

Nelson Jorge
Machado Alves

**35 anos de composição para oboé em Portugal
(1980-2014): levantamento e caracterização
das obras**

MMIA. 2015

Dissertação para a obtenção do grau de Mestre
em Música - Interpretação Artística
Especialização - Oboé
Professor Orientador
Professor Daniel Moreira

Resumo

A escassez de bibliografia e a dispersão de informação sobre música portuguesa para oboé dificultam o seu conhecimento e a sua divulgação.

Neste trabalho, realiza-se um levantamento e uma breve caracterização do repertório contemporâneo português para oboé: mais especificamente, das obras para oboé solo ou com acompanhamento de um outro instrumento, escritas em Portugal, entre 1980 e 2014.

Do levantamento inicial foi possível a apresentação de um catálogo com informações básicas sobre um total de 61 obras.

De forma a realizar a breve caracterização dessas obras, utilizaram-se dois métodos de investigação distintos: um de natureza quantitativa e outro de tipo qualitativo. No primeiro, foram realizados inquéritos a todos os compositores com obras em catálogo; no segundo, entrevistas a três desses compositores.

Para além de se ter conseguido aglomerar num só documento toda a informação dispersa, os dados obtidos revelam que as principais motivações para a composição das obras devem-se sobretudo à iniciativa dos compositores ou solicitações de intérpretes. Um elevado número de estreias, baixas percentagens de colaboração entre compositores e intérpretes e de consulta de bibliografia específica sobre o instrumento foram outros dos resultados obtidos. Verificou-se ainda que as técnicas menos convencionais mais utilizadas são comuns a vários instrumentos de sopro. Mas o mais significativo, foi constatar o aumento do número de obras e um crescente interesse pela música contemporânea portuguesa para oboé.

Palavras Chave - música contemporânea portuguesa, compositores portugueses, oboé, oboé solo, oboé com acompanhamento, catálogo de obras para oboé, colaboração compositor/intérprete.

Abstract

The lack of a general bibliography of Portuguese oboe music has made it difficult to find and to promote.

This dissertation aims to catalogue and contextualize solo and accompanied oboe music (for up to one other player) written by Portuguese composers between 1980 and 2014.

Sixty-one pieces have been catalogued with basic information about each work.

The research was conducted through both surveys of all the composers included as well as interviews with three of these composers.

The data gathered here also shows that these works have been written primarily as a result of the personal interest of the composers or at the request of specific performers. There has been a high percentage of premiers although over-all the collaborations between composer and performer have been limited. The composer's use of extended techniques specific to the oboe has also been limited over-all. In many cases this results in the use of generic extended techniques that can be found in the contemporary repertoire of a variety of wind instruments and not unique to the oboe.

The most significant finding from this research was evidence of a growing number of works being written for the oboe in Portugal in tandem with an increasing level of interest in contemporary Portuguese oboe music.

Keywords - contemporary Portuguese music, Portuguese composers, oboe, solo oboe, accompanied oboe, catalogue of works, composer/performer collaboration.

Agradecimentos

Ao Professor Daniel Moreira, pelo empenho constante, entrega e espírito crítico que permitiram a realização desta dissertação.

Ao Professor Ricardo Lopes pelos sábios conselhos e pela serenidade transmitida nos momentos mais difíceis.

A todos os compositores pela disponibilidade, simpatia e colaboração.

A Clotilde Rosa, Eurico Carrapatoso e Andreia Pinto-Correia um agradecimento muito especial pelo incentivo e pela forma como abraçaram este projeto.

Aos oboístas que contribuíram para a realização deste trabalho.

À Marília pelo apoio, paciência e presença constante.

Ao Big, meu companheiro de trabalho.

Índice

Resumo	i
Abstract	ii
Agradecimentos	iii
Índice	iv
Índice de Figuras	vi
Índice de Anexos	vi
1. Introdução.....	1
1.1 Identificação do problema	1
1.2 Definição dos objetivos.....	2
1.3 Estado da arte	4
1.4 Contextualização histórica do oboé e da música portuguesa	6
1.4.1 O oboé na Europa e em Portugal: do período áureo à atualidade.....	6
1.4.2 Breve contextualização da música portuguesa após 1960.....	10
2. Obras para oboé em Portugal (1980-2014): catálogo e estudo empírico.....	13
2.1 Introdução e apresentação do catálogo	13
2.2 Metodologia	19
2.3 Análise das informações básicas sobre as obras.....	24
2.4 Análise das informações complementares sobre as obras: relação entre compositores e intérpretes	28
2.5 Análise sumária das obras: utilização de técnicas menos convencionais	35
3. C. Rosa, E. Carrapatoso e A. Pinto-Correia: três perspetivas sobre a música contemporânea para oboé em Portugal	40
3.1 Introdução.....	40
3.2 Contextualização biográfica e estilística dos compositores	41
3.2.1 Clotilde Rosa.....	41

3.2.2 Eurico Carrapatoso	43
3.2.3 Andreia Pinto-Correia	45
3.3 Metodologia	46
3.4 Análise comparativa das entrevistas aos compositores.....	48
4. Conclusões	56
Bibliografia.....	58
Anexos	61

Índice de Figuras

- Figura 1 – Número de obras em catálogo (por anos)
- Figura 2 – Número de obras em catálogo (por décadas)
- Figura 3 – Número de obras em catálogo (por quinquénios)
- Figura 4 – Distribuição das obras por instrumentação
- Figura 5 – Distribuição das motivações para a composição das obras
- Figura 6 – Número de colaborações compositor/intérprete (por quinquénios)
- Figura 7 – Percentagem de colaborações compositor/intérprete (por quinquénios)
- Figura 8 – Número de obras por número de técnicas
- Figura 9 – Percentagens de obras por técnicas
- Figura 10 – Número de obras com cada técnica

Índice de Anexos

- Anexo I – Fonte de informação de cada obra em catálogo
- Anexo II – Motivações para a composição das obras
- Anexo III – Encomendas Institucionais
- Anexo IV – Entrevista a Clotilde Rosa
- Anexo V – Entrevista a Eurico Carrapatoso
- Anexo VI – Entrevista a Andreia Pinto-Correia
- Anexo VII – Programa do Recital

1. Introdução

1.1 Identificação do problema

Na minha atividade profissional enquanto oboísta e professor desse instrumento, tenho-me deparado com alguns problemas no âmbito da música contemporânea portuguesa para oboé. Entre eles, destacaria o desconhecimento, por parte dos próprios oboístas, do repertório existente, e o que poderia descrever como barreiras de comunicação entre instrumentistas e compositores.

Em relação ao primeiro problema, começaria por referir que o conhecimento que eu próprio tinha da música escrita para oboé em Portugal, antes de começar este trabalho, estava longe daquilo que desejava: conhecia apenas 11 obras, e não imaginava que essa seria apenas uma pequena parte do conjunto das obras existentes (conforme se verificará no capítulo 2). Na verdade, como pude constatar através de conversas informais com oboístas portugueses, creio poder afirmar que essa é uma lacuna generalizada. Nessas conversas, constatei também que existe a opinião bastante consensual de que, para além das primeiras execuções, a grande maioria das obras não volta a ser tocada — facto que não contribui para a sua divulgação.

Um factor que dificulta o conhecimento do repertório é a sua dispersão e a escassez de informação sobre ele. Apesar de nos últimos anos ter havido um aumento significativo do número de obras editadas, a verdade é que nem sempre é tarefa fácil a localização de determinadas obras, por estarem dispersas por várias editoras e sites. Sendo assim, não se afiguraria como uma tarefa de fácil execução seleccionar um conjunto de obras para um recital dedicado à música contemporânea portuguesa para oboé. Um dos objetivos deste estudo, é então, facilitar essa escolha através da centralização da informação existente numa lista única — e tão exaustiva quanto possível — de obras de música contemporânea portuguesa para oboé (apresentada no ponto 2.1).

Em relação ao segundo problema — as barreiras de comunicação entre instrumentistas e compositores —, pude constatá-lo através da minha experiência como instrumentista na Orquestra Gulbenkian. Através de diversas iniciativas, como o “Workshop para Jovens Compositores” (realizado entre 2003 e 2010) e mais recentemente (desde 2011) da colaboração em diversas iniciativas e projetos da European Network of Opera Academies (ENOA), o Serviço de Música da Fundação Calouste Gulbenkian tem vindo a promover a criação de nova música e a disponibilizar meios — nomeadamente a Orquestra — para que jovens compositores possam experimentar as suas ideias musicais. Penso que este tipo de iniciativas poderia ser muito frutífero, quer para os jovens compositores quer para os instrumentistas, tendo em conta a troca de experiências que potencia. No entanto, nem sempre isso acontece. Em muitos casos, há como que uma barreira entre os dois grupos. Começo por reconhecer que por parte de alguns instrumentistas não haverá o interesse ou abertura desejáveis a algumas das solicitações musicais ou técnicas sugeridas: em suma, nem sempre os instrumentistas reconhecem e

respeitam a individualidade e integridade da criação musical dos compositores. Por outro lado, é também verdade que estes últimos solicitam, por vezes, a execução de trechos ou efeitos manifestamente impraticáveis — demonstrando um défice de conhecimento do oboé. Obviamente que não poderemos generalizar, e que isto não acontecerá com todos os compositores, especialmente com os mais experientes ou conhecedores das características dos instrumentos; ainda assim, creio ser esta uma questão merecedora de reflexão.

A falta de conhecimento do repertório para oboé, quer português quer internacional, poderá explicar em parte algumas das lacunas demonstradas por alguns dos compositores. Se relativamente ao repertório internacional a obtenção de informações e partituras é de fácil acesso, o mesmo não acontece com a música escrita em Portugal (como foi exposto anteriormente). Pretende assim este trabalho, através da (já referida) elaboração de uma lista de obras, facilitar a sua divulgação não só junto dos oboístas mas também dos compositores. Creio que o conhecimento do repertório para o instrumento, por parte de intérpretes e compositores, poderá contribuir para uma maior abertura, compreensão e aproximação entre os dois grupos.

1.2 Definição dos objetivos

Dados os problemas referidos acima, o objetivo fundamental deste trabalho será, então, o de fazer um levantamento e breve caracterização do repertório contemporâneo português para oboé solo. Mais especificamente, o objeto de estudo deste trabalho serão obras para oboé solo ou com acompanhamento de um outro instrumento, escritas entre 1980 e 2014.

O interesse pessoal pela música escrita durante e após o século XX teve uma importância significativa na seleção do repertório a abordar neste trabalho — e na verdade, também no recital final. Tendo em mente, desde o princípio, que pretendia aprofundar o estudo da música para oboé desse período, após uma reflexão inicial, decidi fazê-lo relativamente à música portuguesa.

Após uma pesquisa preliminar — nomeadamente em sites de vários compositores, sites dedicados à música portuguesa, sites e e-mails enviados a editoras e consulta de uma monografia da autoria de Samuel Bastos (2010)¹ —, pude constatar que, dentro do período do século XX e XXI, uma grande maioria das obras para as quais encontrava informação tinham sido compostas após 1980 (cerca de 90%). Esta foi uma das razões pelas quais se optou por estudar o período a partir de 1980.

Um outro facto que captou a minha atenção foi o de todos os compositores das obras, quer das que já conhecia, quer das restantes mencionadas em Bastos (2010), estarem ainda vivos e em atividade. Este último ponto revelou-se de grande importância quanto à definição do tema, uma vez que possibilitaria uma recolha de informação o mais precisa e fidedigna possível. Quem melhor do que os próprios autores para facultarem informações sobre as suas obras? De facto, isto veio a revelar-se como

¹ Ver ponto dedicado ao estado da arte (1.3).

uma importante mais-valia para a realização deste trabalho: como veremos mais à frente, todos os compositores foram contactados para confirmar informações de que já dispunha e obter informações novas.

Em relação à delimitação de formações instrumentais, de entre a grande variedade de obras em que o oboé é interveniente — incluindo as mais variadas formações instrumentais, a obras para oboé solo e orquestra ou orquestra de cordas, até obras para oboé acompanhado por um outro instrumento, e, até obras para oboé solo — optei pela seleção de obras que pudesse apresentar no recital final. Dessa forma, decidi apenas considerar obras para oboé solo e para oboé acompanhado de um outro instrumento, delimitando assim o objeto de estudo, já que o alargamento a todo o repertório existente se poderia revelar de muito difícil execução.

Em relação a este objeto de estudo (delimitado a obras para oboé solo, ou com acompanhamento de um outro instrumento, escritas em Portugal, entre 1980 e 2014), procurou-se, como se dizia acima, fazer o apuramento e uma breve caracterização. Em particular, quis-se fazer uma caracterização da composição para oboé em Portugal, percebendo como tem evoluído ao longo dos últimos 35 anos, quais as principais motivações para a composição das obras, qual o grau de interação existente entre compositores e intérpretes durante o processo de composição das obras, ou quais as instrumentações predominantes.

Neste âmbito, colocam-se uma série de questões às quais este trabalho procura dar resposta, tais como:

- Em que anos foram compostas as obras?
- Tem-se registado, ao longo dos últimos trinta e cinco anos, um aumento ou decréscimo de obras escritas para oboé em Portugal?
- Quais as instrumentações predominantes? Oboé solo ou com acompanhamento de um outro instrumento?
- Quais são as motivações que levam os compositores a escrever para oboé? São frequentes as encomendas?
- As obras são estreadas?
- Durante a composição das obras os compositores trabalharam com algum oboísta?
- Consultaram algum ou alguns métodos específicos para o instrumento?
- Qual é a percentagem de obras em que são utilizadas técnicas menos convencionais (*extended techniques*²)? E que técnicas: multifónicos, quartos de tom, mudanças de timbre, harmónicos duplos, etc.?

No segundo capítulo deste trabalho procurar-se-á responder a estas questões através de uma investigação empírica de natureza essencialmente quantitativa. Em primeiro lugar, será apresentado um catálogo de obras (em 2.1), permitindo, à partida, fazer o levantamento das obras existentes. Seguidamente (nos pontos 2.3 a 2.5), far-se-á a referida caracterização do conjunto da produção contemporânea portuguesa para oboé solo ou oboé com acompanhamento de um outro instrumento.

² Há falta de uma tradução para português e de consenso sobre qual o termo a adotar, optou-se por referir o termo em inglês ou “técnicas menos convencionais” sempre que se pretende mencionar técnicas relacionadas com a música contemporânea, e por isso mesmo, opostas a técnicas tradicionais ou convencionais.

No terceiro capítulo procura-se aprofundar essa caracterização, numa abordagem mais qualitativa, comparando as perspetivas de três compositores presentes no catálogo sobre os temas em estudo. Após um breve enquadramento biográfico e estético (3.2), e uma breve análise da obra, o capítulo centra-se na comparação das entrevistas realizadas a esses compositores (3.4).

Antes de passarmos ao capítulo 2, apresentam-se ainda dois importantes elementos para melhor contextualização do objecto de estudo: uma revisão da (curta) bibliografia existente sobre o tema; e um breve enquadramento histórico, no âmbito português, da prática do oboé (desde o século XVIII à atualidade) e da composição (desde 1960).

1.3 Estado da arte

A escassez de fontes bibliográficas diretamente relacionadas com o tema poderá revelar-se como uma das principais limitações do presente trabalho. Embora outros autores tenham já estudado a temática da música portuguesa para outros instrumentos — como é o caso clarinete (Pereira, 2006) e do fagote (Silva, 2010) — ela tem sido negligenciada no que diz respeito ao oboé. Na verdade, o único contributo para este último instrumento é a tese que Samuel Bastos apresentou em 2010 na Escola Superior de Música de Zurique, intitulada “Die oboe in der portugiesischen Musik: Das solistische Repertoire des 20. und 21. Jahrhunderts” (“O oboé na música portuguesa: o repertório solo dos séculos XX e XXI”). No seu trabalho, o autor aborda de forma muito genérica várias questões no âmbito da música portuguesa para oboé durante todo o século XX e até ao início do século XXI. Tendo uma temática muito semelhante à que eu próprio pretendo explorar, existirão necessariamente pontos de convergência, mas com um conteúdo e abordagem diferentes. Como já referi anteriormente, este trabalho de Bastos teve um contributo importante quer para a escolha do tema do meu estudo — a partir da sua constatação de que há, após 1980, um número muito superior de obras escritas para oboé em Portugal —, quer como base de recolha inicial de informações sobre o tema.

Bastos divide o seu trabalho em cinco capítulos. O primeiro é uma breve introdução, em que coloca duas questões essenciais: i) “Porque será que os compositores Portugueses escreveram pouco em determinadas épocas?”; ii) “Porque surgiu uma explosão de composições para oboé nos últimos trinta anos?” (Bastos, 2010, p. 4). O segundo capítulo, intitulado “Compositores portugueses”, começa com uma brevíssima contextualização política do país entre 1900 e 1986, seguindo-se uma enumeração dos compositores e compositoras que escreveram obras para oboé. No capítulo 3 aborda a importância que os agrupamentos dedicados exclusivamente à interpretação e divulgação da música contemporânea tiveram para o desenvolvimento da música contemporânea em Portugal. No capítulo seguinte, “O oboé em Portugal”, Bastos coloca algumas hipóteses explicativas — ainda que não as aprofunde ou fundamente — sobre o deficitário desenvolvimento do oboé em Portugal entre os anos 60 e 80 do século XX, associado à falta de conhecimento das mais recentes técnicas compositivas e a novas abordagens técnicas do instrumento, quer por parte dos compositores quer dos intérpretes, bem como à falta de interesse em escrever para o instrumento — devendo-se este facto à falta de intérpretes “à altura”

(Bastos, 2010, p. 13) capazes executarem essas obras — e ao pobre desenvolvimento e falta de condições no Ensino Especializado em música no país. Finalmente, no quinto capítulo, o autor apresenta uma lista de obras escritas entre 1900 e 2010 em Portugal, em que o oboé desempenha um papel de relevância. Bastos tece ainda breves comentários sobre algumas dessas obras (quando foram estreadas, onde e por quem).

É precisamente com este último capítulo que o meu trabalho mais de perto se relaciona, já que também aqui se apresenta uma lista de obras para oboé. Esta, no entanto, pretende-se mais exaustiva que a de Bastos e, além disso, alguns aspetos das obras serão alvo de uma análise mais aprofundada. Já o âmbito do presente estudo é mais estreito que o de Bastos tanto, a nível temporal como instrumental: Bastos delimita o seu trabalho entre os anos de 1900 e 2010, ao passo que este estudo o faz entre 1980 e 2014; e, enquanto Bastos apresenta uma lista de obras para oboé solo, oboé e piano ou outro instrumento e oboé solista com acompanhamento de um conjunto instrumental ou orquestra, as obras alvo deste trabalho são para oboé solo, ou com acompanhamento de um outro instrumento.

Com o título “Estudo analítico e interpretativo de três peças portuguesas para clarinete solo”, Pereira (2006) começa por apresentar uma contextualização da composição para clarinete solo internacional e nacional, concluindo este capítulo com uma apresentação de uma breve lista de obras escritas em Portugal para clarinete solo. No segundo capítulo, após uma seleção de três obras (de António Pinho Vargas: Três Fragmentos; de João Pedro Oliveira: Integrais II; e de Cândido Lima: Ncããncôua), para além de uma análise musical do ponto de vista do intérprete e de sugestões de execução das peças, são também tecidas algumas considerações sobre aspectos biográficos e estilísticos dos compositores. Embora o objeto de estudo seja diferente, há aspetos coincidentes entre o trabalho de Pereira (2006) e o meu. Em ambos os trabalhos se faz uma contextualização do instrumento, se apresenta uma lista de obras, se referem aspetos biográficos e estilísticos de três compositores, e se realizam análises a três obras. No entanto, o enfoque dado a cada um desses aspetos é diferente. O meu trabalho centra-se no apuramento e catalogação de obras e na análise dos resultados obtidos através dos inquéritos e entrevistas aos compositores; já o trabalho de Pereira (2006) dá um maior destaque à análise das três obras, em especial sobre o ponto de vista do intérprete. Em qualquer dos casos, um dos objectivos referidos por Pereira (2006) coincide seguramente com um dos meus próprios (com a devida ressalva da diferença de instrumentos), quando afirma: “Espera-se com este trabalho proporcionar uma maior visibilidade para a literatura portuguesa para clarinete solo e promover o estudo e a interpretação dessa mesma literatura.” (Pereira, 2006, p. 7).

Já Silva (2010), na sua dissertação “Da criação musical à prática interpretativa: um diálogo ao encontro da inovação estética e artística do fagote em Portugal”, centra a sua atenção especialmente na criação e na performance musicais. O autor explora também a motivação para a escrita e interpretação de obras musicais e a relação compositor-intérprete, tendo para isso encomendado dez obras a dez compositores (no seu trabalho são abordadas somente seis), realizado entrevistas e observado e analisado os métodos e técnicas utilizados durante o processo de composição dessas peças. À semelhança do que fizeram Bastos (2010) e Pereira (2006), também Silva (2010) traça uma panorâmica do seu instrumento (neste caso, o fagote), sendo, aliás, mais abrangente e completa que os dois

anteriores. A leitura desta contextualização demonstra um grande paralelismo entre o desenvolvimento e evolução do oboé e do fagote. Isso mesmo se pode observar através da sua afirmação: “...são escassas as referências que nos remetam para um repertório português devidamente documentado e que possa integrar os *currículos* académicos nacionais...” (Silva, 2010, p. 6). De facto, o mesmo se poderia observar em relação ao oboé.

1.4 Contextualização histórica do oboé e da música portuguesa

1.4.1 O oboé na Europa e em Portugal: do período áureo à atualidade

A época dourada do oboé ocorreu entre meados do século XVII e finais do século XVIII (ou seja, sensivelmente durante o período barroco). Com efeito, de acordo com Haynes (2001; p. x), foi neste período (que ele situa, mais especificamente, entre 1640 e 1760), que se deram mudanças essenciais na forma física e função do instrumento; o oboé estava então entre os instrumentos mais valorizados (como se vê pelos salários e títulos que os oboístas recebiam); e, acima de tudo, é deste período a maior parte da sua literatura solística e camarística.

De facto, praticamente todos os mais importantes compositores dessa época escreveram obras de relevo para oboé. Entre eles, destaca-se evidentemente J. S. Bach (1685-1750). Sobre a importância do oboé na música de J. S. Bach, Haynes afirma o seguinte:

“Bach gave the hautboy more solos in his vocal works than any other instrument. There are 216 surviving obbligatos for treble hautboy, hautbois d’amour, and oboe da caccia. Solos for violin, the nearest contender, number ninety-two; for traverso twenty-nine. (...) In any case, it is clear that the hautboy was one of the most important elements in Bach’s instrumentarium” (2001, p. 360)

Apesar de Haynes (2001) definir o período de maior glória do oboé até 1760, a verdade é que a escrita para o instrumento revelava ainda sinais de vitalidade nas últimas décadas do século XVIII (período do pré-classicismo e classicismo), nomeadamente na música de J. Haydn e de W. A. Mozart. De facto, para além da utilização deste instrumento nas suas sinfonias, óperas, obras corais e em diversas obras de música de câmara, W. A. Mozart escreveu três obras de carácter solístico para oboé, nomeadamente o Concerto em Dó Maior KV 314 de 1777, a Sinfonia Concertante para oboé, clarinete, fagote e trompa KV 297b de 1778 e o Quarteto KV 370/368b de 1781.

No caso português, uma análise semelhante revela-se de difícil execução, já que é muito mais diminuta a existência de bibliografia ou partituras que nos permitam uma leitura semelhante à que se fez relativamente à Europa. Foram o “Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes” (1900) de Ernesto

Viera e “A Orquestra e os Instrumentistas da Real Câmara de Lisboa de 1764 a 1834” (1985) de Joseph Scherpereel que forneceram dados, ou pistas, sobre a situação do oboé em Portugal entre os séculos XVIII e XIX. Não tendo sido possível determinar qual a situação, ou a relevância do oboé na música portuguesa entre finais do século XVII e meados do século XVIII, foi, no entanto, possível verificar os nomes de alguns oboístas – muitos deles de reconhecida qualidade a nível internacional – que integraram a Capela Real entre meados do século XVIII e início do século XIX. Entre estes nomes, podemos salientar o de Guiseppe Ferlendis (1755-1810) – contratado para a Real Câmara em 1804 (Scherpereel, 1985) e que viria a falecer em Lisboa em 1810 –, um dos mais respeitados oboístas da altura, tendo mesmo sido para este intérprete que o Concerto em Dó maior KV 314 de W. A. Mozart foi escrito (Scherpereel, 1985, pp. 96-97). A este propósito, Brito (2015) cita William Beckford, que referindo-se à qualidade dos músicos da Capela Real afirma: “Os violinos e violoncelos às ordens de Sua Majestade são todos de primeira categoria, e em flautistas e oboístas a sua *ménagerie* não tem rival” (p. 141).

Contrariamente ao que se poderia esperar, a presença em Portugal de oboístas de altíssimo nível não parece ter tido qualquer reflexo na produção de música para oboé. Sendo certo que uma grande quantidade de documentação – partituras incluídas – se terá perdido aquando do terramoto de 1755³, a verdade é que é particamente desconhecida música escrita para oboé entre os séculos XVII e XIX.

Na Europa, com a entrada num novo século, o oboé vai perdendo a sua influência. O aparecimento e desenvolvimento de novos instrumentos, nomeadamente o clarinete e o piano, em finais do século XVIII e o início do século XIX, e a sua conseqüente introdução em obras musicais terá contribuído para o eclipse do oboé enquanto instrumento solista e camarístico, passando a assumir-se sobretudo como um instrumento de orquestra. A este propósito Jopping e Lausanne (1981, p. 120) afirmam o seguinte:

“ Il est vrai que le XIX^e siècle est en général considéré comme l’âge de la virtuosité; pourtant, les exigences à l’égard des instrumentistes n’avaient pas augmenté dans la même mesure pour tous les instruments. De nombreux concertos furent écrits, pour le piano en particulier, puis pour le violon et aussi la clarinette, relativement jeune, au détriment des autres instruments à vent, bois ou cuivre”.

Na realidade, depois de Mozart, só no século XX se volta a registar a composição de concertos para oboé por compositores de relevância.

³ Não se referindo especificamente a música para oboé, mas sim à globalidade das obras que se perderam, Vieira (1900) afirma: “Todas estas obras enriqueciam a real biblioteca destruída pelo cataclismo de 1755” (p. 534).

Ainda segundo estes autores, o facto de o oboé, sob o ponto de vista mecânico, permanecer praticamente inalterado desde meados do século XVII — só possuía duas chaves — significa que não estava preparado para desafios que a música e gostos musicais da altura imporiam. A necessidade de tocar igualmente em todas as tonalidades e o aumento das dificuldades técnicas das obras colocavam os instrumentos menos avançados tecnicamente numa posição de desvantagem relativamente a outros (Jopping e Lausanne, 1981, p. 129).

“La clarinette à bénéficié de conditions de départ un peu plus favorables (...) Au début du XIX^e siècle, la clarinette possédait déjà la plupart de ses clés, et un mécanisme parfaitement sûr. (...) Dans leur forme actuelle, le hautbois et le basson n’existent guère que depuis environ cent ans” (Jopping e Lausanne, 1981, p. 129).

Entre os principais compositores do século XIX, só Robert Schumann (1810-1856) escreveu uma obra relevante para oboé: os *Três Romances* para oboé e piano op. 94, compostos em 1849. O restante repertório escrito nessa altura foi composto por compositores menores, como Johannes Wenceslaus Kalliwoda (1801-1866) ou Antonio Pasculli (1842-1924) (Jopping e Lausanne, 1981, p. 134).

Uma caracterização da situação do oboé em Portugal no século XIX revela-se de muito difícil execução, já que a bibliografia é ainda mais escassa que no caso anterior. São poucas as referências encontradas, nomeadamente no “Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes” (1900) de Ernesto Viera onde são referidos os nomes de alguns oboístas, alguns deles amadores, ou a realização de saraus em que um dos intérpretes também tocava oboé — para além de outros instrumentos — mas sem outros dados significativos. O que se pode observar dessa leitura é que haveria um grau de especialização bastante deficitário no que concerne ao oboé. Isto também se pode constatar no capítulo “As orquestras dos teatros de ópera em Lisboa e no Porto durante o século XIX” no livro “Olhares sobre a música em Portugal no século XIX” de Luísa Cymbron (2012) em que a autora fornece uma panorâmica geral da situação dessas orquestras. Luísa Cymbron, e à semelhança do que já se disse anteriormente, refere que uma grande parte dos músicos dessas orquestras são oriundos de países estrangeiros. E que, à falta de músicos, estas orquestras se socorriam frequentemente de músicos das bandas militares (pp. 77-113). Refere ainda a geral falta de qualidade dessas orquestras, quer no que toca à qualidade de som, quer no que respeita à afinação. Numa lista com a composição da orquestra do Teatro de São Carlos (Cymbron, 2012, p. 106) vemos que entre 1808 e 1889, existiriam sempre dois oboés no elenco da orquestra, mas a situação muda radicalmente no quadro em que a autora demonstra o elenco da orquestra do Teatro São João. Neste segundo quadro (Cymbron, 2012, p. 108), só no ano de 1872 se confirma a real existência de dois oboés na orquestra do Teatro de São João. Segundo Cymbron (2012) entre 1856 e 1858 haveria também 2 oboés, mas provavelmente oriundos de bandas militares, e com um propósito específico; foi nessa altura que “Arroyo organizou a orquestra, as muitas críticas referiam que, na mira de obter lucro, este havia sacrificado ainda mais os naipes das cordas, contratando, em contrapartida, grande parte dos

músicos militares da cidade” (p.109). Em todos os outros anos não se conhece a existência de oboés na orquestra do Teatro de São João. A este propósito é curiosa a observação que Cymbron (2012) faz sobre as madeiras desta orquestra: “Porém o naipe mais deficiente era, sem dúvida o das madeiras. (...) Na década de trinta, faltavam os oboés (...) E vinte anos mais tarde havia um só oboé na orquestra, estante ocupada por Soller, um músico que habitualmente tocava vários instrumentos mas não este” (p. 110).

Esta falta de especialização poderá ter resultado das políticas seguidas aquando da formação do Conservatório Nacional e que tiveram repercussões até meados do século XX. O decreto, de 5 de maio de 1835, que estabelecia a criação do Conservatório, referia: “Artigo 1.º Haverá na Casa Pia desta Capital, um Conservatório de Música, que terá as Aulas seguintes: Primeira de Preparatórios, e rudimentos: Segunda de Instrumentos de latão: Terceira de instrumentos de palheta: Quarta de instrumentos de arco: quinta de orchestra: Sexta de Canto” (Vieira, 1900, p. 146). O artigo 10º nomeava José Avelino Canongia (1784-1842) – clarinetista e compositor – como professor de instrumentos de palheta – querendo isto dizer que o mesmo professor ministrava classes de flauta, oboé, clarinete e fagote. Após a morte de Canongia a classe foi extinta, tendo sido novamente reaberta em 1865 sob a orientação do fagotista Augusto Neuparth (1830-1887) (Vieira, 1900, p.125). Muito embora fizesse parte dos planos de João Domingos Bomtempo a criação de classes com professores especializados, tal nunca veio a acontecer (Vieira, 1900, p. 419). Em 1837, no entanto, Almeida Garrett apresenta um novo projeto ao governo, que pretendia uma aproximação aos planos de Bomtempo, e que foi aprovado em 1839. Esse decreto, no artigo 24º refere: “A escola especial de música, consta das doze aulas seguintes (...) 10ª De oboé, de corne inglez, de fagote (...)” (Vieira, 1900, p. 151). Aliás, nas páginas seguintes, Vieira (1900) afirma que este regulamento nunca chegou a ser aplicado e que, relativamente à aglomeração de diferentes instrumentos numa mesma classe, “os instrumentos ficaram como hoje estão, reunidos n’uma só aula, e não distribuídos por duas como aquelle artigo muito judiciosamente determinava” (pp. 151-152). Note-se que com a afirmação “ficaram como estão hoje”, referir-se-ia o autor ao início do século XX. A este propósito, Carvalho (2006) afirma que “esta parece ter sido um prática usual até bem dentro do séc. XX, pois Abílio da Conceição Meireles, (...), era, ainda em 1935, tutor da classe de instrumentos de palheta do Conservatório Nacional (...), e aliás na segunda metade do século havia casos de professores “multi-instrumento” nomeadamente no Conservatório de Música do Porto” (p. 6). Penso ser possível afirmar que essa falta de especialização terá tido uma grande influência para a falta de repertório ou desenvolvimento do oboé, não só no século XIX, mas também com sérias repercussões no século XX.

A nível internacional, durante a primeira metade do século XX, em especial a partir dos anos 20, são várias as obras compostas para oboé. Alguns dos compositores mais conceituados da época ter-se-ão sentido atraídos pelo oboé, dedicando-lhe uma ou mais obras. São dessa altura obras como: Sonata para oboé e piano (1921) de Camille Saint-Saëns (1835-1921); as Sonatas para oboé (1938) e corne-inglês (1941) e piano de Paul Hindemith (1895-1963); o Concertino para oboé e piano (1939) de Nikos Skalkottas (1904-1949); de Benjamin Britten (1913-1976) “Two Insect Pieces” (1935), “Temporal Variations” (1936) – ambas para oboé e piano – e as “Six Metamorphoses after Ovid” op. 49 para oboé solo (1951); a Sonata para oboé e piano (1947) de Henry Dutilleul (1916-2013) e de 1945 – o primeiro

“grande” Concerto em mais de um século – o Concerto para oboé e pequena orquestra de Richard Strauss (1864-1849).

Durante a segunda metade do século XX, não só se consolidou esta tendência, como se assistiu ao seu crescimento. Bohuslav Martinu (1890-1959), Francis Poulenc (1900-1963), Bernd Alois Zimmermann (1918-1970), Jean Françaix (1912-1997), Heinz Holliger (1939-), Ernst Krenek (1900-1991), Niccolò Castiglioni (1932-1996), Antal Doráti (1906-1988), Witold Lutoslawski (1913-1994), Elliott Carter (1908-2012), Bruno Maderna (1920-1973), Franco Donatoni (1927-2000), Edison Denissow (1929-1996) e Luciano Berio (1925-2003) foram alguns dos compositores que enriqueceram e elevaram a uma nova dimensão o repertório escrito para oboé.

Em Portugal, da primeira metade do século XX praticamente não nos chegaram registos de obras. Deste período só foi possível apurar uma na qual o oboé desempenha um papel de relevância, “Melodia do Pastor” (1911) de Thomás Borba (Bastos, 2010, p. 19). Datam dos anos cinquenta do século XX as primeiras obras de carácter vincadamente camerístico ou solístico escritas para oboé em Portugal: a Sonatina de Maria de Lurdes Martins (1926-2009), composta em 1950, a Sonata de Santos Pinto (1915-2014) de 1953 e a obra “Ária Palaciana à Memória de um Rei Desaparecido” para oboé solo e orquestra de cordas de Constança Capdeville (1937-1992) de 1958 (Bastos, 2010). Só nos anos 80 do século XX é possível encontrar registos de novas obras, nomeadamente o “Concerto de Outono” (1983) de Jorge Peixinho e as obras alvo de estudo neste trabalho, começando com a obra “Canção estocástica” de José Abreu, também ela de 1983.

Já dissemos que se registou um elevado défice no ensino especializado no ensino musical, especialmente no que respeita aos instrumentos de sopro, e que se prolongou até bem dentro do século XX. Isto ter-se-á devido à falta de professores especializados, e à proliferação de professores “multi-instrumento” de sopros, dando continuidade a uma prática iniciada no século XIX aquando da criação do Conservatório Nacional. Eu próprio o posso testemunhar, já que o meu professor de oboé no início dos anos noventa, era também professor de clarinete, saxofone e flauta. Foi por essa altura – final dos anos 80, início dos 90 –, que esta situação se viria a alterar significativamente, em especial com o aparecimento das escolas profissionais de música. O conseqüente aumento de alunos oriundos dessas escolas originou a abertura dos cursos de oboé nas Escolas Superiores – nomeadamente na Escola Superior de Música, Artes e Espetáculo do Porto, em 1995, tendo sido eu o primeiro aluno a frequentar a classe de oboé. Desde então tem-se verificado um aumento substancial não só em termos de quantidade, mas sobretudo de qualidade, iniciando-se nessa altura uma nova era no que respeita ao ensino e execução do oboé em Portugal.

1.4.2 Breve contextualização da música portuguesa após 1960

Em 1959, João de Freitas Branco, na “História da Música Portuguesa” de sua autoria, fornece-nos uma perspetiva sobre a situação da música em Portugal, mais particularmente, relativamente à adesão dos compositores portugueses a novas correntes musicais na altura. João de Freitas Branco diz,

então, o seguinte: “Os movimentos musicais de vanguarda, no estrangeiro, pouco têm penetrado em Portugal. A atonalidade e o dodecafonismo não parecem atraentes para os compositores portugueses. A música concreta e a electrónica (...), não assentaram ainda arraiais em terra portuguesa, e o microtonalismo não encontrou tão-pouco praticantes até à data” (p. 315). Esta situação não tardaria, porém, a alterar-se de forma significativa.

Nos anos 60, surge em Portugal uma nova geração de compositores predispostos a quebrar as regras vigentes, numa altura em que a música portuguesa era sobretudo de carácter nacionalista, em virtude do regime político estabelecido. Com o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian, através da atribuição de bolsas de estudo, esta nova geração pôde contactar com as mais recentes tendências e vanguardas musicais um pouco por toda a Europa. Entre este grupo inicial de compositores, destacam-se Álvaro Cassuto (1938), Armando Santiago (1932), Filipe Pires (1934-2015), Álvaro Salazar (1938), Cândido Lima (1939), Maria de Lurdes Martins (1926-2009), Jorge Peixinho (1940-1995) e Constança Capdeville (1937-1992) (Ferreira, 2007, pp.44-45). Destes, seria no entanto Jorge Peixinho quem mais se destacaria como “o principal mentor e representante das novas correntes” (Azevedo, 1998, p. 34) e “como uma figura de proa de uma vanguarda musical em constante reinvenção” (Castro, 2015, p. 238).

A dificuldade em encontrar intérpretes para a Nova Música (Azevedo 1998, p. 34) levou a que alguns desses compositores formassem os seus próprios agrupamentos “vocacionados para a divulgação ao vivo da música do século XX (...)” (Ferreira, 2007, p. 47). Em finais de 1973, Cândido Lima cria o “Grupo Música Nova”; em 1978, Álvaro Salazar funda a “Oficina Musical” – ambos agrupamentos sediados na cidade do Porto; em 1970, Jorge Peixinho cria o “Grupo de Música Contemporânea de Lisboa”; e mais tarde, em 1985, Constança Capdeville forma o grupo “ColecViva”. É no seio do Grupo de Música Contemporânea de Lisboa que, em meados dos anos 70, emergem outros três compositores: Paulo Brandão (1950), Lopes e Silva (1937) e Clotilde Rosa (1930).

A reforma dos currículos do Conservatório em 1983 – que passaram a incluir o ensino das técnicas de vanguarda –, aliada à instalação, nesse mesmo ano, das Escolas Superiores de Música de Lisboa e do Porto, conduzem ao “aparecimento cada vez mais acentuado de jovens talentos” (Azevedo, 1998, p. 35). Também a criação, em 1981, dos cursos de composição pela Fundação Calouste Gulbenkian e orientados por Emmanuel Nunes (1941-2012), estimulam uma nova geração de compositores “cada vez mais bem apetrechados para o seu tempo, nascidos na modernidade e não fora dela” (Azevedo, 1998, p. 36). Durante os anos 80, para além do progresso institucional, sucedem-se iniciativas de carácter associativo ou particular visando o desenvolvimento e a divulgação da música contemporânea, através da realização de encontros, seminários e concursos. É na década de 80 que surgem nomes como Isabel Soveral (1961), José Tomás Henriques (1963), João Pedro Oliveira (1959), João Rafael (1960), Virgílio Melo (1961), António de Sousa Dias (1959), António Emiliano (1959) e Miguel Azguime (1960) (Ferreira, 2007, pp. 49-51).

Ainda segundo Ferreira (2007), é na década de 90 que alguns jovens compositores que iniciaram as suas carreiras nos anos 80 “se acabariam por afirmar decisivamente” (p. 51). Entre outros, o autor refere António Pinho Vargas (1951), António Chagas Rosa (1960), Alexandre Delgado (1965), Amílcar

Vasques Dias (1945), Fernando Lapa (1950), Pedro Rocha (1961), Sérgio Azevedo (1968), Carlos Caires (1968), Luís Tinoco (1969) e Eurico Carrapatoso (1962) (p. 51).

O desenvolvimento de iniciativas ligadas à música contemporânea, iniciado na década de 80, teve continuidade nos anos 90 e décadas seguintes. Aliás, na última década, são inúmeros os festivais, novos agrupamentos e iniciativas ligados à música contemporânea⁴. Também uma nova geração de compositores desponta agora; no entanto, a proximidade cronológica a que nos encontramos obrigará a que sejam gerações posteriores a refletirem sobre o nosso presente.

⁴ Num artigo publicado na revista *Águas Furtadas*, Sérgio Azevedo enumera de forma bastante exaustiva o nome de compositores, intérpretes, festivais, agrupamentos e entidades com ligações ao desenvolvimento da música contemporânea portuguesa entre 1998 e 2004. Azevedo S. (2003). In the Overgrown Path ou Os caminhos (Fronchosos?) da Música Contemporânea Portuguesa, 1998-2004. In *Águas furtadas* (6), pp. 223- 239.

2. Obras para oboé em Portugal (1980-2014): catálogo e estudo empírico

2.1 Introdução e apresentação do catálogo

De acordo com o Dicionário de Língua Portuguesa da Porto Editora, um catálogo é um “inventário ou lista ordenada de coisas ou pessoas, geralmente com alguma informação a respeito de cada uma”. Também o dicionário online Priberam define catálogo como uma “lista ou relação metódica de coisas (ou pessoas) com breve informação a seu respeito”.

O objetivo principal deste capítulo é, precisamente, apresentar um catálogo – especificamente, uma lista das obras escritas entre 1980 e 2014, em Portugal, para oboé solo ou oboé com acompanhamento de um outro instrumento, contendo essa lista alguma informação básica a respeito de cada obra (além do título, o ano de composição, nome do compositor e instrumentação). Elaborado de forma a permitir uma rápida e fácil consulta, este catálogo pretende ser o mais exaustivo e completo possível. Em particular, contempla um número substancialmente maior de obras do que a dissertação de mestrado de Samuel Bastos (2010), discutida no primeiro capítulo. Comparando o período comum entre os dois estudos, ou seja, obras escritas entre 1980 e 2010, e considerando, em ambos os casos, a soma do número de obras para oboé solo e oboé com acompanhamento de um outro instrumento, vemos que Bastos (2010) refere um total de 28 obras, enquanto neste trabalho se apurou um total de 50. Já no total do período considerado neste estudo – 1980 a 2014 – apurou-se um total de 71 obras.

Apresenta-se abaixo esse catálogo, ordenado cronologicamente. Ressalva-se que são divulgadas apenas obras em catálogo, ou seja, reconhecidas pelos compositores e disponíveis para execução (segundo informações prestadas pelos próprios, em resposta a um inquérito por email, conforme abaixo se explica em 2.2). Este critério deixa de fora 10 obras do total apurado de 71: em 8 desses casos, os compositores comunicaram que não se encontravam já nos seus catálogos; nos 2 casos restantes, não foi possível confirmar se estavam ou não (devido à falta de resposta dos compositores aos e-mails enviados). São, portanto, 61 as obras que apresento no total.⁵

⁵ Na comparação do número de obras com Bastos (2010), mais acima, foi considerado o número total de obras, quer estas estivessem ou não em catálogo, por forma a adotar o mesmo critério desse outro estudo.

Catálogo de obras para oboé solo ou com acompanhamento de um outro instrumento
compostas em Portugal entre 1980 e 2014

1983	António Andrade / José Abreu	Canção Estocástica para Oboé	Oboé Solo
1984	Jorge Sagueiro	Três Peças, opus 1	Oboé e Piano
1984	Paulo Brandão	Le Peuple des Hommes Cassés	Oboé e Clarinete Baixo
1985	Paulo Ferreira de Castro	Spell	Oboé Solo
1986	Clotilde Rosa	Éclat du Soleil	Oboé Solo
1988	Daniel Schvetz	Variación Libre sobre Motivos de Piazzola	Oboé e Clarinete
1988	Manuel Pedro Ferreira	Duettino	Oboé e Corne-Ingês
1989	Roberto Perez	Sanata Completa	Oboé Solo
1990	Carlos Alberto Augusto	Viagem na Literatura Portuguesa	Oboé e Vibrafone
1991	Virgílio Melo	Généalogies	Corne-Ingês e Electónica
1991	Jorge Sagueiro	Suite Antiga, opus 23	Oboé e Piano
1995	Eduardo Luís Patriarca	...para uma voz sem acompanhamento, versão a 1)	Oboé Solo

1995	Ricardo Ribeiro	A Due Voce I (1985)	Oboé e Trombone
1998	António de Sousa Dias	Le Blanc Souci de Notre Toile	Oboé e Violoncelo
1999	Manuel Pedro Ferreira	Saudade	Oboé Solo
1999	José Luís Ferreira	Ombidoei - Estudo I	Oboé e Electónica
1999	Eurico Carrapatoso	Três Peças Atlânticas	Oboé e Piano
2000	José Luís Ferreira	Ombidoei - Estudo II	Oboé e Electónica
2000	Luís Carvalho	Trois Pièces d'Homage	Oboé d'Amor e Piano
2001	Daniel Schvetz	Ludic II	Oboé e Marimba
2002	Luís Carvalho	Chirimia	Oboé Solo
2002	Rui Miguel Dias	2 Miniaturas	Dois Oboés
2002	Daniel Schvetz	La Folie de Lissabon	Oboé Solo
2003	Nuno Côrte-Real	Cântico Negro	Corne-Inglês e Piano
2004	Ana Seara	Obo É	Oboé Solo
2004	Sofia Rocha	não sei...	Corne-Inglês Solo
2004	Cristopher Bochmann	Essay XV	Oboé Solo
2004	Gonçalo Lourenço	GL15, Obcaecatio. 7 Pecados Mortais	Oboé Solo

2004	Pedro Junqueira Maia	Sete Acontecimentos	Oboé Solo
2006	Ana Seara	Opalescência	Oboé Solo
2006	Pedro Amaral	Abstract	Oboé Solo
2008	Cândido Lima	Cinco Momentos de Oama	Oboé e Piano
2008	Cristopher Bochmann	Commentaire sur le 2ème mouvement de Et Expecto de Messiaen	Oboé Solo
2008	Paulo Ferreira Lopes	adE	Oboé e Electrónica
2009	Daniel Moreira	Pastoral	Oboé Solo
2009	João Filipe Ferreira	Universus	Oboé e Corne-Inglês
2009	Sérgio Mota	Nayaka	Oboé Solo
2009	Tiago Coimbra	In Neustadtgasse	Oboé Solo
2010	Paulo Bastos	7 Miniaturas	Oboé Solo
2010	Sérgio Azevedo	Bergerettes I	Oboé Solo
2010	Sérgio Azevedo	Bergerettes II	Oboé e Piano
2011	Cândido Lima	Cadernos de Invenções - Melodias A	Oboé Solo
2011	Cândido Lima	Cadernos de Invenções - Melodias B	Oboé Solo

2011	Cândido Lima	Cadernos de Invenções - Oboé I	Oboé e Piano
2011	Cândido Lima	Cadernos de Invenções - Oboé II	Oboé e Piano
2011	Cândido Lima	Cadernos de Invenções - Oboé III	Oboé e Piano
2011	Cândido Lima	Cadernos de Invenções - Corne Inglês I	Corne-Inglês e Piano
2011	Cândido Lima	Cadernos de Invenções - Corne Inglês II	Corne-Inglês e Piano
2011	Cândido Lima	Cadernos de Invenções - Oboé e Harpa I	Oboé e Harpa
2011	Cândido Lima	Cadernos de Invenções - Oboé e Guitarra I	Oboé e Guitarra
2011	Eurico Carrapatoso	Três Peças Atlânticas	Corne-Inglês e Piano
2011	Daniel Davis	Dois Mundos	Oboé Solo
2011	Andreia Pinto-Correia	... e murmurem vossas bocas	Oboé Solo
2011	Sérgio Azevedo	Duas Miniaturas para Joana	Oboé Solo
2012	Tiago Coimbra	Absurdo	Corne-Inglês Solo
2013	Andreia Pinto-Correia	... à sombra destas árvores	Oboé Solo
2013	Daniel Davis	Oboé Salomé	Oboé e Piano
2013	Eurico Carrapatoso	Sonata	Oboé e Piano
2013	Jorge Campos	Diálogos 1	Oboé e Electrónica

2013	Lino Guerreiro	Taniquetil	Oboé e Percussão
2013	Francisco Tavares	O Contador de Histórias	Oboé Solo
2014	Sérgio Azevedo	A Pocket Sonatina 2	Oboé e Piano

O catálogo permite também dar resposta a uma série de questões levantadas no primeiro capítulo, em especial à seguinte: “Tem-se registado, ao longo dos últimos trinta e cinco anos, um aumento ou decréscimo de obras escritas para oboé em Portugal?”. Uma primeira leitura deste catálogo poderá, até, surpreender pelo número de obras apresentadas: 61 em trinta e cinco anos. É possível verificar, assim, que a suposta escassez de obras, mencionada no primeiro capítulo, não se verifica. Parece até haver, na verdade, uma tendência de crescimento. Podemos verificar, assim, que os anos 80 e 90 são bastante deficitários no que respeita ao número de obras dedicadas ao instrumento, mas, em contrapartida, depois de 1999, apenas em 2005 e 2007 não se regista a composição de qualquer obra. Os resultados que – como estes – se podem retirar do catálogo serão analisados em maior detalhe mais à frente, no ponto 2.3.

De modo complementar, e porque se pretende apresentar, neste trabalho, algo mais do que uma mera listagem de obras (com as respetivas informações básicas), serão também apresentadas outras informações, complementares, recolhidas através de inquéritos aos compositores (conforme se explicará mais em detalhe no ponto seguinte). Essas informações complementares – analisadas no ponto 2.4 – pretendem enriquecer o catálogo, permitindo uma melhor caracterização da composição para oboé em Portugal nas últimas três décadas e meia, procurando, por exemplo, perceber até que ponto existirá uma colaboração estreita entre compositores e intérpretes no processo de composição das obras. Procuram, ainda, dar respostas a outras questões levantadas no primeiro capítulo, como saber se as obras são estreadas, se resultam ou não de encomendas, se essas encomendas são feitas por intérpretes ou instituições.

Uma outra questão levantada no primeiro capítulo prendia-se com o grau de utilização de técnicas contemporâneas (*extended techniques*) nas obras. Procurando dar resposta a essas questões, será feita – no ponto 2.5 – uma análise sumária das obras de modo a quantificar essas técnicas, fornecendo assim, uma panorâmica geral sobre a sua utilização.

São três, portanto, os elementos principais que se apresentam neste capítulo: i) o catálogo propriamente dito, com as suas informações básicas; ii) informações complementares; iii) análise sumária das obras. Nos pontos 2.3 a 2.5 serão analisados – em detalhe – os resultados obtidos em cada um desses três elementos. Antes disso, no ponto 2.2, será apresentada a metodologia utilizada para reunir tais resultados.

2.2 Metodologia

As análises apresentadas no capítulo 2 incidem sobre a totalidade das obras apresentadas no catálogo, e, portanto, salvo alguma falha de pesquisa, sobre a totalidade da população em estudo — ou seja, sobre a totalidade das obras para oboé solo ou oboé com acompanhamento de um outro instrumento escritas em Portugal entre 1980 e 2014.

O método de investigação aplicado neste capítulo será de carácter quantitativo, que segundo Baptista e Sousa (2011) se caracteriza por ter “como objetivo a identificação e apresentação de dados, indicadores e tendências observáveis” (p. 53) — neste caso, sobre aspetos como a evolução temporal do número de obras escritas (em 2.3), ou saber quais as técnicas menos convencionais mais utilizadas pelos compositores (em 2.5).

De forma a reunir informações que nos possibilitassem essa análise quantitativa, foram empregues vários instrumentos de recolha de dados, em cinco fases consecutivas: i) consulta da lista divulgada por Bastos (2010); ii) consulta de *sites* genéricos; iii) consulta de *sites* de compositores; iv) inquéritos aos compositores; v) recolha de partituras. Destas, as fases i), ii), iii) e iv) permitiram obter e/ou confirmar os dados relativos às informações básicas do catálogo (analisados em maior detalhe no ponto 2.3). Relativamente às informações complementares (analisadas em 2.4), foram recolhidas na fase iv) (inquérito aos compositores), que permitiu reunir dados adicionais sobre as obras (que de outra forma não seriam facilmente obtidos). Já a fase v) foi decisiva para a análise sumária das obras (apresentada em 2.5).

i) Consulta da lista divulgada por Bastos (2010)

Antes de ser iniciado o trabalho de investigação, havia já o conhecimento pessoal da existência de 11 obras escritas entre 1980 e 2014. Consultando a lista de Bastos (2010) — que é a única lista do género publicada, como se referiu no capítulo 1 — verificou-se a referência a 7 dessas 11 obras. Nessa lista, para além dessas 7 obras, são referidas outras 21. São, de facto, 28 as obras que o autor identifica entre 1980 e 2010 e que preenchem os parâmetros deste estudo: 18 obras para oboé solo, 5 para oboé e piano e 5 para oboé com acompanhamento de um outro instrumento. No total, após a consulta da lista de Bastos (2010), ficou então apurado um total de 32 obras: 11 sobre as quais havia um conhecimento pessoal prévio e 21⁶ retiradas da lista de Bastos (2010). Foram essas 32 obras que serviram como ponto de partida para as fases seguintes, nomeadamente para a segunda etapa da investigação — a consulta de *sites* genéricos.

⁶ Após a realização dos inquéritos aos compositores veio-se a verificar que, dessas 21 obras, 3 estavam fora de catálogo.

ii) Consulta de *sites* genéricos

De forma a corroborar as informações fornecidas por Bastos (2010) — assim como das previamente conhecidas — e a obter novos dados, foram então consultados diversos *sites* genéricos sobre música portuguesa.

À semelhança do que acontece com a bibliografia sobre o tema, também a informação disponível *online* é bastante escassa. De entre os diversos *sites* consultados — por se revelar muito completo e de fácil consulta — o que acabou por contribuir de forma mais significativa foi o do Centro de Investigação & Informação da Música Portuguesa⁷. Neste *site* exclusivamente dedicado à música portuguesa, é possível encontrar um elevado número de informações sobre compositores e música escrita em Portugal, assim como obter algumas partituras. A versatilidade e eficácia do motor de busca deste *site* permitiram desde logo, efetuando uma busca através da inserção de palavras-chave (títulos das obras e nomes dos compositores), uma confrontação dos dados que possuía sobre as 32 obras referidas no ponto i). Dessas 32 obras, 15 estavam referenciadas no *site*, e em todos os casos se verificou que as informações já existentes se confirmavam. Seguidamente, procedeu-se a uma busca por instrumentações de agrupamentos reduzidos com oboé. Desta busca, resultou o apuramento de títulos de mais 23 obras para oboé solo ou oboé com acompanhamento de um outro instrumento, assim como das respetivas informações básicas. O total de obras apuradas aumentou, então, para 55 (32+23). Foi ainda possível retirar deste *site* as partituras (em formato PDF) de 12 dessas obras, bem como o endereço electrónico de 32 compositores (necessários para posterior realização dos inquéritos).

No *site* da Antena 2⁸ foi também possível encontrar uma lista com obras de autores nacionais. Se bem que menos completo do que o *site* do Centro de Investigação & Informação da Música Portuguesa, revelou-se complementar, tendo daí sido retirados títulos, assim como informações básicas, de três obras não mencionadas no *site* mic.pt (ver Anexo I, em que se especifica a fonte de informação para cada obra em catálogo).

Foi também consultado o *site* digital da Biblioteca Nacional; neste caso, porém, a pouca informação disponível não se inseria no âmbito deste trabalho, uma vez que, na sua maior parte, era datada do início do século XX ou de séculos anteriores.

iii) Consulta de *sites* de compositores

Das informações obtidas nas duas primeiras fases de investigação foi elaborada uma primeira lista (provisória) com 58 obras. Nessa lista encontrava-se, evidentemente, o nome de vários compositores, permitindo assim passar à fase seguinte do trabalho: a consulta de *sites* de compositores⁹. Uma vez que estes disponibilizam informação sobre as suas obras nessas páginas — informação essa, em

⁷ Página inicial do *site* do Centro de Investigação & Informação da Música Portuguesa. (s.d.).

⁸ “Lista de obras de autores nacionais”. (s.d.).

⁹ Entre outros, e a título de exemplo, foram consultados os *sites* de Eurico Carrapatoso, Andreia Pinto-Correia, Jorge Salgueiro, Luís Carvalho ou António Sousa Dias.

geral, bastante atualizada — procurou-se através dessa consulta confirmar os dados obtidos nas fases anteriores. Verificou-se que todos os dados coincidiam com os que já possuía. Só num caso foi encontrada uma obra, não mencionada em qualquer outro meio de pesquisa: “... à sombra dessas árvores”, de Andreia Pinto-Correia (passando, assim, para 59 o número de obras apuradas).

iv) Inquéritos aos compositores

Um dos instrumentos mais utilizados numa investigação quantitativa é o inquérito. Baptista e Sousa (2011) afirmam que a realização de inquéritos justifica-se cada vez há necessidade de “recolher informação sobre uma grande variedade de comportamentos de um mesmo indivíduo, ou quando pretendemos conhecer o mesmo tipo de variável em muitos indivíduos” (p. 90). Neste caso, pretendia-se conhecer o mesmo tipo de variável — por exemplo, o tipo de motivações para a composição das obras— em muitos indivíduos — ou seja, em relação a cada uma das obras. Essa foi uma das principais razões para se ter optado pela realização de inquéritos aos compositores.

Além disso, sendo um dos propósitos do presente trabalho contribuir para uma aproximação entre intérpretes e compositores, não seria concebível a realização deste estudo sem o importante contributo destes últimos. Também por isso se fez questão de realizar os inquéritos.

Assim, todos os compositores — e sem exceção — foram contactados através de correio electrónico. Os contactos ocorreram em duas fases distintas: uma primeira, em que foi colocada a maior parte das questões, e uma segunda, apenas para colocar duas questões adicionais. Na primeira fase — que decorreu entre 15-03-2014 e 23-09-2014 —, foram contactados os 38 compositores responsáveis pela composição das obras apuradas, tendo sido recebida resposta às questões colocadas em 36 casos (93,33% do total). Na segunda — que decorreu entre 03-03-2015 e 18-04-2015 —, também todos os compositores foram contactados; no entanto, desta vez, apenas 50% dos inquiridos respondeu. Na primeira fase, foi então apresentado a cada compositor um breve questionário, com uma série de perguntas que tinham dois propósitos principais: i) confirmar as informações básicas (título da obra, data de composição e instrumentação); ii) obter informações adicionais, de forma a determinar o nível de interação entre os compositores e os intérpretes: por exemplo, qual a motivação para a composição da obra (se pessoal ou decorrente de uma encomenda, deixando ainda em aberto outras possibilidades); se houve ou não colaboração com algum intérprete durante a composição da obra; se a obra foi estreada. Apresenta-se abaixo esse questionário:

(...) Tenho conhecimento de que escreveu uma obra (...título...) em (...ano...) para oboé (...instrumentação...). Confirma como corretos os dados que possuo?

1) Qual o ano de composição da obra?

2) Permite que inclua o título da obra numa tabela em que mencionarei todas as obras disponíveis para execução atualmente? A obra encontra-se "em catálogo"?

3) A composição da sua obra é resultante de uma encomenda institucional?

Se sim, qual a instituição?

4) A composição da sua obra resulta de uma colaboração pessoal entre compositor/intérprete?

Se sim, quem foi esse intérprete?

Se não, qual foi o motivo?

5) Nesta obra em particular consultou algum "método" sobre técnica do instrumento durante o processo de composição?¹⁰

6) Tem conhecimento se a obra foi estreada?

Se sim, qual o nome do oboísta?

7) Até ao final do ano de 2014 escreveu mais alguma obra para oboé solo ou com acompanhamento de um outro instrumento?

8) De que forma poderei obter ou adquirir a partitura da obra?

Algumas destas questões, como se pode observar, são abertas, e outras, fechadas: por exemplo “A composição da sua obra resulta de uma colaboração pessoal entre compositor/intérprete? Se sim, quem foi esse intérprete?” insere-se no grupo das perguntas abertas, pois permite aos inquiridos desenvolverem as suas respostas (Baptista & Sousa, 2011, p. 97) – caso assim o desejem, como posteriormente se veio a verificar em alguns casos. Já a primeira pergunta – Qual o ano de composição da obra? – é uma questão de tipo fechado – que segundo as mesmas autoras facilita “a categorização das respostas para posterior análise” (Baptista & Sousa, 2011, p. 97). A utilização simultânea destes dois tipos de perguntas num mesmo questionário leva-nos a concluir, segundo Baptista e Sousa (2011), que neste caso se trata de um questionário de tipo misto (p. 91).

Para além do envio dos inquéritos por correio electrónico, houve ainda alguns casos em que me encontrei pessoalmente com compositores, nomeadamente com Pedro Faria Gomes, Igor Silva, Daniel Davis, Ana Seara, Sérgio Azevedo e Eurico Carrapatoso; mesmo aí, porém, foi-lhes enviado um *e-mail* posteriormente para que as informações ficassem devidamente registadas e documentadas.

Como resultado desses contactos, em resposta à segunda parte da pergunta 2), verificou-se que das 59 obras contabilizadas, 9 delas se encontravam fora do catálogo dos compositores. Já em resposta à pergunta 7), apurou-se a existência de 8 novas obras, aumentando para 67 o número total de obras apuradas (e confirmando-se em catálogo 58 delas).

Tendo-se verificado que o nome de importantes compositores já falecidos – mas ativos durante uma parte dos anos abrangidos neste estudo – não figuravam em nenhuma fonte como tendo escrito alguma obra para oboé solo ou para oboé com acompanhamento de um outro instrumento, foram cuidadosamente analisados os catálogos das obras e informação disponível online de Joly Braga

¹⁰ Esta pergunta foi colocada pela primeira vez no inquérito realizado a Daniel Davis em 23-09-2014, não fazendo, por isso, parte dos inquéritos realizados até essa data (relembre-se, que a esta fase responderam 93,33% dos compositores). Numa segunda fase – que decorreu entre 03-03-2015 e 18-04-2015 – os compositores que já tinham sido inquiridos (antes de 23-09-2014), voltaram a ser contactados de forma a responderem a esta questão específica. Adicionalmente, todos os compositores foram questionados se tinham escrito alguma nova obra até ao final de 2014. A percentagem de respostas foi bastante inferior quando comparada com a percentagem da primeira fase. Apenas 50% dos inquiridos responderam na segunda fase. No total, foram enviados 227 *e-mails* e recebidos 143 entre os dias 15-03-2014 e 14-09-2015.

Santos¹¹, Fernando Lopes-Graça¹², Jorge Peixinho¹³ e Emmanuel Nunes¹⁴. Em nenhum caso se verificou a existência de obras que se integrassem no âmbito deste estudo, ainda que seja digno de menção o Concerto de Outono (1983) para oboé e orquestra, de Jorge Peixinho, por ser a única obra identificada em que é dado um papel de significativo destaque ao oboé.

Também outros compositores com carreiras consolidadas, ainda vivos e em atividade, foram consultados por correio electrónico, nomeadamente: Miguel Azguime, Alexandre Delgado, Cândido Lima, Fernando Lapa, João Pedro Oliveira, Álvaro Salazar, Luís Tinoco, António Pinho Vargas, Ivan Moody, Vasco Negreiros, Luís Pena, António Chagas Rosa, Vítor Rua e António Vitorino d'Almeida. Todos confirmaram não ter escrito obras para oboé solo ou para oboé com acompanhamento de um outro instrumento, embora alguns deles tenham utilizado o instrumento em obras para agrupamentos de música de câmara mais alargados ou obras para oboé solo com acompanhamento orquestral, como por exemplo António Vitorino d'Almeida, no seu Concerto para oboé e orquestra de cordas (2004).

Adicionalmente, contactaram-se os instrumentistas mais ativos neste campo – nomeadamente Ricardo Lopes, Aldo Salvetti, Tiago Coimbra, Samuel Bastos, Salvador Parola, entre outros – de forma a confirmar alguns dos dados obtidos e/ou obter novas informações (em especial sobre obras que ainda desconhecia). Na maioria dos casos, a informação fornecida não foi relevante, tendo-se uma grande parte dos inquiridos limitado a fornecer dados já conhecidos. De resto, este facto foi ao encontro de uma das ideias discutidas no primeiro capítulo: o desconhecimento, por parte dos oboístas, de uma parte significativa do repertório existente. No entanto, houve dois oboístas – Ricardo Lopes e Salvador Parola – que indicaram a existência de três obras que desconhecia na altura, duas das quais – “Diálogos 1” de Jorge Campos e “Taniquetil” de Lino Guerreiro – foram confirmadas pelos autores como fazendo parte dos seus catálogos. Assim, o número total de obras apuradas aumentou para 70, e o número de obras confirmadas em catálogo para 60.

Foram ainda consultados regularmente os catálogos das obras das editoras Scherzo¹⁵ e AvA¹⁶, editoras particularmente ativas atualmente. Das frequentes consultas foi possível identificar uma nova obra, mais tarde confirmada como fazendo parte do catálogo. Assim se atingiu o número final de 71 obras apuradas e 61 obras em catálogo. Como se referiu anteriormente, o Anexo I identifica as fontes de informação relativas a cada obra em catálogo.

¹¹ Moreira (2014), pp. 90-104

Bravo (2010), pp. 1174-1178.

¹² “Obra musical do compositor Fernando Lopes-Graça, Catálogo”. (s.d.). Consulta *online*.

Silva (coord.) (2009), pp. 299-341.

¹³ Machado (2004). Consulta *online*.

¹⁴ “Lista de obras de Emmanuel Nunes”. (s.d.). Consulta *online*.

¹⁵ Scherzo Editions (2015). Consulta *online*.

¹⁶ AvA Musical Editions (2015). Consulta *online*.

v) Recolha de partituras

A recolha de partituras foi também um objectivo importante na realização deste trabalho, com significativos contributos quer para um efetivo alargamento e enriquecimento do conhecimento pessoal do repertório, quer para a já referida análise sumária das obras. Pretende-se com estas análises, como referi, quantificar o grau de utilização de técnicas menos convencionais (*extended techniques*). Para fazer essa recolha, solicitou-se informação aos compositores sobre de que forma poderia aceder às partituras das suas obras. Naturalmente que a música já editada foi adquirida nas editoras, mas havia um elevado número de obras sem qualquer informação acerca da sua edição. Dessas obras, algumas são editadas pelos próprios autores — tendo sido adquirida aos próprios, ou às editoras que os representam, num total de 21 casos — e as restantes foram-me por eles gentilmente cedidas (ou, noutros casos, por oboístas, com a devida autorização dos compositores). De um total das 61 obras em catálogo, foi possível a recolha de 53. A impossibilidade de obtenção da totalidade das partituras mencionadas deveu-se a três condicionantes: os compositores não enviarem as partituras, o compositor ter comunicado que precisava de rever a obra, ou não ter obtido resposta aos *e-mails* enviados.

2.3 Análise das informações básicas sobre as obras

Neste ponto, analisaremos os dados relativos às informações básicas sobre as obras (apresentados acima no catálogo). Assim, analisar-se-ão questões referentes a: i) ano de composição; ii) número de obras escritas por compositor; e iii) formações instrumentais mais utilizadas.

i) Ano de composição das obras

Neste ponto, procurar-se-á dar resposta — através da apresentação de dados objetivos — a uma das questões formuladas no primeiro capítulo (em 1.2): “Tem-se registado, ao longo dos últimos trinta e cinco anos, um aumento ou decréscimo de obras escritas para oboé em Portugal?”

A partir do catálogo previamente apresentado (em 2.1), é possível observar que houve vários anos — 11 no total — em que não foi composta nenhuma obra, nomeadamente em 1980, 1981, 1982, 1987, 1992, 1993, 1994, 1996, 1997, 2005 e 2007. Ora, desses 11 anos, 9 ocorreram antes de 1999 e apenas 2 depois. Após o ano de 1999 (e com a exceção dos anos de 2005 e 2007), em todos os anos se regista o aparecimento de novas obras, ainda que em maior número nuns do que noutros anos. Só por si, este facto poderá indiciar um efetivo aumento do número de obras.

Há até um ano de excepcional produtividade — 2011, com 13 obras — mas tal leitura poderá ser enganadora. Esse elevado número de obras resulta, em larga medida, de ter optado, na elaboração do catálogo, por considerar como uma obra individual cada um dos cadernos da obra didática “Cadernos de Invenções”, de Cândido Lima. Se, em vez disso, aglomerarmos todos os 9 cadernos e os considerarmos uma só obra, passamos de um total de 13 para 5 obras escritas em 2011. Nesse sentido, e com o

propósito de não inflacionar os números abaixo apresentados, passaremos a considerar a partir deste ponto os “Cadernos de Invenções” como uma única obra. Como resultado dessa aglomeração, serão consideradas neste ponto 53 obras em catálogo, em vez das 61.

Na realidade, esse indício – de que houve um aumento do número de composições – é confirmado através dos três gráficos que abaixo se apresentam: o primeiro, apresenta-nos uma visão mais detalhada (por anos); o segundo, uma visão mais global (por décadas); por fim, no terceiro, voltamos a diminuir o espectro, dividindo em dois cada uma das décadas (de cinco em cinco anos).

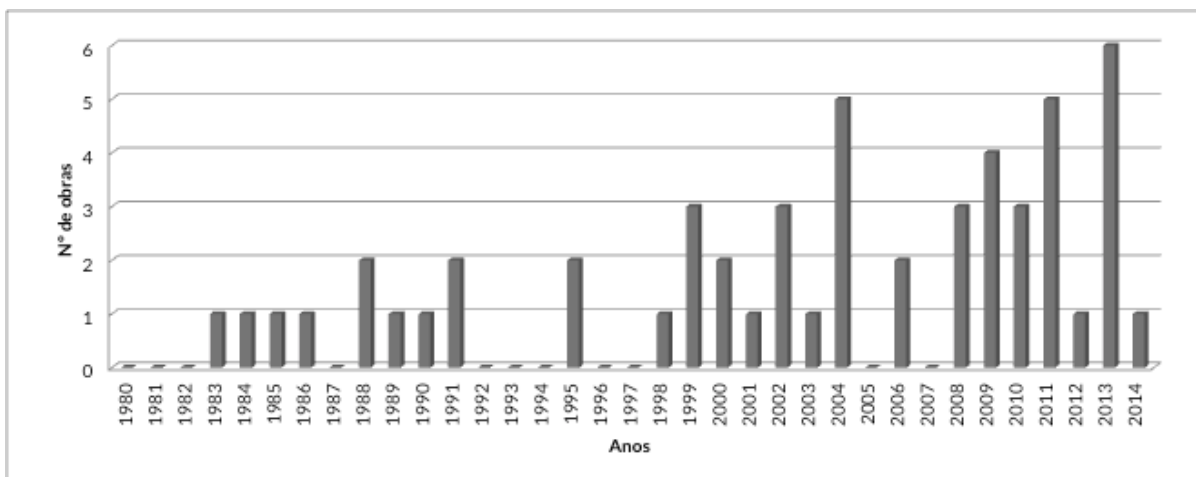


Fig. 1 – Número de obras em catálogo (por anos).

Neste primeiro gráfico (Fig. 1), é possível observar o número de obras compostas em cada ano. Como já se viu, e disse, é após o final dos anos 90 que se verifica um crescimento significativo, ainda que não completamente sustentado (devido às quebras verificadas em 2005, 2007, 2012 e 2014). Verifica-se também que antes de 1999, para além de vários anos em que não se registou o aparecimento de novas obras, esse número foi sempre bastante baixo. Aliás, a primeira vez que foram escritas mais do que duas obras no mesmo ano foi precisamente em 1999, circunstância que se repete em 2002, 2004, 2008, 2009, 2010, 2011 e 2013. Em todos os outros casos, ou foram compostas duas obras (1988, 1991, 1995, 2000 e 2006) ou uma (1983, 1984, 1985, 1986, 1989, 1990, 1998, 2001, 2003, 2012 e 2014).

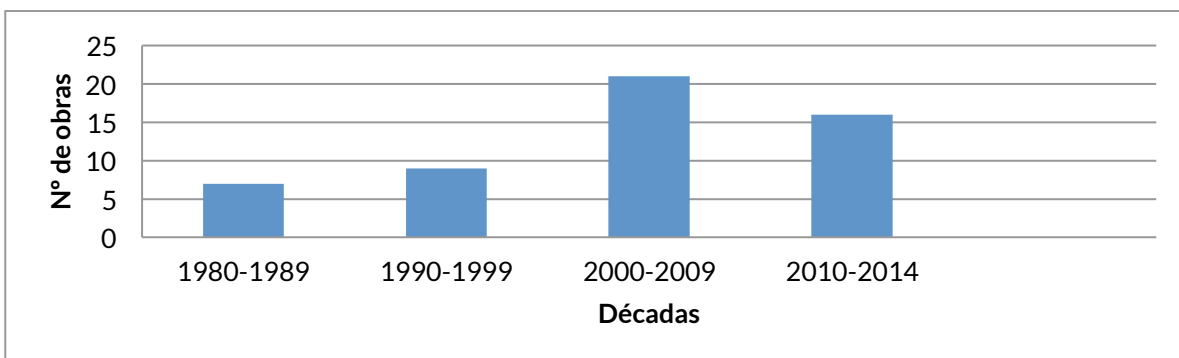


Fig. 2 – Número de obras em catálogo (por décadas).

Se compararmos os números década a década (Fig. 2), esta evolução é ainda mais patente. Só por si, a década compreendida entre os anos 2000 e 2009 apresenta mais obras do que as duas décadas anteriores em conjunto: 21, face a apenas 16 obras compostas entre 1980 e 1999. Essa evolução é ainda mais significativa quando comparamos estes últimos números com a presente década (não esquecendo que a “presente década”, neste estudo, abrange apenas cinco anos). De facto, foram compostas 16 obras entre 2010 e 2014, o que iguala os números das décadas de 80 e 90 tomadas em conjunto, e se aproxima – com uma diferença de apenas cinco obras – dos anos 2000 a 2009, período durante o qual se compuseram 21 obras. A continuar a este ritmo (16 obras em 5 anos), a presente década seria de todas a mais produtiva (teria 32 obras no total dos 10 anos).

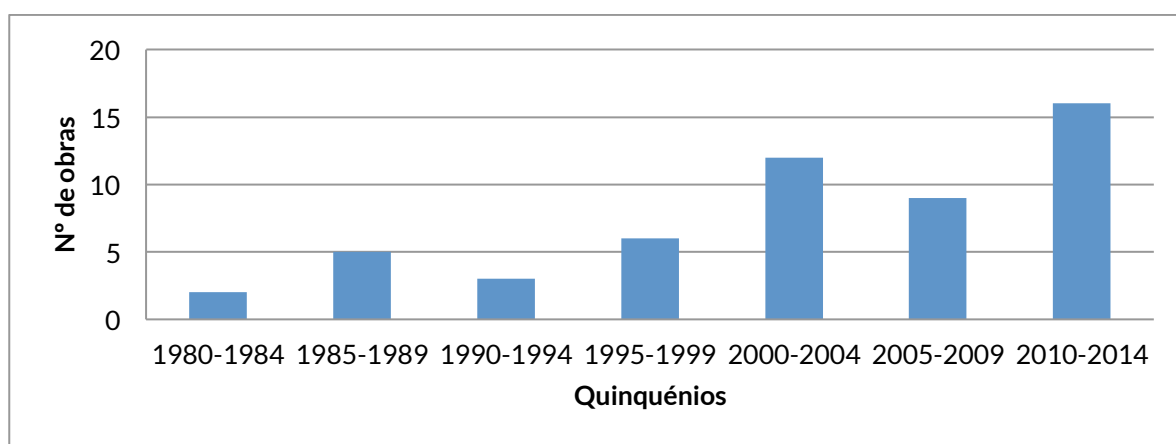


Fig. 3 – Número de obras em catálogo (por quinquénios).

Mais revelador ainda é quando a análise é feita em períodos de cinco anos (Fig. 3). Neste caso, são claramente os últimos cinco anos que se destacam, com 16 obras. Só a meia década compreendida entre 2000 e 2004 se aproxima, com 12 obras, ainda assim menos 4. É neste último gráfico (Fig. 3), na verdade, que mais facilmente podemos observar a evolução do número de obras. Assim, observa-se que mesmo havendo um crescimento gradual, este crescimento parece ser cíclico. Ou seja, em cada ciclo de quinze anos verifica-se um crescimento sustentável durante os primeiros dez, seguido de um ligeiro recuo nos últimos cinco. Mais especificamente, vemos que: entre 1980 e 1984 foram escritas 2 obras, registando-se uma subida substancial no período seguinte (1985-89), para 5 obras, havendo depois (1990-94) um decréscimo para 3 obras (ou seja, não desce tanto quanto tinha subido inicialmente). O mesmo acontece nos quinze anos seguintes, ou seja: 1995-99, 6 obras; 2000-04, 12 obras; 2005-09, 9 obras. É também curioso verificar que, após as quebras registadas a cada quinze anos, a recuperação que se segue apresenta sempre números superiores à anterior subida. Ou seja: após o recuo de 5 para 3 obras, ao passar de 1985-89 para 1990-94, segue-se um aumento nos cinco anos seguintes (1995-99) para 6 obras (mais uma do que em 1985-89); do mesmo modo acontece 15 anos depois, em que após a

quebra de 12 para 9 obras, de 2000-04 para 2005-09, segue-se um aumento para 16 em 2010-14 (mais 4 obras que no período 2000-04)¹⁷.

ii) Número de obras por compositor

Um outro aspeto sobre o qual podemos refletir é o seguinte: quais são os compositores mais produtivos/profícuos na escrita para oboé? Com quatro obras escritas para oboé solo ou oboé e piano (mais precisamente duas a solo e duas para oboé e piano) Sérgio Azevedo é quem se destaca, seguido de Eurico Carrapatoso e Daniel Schvetz, com três obras cada um. Já Ana Seara, Andreia Pinto-Correia, Christopher Bochmann, Daniel Davis, Jorge Salgueiro, José Luís Ferreira, Luís Carvalho, Manuel Pedro Ferreira e Tiago Coimbra escreveram duas obras para o instrumento. Também Cândido Lima, e se considerarmos a aglomeração dos “Cadernos de Invenções” numa só obra, e não como nove obras autónomas – o que o destacaria com larga diferença dos outros compositores (teria um total de dez peças) – escreveu duas obras. Todos os restantes só por uma ocasião dedicaram uma composição ao oboé.

iii) Instrumentações

Neste ponto já é possível dar uma resposta inequívoca à questão colocada no primeiro capítulo: “Quais as instrumentações predominantes? Oboé solo ou com acompanhamento de um outro instrumento?” (em 1.2). Pode-se observar que cerca de metade das obras, 29 em 61¹⁸ (48%), são para oboé solo e as restantes para oboé com acompanhamento (52%). Embora o número de obras com acompanhamento seja ligeiramente superior (em 4 pontos percentuais), os resultados refletem um certo equilíbrio nas escolhas dos compositores no que respeita a essas duas instrumentações básicas.

Das obras com acompanhamento, metade é com piano, ou seja, 16 em 32, mostrando que o acompanhamento de piano, o mais tradicional, continua a ter uma certa preferência por parte dos compositores. Na verdade, conjuntamente, as obras para oboé solo e as obras para oboé (ou oboé d’amor ou corne-ínglês) com acompanhamento de piano têm um peso de 74% no catálogo.

Das restantes 16 obras com acompanhamento, destacam-se as obras para oboé/corne-ínglês e electrónica, com cinco obras, revelando também uma proporção significativa de obras com acompanhamento menos convencional. Das restantes, 3 são com acompanhamento de instrumentos de percussão; 3 para dois oboés ou oboé e corne-ínglês; 2 com acompanhamento de outro instrumento de sopros; e 2 com acompanhamento de cordas dedilhadas. É curioso verificar que apenas foi escrita uma obra para oboé ou corne-ínglês e instrumentos de cordas: “Le blanc souci de notre toile”, para oboé e

¹⁷ Por estarmos a lidar com diferenças tão pequenas de números devemos alertar que, de certa forma, estas conclusões poderão ser provisórias. Na verdade, ainda que este catálogo pretenda ser exaustivo, é sempre possível que algumas obras tenham ficado de fora. Ora, bastaria identificar mais uma ou duas para que o padrão se pudesse alterar um pouco.

¹⁸ Aqui serão considerados todos os Cadernos de Invenções de Cândido Lima em separado e não aglomerados, uma vez que cada caderno apresenta uma instrumentação diferente.

violoncelo, de António Sousa Dias (obra composta em 1998). Todos estes dados se resumem no gráfico da Fig. 4¹⁹.

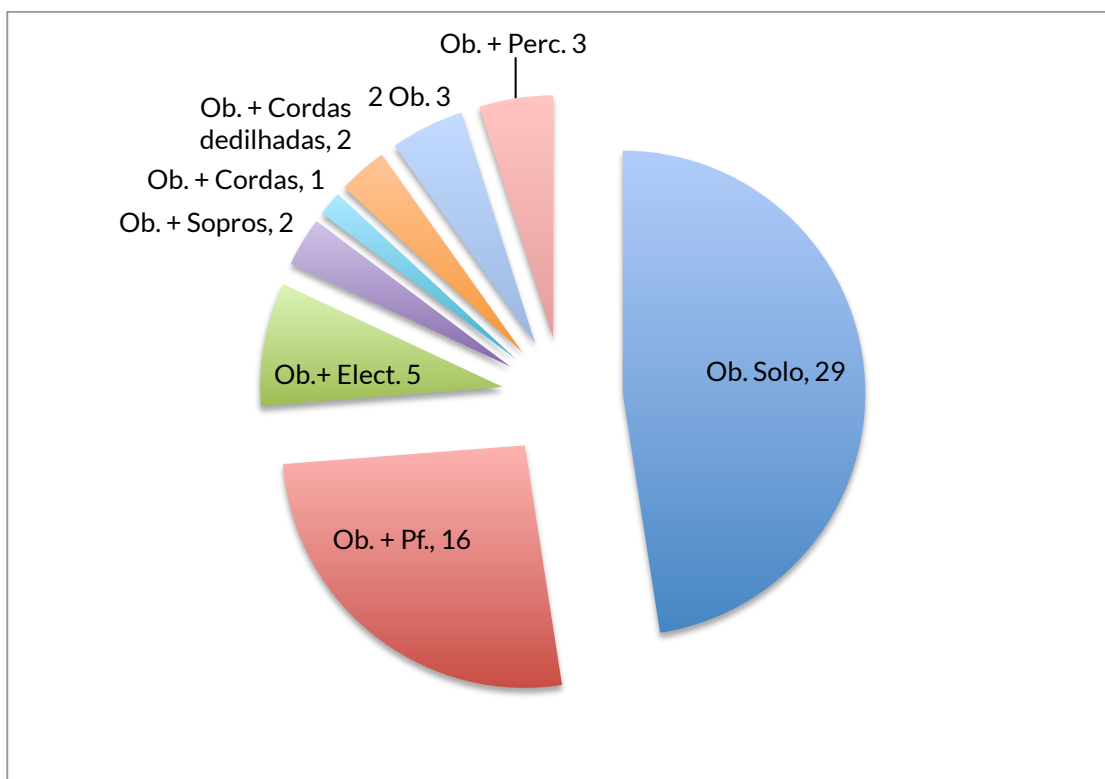


Fig. 4 - Distribuição das obras por instrumentações.

2.4 Análise das informações complementares sobre as obras: relação entre compositores e intérpretes

Comparativamente ao ponto anterior (2.3), são em maior número as questões a que, neste ponto, procuramos dar resposta. Relembremos as questões colocadas no primeiro capítulo:

- i) Quais são as motivações para a composição das obras? Qual a proporção delas que resulta de encomendas? Dentro das obras que são encomendadas, a maior parte são encomendadas por instituições ou por instrumentistas?
- ii) Os compositores trabalham habitualmente com algum oboísta durante a composição das obras?
- iii) Consultam métodos específicos para o instrumento?
- iv) Da totalidade das obras, qual a percentagem que foi estreada?

¹⁹ Na Fig. 4, a abreviatura *Ob.* engloba todos os instrumentos da família do oboé. Esta opção foi tomada com o propósito de facilitar a leitura do gráfico. As instrumentações detalhadas podem ser consultadas no catálogo.

Como foi anteriormente referido (na metodologia), foi através da realização de inquéritos aos compositores que se obtiveram as informações que permitem responder a estas questões. Analisemo-las separadamente.

i) Motivações para a composição da obra

As questões que, no inquérito, permitiram apurar as informações necessárias para responder a este ponto foram as seguintes: 3) “A composição da sua obra é resultante de uma encomenda institucional? Se sim, qual a instituição?”; e 4) “A composição da sua obra resulta de uma colaboração pessoal entre compositor/intérprete? Se sim, quem foi esse intérprete? Se não, qual foi o motivo?”.

As respostas obtidas relativamente à pergunta 3) do inquérito foram, na sua esmagadora maioria, claras. Assim, apurou-se que das 53 obras²⁰, 11 resultaram de encomendas institucionais (ver Anexo III, referente às encomendas das obras). Só num caso foi necessária posterior verificação, que se revelou de fácil resolução²¹.

Relativamente à pergunta 4), as respostas careceram de uma leitura e análise mais atenta. De facto, como se tinha dado liberdade aos compositores para explicarem, por suas palavras, qual o motivo que levou à composição da obra, as respostas não estavam pré-definidas. Consequentemente, praticamente todas as respostas foram diferentes²². Após essa leitura e análise, foi possível agrupar as respostas noutras três categorias: solicitação de intérprete, formação académica e motivação pessoal. Eis alguns exemplos de respostas recebidas, através das quais se pretende demonstrar de que forma foram distribuídas pela diferentes categorias.

Em relação às categorias de motivação pessoal e solicitação de intérprete, podemos referir o exemplo de duas obras de um mesmo compositor. Em relação a uma das obras, referiu, na sua resposta, via e-mail, ao questionário colocado, que “não houve qualquer pedido (...)” – por isso, foi considerada motivação pessoal; em relação a outra, referiu que “(...) lhe tinha sido sugerida por um intérprete (...)” – assim se considerou solicitação de intérprete (comunicação pessoal, 2 de junho de 2014).

A seleção de obras para a categoria em que a motivação para a composição foi a formação académica revelou-se de fácil leitura, já que os compositores assumiram abertamente essa motivação. Num exemplo de respostas obtidas neste contexto, um compositor refere que ambas as suas obras “(...) foram criadas, ainda como aluno, no decurso dos meus 2º e 3º anos para a disciplina de composição (...)” (comunicação pessoal, 4 de junho de 2014).

De uma forma geral, as respostas obedeceram aos padrões acima expostos, com a diferença de

²⁰ Neste ponto os “Cadernos de Invenções” voltam a ser aglomerados e contabilizados como uma só obra, uma vez que, tendo sido compostos em conjunto, todos tiveram o mesmo tipo de motivação (pessoal, neste caso).

²¹ No primeiro inquérito, o compositor referiu que a obra tinha sido encomendada por um outro compositor, mas após alguma investigação, e novo contacto com o compositor, verificou-se que se tratava de uma encomenda para um festival. Dessa forma, foi fácil concluir que se tratava, afinal, de uma encomenda institucional.

²² Este facto decorre naturalmente do carácter aberto da questão.

um ou outro termo, permitindo uma fácil classificação das obras e respetiva categorização. No entanto, houve alguns casos em que as respostas foram ambíguas ou dúbias. Exemplo disso, é a resposta de um compositor às perguntas 3) e 4), em que diz que “(...) surgiu de uma relação pessoal com o oboísta”, referindo o nome do instrumentista (comunicação pessoal, 3 de junho de 2014). Neste caso, não ficava suficientemente claro se a motivação teria sido de ordem pessoal ou se teria sido uma solicitação de intérprete: a não utilização de palavras como encomenda, solicitação ou motivação, de facto, deixou algumas dúvidas. Parece claro que houve colaboração com o intérprete, mas a explicação sobre a motivação para a composição não foi tão explícita. Assim, no sentido de esclarecer essas dúvidas, o intérprete foi contactado telefonicamente. Neste caso, concluiu-se que se tratou de motivação pessoal, não tendo havido solicitação do intérprete para a composição da obra.

Num outro caso, o compositor, na resposta ao inquérito, não refere claramente a motivação da composição da obra, mas em relação à pergunta 4) — “A composição da sua obra resulta de uma colaboração pessoal entre compositor/intérprete? Se sim, quem foi esse intérprete? Se não, qual foi o motivo?” — diz que “Sim, e quase de forma “visceral!”, referindo de seguida o nome do intérprete. Também neste caso, ficou claro que houve colaboração entre ambos, mas não foi referido que a obra resultava de uma solicitação do intérprete — ainda que o teor da resposta à pergunta 4) pudesse apontar nesse sentido. Também aqui, foi um novo telefonema ao intérprete — para confirmar as informações iniciais que tinha dado — que dissipou quaisquer dúvidas, tendo sido esta obra classificada como solicitação de intérprete.

As respostas foram então agrupadas, no total, em quatro categorias diferentes: encomenda institucional, solicitação de intérprete, formação académica e motivação pessoal (ver Anexo II, em que é possível verificar a motivação de cada obra). A Fig. 5 mostra a distribuição das respostas, mostrando que a motivação pessoal é a mais comum (18 das 53 obras, ou seja, 34% do total), seguindo-se as solicitações de intérpretes (24%), encomendas institucionais (21%) e formação académica (17%). Em 2 dos casos (4%), não foi possível apurar a motivação porque os compositores não responderam à questão. Verifica-se ainda que o número de obras resultantes de encomendas — entendidas em sentido lato, por forma a incluir as solicitações de intérpretes — abrange 45% do número total de obras, mostrando que cerca de metade das obras resultam de um estímulo exterior (casos representadas mais à esquerda no gráfico da Fig. 5).

É interessante verificar que apenas 21% das obras resultam de encomendas, o que demonstra que a composição de música para oboé em Portugal se tem sobretudo devido à iniciativa dos compositores ou a solicitações de oboístas — ou seja, diretamente à relação entre compositores e intérpretes.

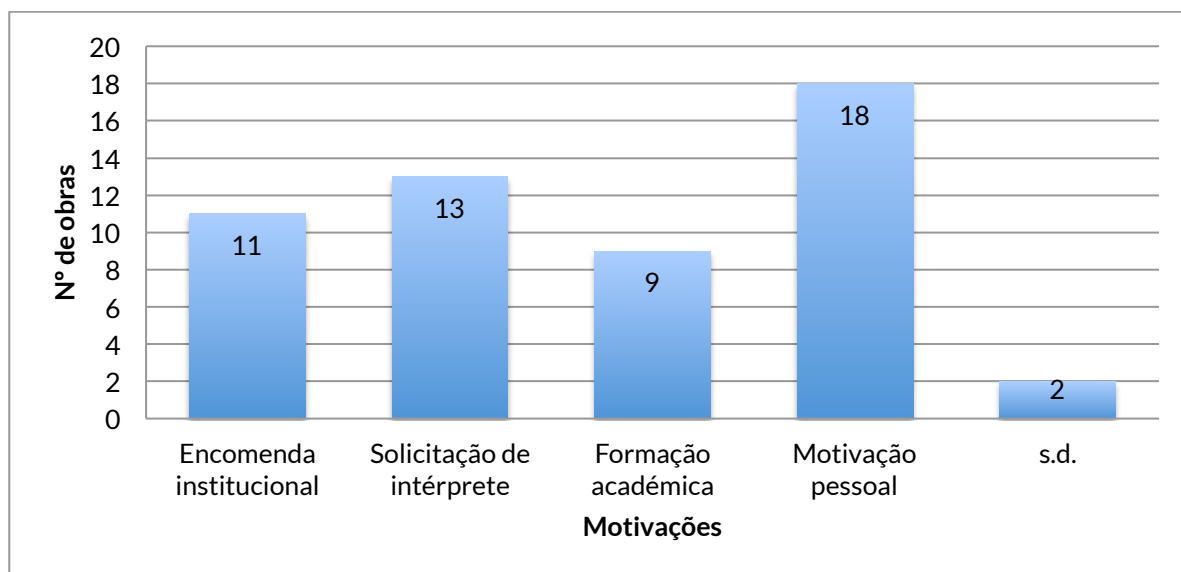


Fig. 5 – Distribuição das motivações para a composição das obras.

Um aspeto que merece destaque é o papel importante que a Antena 2 da RDP, através do Prémio Jovens Músicos (PJM), tem no incentivo à criação e execução de novas obras para oboé. Assim, ao analisar mais detalhadamente as obras resultantes de encomendas institucionais, verifica-se que tal facto aparenta ser verdadeiro. Das 11 obras resultantes de encomendas institucionais, 4 foram encomendas pela RDP, tendo sido 3 delas no âmbito do PJM, nomeadamente: “Opalescência” (2006) de Ana Seara, “Pastoral” (2009) de Daniel Moreira e “O contador de histórias” (2013) de Francisco Tavares. Ainda que não pareça muito significativo num universo de 53 obras, este facto merece referência, uma vez que em nenhuma outra instituição se verifica a encomenda mais do que uma obra²³.

No campo da solicitação de obras por parte de intérpretes, merece destaque o papel do oboísta Salvador Parola, uma vez que se deve à sua iniciativa a escrita de três obras em 2013 (“Diálogos 1” de Jorge Campos, “Taniquetil” de Lino Guerreiro e a Sonata para oboé e piano de Eurico Carrapatoso). Curiosamente, o mesmo número de obras encomendadas que o PJM.

ii) Colaboração com intérprete durante a composição da obra

No que respeita à colaboração entre intérpretes e compositores durante o processo de composição das obras — que correspondia à primeira parte da questão 4) do inquérito —, as respostas foram, em geral, muito claras. No total das 53 obras, em 35 (66%) não houve qualquer colaboração entre compositor e intérprete, em 13 (25%) houve e em cinco casos (9%) não foi fornecida informação a esse respeito.

²³ Essas instituições, ou festivais — também consideradas como encomendas institucionais —, foram: RDP/Antena 2, Boston Portuguese Festival, Festivais de Outono (Aveiro), Casa da Música, Câmara Municipal de Matosinhos, Instituto Português do Livro e da Leitura, o Concurso Nacional de Música e Encontro do Alentejo de Música do Séc. XX.I. (ver anexo III, referente às encomendas).

Houve, de resto, casos de compositores que negam veementemente esse tipo de colaboração, por alegarem que isso lhes poderá retirar liberdade criativa. Num dos e-mails recebidos, um dos compositores inquiridos, à pergunta “A composição da sua obra resulta de uma colaboração pessoal entre compositor/intérprete?”, responde o seguinte: “A escrita não foi resultado de uma colaboração com nenhum instrumentista. Aliás, prefiro não trabalhar diretamente com nenhum instrumentista pois existe um perigo de cair nos lugares comuns do instrumento” (comunicação pessoal, 2 de junho de 2014). Numa entrevista realizada a 20-01-2015 – que será objeto de discussão mais detalhada no capítulo seguinte –, a essa mesma questão, Eurico Carrapatoso responde: “Não, não tive (contacto com o intérprete). Eu escrevi uma peça. A partir desse momento dei-me a mim próprio carta branca para a escrita, aliás era esse o sentido da própria encomenda”²⁴.

Verificou-se que apenas em pouco mais de um quarto do número total de obras os compositores e os intérpretes terão colaborado entre si, ou, se quisermos ser mais rigorosos, em 27% das obras para as quais há informação (13 em 48). Isso poderá revelar falta de interação e até algum afastamento entre esses dois grupos. Tendo-se observado um nível global de colaborações bastante baixo, podemos perguntar se, ainda assim, esse nível tem permanecido constante ao longo do tempo, ou, pelo contrário, evoluído. Nas Fig. 6 e 7 apresenta os números e percentagens (respetivamente) das colaborações agrupados por quinquénios, possibilitando uma visão mais detalhada desses números.

Quinquénios	Nº de obras com colaboração	Nº de obras sem colaboração	Nº de obras sem dados	Total obras
1980 - 1984	0	2	0	2
1985 - 1989	1	2	2	5
1990 - 1994	0	2	1	3
1995 - 1999	1	5	0	6
2000 - 2004	4	6	2	12
2005 - 2009	1	8	0	9
2010 - 2014	6	10	0	16

Fig. 6 – Número de colaborações compositor/intérprete (por quinquénios).

²⁴ Ver entrevista completa no Anexo V.

Quinquénios	% de obras com colaboração	% de obras sem colaboração	% de obras sem dados.
1980 - 1984	0%	100%	0%
1985 - 1989	20%	40%	40%
1990 - 1994	0%	67%	33%
1995 - 1999	17%	83%	0%
2000 - 2004	33%	50%	17%
2005 - 2009	11%	89%	0%
2010 - 2014	38%	63%	0%

Fig. 7 – Percentagem de colaborações compositor/intérprete (por quinquénios).

Conclui-se assim, que apesar do nível de colaborações ser ainda bastante baixo, parece verificar-se uma tendência de subida, especialmente depois do ano 2000. Nesse sentido, merecem destaque os períodos compreendidos entre 2010 e 2014 (durante o qual se regista a colaboração entre compositor e intérprete em 38% das obras) e 2000-04 (com 33%). Estes números parecem indiciar uma tendência de aproximação entre compositores e intérpretes²⁵.

É também possível verificar, sempre com base nas respostas dos compositores aos inquéritos, que a solicitação da criação de uma nova obra por parte de um instrumentista não quer dizer que haja colaboração efetiva entre compositor e intérprete durante a composição da obra. Na verdade, apenas em 4 casos (em 13) isso ocorreu, o que corresponde a 31% no número total de obras resultantes da solicitação de um intérprete. Verificou-se, ainda, que essa colaboração aconteceu em 33% dos casos resultantes, quer da formação académica dos compositores, quer das motivações pessoais. Em suma a percentagem de colaborações compositor-intérprete é muito parecida em cada uma das motivações. É completamente diferente, contudo, no caso das encomendas institucionais: 0% (ou seja, não houve colaboração compositor-intérprete em nenhuma das obras resultantes de encomenda institucional). Este é um dado interessante, uma vez que é nas encomendas institucionais, centradas na relação direta entre compositor e a instituição que encomenda a obra, que se registam menos colaborações — neste caso nenhuma. Podemos-nos, até, perguntar por que razão isto acontecerá. Será que por haver um prazo pré-determinado — significando menos tempo para compor — os compositores não terão a oportunidade de desenvolver uma colaboração, por ser esse um processo mais demorado?

iii) Consulta de métodos ou tratados de oboé

Adicionalmente, numa segunda fase²⁶, tentou saber-se também se os compositores teriam consultado algum método específico sobre o instrumento, particularmente os dedicados à música contemporânea. Como referido no 2.2, e contrariamente ao que sucedeu aquando do primeiro contacto,

²⁵ Também aqui se recomendaria prudência relativamente aos resultados demonstrados dado os números serem tão pequenos e, por isso, muito sensíveis a pequenas variações.

²⁶ Que decorreu entre 03-03-2015 e 18-04-2015, como se disse anteriormente em 2.2 (Metodologia).

desta vez, foi bastante elevada a percentagem de falta de resposta: 50%. Analisando, então, as respostas obtidas nessa segunda consulta, observou-se que em 7 obras (22%) foram consultados métodos ou tratados, em 22 (69%) não houve qualquer consulta e em 3 casos (9%) os compositores não responderam a esta questão em particular — muito embora tenham respondido à outra questão colocada nesse inquérito sobre a composição de novas obras. Com base nas respostas recebidas, parece poder concluir-se que houve uma percentagem consideravelmente baixa de consultas a métodos ou tratados dedicados ao instrumento. Houve de resto, um compositor que referiu o seguinte: “Não consultei nenhum tratado ou método durante a composição da peça. Aliás penso que, em geral, os "tratados" de técnicas recentes podem ter uma tendência de tirar a atenção do compositor ao verdadeiro discurso musical da peça” (comunicação pessoal, 16 de abril de 2015).

iv) Estreias

Sobre este assunto as informações prestadas pelos compositores foram, na sua grande maioria, claras e objetivas: responderam, sem deixar margem para dúvidas, se a obra foi ou não estreada. Só num caso o compositor informou que não sabia. Assim, o resultado obtido foi o seguinte: do total das 61 obras²⁷, 41 (67%) foram estreadas e 19 (31%) não; apenas num caso (2%), como se referiu, não foi possível confirmar se a obra foi estreada ou não. No entanto, uma real análise revela-se mais complicada do que a objetividade demonstrada na maioria dos casos. Isto deve-se, essencialmente, a dois fatores:

1º) O número considerável de partituras editadas à venda ou disponíveis para descarga na internet faz com que seja difícil — se não impossível — aos compositores saberem se a obra foi efetivamente tocada.

2º) Durante o tempo decorrido entre o preenchimento dos inquéritos e a redação deste trabalho outras obras poderão ter sido estreadas.

Para sustentar estas afirmações baseio-me em dois casos, que sugerem que possa, naturalmente, ter havido outros. Segundo a compositora Clotilde Rosa, a sua obra “Éclat du Soleil” para oboé solo, de 1986, não tinha ainda sido estreada, mas entretanto foi-o por mim próprio em julho de 2015, já depois da realização dos inquéritos. Um outro caso é uma obra de Sérgio Azevedo: “Bergerettes II”, para oboé e piano, uma obra de 2010. Quando foi inquirido o autor desconhecia se a obra tinha alguma vez sido tocada. Foi, se não estreada, pelo menos tocada na prova de avaliação final do segundo ano de licenciatura, por um aluno da Escola Superior de Artes Aplicadas de Castelo Branco — João Patrício — também em julho de 2015. Logo, os números inicialmente apresentados — e relembro, fornecidos pelos próprios compositores — carecem da necessária atualização. Das 53 obras — e já considerando as obras de Clotilde Rosa e de Sérgio Azevedo como estreadas — 43 (70%) foram estreadas e 17 (28%) não o foram (os restantes 2% são referentes à única obra sem dados).

²⁷ Neste ponto, os “Cadernos de Invenções” de Cândido Lima voltam a ser considerados individualmente. Se é certo que até agora nenhum deles foi estreado, o facto de terem instrumentações diferentes permite que venham a sê-lo individualmente, e não apenas em conjunto.

Contrariamente ao que se poderia inicialmente supor, o número de obras efetivamente estreadas — à data de redação deste trabalho — é consideravelmente elevado.

Tendo-se verificado que o número de estreias é bastante elevado, analisou-se o número de estreias por motivação de composição. Poderia esperar-se que as obras resultantes de encomendas institucionais ou solicitações de intérpretes apresentassem percentagens de estreias mais elevadas do que as decorrentes de motivação pessoal. Assim, verificou-se que foram estreadas 91% das encomendas institucionais, 85% das obras solicitadas por intérpretes, 89% das obras escritas durante o período de formação dos compositores e 54% que resultam de motivações pessoais para a composição. Apesar das percentagens elevadas em todas as categorias, são as estreias de obras resultantes de encomendas institucionais que se destacam — praticamente todas as obras foram estreadas²⁸. Também as obras resultantes da formação académica dos compositores e solicitadas por intérpretes apresentam percentagens elevadas de estreias, sendo que são as obras resultantes da motivação pessoal que apresentam os números mais baixos — o que vai ao encontro, aliás, ao que se poderia esperar (sendo motivação pessoal, não há tanta garantia que a peça venha a ser estreada).

Contrariamente aos números bastante baixos de colaborações, as estreias apresentam resultados muito animadores, surpreendentes até, que parecem indiciar um interesse significativo dos intérpretes relativamente à música contemporânea portuguesa escrita para oboé.

Dado o elevado número de estreias, seria interessante apurar quantas dessas obras foram tocadas depois dessa ocasião. Embora possua alguns dados a esse respeito — resultantes, quer da minha experiência profissional, quer de informações que vão sendo recolhidas junto dos compositores — não se pretendeu, neste trabalho, quantificar esses números. Por isso, não serão aqui tratados, deixando esta questão em aberto para futuras investigações — uma questão tanto mais importante quanto é certo que um dos problemas de muita música contemporânea é não passar de uma primeira execução.

2.5 Análise sumária das obras: utilização de técnicas menos convencionais

Neste ponto apresentam-se dados sobre a utilização de técnicas menos convencionais (*extended techniques*) nas peças do catálogo. O objetivo será o de traçar uma mapa das técnicas utilizadas, fornecendo uma ferramenta de consulta que possibilite, por um lado, aos oboístas identificarem as obras segundo o grau de utilização de técnicas não convencionais — vendo quais fazem mais e quais fazem menos uso delas —, e por outro, possibilite aos compositores verificarem em que obras e de que forma essas técnicas foram empregues.

Para a definição dos termos a utilizar e classificação das diferentes técnicas, baseamo-nos no método *The Techniques of oboe Playing* (1994) de Peter Veale e Claus-Steffen Mahnkopf. Este foi escolhido por se tratar de um manual exclusivamente dedicado a técnicas não convencionais para oboé

²⁸ Deve referir-se que os 9% de obras não estreadas das encomendas institucionais são relativos apenas a uma obra, obra essa que resulta de uma adaptação para oboé, de uma primeira versão — para trompete e piano — que foi estreada em 2008.

— e restantes instrumentos da família — e por ser amplamente divulgado entre oboístas e compositores. Em resultado da consulta deste compêndio, e de uma prévia leitura das partituras disponibilizadas, foi criada uma lista de técnicas a analisar e quantificar. Essas técnicas são: microtonalismo; variações de timbre; harmónicos; harmónicos duplos; multifónicos; *rolltöne*; *flutterzunge*; trilos duplos; efeitos de vibrato; glissandos; *oscillato*; cantar e tocar simultaneamente; embocadura de dentes; efeitos com instrumento sem palheta; efeitos com palheta (sem instrumento); sons produzidos unicamente com as chaves do instrumento; e embocadura de trompete.

Para avaliar, então, o grau de utilização dessas diferentes técnicas nas obras em catálogo, procedeu-se à recolha de partituras (como explicado em no ponto v) de 2.2). Das 61 em catálogo, recolheram-se 53²⁹. Verificou-se, então, que em 30 obras (57% do total) houve o recurso a técnicas não convencionais e em 23 (43%) não houve. Embora a percentagem de obras nas quais foram utilizadas técnicas não convencionais seja superior, essa diferença não parece muito significativa. No entanto, importa saber entre os 57% — correspondentes a 30 obras — de que forma os compositores empregaram essas técnicas. Pretende-se verificar, por exemplo, com que frequência e de que modo o fizeram, para determinar se há uma utilização substancial ou meramente ocasional dessas técnicas. Na verdade, os resultados obtidos poderão levar-nos a uma interpretação diferente da acima demonstrada, já que poderão existir obras em que a utilização de técnicas não convencionais possa ser pouco expressiva, ou mesmo, residual.

Reunidas todas as obras nas quais são utilizadas técnicas não convencionais, começou-se por contabilizar o número de técnicas em cada obra — usando como referência, como se referiu acima, o manual de Veale e Mahnkopf (1994) e as obras das quais tinha partitura. Após a obtenção dos primeiros resultados, as obras foram classificadas como “com efeitos” ou “com poucos efeitos”. O critério seguido para essa classificação foi essencialmente quantitativo — e, reconhecidamente, algo grosseiro: as obras em que se utilizavam apenas 1 ou 2 técnicas diferentes (por exemplo, apenas um glissando, ou apenas *flutterzunge* e microtons) foram consideradas como obras “com poucos efeitos”; as que recorressem a 3 ou mais técnicas, como “com efeitos”.

Seguidamente procurou-se confirmar qual a extensão e com que frequência essas técnicas são utilizadas ao longo das peças. De facto — como acima se sugeriu — um número baixo não quererá dizer que cada uma das técnicas não possa ser utilizada intensivamente, sendo também verdade o contrário, ou seja, um grande número de técnicas numa obra não significa necessariamente que haja uma utilização intensiva. Dessa verificação, constatou-se que, em todos os 17 casos em que tinha sido utilizada uma ou duas técnicas, a utilização era sempre relativamente esporádica — podendo dar-se como exemplo as “Bergerettes I e II” de Sérgio Azevedo, que utiliza o *flutterzunge* por uma vez numa única nota. Nestes 17

²⁹ Os “Cadernos de Invenções” são considerados individualmente por serem utilizadas técnicas não convencionais diferentes, e com variações, entre cadernos. Note-se que, apesar do número de partituras recolhidas ser o mesmo que o número de obras em catálogo com os “Cadernos de Invenções” aglomerados — 53 obras em cada um dos casos — isto não significa que tenha em minha posse as partituras de todas essas obras. A diferença de 8 obras, neste caso, significa que tenho todas as partituras dos “Cadernos de Invenções”, faltando-me partituras de outras 8 obras.

casos, para além do baixo número de técnicas, constatou-se que os compositores não utilizaram nenhuma delas com frequência significativa.

Verificou-se também, nos 13 casos em que se utilizavam 3 ou mais técnicas, que a utilização era sempre substancial. As obras em que se regista um maior recurso a técnicas não convencionais são: com 10 técnicas, “Chirimia” de Luís Carvalho; com 8 técnicas, “Spell” de Paulo Ferreira de Castro, “Éclat du soleil” de Clotilde Rosa, “Universus” de João Filipe Ferreira; e com 7 “... e murmurem vossas bocas”, de Andreia Pinto-Correia. No gráfico que se segue, pode verificar-se o número de obras para cada número de técnicas.

Número de técnicas	Número de obras
10	1
9	0
8	3
7	1
6	0
5	1
4	1
3	6
2	11
1	6
0	23

Fig. 8 - Número de obras por número de técnicas.

No próximo gráfico, podem verificar-se os números anteriores convertidos em percentagens.

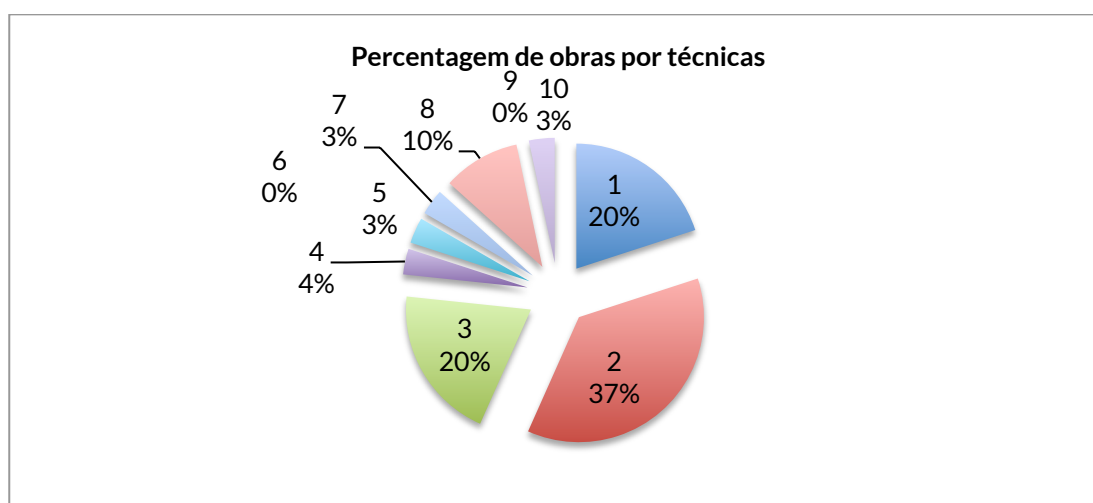


Fig. 9 – Percentagens de obras por técnicas³⁰.

³⁰ Os números de 1 a 10 representados no gráfico correspondem ao número de técnicas usadas nas obras.

Observados estes números e percentagens, revela-se oportuna uma revisão dos números inicialmente apresentados. Inicialmente referiu-se que em 30 (57%) obras houve o recurso a técnicas não convencionais e em 23 (43%) não houve. Podemos agora atualizar esses dados: em 43% das obras não se registam técnicas não convencionais, em 25% registam-se e em 32% o recurso a essas técnicas não é expressivo. Assim, apura-se que, somadas as percentagens das obras nas quais não houve, ou em que houve pouca utilização de *extended techniques*, estas representam 75% do total das obras possíveis de analisar.

Quantificou-se ainda o número de peças em que se utilizava cada uma das técnicas não convencionais. O quadro que se segue demonstra o número de obras em que é utilizada cada uma das técnicas.

Glissandos	17
Microtonalismo	14
Flutterzunge	13
Variações de timbre	11
Efeitos de vibrato	10
Harmónicos	7
Multifónicos	6
Oscillato	5
Trilos duplos	3
Efeitos com instrumento	2
Sons com chaves	2
Rolltöne	1
Canta/tocar	1
Embocadura de dentes	1
Harmónicos duplos	0
Efeitos com palheta	0
Embocadura de trompete	0

Fig. 10 – Número de obras com cada técnica

Como se demonstra na Fig. 10, foram utilizadas 14 técnicas diferentes (e há três técnicas identificadas por Veale e Mahnkopf (1994) não são utilizadas em nenhuma obra). Da leitura da Fig. 8 podemos agrupar as técnicas em quatro categorias. As “muito frequentes” – que são utilizadas em mais do que 10 obras; as “frequentes” – de 5 a 10; as “pouco frequentes” – aplicadas em menos que 5 obras; e as “não utilizadas”.

Verifica-se que as técnicas a que os compositores mais recorreram foram os glissandos, o microtonalismo, o *flutterzunge*, as variações de timbre e os efeitos de vibrato, inserindo então estes efeitos na categoria de “muito frequentes”. Na categoria de “frequentes” só se inserem três técnicas, os

harmónicos, os multifónicos e o *oscillato*, enquanto que na de “pouco frequentes” se inserem seis — trilos duplos, efeitos com o instrumento, produção de sons com as chaves, *rolltöne*, cantar e tocar simultaneamente e embocadura de dentes. E, finalmente, como já se referiu, três técnicas não foram utilizadas — harmónicos duplos, efeitos com a palheta e a embocadura de trompete.

Na verdade, as cinco técnicas mais utilizadas — glissandos, microtonalismo, *flutterzunge*, variações de timbre e efeitos de vibrato — não requerem um conhecimento aprofundado do oboé. No geral, são técnicas que se poderiam associar a uma parte substancial dos instrumentos.

Já as restantes técnicas — harmónicos, multifónicos, trilos duplos, efeitos com o instrumento, *rolltöne*, cantar e tocar simultaneamente, embocadura de dentes, harmónicos duplos, efeitos com a palheta e a embocadura de trompete, excluindo talvez a produção de sons com chaves e o *oscillato* — requerem um maior grau de conhecimento do oboé. Desta forma, poderemos associar esta verificação a fatores já referidos anteriormente, nomeadamente, aos baixos números de colaborações entre compositores e intérpretes e à pouca consulta de bibliografia específica do instrumento. Na realidade, não sendo oboísta, nem tendo havido um contacto próximo com oboístas ou não tendo consultado nenhum método para oboé, seria muito difícil a um compositor conhecer o funcionamento de algumas dessas técnicas.

De entre as técnicas mais utilizadas, a que mais poderá surpreender por se encontrar numa posição de destaque — a segunda mais usada — seria o microtonalismo. Este facto demonstrou-se merecedor de reflexão. Uma análise atenta às obras em que essa técnica é utilizada demonstrou que mais de metade do número total — mais precisamente 8 das 14 — são da autoria de um mesmo compositor, Cândido Lima³¹, refletindo assim a sua própria linguagem. Sobre este assunto, Virgílio Melo (2002) refere que a utilização dos quartos de tom por Cândido Lima vai “para além de ocasional ornamento, não como hipérbole do total cromático, mas outrossim como metáfora de outros temperamentos dos intervalos preferidos do compositor, o alargamento do âmbito originando a sua rarefação” (p. 51)³².

Em sentido contrário, poder-se-ia esperar o registo de um número significativo de técnicas mais usuais — e em certo sentido mais convencionais — utilizadas em muito do repertório para oboé solo escrito depois da segunda metade do século XX, tal como os harmónicos ou harmónicos duplos — utilizados, por exemplo, em “Inner song” de Elliott Carter ou “Alef” de Niccolò Castiglioni. Ainda que os harmónicos sejam utilizados com “frequência” — em 7 obras — os harmónicos duplos não foram empregues em nenhuma obra.

Em suma, o que parece mais significativo reter desta análise é o facto de as técnicas mais utilizadas não requererem um conhecimento muito profundo do instrumento, resultados estes, que de resto, vão ao encontro de duas conclusões já apresentadas, nomeadamente, as baixas percentagens de consulta de tratados sobre o oboé e de colaborações com intérpretes.

³¹ Lembre-se que neste ponto os “Cadernos de Invenções” são considerados individualmente.

³² Melo, V. (2002). Incidência e coincidência dos vários opositos. In Maia, P. (dir.) (2002). *Cândido Lima, Compositores portugueses contemporâneos*. Porto: Atelier de composição.

3. C. Rosa, E. Carrapatoso e A. Pinto-Correia: três perspetivas sobre a música contemporânea para oboé em Portugal

3.1 Introdução

No segundo capítulo fizemos o levantamento e apresentamos uma breve caracterização (essencialmente quantitativa) das obras para oboé solo, ou oboé com acompanhamento de um outro instrumento, compostas em Portugal entre 1980 e 2014. Neste terceiro capítulo estaremos focados num conjunto limitado dessas obras (apenas três), sendo agora a investigação de natureza mais qualitativa. Em particular, se no segundo capítulo se procurou “identificar e apresentar dados, indicadores e tendências observáveis” (Baptista & Sousa, 2011, p. 53), — por exemplo, a propósito da distribuição das obras por motivação de composição ou da evolução temporal do número de obras compostas — agora estaremos mais interessados em analisar “comportamentos, atitudes ou valores” (Baptista & Sousa, 2011, p. 56) — em particular as perspetivas de três compositores sobre as suas obras e a música para oboé em Portugal.

Apresentam-se, então, três estudos de caso neste capítulo. Cada um deles explora “um único fenómeno, limitado no tempo e na ação” — a perspetiva de cada um dos compositores — a propósito do qual “o investigador recolhe informação detalhada” (Baptista & Sousa, 2011, p. 64). Neste trabalho, essa informação foi recolhida essencialmente através da realização de entrevistas a cada um dos compositores. Mais do que apresentar a perspetiva de cada compositor, procurou-se comparar as ideias de cada um deles a propósito de uma série de aspetos. Alguns deles (como a motivação para a composição das obras) tinham já sido discutidos (de forma mais quantitativa) no segundo capítulo, sendo agora aprofundados (de forma mais qualitativa); outros aspetos (como o estilo e linguagem das obras), sendo intrinsecamente qualitativos, não faria sentido terem sido discutidos antes.

As três obras escolhidas — e respetivos compositores — foram, então: “Éclat du soleil” (1986) de Clotilde Rosa (1930); “...e murmurem vossa bocas” (2011) de Andreia Pinto-Correia (1971); e a Sonata para oboé e piano (2013) de Eurico Carrapatoso (1962).

Com esta escolha, pretendeu-se fazer uma seleção representativa do universo das obras apuradas, já de si diversificado, com obras que vão do estilo mais tonal ao mais experimental. Por exemplo, as “Três peças atlânticas” de Eurico Carrapatoso, ou a “Suite Antiga” de Jorge Salgueiro são obras mais tonais, enquanto que “Chirimia” de Luís Carvalho, ou “Universus” de João Ferreira são mais experimentais. Há, ainda, casos intermédios, como “Sete acontecimentos” de Pedro Junqueira Maia, ou “Gl 15, Obcaecatio. 7 pecados Mortais” de Gonçalo Lourenço, em que os compositores utilizam geralmente uma notação mais tradicional, raramente recorrem a técnicas menos convencionais

(*extended techniques*) – ou mesmo nunca no caso da obra de Pedro Junqueira Maia – mas que, apesar disso, são obras não-tonais. Procurou-se, assim, fazer uma seleção de obras que demonstrasse essa diversidade estilística. Nesse sentido, das três obras selecionadas, a Sonata de Eurico Carrapatoso é a que apresenta uma linguagem mais tradicional, já que faz uso de compassos e notação tradicionais, bem como de progressões tonais, respeitando ainda a forma sonata tradicional. Por oposição, “Éclat du soleil” de Clotilde Rosa é uma peça que revela um elevado grau de experimentalismo e em que o uso de *extended techniques* é levado ao extremo, não havendo qualquer tipo de indicação de compasso nem o recurso a nenhum tipo de linguagem tonal. É entre estas duas linguagens tão distintas que se situa a obra “... e murmurem vossas bocas” de Andreia Pinto Correia. Embora recorrendo a uma notação mais tradicional que a peça de Clotilde Rosa – com compassos convencionais – Andreia Pinto-Correia não o faz da mesma forma que Carrapatoso, já que nem a pulsação nem os compassos se mantêm constantes, e ainda que haja algumas referências tonais, estas são mais ambíguas do que na Sonata de Carrapatoso. Por outro lado, recorre ao uso de técnicas menos convencionais, mas não o faz de forma tão frequente ou extrema como Clotilde Rosa.

Para além da variedade estilística ou estética, a seleção das obras reflete também variedade noutros fatores, como o geracional: Clotilde Rosa nasceu em 1930, Eurico Carrapatoso em 1962 e Andreia Pinto Correia em 1971³³. Para além das óbvias diferenças estéticas e de linguagem das próprias peças, a visão de compositores nascidos em épocas diferentes, e que, em resultado disso, vivenciaram períodos distintos da história da música contemporânea portuguesa, poderia resultar numa partilha de sensibilidades mais rica e abrangente.

Este capítulo será dividido em três partes. Na primeira, apresentam-se, de forma sucinta, os percursos profissionais dos compositores, assim como uma breve análise de cada uma das obras. Seguidamente, demonstrar-se-á a metodologia utilizada para a realização das entrevistas aos compositores, e, finalmente, na terceira parte, apresentar-se-ão os resultados de uma análise comparativa das respostas nelas obtidas.

3.2 Contextualização biográfica e estilística dos compositores

3.2.1 Clotilde Rosa

Clotilde Rosa nasceu em Queluz, em 1930, no seio de uma família de músicos: o seu pai era cantor e violinista e a sua mãe pianista e harpista. A este propósito, numa entrevista concedida a Miguel

³³ De resto, os mesmos critérios presidiram à escolha das obras do recital final, que se pretendia articulado com a dissertação (conjugando as vertentes artística e científica do curso). Do recital faziam parte estas três obras e outras duas – “Le blanc souci de notre toile” (1998) de António Sousa Dias e “Pastoral” (2009) de Daniel Moreira (ver Anexo VII, Programa do Recital) –, que alargam ainda mais o leque geracional e estilístico. De qualquer modo, para este estudo mais detalhado, entendeu-se que seria mais adequada a escolha de somente três obras.

Azguime (2004)³⁴, a compositora afirma que a figura dos seus pais foi fundamental na sua formação e na escolha da música como profissão — e, de facto, os instrumentos que estudou foram, justamente, o piano e a harpa.

Em 1962, o também harpista Mário Falcão propôs a Clotilde Rosa a interpretação da obra “Imagens Sonoras” de Jorge Peixinho, o que proporcionou um encontro entre a intérprete e o compositor. Este acontecimento foi determinante para o desenrolar da carreira de Clotilde Rosa, que a este propósito — na entrevista que me concedeu no âmbito desta dissertação — afirma: “...eu nunca mais deixei de trabalhar com ele até 1995, quando ele faleceu.”³⁵. E numa outra entrevista diz que: “[...] daí [1962] até hoje nunca mais deixei a música contemporânea — nunca mais mesmo apesar de o Jorge ter morrido, as sementes que ele deixou floriram entre todos nós”³⁶.

Entre os factos determinantes na sua carreira, além dos já citados, contam-se também o desejo pessoal em conhecer a música que se fazia na altura e a frequência dos Cursos de Darmstadt, a partir de 1963. Nesses cursos, pôde ouvir a música de compositores como Stockhausen, Ligeti e Schnebel, entre outros, e, ainda, assistir a aulas e conferências em que participaram Boulez, Stockhausen e Kagel, tendo esse ambiente fascinado Clotilde Rosa (Viana, 1996, pp. 155-156).

A partir dos anos 60, passou a colaborar num grupo de músicos reunidos por Jorge Peixinho, que viria a dar origem, em 1970, ao Grupo de Música Contemporânea de Lisboa. A sua primeira experiência como compositora ocorreu precisamente no seio desse agrupamento. Em 1974, Jorge Peixinho, inspirando-se nas sessões que Stockhausen fazia com os seus alunos, incumbiu cada um dos elementos do grupo de escrever um fragmento para a obra coletiva “In-con-sub-sequência” (Azevedo, 1998, p.104). A este propósito a compositora referiu o seguinte na entrevista que me deu: “Aliás, isso foi muito interessante... de todas, parece que a obra que estava um bocadinho mais conseguida tinha sido a minha” (ver Anexo IV).

Foi esta experiência positiva que terá atraído de forma irrevogável Clotilde Rosa para a composição. Em 1976, compõe aquela que é considerada a sua primeira obra: “Encontro”, para flauta e quarteto de cordas. Por proposta de Jorge Peixinho, e com a concordância de Joly Braga Santos e de Nuno Barreiros, essa obra foi levada à Tribuna Internacional de Paris, tendo-lhe sido atribuído o 10º lugar *ex aequo*, entre as 60 obras de 30 países³⁷.

É, contudo, após os anos 80, como afirma Manuel Pedro Ferreira (2005), que “Clotilde Rosa se afirmaria com uma voz progressivamente mais pessoal e inconfundível, privilegiando a fluidez das texturas contrapontísticas, o cromatismo livre (ainda que serialmente controlado), e um melodismo expressivamente sugestivo, com recurso a diferentes tipos de escrita (frequentemente experimental numa primeira fase, mais pragmática ou eclética a partir dos anos 90)” (pp. 345-346)³⁸.

³⁴ Azguime, M. (2004).

³⁵ Entrevista realizada a 22/01/2015 em casa da compositora em Algés.

³⁶ Azguime, M. (2004).

³⁷ Bastos, P. (2003).

³⁸ Ferreira, M. P. (2007).

Referindo-se ao conjunto da obra de Clotilde Rosa, Patrícia Bastos (2010) afirma que ela possui um forte conteúdo dramático e emocional, e que apesar da apetência para a exploração sonora, a grande maioria da sua música é para voz ou instrumentos solista (p.1148)³⁹. Já Azevedo e Carvalho (1998) consideram que “(...) as obras de Clotilde Rosa fazem um uso muito particular do dodecafonismo de raiz expressionista, temperado por um gosto pessoal por técnicas específicas e não usuais dos instrumentos” (p. 34)⁴⁰.

“Éclat du soleil”

A obra de Clotilde Rosa é bastante representativa dos aspetos anteriormente referidos. O cromatismo está muito presente na peça – seja no mesmo registo ou com saltos entre registos. Por exemplo, as primeiras oito notas da obra preenchem vários segmentos cromáticos, que juntos se expandem de Lá bemol a Ré bemol. A obra tem um carácter fortemente experimental, característico da primeira fase da compositora – como de resto Clotilde Rosa me confidenciou num dos nossos encontros – em que há um grande recurso a técnicas menos convencionais, algumas delas muito pouco usuais no oboé. Exemplo disso é não só o tocar e cantar simultaneamente, ou tocar e cantar simultaneamente com notas diferentes – ou seja, a duas vozes – mas técnicas menos vulgares ainda: tocar, cantar a mesma nota e produzir *flutterzunge*. Num outro exemplo, toca-se uma nota pedal Ré no oboé e canta-se um Si, muda-se para Si bemol (cantado) – no baixo, digamos assim – este Si bemol dá lugar a um *flutterzunge* que deve ir desaparecendo até ficar só a soar a nota pedal.

Esta é uma peça muito desafiante para qualquer oboísta que se proponha executá-la, não só em termos técnicos mas também musicais, já que exige bastante reflexão e uma interpretação que vá para além da figuração escrita.

3.2.2 Eurico Carrapatoso

Após a conclusão de uma licenciatura em História na Faculdade de Letras da Universidade do Porto em 1985, inicia, nesse mesmo ano, os seus estudos musicais com José Luís Borges Coelho. Entre 1985 e 1987, aprofunda os estudos de composição no Conservatório de Música do Porto, com Fernando Lapa e Cândido Lima, e em 1987-88 no Conservatório Nacional, mais uma vez com Cândido Lima. Entre 1988 e 1991, estudou com Constança Capdeville, na Escola Superior de Música de Lisboa e, entre 1991 e 1993, com Jorge Peixinho, no Conservatório Nacional. Aliás, é reconhecida pelo próprio Eurico Carrapatoso a sua admiração por estes dois últimos compositores, e a importância que tiveram na sua formação (Sá, 2010, p. 251).

³⁹ Bastos, P. (2010). Clotilde Rosa.

⁴⁰ Azevedo, S. & Carvalho, M. V. (1998

Foi docente na Escola Superior de Música de Lisboa e na Academia Superior de Orquestra, e é, desde 1989, professor de Análise e Técnicas de Composição no Conservatório Nacional e na Academia de Amadores de Música.

Iniciou a sua carreira como compositor em 1987, e as suas obras têm conquistado uma considerável divulgação quer a nível nacional, quer internacional. Segundo Vanda de Sá (2010, p. 251), Eurico Carrapatoso “afirmou-se como um raro caso de popularidade junto do público, seja pela ironia e humor contidos em algumas das suas obras, seja pela integração na sua linguagem de afinidades tonais”. Afirmando-se como um autor “livre de constrangimentos estilísticos” (Sá, 2010, p. 251), Eurico Carrapatoso é, segundo Azevedo e Carvalho (1998), um “compositor à parte das correntes institucionalizadas”, e a sua linguagem “não só é tonal como estilisticamente correcta”, já que o compositor “advoga um retorno da sua pessoa à escrita sábia, contrapontística, dos velhos mestres” (p.45). Esta postura ficou bem patente na entrevista que o compositor me concedeu para a realização desta dissertação. Quando falávamos sobre a influência de outros compositores, ou estéticas, na sua obra, Eurico Carrapatoso assumiu ter “essa distância completamente assumida relativamente à tradição atonal e serial, que eu reconheço como uma tradição muito importante com certeza, e muito canónica, mas que realmente não é a minha. Não é o meu caminho”. Quando abordámos a consulta de bibliografia sobre os instrumentos, disse ainda que a sua escrita “em geral é convencional, claramente evocativa da tradição tonal, e por opção estética — por postura estética que coincide, aliás — eu não faço recurso a técnicas alternativas, que respeito muito, mas que não fazem parte do meu ideário, da minha postura e da minha linguagem, enfim... da minha estética”.

Sonata para oboé e piano

Com três andamentos, a Sonata de Eurico Carrapatoso obedece ao esquema tradicional, ou seja, um primeiro andamento rápido, o segundo lento e o terceiro rápido.

O primeiro andamento tem uma forma ternária (ABA), em que as partes A são rápidas, enérgicas e com uma articulação mais marcada, enquanto que a parte B é de carácter lento. Aliás, quer o esquema formal utilizado, quer os caracteres bastante semelhantes aos do segundo andamento da Sonata de Francis Poulenc, a quem Eurico Carrapatoso dedica a sua sonata. De resto o compositor assume abertamente que “os ambientes [da Sonata para oboé e piano de Poulenc] são invocados”. A estrutura deste andamento reproduz, numa escala mais reduzida, o esquema de toda a obra (rápido-lento-rápido).

Em relação à linguagem, esta é essencialmente tonal, ainda que bastante livre — com o uso livre de dissonâncias, à semelhança de Poulenc. A tonalidade principal do primeiro andamento é Mi menor, em especial nas partes A, sendo a nota Mi enfatizada também na parte B, em que a melodia do oboé gira em torno dessa nota (embora o acompanhamento muitas vezes enfatize outras notas).

O segundo andamento, e conforme sugere o título “Pastoral de Inverno”, é de carácter pastoral, mais lírico. Embora lento, as figuras rítmicas do acompanhamento de piano conferem-lhe uma sensação de movimento. Sem o recurso a este movimento no acompanhamento, este segundo andamento poderia tornar-se estático, ou até mesmo repetitivo. Também este andamento começa na nota Mi, e, à

semelhança do que aconteceu no primeiro andamento, gira em volta dessa nota, se bem que terminando em Lá.

No terceiro andamento —Tocata — existe um *moto perpetuo* na parte de piano em contraste com notas curtas e secas no oboé. Num segundo tema, o *moto perpetuo* muda a sua textura para um carácter agora mais arpejado, enquanto que a parte do oboé assume um carácter mais *cantabile*. No geral, este andamento é muito dinâmico, com alguns momentos de virtuosismo. No final deste andamento há uma clara evocação às tocatas do estilo barroco, a fazer lembrar a música de J. S. Bach.

3.2.3 Andreia Pinto-Correia

Dos três compositores, Andreia Pinto-Correia é a mais jovem. Nascida em 1971, fez a sua formação inicial — como saxofonista — na Academia de Amadores de Música. Em 1994, com uma bolsa da Berklee College of Music, muda-se para os Estados Unidos da América (EUA) para estudar saxofone, na área do jazz. No entanto, um acidente forçou-a a abandonar a carreira de instrumentista. Após um período em Portugal, regressou aos EUA para estudar orquestração, direção de orquestra e repertório, acabando por enveredar pela composição. Formou uma *big band* que dirigia e para a qual também compunha (Balenciano, 2013). Numa entrevista a Vítor Belenciano⁴¹, a compositora assume que a transição para a música erudita processou-se de forma natural, e que o seu primeiro professor de composição, Bob Brookmeyer, teve influência nessa mudança uma vez que se apercebeu que “a forma como pensava a música era mais apropriada para grandes orquestras e incentivou-me [nesse sentido]”. Nessa mesma entrevista, a compositora revela ainda que “quando escrevia jazz já sentia que não era o meu ambiente. Em 2006, quando escrevi pela primeira vez para orquestra, senti que era aquilo” (Balenciano, 2013).

Radicada atualmente nos EUA, Andreia Pinto-Correia concluiu o Mestrado e Doutorado no *New England Conservatory of Music*, com honras académicas, tendo tido como mentores Bob Brookmeyer e Michael Gandolfi. Ao longo da sua carreira, a compositora conta com inúmeras e prestigiadas bolsas, encomendas e prémios (um exemplo disso mesmo é a recente atribuição de uma bolsa pela “John Simon Guggenheim Memorial Foundation”, já em 2015).

A sua música apresenta um grande atenção aos detalhes harmónicos e tímbricos. Para além de inevitáveis influências do jazz, a sua música reflete fortemente as suas origens, influenciada pelas tradições populares ibéricas, particularmente pelas formas poéticas da poesia árabe-andaluza (Pinto-Correia, 2015)⁴².

⁴¹ Belenciano, V. (2013).

⁴² Pinto-Correia, A. (2015).

“... e murmurem vossas bocas”

Os ambientes invocados em “...e murmurem vossa bocas” são claramente influenciados por música de origem árabe (que, como já se referiu, está muito presente na música de Andreia Pinto-Correia). Sobre esta influência na sua música, em particular nesta peça, na entrevista que me concedeu no âmbito desta dissertação Andreia Pinto-Correia afirma que a sua obra usa “certos makams (modos) e ciclos rítmicos e melódicos de acordo com determinados ratios relacionados com métrica da poesia”, e que esse interesse surge das suas leituras de “Al-Farabi, o grande teórico árabe, considerado “o segundo Mestre depois de Aristóteles” e em particular pelo seu fabuloso tratado “Kitab al-Musiqa al-Kabir”.

A peça poderá ser dividida em quatro partes distintas, de acordo com o esquema formal – ABCA’. A parte A é de carácter mais tranquilo, começando com trilos longos com glissandos entre cada um dos diferentes trilos. Segue-se uma parte de glissandos entre intervalos de quartos de tom, evocando desta forma a música árabe em que é frequente a utilização de intervalos mais pequenos que o meio tom. Na parte B, há como um crescendo e diminuendo de tensão que começa com uma pequena melodia ornamentada (ao estilo árabe), a que se segue um período mais articulado com acelerando e, por fim, uma parte mais livre que termina de forma lenta. A parte C é mais rítmica e, à medida que vai sendo desenvolvida é pontuada por pequenos momentos melódicos que lembram o início da parte B. A parte A’ é um retorno ao início mais condensado e onde os trilos não aparecem antes dos glissandos, mas entre as duas secções de glissandos, o que faz com que se termine exatamente como se tinha começado.

3.3 Metodologia

Se os inquéritos são um dos métodos mais utilizados numa investigação de carácter quantitativo – e foi esse, justamente, um dos métodos principais utilizados no segundo capítulo –, as entrevistas, a par da observação e da análise documental, são uma das três técnicas de recolha de dados utilizadas para operacionalizar as investigações qualitativas (Baptista & Sousa, 2011, p.79).

Assim, face à natureza mais qualitativa deste capítulo, em que se pretende apresentar – e comparar – as perspetivas de três compositores, tornou-se evidente a necessidade da realização de entrevistas: não parecia haver método mais indicado, de facto, para conhecer em detalhe as ideias dos compositores sobre os temas do estudo. As entrevistas realizadas a Clotilde Rosa e Eurico Carrapatoso foram presenciais, mas houve necessidade que a entrevista realizada a Andreia Pinto-Correia se efetuasse via correio electrónico, uma vez que, durante o período de tempo proposto para a realização dessa entrevista, a compositora não se deslocou a Portugal.

As entrevistas tiveram por base um guião previamente definido – comum, na verdade, às três – em que se incluíam 10 questões agrupadas em quatro temas diferentes (conforme se explica mais abaixo). Foram, assim, de acordo com a definição de Baptista e Sousa (2011), entrevistas de tipo semi-estruturado, ou seja, com um “... guião, com um conjunto de tópicos ou perguntas a abordar” (p. 80).

Neste tipo de entrevista é dada “liberdade ao entrevistado, embora não o [deixando] fugir muito do tema” (Baptista & Sousa, 2011, p. 80).

Abaixo, apresenta-se o guião seguido nas entrevistas, incluindo, como acima se referiu, dez questões agrupadas em quatro temas. Na realidade, estes quatro temas agrupam-se ainda em pares: no primeiro e no segundo temas são abordadas questões mais específicas sobre as obras, enquanto que no terceiro e quarto as questões são de âmbito mais geral. As questões colocadas foram de tipo aberto, uma vez que, de acordo com Baptista e Sousa (2011) “o entrevistado [teve] a possibilidade de exprimir e justificar livremente a sua opinião”, por oposição às questões fechadas nas quais “o entrevistado não tem a possibilidade de desenvolver a resposta” (p. 81). Concluímos dizendo que, apesar de existir um guião prévio para as entrevistas realizadas para este trabalho, foi dada liberdade aos entrevistados para explorarem os diversos temas abordados.

Guião das entrevistas

1) Circunstâncias de composição das peças

- 1.1) Qual a motivação para a composição da peça?
- 1.2) Teve contacto com algum oboísta durante o processo de composição da peça?
- 1.3) Consultou métodos ou tratados de oboé?

2) Influências e enquadramento das peças no conjunto da obra

- 2.1) Alguma obra ou obras existentes influenciaram de alguma forma a sua peça?
- 2.2) A sua peça é representativa do seu estilo ou linguagem musical?

3) Visão do compositor sobre o oboé

- 3.1) Como descreveria o oboé?
- 3.2) Na sua opinião, quais as principais vantagens, ou que dificuldades encontra, em escrever para oboé?
- 3.3) Baseado nos aspetos referidos na questão anterior, quais os fatores que mais o/a atraem ou retraem no instrumento?

4) Perspectiva sobre a relação entre compositores e intérpretes (oboístas)

- 4.1) Segundo a sua percepção, qual é o grau de abertura ou receptividade dos oboístas à música contemporânea?
- 4.2) Tem notado alguma evolução dessa receptividade ao longo dos últimos anos?

As três questões do primeiro tema – 1.1, 1.2 e 1.3 – têm uma correspondência direta com questões abordadas no segundo capítulo. De facto, também aí se analisaram as motivações para a composição das obras (no ponto 2.4 i), colaborações compositor-intérprete (em 2.4 ii) e consulta de bibliografia específica sobre o instrumento (em 2.4 iii). Desta vez, porém, pretende-se aprofundar essas

mesmas questões de uma forma mais qualitativa: não se trata já de apresentar dados globais (estatísticos) sobre o conjunto do catálogo, mas discutir em maior detalhe – e comparar – três casos dentro desse catálogo mais vasto.

As questões do segundo tema – “Influências e enquadramento das peças no conjunto da obra” –, tinham como objetivo obter dados adicionais (mais qualitativos) sobre as obras e sobre a estética dos próprios compositores (aspectos ainda não discutidos no capítulo 2, já que dificilmente se obteria essa informação através dos inquéritos). Pretendeu-se que os compositores não só refletissem sobre as peças em questão, e que influências poderiam ter recebido para a composição das mesmas, mas também sobre a relação dessas peças com o conjunto da sua obra.

No terceiro tema, procurou-se perceber a visão de cada compositor sobre o oboé. Com as três questões colocadas, quis-se saber o que mais os atrairia ou retrainha em escrever para o instrumento, ou quais as vantagens ou desvantagens que veriam em fazê-lo. Em suma, quisemos apurar qual o interesse dos compositores em escreverem para oboé e averiguar se, eventualmente, seriam os compositores mais jovens os mais interessados (o que talvez pudesse ajudar a explicar o aumento do número de obras escritas para oboé ao longo dos últimos anos, conforme analisado em 2.3 i).

No quarto tema – “Relação com o meio dos oboístas” –, pretendeu-se, segundo a visão dos próprios compositores, discutir a abertura dos oboístas à música contemporânea – em particular, portuguesa – e se têm notado um aumento dessa abertura ou interesse. Aqui, tentou-se perceber, segundo as perspetivas destes três compositores, se um eventual aumento de interesse por parte dos instrumentistas poderá estar relacionado com o aumento do número de obras, verificado em 2.3 i), e se o elevado número de estreias, como concluímos no ponto iv) de 2.4, estará, também ele, relacionado com esse interesse.

As respostas obtidas nas entrevistas foram, depois de transcritas⁴³ e analisadas, agrupadas pelas diferentes questões colocadas a cada um dos compositores. Através da compilação e confrontação dessas respostas, pretende-se demonstrar as diferentes visões e sensibilidades que cada um dos compositores tem sobre os diferentes temas, relacionando-as com as diferentes questões levantadas nos capítulos anteriores, a isso será consagrado o ponto seguinte.

3.4 Análise comparativa das entrevistas aos compositores

1) Circunstâncias de composição da peça

1.1) Qual a motivação para a composição da peça?

⁴³ Exceto a da Andreia Pinto-Correia, uma vez que como já se referiu, esta foi feita através de correio electrónico.

Nas fases anteriores de investigação já tinham sido apuradas as motivações de composição de cada uma das peças destes compositores. Com esta pergunta, tentou-se averiguar a possível existência de aspetos que os inquiridos não revelaram.

Das três obras agora em análise, a Sonata de Eurico Carrapatoso é a única que resulta de uma solicitação de um intérprete. A esta pergunta (1.1), Eurico Carrapatoso respondeu que foi “(...) abordado por um colega meu do Conservatório, o Salvador Parola que encomendou uma peça (...) com um determinado propósito, e o propósito era substancialmente isto: escrever uma peça para um nível académico superior para oboé e piano”⁴⁴.

Ainda que as outras duas obras partilhem a mesma motivação — mais especificamente, pessoal — o fator que originou a composição foi diferente. Enquanto que Andreia Pinto-Correia tinha um motivo e uma instrumentista em mente, já que “...e murmurem vossas bocas” (2011) foi escrita para a oboísta Amanda Hardy — “a obra foi escrita como uma prenda de graduação de mestrado para Amanda” — Clotilde Rosa teve uma motivação que poderemos considerar como literalmente pessoal, já que me disse que “(...) creio que foi porque eu nunca tinha feito uma obra para oboé. (...) Eu lembro-me simplesmente que quis fazer uma obra para oboé”.

Como se pôde verificar, só através da realização de entrevistas — e consequente análise mais qualitativa — foi possível observar que dois elementos da mesma categoria são, na verdade, diferentes. Ou seja, dentro da mesma motivação — pessoal, nestes dois casos — poderá existir uma grande variedade de factores que possam ter influenciado a composição das obras. Desta forma, embora haja aqui duas motivações diferentes, é possível fazer uma gradação entre estes três casos, da menos, à mais pessoal: clara solicitação, no caso de Eurico Carrapatoso; pessoal, mas com uma instrumentista em mente, Andreia Pinto-Correia; e literalmente pessoal, no de Clotilde Rosa.

1.2) Teve contato com algum oboísta durante o processo de composição da peça?

Andreia Pinto-Correia não só colaborou com a intérprete, como demonstrou preocupações que considerou só assim poderem ser acauteladas, quando afirma que “a partir do momento em que decidi escrever esta obra, encontrei-me várias vezes com a Amanda. Nessas reuniões, falámos de possíveis problemas técnicos, de repertório, etc. Creio que a minha maior preocupação foi a de escrever uma obra que refletisse bem as capacidades da solista”.

Já os outros dois compositores deram ambos respostas claras e até telegráficas: Clotilde Rosa disse que “Não, Não... com nenhum oboísta”, e Eurico Carrapatoso também que “Não, não tive. Eu escrevi... escrevi uma peça. A partir desse momento dei-me a mim próprio carta branca para a escrita”. Clotilde Rosa e Eurico Carrapatoso, na verdade, inserem-se dentro do grupo maioritário, pois, como vimos no capítulo 2, na maior parte das obras não há colaboração ente compositores e intérpretes.

⁴⁴ Nos Anexos IV, V e VI encontram-se as versões integrais das entrevistas a Clotilde Rosa, Eurico Carrapatoso e Andreia Pinto-Correia.

1.3) Consultou métodos ou tratados de oboé?

Em resposta a esta pergunta, também só um dos compositores respondeu afirmativamente. Neste caso foi Clotilde Rosa quem o fez, afirmando “Ah, sim! É verdade. O Bartolozzi”. Aqui, foi Andreia Pinto-Correia quem se revelou mais telegráfica, respondendo simplesmente “Não”. É curioso que na obra de Andreia Pinto-Correia se registre um recurso frequente a técnicas não convencionais, apesar de não ter consultado nenhum tratado; no entanto, o facto de ter colaborado com uma intérprete ter-lhe-á fornecido as ferramentas necessárias para compor a sua obra. O mesmo se aplica a Clotilde Rosa, mas de forma diferente. Em “Éclat du soleil”, Clotilde Rosa faz um uso frequente de técnicas não convencionais – em muitos casos, de forma extrema – mas no seu caso não houve colaboração com intérprete, apenas consulta de bibliografia específica sobre o instrumento. Isto sugere que, quando recorrem a técnicas não convencionais, os compositores – ou pelo menos, alguns – recorrem ou a um intérprete ou a métodos.

Com o mesmo sentido de resposta que Andreia Pinto-Correia – ou seja, negativa – só Eurico Carrapatoso não colaborou com intérprete nem consultou nenhum método, fazendo questão de demonstrar que a sua resposta é representativa a sua atitude e postura estéticas:

“Não, não uso [métodos] ... portanto, a minha escrita em geral é convencional... claramente evocativa da tradição tonal, não é?... e... e por opção estética, por postura estética que coincide aliás, eu não faço recurso a técnicas alternativas, que respeito muito, mas que não fazem parte do meu ideário e da minha postura e da minha linguagem, da minha, enfim... da minha estética”.

2) Enquadramento da peça no conjunto da obra

2.1) Alguma obra ou obras existentes influenciaram de alguma forma a sua peça?

Na primeira pergunta deste tema, pretendia-se saber se os compositores se inspiraram ou se foram influenciados por outra obra para a composição da sua própria peça. Só num caso o compositor revelou haver algum tipo de “inspiração” de uma outra obra. É o caso da Sonata de Eurico Carrapatoso, que tem “a presença velada” de Poulenc, a quem, de resto, o compositor dedica a sua peça:

“(...) é uma obra que eu lhe dedico com muito gosto e aliás fazendo uma evocação direta à maravilhosa Sonata para oboé e piano que ele próprio escreveu (...) não há a presença de qualquer citação nesta peça, de forma nenhuma (...) [mas] os ambientes são invocados”.

Neste ponto, quer Clotilde Rosa quer Andreia Pinto-Correia foram sintéticas nas suas respostas. Andreia Pinto-Correia respondeu que “Não” e Clotilde Rosa que “Não. Eu decidi escrever para oboé”.

2.2) A sua peça é representativa do seu estilo e/ou linguagem musical?

É em resposta a esta pergunta que pela primeira vez parece haver algum consenso entre os três compositores, pois todos reconhecem que estas peças são representativas dos seus próprios estilos — embora Clotilde Rosa e Andreia Pinto-Correia o reconheçam relativamente ao período em que escreveram as peças. Em resposta à pergunta, Clotilde Rosa afirma o seguinte: “Sim. Eu nunca abandono o meu estilo. Da época... Depois vou mudando...”. No mesmo sentido, Andreia Pinto-Correia diz crer que “...e murmurem vossas bocas” é uma obra representativa de uma fase específica da minha aprendizagem, em que explorava a relação de texto e da palavra com a linguagem musical instrumental”. Só Eurico Carrapatoso afirma ser representativa ao conjunto da sua obra, e fá-lo de forma categórica quando afirma que “é uma obra que faz uma súmula daquilo que sou e significo”.

Estas afirmações vão ao encontro da breve análise das peças acima apresentada, onde se mostrou, justamente, que as obras selecionadas são representativas do conjunto da obra dos respetivos compositores.

3) Visão do compositor sobre o oboé

Neste ponto 3 tentamos perceber qual a visão global que os compositores têm sobre o oboé e quais as potencialidades que reconhecem no instrumento.

3.1) Como descreveria o oboé?

Clotilde Rosa, e talvez como reflexo do conhecimento que adquiriu do oboé enquanto instrumentista de orquestra — ainda antes dos recentes desenvolvimentos a nível sonoro a que temos assistidos nas últimas décadas — diz o seguinte sobre o oboé: “como nunca trabalhava com oboé, o oboé para mim [tinha] um som anasalado, mas depois comecei a ouvir melhor”. Talvez este “ouvir melhor” esteja relacionado com recentes audições de uma nova geração de instrumentistas — só o podemos supor, já que a compositora não o afirmou abertamente. Podemos, contudo, confirmar a sua impressão inicial sobre o oboé através da uma entrevista publicada em 2013 na revista “Glosas”. Questionada sobre música sua a partir de poemas de Eugénio de Andrade, diz, a certa altura, referindo-se a uma dessas peças, que “curiosamente, inclui oboé, um instrumento pelo qual nem tenho grande predileção”. Questionada se haveria outro instrumento do qual não gostasse afirma que “de facto pouco escrevi para oboé (...) De resto, não desgosto de nenhum instrumento em especial” (D’Abreu, 2013, p. 20).

Já Eurico Carrapatoso e Andreia Pinto-Correia, para além de desenvolverem mais as suas ideias, têm uma percepção bastante distinta da de Clotilde Rosa — certamente por uma questão de gosto pessoal, e também talvez por estarem mais familiarizados com as recentes tendências e potencialidades do instrumento. Eurico Carrapatoso arrisca mesmo o “lugar comum (...) — o oboé é um cantor” e acrescenta que este instrumento “é um ponto de referência e que criou alguns momentos clássicos que são, verdadeiramente, faróis de obras sinfónicas”. Referindo a importância que este instrumento assume

na música de J. S. Bach, Eurico Carrapatoso enfatiza que “eu aqui tenho de falar dos oboés de Bach citando Stravinsky (...) Stravinsky dizia: “ainda hoje sugamos o mel dos oboés de Bach”.

Andreia Pinto-Correia revela que sente uma grande “afinidade com o oboé”, e que, na verdade, muitas das suas obras “para orquestra ou para ensemble de grande dimensão têm um solo de oboé! Em todas estas obras, o oboé surge como instrumento relevante na narrativa musical”. À semelhança de Eurico Carrapatoso, também Andreia Pinto-Correia não receia cair no lugar comum, indo aliás ao encontro das ideias expressas por Carrapatoso quando afirma que o que mais aprecia no oboé são as “suas capacidades líricas, [as] possíveis cores sonoras que podem ir desde um som misterioso, a um som mais “cru” e – sem cair em estereótipos – de certa forma étnico”.

3.2) Na sua opinião, quais as principais vantagens, ou que dificuldades encontra, em escrever para oboé?

Aparentemente, são as características tímbricas que mais pesam na opinião que Clotilde Rosa tem sobre o oboé, já que em resposta a uma questão colocada sobre se veria essa característica – o “som anasalado” – como uma das principais dificuldades em escrever para oboé, a compositora respondeu que “Sim, sim, exato” – opinião comum, aliás, a todas as suas respostas.

Muito embora Andreia Pinto-Correia revele uma maior “empatia” com o oboé, talvez por “sido uma solista de instrumento de sopro” – compreendendo desta forma questões relacionadas com a “eterna questão das palhetas e das variações de temperatura”, que dificilmente outro compositor com formação noutra tipo de instrumentos teria – a sua opinião sobre aspetos mais gerais do instrumento coincide com a de Eurico Carrapatoso, sobretudo no que respeita à atenção que deve ser dada à utilização dos registos. Andreia Pinto-Correia afirma “ser um desafio usar todo o registo do instrumento, sobretudo nos extremos grave e agudo do instrumento em que o som perde muita qualidade” e Eurico Carrapatoso diz que para se compor para um instrumento como o oboé é necessário saber de “antemão que há determinados registos no instrumento, há determinadas franjas, no extremo agudo e no extremo grave que são delicados e que põem problemas”.

3.3) Baseado nos aspetos referidos na questão anterior, quais os fatores que mais o/a atraem ou retraem no instrumento?

Na sequência das opiniões expressas nas duas questões anteriores, quer Andreia Pinto-Correia, quer Eurico Carrapatoso, de certa forma, tentaram contornar esta questão, talvez por ambos terem revelado uma certa “afinidade” com o instrumento. Aliás, fizeram-no de forma bastante diplomática. Andreia Pinto-Correia apenas consegue “pensar nos factores que [a] atraem no instrumento” e Eurico Carrapatoso não fala propriamente de fatores que o retraem, já que entende que o que potencialmente seriam factores inibidores têm também o seu encanto, ou, nas palavras do próprio Eurico Carrapatoso: “seus truques e suas... como dizer?... doces limitações”.

Clotilde Rosa, também ela na linha do que respondeu anteriormente, confessa que “a princípio não [lhe] era assim tão caro” apontando “o som anasalado” como o fator que mais terá contribuído para o seu menor interesse pelo instrumento.

As opiniões expressas sobre este tema parecem refletir as diferenças geracionais entre estes compositores, já que se percebe existirem percepções diferentes relativamente ao oboé, ainda que as diferenças não sejam tão vincadas entre Eurico Carrapatoso e Andreia Pinto-Correia. Dos três, são estes dois últimos os mais jovens – e também os mais ativos no período recente – e por isso mesmo, os que mais contacto terão com as novas gerações de oboístas, o que (como aliás, a questão 4 parece corroborar) poderá conduzir a um maior interesse na composição para esse instrumento.

4) Relação com o meio dos oboístas

Pretende-se, neste ponto, identificar qual a visão dos compositores sobre o universo dos oboístas, que percepção têm relativamente à abertura destes instrumentistas relativamente à música contemporânea, e se têm notado alguma variação nos últimos anos.

4.1) Segundo a sua própria percepção, qual o grau de abertura ou receptividade dos oboístas à música contemporânea?

Nesta questão, Clotilde Rosa, assume que, no que respeita a contactos com oboístas “o Nelson é o primeiro que vem ter comigo. Porque clarinetistas já têm vindo, e flautistas também”, demonstrando desta forma que nunca houve um aparente interesse dos oboístas em conhecer obras da sua autoria.

Já Eurico Carrapatoso enumera vários casos em que evidencia notar evolução tanto na abertura como na interação com os instrumentistas, e refere a “(...) presença de uma série de nomes (...) na história do oboé em Portugal nomeadamente (...) Ricardo Lopes (...) [e] mais proximamente ainda a presença do Lopes da Cruz”. Andreia Pinto-Correia afirma que “a partir do momento em que escrevi “...e murmurem vossas bocas” comecei a receber inúmeras mensagens de oboístas interessados na obra”. Mas é sobretudo a sua afirmação em que diz sentir “que existe uma grande sofreguidão por parte dos oboístas portugueses (e não só) em relação a novo repertório” que mais nos revela pistas sobre a real abertura dos oboístas à música contemporânea portuguesa. Em suma, ambos os compositores são da opinião que há uma maior abertura dos oboístas relativamente à música contemporânea.

4.2) Tem notado alguma evolução dessa receptividade ao longo dos últimos anos?

Para Clotilde Rosa, não será possível medir qualquer tipo de evolução, já que diz que eu fui “(...) o primeiro [a vir ter comigo]. Nunca ninguém veio falar comigo, a não ser o Nelson”. Já Eurico Carrapatoso e Andreia Pinto-Correia, ambos, admitem existir uma evolução. Talvez por estar há mais tempo em atividade do que Andreia Pinto-Correia, Eurico Carrapatoso revela-se mais consciente dessa evolução, já que após ter referenciado o nome de dois oboístas “seniores [Ricardo Lopes e Lopes da Cruz]”, admite

haver agora um “conjunto (...) [de] pessoas que estão com capacidades técnicas, fora do normal, de bitola absolutamente internacional (...) que (...) anulam um pouco aquela diferença entre o que se faz por cá e o que se faz para além dos Pirenéus”. Afirma ainda que o facto de haver agora instrumentistas de elevado nível “acaba por criar um ambiente propício à multiplicação de obras para este instrumento”. No mesmo sentido, Andreia Pinto-Correia afirma crer “que sim” — que há uma evolução — e que é “constantemente contactada por oboístas que perguntam se tenho mais peças para o instrumento para além das referidas no meu catálogo. Sinto principalmente um grande entusiasmo e interesse por parte da nova geração de jovens solistas (...)”. De entre estes três compositores, terá sido Eurico Carrapatoso que mais terá vivenciado essa evolução, não só pelo que se pode retirar das suas palavras, mas também porque presenciou a evolução e desenvolvimento que se operou entre os anos 80 e 90 na composição e no ensino do oboé em Portugal.

As respostas a este tema são reveladoras de que haverá um aumento real, quer no que respeita à abertura, quer no que respeita ao interesse, por parte dos oboístas portugueses relativamente à música contemporânea portuguesa.

Na realidade, Clotilde Rosa parece demonstrar um grande afastamento relativamente ao universo dos oboístas. Naturalmente que a questão também poderia ser colocada noutros termos, se não serão os oboístas a estarem afastados da música de Clotilde Rosa? Um dos motivos para isso poderá estar relacionado com as épocas de maior produtividade dos compositores em questão, já que Clotilde Rosa, embora continue a compor e em atividade, não o faz com a regularidade das décadas anteriores. Já Eurico Carrapatoso e Andreia Pinto-Correia são compositores que estão em pleno desenvolvimento das suas carreiras e com atividade regular e, talvez por isso, mais próximos da realidade dos oboístas. Comparadas as respostas, há como que um crescendo. Clotilde Rosa teve muito pouco contacto com oboístas; Eurico Carrapatoso presenciou uma evolução daquilo que considera como oboístas “seniores” e “juniores”, coincidindo com o início da sua atividade de compositor, entre finais dos anos 80 e início dos 90; e Andreia Pinto-Correia, que iniciou a sua atividade como compositora no início da década de 2000, revela que é “constantemente contactada por oboístas que perguntam se tenho mais peças para o instrumento”, que sente “um grande entusiasmo e interesse por parte da nova geração de jovens solistas” e que existe “uma grande sofreguidão por parte dos oboístas portugueses (e não só) em relação a novo repertório, obras que sejam estimulantes tecnicamente e musicalmente, e ao mesmo tempo gratificantes de tocar”. Tudo isso nos leva a concluir que tem havido um aumento, não só do número ou qualidade dos instrumentistas, mas também do interesse — por parte dos oboístas — pela música contemporânea portuguesa.

Como se disse anteriormente, tentar-se-ia estabelecer uma relação entre as respostas obtidas neste terceiro tema e os pontos 2.3 i) (onde se analisaram o número de obras) e 2.4 iv) (relativo ao número de estreias). Verificou-se que o sentido geral das entrevistas nos poderão levar a crer que a evolução em Portugal tanto da composição como da prática do oboé têm criado condições para o aumento do número de obras. Aliás, é o próprio Eurico Carrapatoso que o afirma, quando diz que:

“desde os anos oitenta para cá uma diferença absolutamente colossal de escrita para oboé relativamente aquilo que se escrevia até aos anos oitenta. Portanto, há algumas situações episódicas de escrita para oboé antes dos anos oitenta (...) E realmente dos anos oitenta para cá há uma... uma clara evolução... há um crescendo, e tem a ver com o próprio fenómeno da composição portuguesa que recebeu um grande empurrão precisamente nos anos oitenta,”

relacionando-o diretamente com o desenvolvimento da composição em Portugal desde essa altura. Esse interesse conduz a um natural aumento do número de obras, mas também a um elevado número de estreias — já verificado em 2.4 iv)— e à execução das obras para além das suas estreias, como fica patente na afirmação de Andreia Pinto-Correia, quando diz que é contactada “constantemente” por oboístas, não só interessados numa obra em particular, mas para saberem tem outras obras para oboé.

4. Conclusões

Quando iniciei a realização deste trabalho comecei por reconhecer que o conhecimento que tinha do repertório contemporâneo português para oboé era bastante limitado; aliás, constatei que esse era um problema comum a muitos oboístas. De forma a colmatar essa limitação propus-me fazer um levantamento exaustivo e caracterização de música escrita em Portugal para oboé solo ou com acompanhamento de um outro instrumento entre 1980 e 2014. Esse levantamento possibilitou a elaboração de um catálogo, que centraliza em si todas as informações básicas das obras em estudo, facultando desta forma um instrumento de consulta a intérpretes e compositores.

A primeira conclusão a que podemos chegar é que o número de obras apresentadas nesse catálogo é bastante superior ao que inicialmente poderia supor, já que no total foram apuradas 61 obras em catálogo. Uma análise à evolução dos números de obras escritas durante esses anos revela que se tem registado um aumento do número de obras com o decorrer dos anos, especialmente após o ano 2000.

De forma a caracterizar o objeto de estudo, foi realizada uma investigação de natureza quantitativa, utilizando-se um dos instrumentos de investigação mais utilizados para este tipo de investigação: o questionário. De facto, foi com os dados obtidos nos inquéritos enviados aos compositores que procedemos à caracterização da música portuguesa para oboé solo ou com acompanhamento de um outro instrumento escrita em Portugal entre 1980 e 2014. Desta análise, foi possível concluir que as motivações para a composição das obras se devem sobretudo à iniciativa dos compositores ou a solicitações de oboístas — ou seja, diretamente à relação entre compositores e intérpretes. Verificou-se também existir um elevado número de estreias das obras, mas baixo no que respeita à colaboração entre compositores e intérpretes durante a composição das peças e à consulta de bibliografia específica sobre o instrumento. Estes dois últimos aspetos, parecem até ter tido alguma influência nos resultados obtidos quanto à utilização de técnicas menos convencionais. Nesta fase foram analisadas as obras de forma a identificar e quantificar as técnicas menos convencionais utilizadas pelos compositores. O que se verificou desta análise foi que as técnicas mais utilizadas, na realidade, são técnicas comuns a muitos instrumentos de sopros, e que, por isso mesmo, não requerem um contacto privilegiado com intérpretes ou a consulta de bibliografia específica sobre o instrumento.

Adicionalmente, fez-se uma investigação de natureza mais qualitativa, com o objetivo de aprofundar alguns dos resultados apurados na investigação quantitativa. Para isso foram realizadas entrevistas a três compositores com obras no catálogo apresentado. Verificou-se que, nas questões partilhadas por ambos os métodos de investigação, esta pequena amostra refletiu os números anteriormente apresentados. Por exemplo, no que respeita às motivações tinha-se verificado na análise

quantitativa serem as pessoais as que apresentavam um maior número e, neste três casos, verificou-se que dois resultaram da mesma motivação, ou seja, pessoal. Mas o dado mais significativo a apontar, e que não foi possível apurar na investigação de natureza quantitativa, é a referência feita por dois desses compositores — nomeadamente Eurico Carrapatoso e Andreia Pinto-Correia — ao facto de notarem um aumento do interesse por parte dos oboístas pela música contemporânea portuguesa, tendo mesmo associado, mais especificamente Eurico Carrapatoso, esse maior interesse ao aumento do número de obras.

Apesar de ter havido uma colaboração significativa por parte dos compositores, especialmente numa primeira fase de consultas em que mais de 93% dos compositores responderam ao inquérito, em muitos casos as respostas não foram conclusivas, o que levou a um esforço adicional de interpretação dos dados, tendo este facto tornado necessários contactos adicionais no sentido de clarificar algumas dúvidas. Embora tenha sido possível a recolha de uma grande parte das partituras, houve casos em não foi possível essa recolha, já que os compositores ou não as disponibilizaram atempadamente ou não as cederam de todo. Também o volume de informação obtida acabou por dificultar a delimitação dos tópicos a abordar neste trabalho.

Nesse sentido, futuros estudos poderiam aprofundar os resultados aqui expostos e incidir sobre outros que acabaram por não ser totalmente explorados. Uma extensão a todo o repertório existente para oboé poderia não só confirmar as conclusões apresentadas neste trabalho, como revelar novos dados que o pudessem completar ou complementar.

Tendo-se verificado o aumento, quer do número de obras, quer do interesse dos oboístas pela música contemporânea portuguesa, a aplicação deste tipo de estudos a outros instrumentos poderia resultar em comparações interessantes. Interessante também poderia ser uma comparação destes resultados com resultados obtidos noutros países em que o oboé tenha uma maior tradição e um maior número de obras escritas para o instrumento antes de 1980, verificando se existe um aumento, como no caso português, ou uma estabilização ou mesmo regressão do número de obras escritas após esse ano.

Bibliografia

Azevedo, S. (1998). *A Invenção dos Sons: Uma panorâmica da composição em Portugal hoje*. Lisboa: Ed. Editorial Caminho.

Azevedo, S. (2003). In the Overgrown Path ou Os caminhos (Fronchosos?) da Música Contemporânea Portuguesa, 1998-2004. In *Águas furtadas (ó)*, pp. 223- 239.

Azevedo, S. & Carvalho, M. V. (1998). 1958: 40 anos de música contemporânea em Portugal. In *Arte Musical*, 3 (12), pp. 19-45.

Baptista, C. S. & Sousa, M. J. (2011). *Como fazer Investigação, Dissertações, Teses e Relatórios*. Lisboa: Pactor

Bastos, Patricia (2010). Clotilde Rosa. In Castelo-Branco, S. (dir.) *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. Vol.4, P-Z (pp. 1147-1148). Lisboa: Círculo de Leitores, Temas e Debates.

Bastos, Samuel (2010). *Die oboe in der portugiesischen Musik: Das solistische Repertoire des 20. und 21. Jahrhunderts*. Zurich: Zürcher Hochschule der Künste, Departement Musik. Dissertação de Mestrado.

Castelo-Branco, S. (dir.) (2010). *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores, Temas e Debates.

Costa, J. A. (coord.) (2015). *Olhares sobre a história da música em Portugal* (pp. 18-25). Vila do Conde: Verso da História.

Cymbron, L. (2012). *Olhares sobre a música em Portugal no século XIX: ópera, virtuosismo e música doméstica*. Lisboa: Edições Colibri/Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical.

D' Abreu, E. L. A. (2013). Entrevista a Clotilde Rosa, In *Glosas* nº 8, pp. 18-25.

Ferreira, M. P. (2007). *Dez compositores portugueses, percursos da escrita musical no século XX*. Lisboa: Dom Quixote.

Haynes, B. (2001). *The eloquent oboe: A History of the hautboy from 1640 to 1760*. Oxford: Oxford University Press.

Jopping, G. & Lausanne P. (1981). *Hautbois et basson*. Paris: Editions Payot.

Melo, V. (2002). Incidência e coincidência dos vários opostos. In Maia, P. (dir.) (2002). *Cândido Lima*,

Compositores portugueses contemporâneos (pp. 47-54). Porto: Atelier de composição.

Moreira, V. (2014). *De Luís Freitas Branco a Alexandre Delgado: uma linhagem de compositores que marcou a escrita musical do século vinte em Portugal*. Castelo Branco: IPCB – Escola Superior de Artes Aplicadas. Dissertação de Mestrado.

Pereira, V. (2006). *Estudo analítico e interpretativo de três peças portuguesas para clarinete solo*. Aveiro: Universidade de Aveiro - Departamento de Comunicação e Arte. Dissertação de Mestrado.

Silva, P. (2010). *Da criação musical à prática interpretativa: um diálogo ao encontro da inovação estética e artística do fagote em Portugal*. Porto: IPP - Escola Superior de Música, Artes e Espectáculo. Dissertação de Mestrado.

Silva R. P. (coord.) (2009). Quadros das obras musicais e Quadros das obras por géneros. *Tábua póstuma da obra musical de Fernando Lopes-Graça* (pp. 299-341). Lisboa: Caminho

Sá, V. de., (2010). Eurico Carrapatoso. In Castelo-Branco, S. (dir.) *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. Vol.1, A-C, (pp. 251-252). Lisboa: Círculo de Leitores, Temas e Debates.

Viana, C. (1996). Entrevista a Clotilde Rosa (pp. 152-162). *Arte Musical*, 1 (4).

Vieira, E. (1900). *Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes*. Lisboa: Typographia Mattos Moreira & Pinheiro.

Veale, P. & Mahnkopf, C. F. (1994). *The Techniques of oboe Playing, Die Spieltechnik der Oboe, La Technique du hautbois*. Kassel: Barenreiter-Verlag.

Consultas online:

AvA Musical Editions (2015). Consultado regularmente, em: <http://www.editions-ava.com>

Azguime, M. (2004). *Entrevista a Clotilde Rosa*. Consultado em 18-08-2014, em: http://www.mic.pt/dispatcher?where=5&what=2&show=0&peessoa_id=109&lang=PT

Bastos, P. (2003). *Biografia*. In *Clotilde Rosa*. Consultado em 18-08-2015, em: <http://www.gmcl.pt/clotilderosa/biografia.htm>

Belanciano, V. (2013). Uma compositora a viver nos EUA, às voltas com a memória, na Gulbenkian. In *Público*. Consultado em 7 de setembro de 2015, em: <http://www.publico.pt/culturaipsilon/jornal/uma-compositora-a-viver-nos-eua-as-voltas-com-a-memoria-na-gulbenkian-26362308>

Carrapatoso, E., (s.d.). Works, Consultado em 20 de fevereiro de 2014, em: <http://eurico-carrapatoso.weebly.com/works.html>

Dias, A. S. (2009). *Vocal/Instrumental/Mistas*. In *Obras e Projectos*. Consultado em 23 de fevereiro de 2014, em: http://sousa.dias.free.fr/index.php?option=com_content&view=article&id=102%3Aqle-blanc-souci-de-notre-toileq&catid=34%3Avocalinstrumentalmistas&Itemid=73&lang=pt

“Lista de obras de autores nacionais”. (s.d.). Consultado em 10 de fevereiro de 2014, em: http://img0.rtp.pt/icm/icm_antena2/docs/3f/3f1461e5f3659093307a4a3a2b3aef3b_a11b9df0cc82b13fa4bffadc270418d6.pdf

“Lista de obras de Emmanuel Nunes”. (s.d.). Consultado em 9 de março de 2014, em: http://www.mic.pt/dispatcher?where=2&what=2&type=2&show=2&peessoa_id=130&lang=PT

Machado J. S. (2004). *Catálogo de obras*. Consultado em 9 de março de 2014, em: <http://www.gmcl.pt/jorgepeixinho/catalogo.htm>

“Obra musical do compositor Fernando Lopes-Graça, Catálogo” (s.d.). Consultado em 9 de março de 2014, em: <http://mmp.cm-cascais.pt/museumusica/flg/obramusical/Catálogo+FLG.htm>

Página inicial do site do Centro de Investigação & Informação da Música Portuguesa. (s.d.). Consultado em 4 de fevereiro de 2014, em: <http://www.mic.pt/index.html>

Pinto-Correia, A. (s.d.). *Music, Solo instrument*. Consultado em 20 de fevereiro de 2014, em: <http://andreiapintocorreia.com/music/>

Salgueiro, J. (s.d.). *Madeiras/Oboé*. In *Obras*. Consultado em 2 de março de 2014, em: <http://jorgesalgueiro.com/obras/>

Scherzo Editions (2015). *Catalogue*. In *Webshop*. Acedido regularmente, em: <http://www.scherzoeditions.com/webshop/>

Anexos

Anexo I

Fonte de informação de cada obra em catálogo

Ano	Compositor	Obra	Instrumentação	Fonte
1983	António Andrade / José Abreu	Canção Estocástica para Oboé	Oboé Solo	Bastos (2010)
1984	Jorge Salgueiro	Três peças, opus 1	Oboé e Piano	Bastos (2010)
1985	Paulo Ferreira de Castro	Spell	Oboé Solo	Bastos (2010)
1986	Clotilde Rosa	Éclat du Soleil	Oboé Solo	Conhecimento pessoal prévio
1988	Daniel Schvetz	Variación Libre sobre Motivos de Piazzola	Oboé e Clarinete	Mic.pt
1988	Manuel Pedro Ferreira	Duettino	Oboé e Corne-Ingês	Mic.pt
1989	Roberto Perez	Sanata Completa	Oboé Solo	Antena 2
1990	Carlos Alberto Augusto	Viagem na Literatura Portuguesa	Oboé e Vibrafone	Mic.pt
1991	Virgílio Melo	Généalogies	Corne-Ingês e Electónica	Conhecimento pessoal prévio
1991	Jorge Salgueiro	Suite Antiga, opus 23	Oboé e Piano	Bastos (2010)
1995	Eduardo Luís Patriarca	...para uma voz sem acompanhamento, versão a1)	Oboé Solo	Bastos (2010)
1995	Ricardo Ribeiro	A Due Voce I (1985)	Oboé e Trombone	Mic.pt
1998	António de Sousa Dias	Le Blanc Souci de Notre Toile	Oboé e Violoncelo	Mic.pt
1999	Manuel Pedro Ferreira	Saudade	Oboé Solo	Bastos (2010)
1999	José Luís Ferreira	Ombidoei - Estudo I	Oboé e Electónica	Bastos (2010)
1999	Eurico Carrapatoso	Três Peças Atlânticas	Oboé e Piano	Conhecimento pessoal prévio

2000	José Luís Ferreira	Ombidoei - Estudo II	Oboé e Electónica	Bastos (2010)
2000	Luís Carvalho	Trois Pièces d'Homage	Oboé d'Amor e Piano	Conhecimento pessoal prévio
2001	Daniel Schvetz	Ludic II	Oboé e Marimba	Informação fornecida pelo compositor
2002	Luís Carvalho	Chirimia	Oboé Solo	Informação fornecida pelo compositor
2002	Rui Miguel Dias	2 Miniaturas	Dois Oboés	Mic.pt
2002	Daniel Schvetz	La Folie de Lissabon	Oboé Solo	Bastos (2010)
2003	Nuno Côrte-Real	Cântico Negro	Corne-Inglês e Piano	Mic.pt
2004	Ana Seara	Obo É	Oboé Solo	Antena 2
2004	Sofia Rocha	não sei...	Corne-Inglês Solo	Bastos (2010)
2004	Cristopher Bochmann	Essay XV	Oboé Solo	Bastos (2010)
2004	Gonçalo Lourenço	GL15, Obcaecatio. 7 Pecados Mortais	Oboé Solo	Bastos (2010)
2004	Pedro Junqueira Maia	Sete Acontecimentos	Oboé Solo	Conhecimento pessoal prévio
2006	Ana Seara	Opalescência	Oboé Solo	Bastos (2010)
2006	Pedro Amaral	Abstract	Oboé Solo	Conhecimento pessoal prévio
2008	Cândido Lima	Cinco Momentos de Oama	Oboé e Piano	Informação fornecida pelo compositor
2008	Cristopher Bochmann	Commentaire sur le 2ème mouvement de Et Expecto de Messiaen	Oboé Solo	Bastos (2010)
2008	Paulo Ferreira Lopes	adE	Oboé e Electónica	Bastos (2010)
2009	Daniel Moreira	Pastoral	Oboé Solo	Conhecimento pessoal prévio
2009	João Filipe Ferreira	Universus	Oboé e Corne-Inglês	Bastos (2010)

2009	Sérgio Mota	Nayaka	Oboé Solo	Bastos (2010)
2009	Tiago Coimbra	In Neustadtgasse	Oboé Solo	Bastos (2010)
2010	Paulo Bastos	7 Miniaturas	Oboé Solo	Antena 2
2010	Sérgio Azevedo	Bergerettes I	Oboé Solo	Conhecimento pessoal prévio
2010	Sérgio Azevedo	Bergerettes II	Oboé e Piano	Conhecimento pessoal prévio
2011	Cândido Lima	Cadernos de Invenções - Melodias A	Oboé Solo	Mic.pt
2011	Cândido Lima	Cadernos de Invenções - Melodias B	Oboé Solo	Mic.pt
2011	Cândido Lima	Cadernos de Invenções - Oboé I	Oboé e Piano	Mic.pt
2011	Cândido Lima	Cadernos de Invenções - Oboé II	Oboé e Piano	Mic.pt
2011	Cândido Lima	Cadernos de Invenções - Oboé III	Oboé e Piano	Mic.pt
2011	Cândido Lima	Cadernos de Invenções - Corne Inglês I	Corne-Inglês e Piano	Mic.pt
2011	Cândido Lima	Cadernos de Invenções - Corne Inglês II	Corne-Inglês e Piano	Mic.pt
2011	Cândido Lima	Cadernos de Invenções - Oboé e Harpa I	Oboé e Harpa	Mic.pt
2011	Cândido Lima	Cadernos de Invenções - Oboé e Guitarra I	Oboé e Guitarra	Mic.pt
2011	Daniel Davis	Dois Mundos	Oboé Solo	Informação fornecida pelo compositor
2011	Eurico Carrapatoso	Três Peças Atlânticas	Corne-Inglês e Piano	Informação fornecida pelo compositor
2011	Andreia Pinto-Correia	... e murmurem vossas bocas	Oboé Solo	Mic.pt
2011	Sérgio Azevedo	Duas Miniaturas para Joana	Oboé Solo	Conhecimento pessoal prévio
2012	Tiago Coimbra	Absurdo	Corne-Inglês Solo	Informação fornecida pelo compositor

2013	Andreia Pinto-Correia	... à sombra destas árvores	Oboé Solo	Informação obtida no site da compositora
2013	Daniel Davis	Oboé Salomé	Oboé e Piano	Informação fornecida pelo compositor
2013	Eurico Carrapatoso	Sonata	Oboé e Piano	Informação fornecida pelo compositor
2013	Jorge Campos	Diálogos 1	Oboé e Electónica	Informação fornecida por intérprete
2013	Lino Guerreiro	Taniquetil	Oboé e Percussão	Informação fornecida por intérprete
2013	Francisco Tavares	O Contador de Histórias	Oboé Solo	Conhecimento pessoal prévio
2014	Sérgio Azevedo	A Pocket Sonatina 2	Oboé e Piano	Informação obtida no site da Ava Editions

Anexo II

Motivações para a composição das obras

Ano	Compositor	Obra	Instrumentação	Motivação
1983	António Andrade / José Abreu	Canção Estocástica para Oboé	Oboé Solo	Encomenda institucional
1984	Jorge Salgueiro	Três peças, opus 1	Oboé e Piano	Pessoal
1985	Paulo Ferreira de Castro	Spell	Oboé Solo	Formação académica
1986	Clotilde Rosa	Éclat du Soleil	Oboé Solo	Pessoal
1988	Daniel Schvetz	Variación Libre sobre Motivos de Piazzola	Oboé e Clarinete	Solicitação de um intérprete
1988	Manuel Pedro Ferreira	Duettino	Oboé e Corne- Inglês	Pessoal
1989	Roberto Perez	Sanata Completa	Oboé Solo	Pessoal
1990	Carlos Alberto Augusto	Viagem na Literatura Portuguesa	Oboé e Vibrafone	Encomenda institucional
1991	Virgílio Melo	Généalogies	Corne-Inglês e Electónica	Formação académica
1991	Jorge Salgueiro	Suite Antiga, opus 23	Oboé e Piano	Pessoal
1995	Eduardo Luís Patriarca	...para uma voz sem acompanhamento, versão a1)	Oboé Solo	Solicitação de um intérprete
1995	Ricardo Ribeiro	A Due Voce I (1985)	Oboé e Trombone	Formação académica
1998	António de Sousa Dias	Le Blanc Souci de Notre Toile	Oboé e Violoncelo	Encomenda institucional
1999	Manuel Pedro Ferreira	Saudade	Oboé Solo	Pessoal
1999	José Luís Ferreira	Ombidoei - Estudo I	Oboé e Electónica	Formação académica
1999	Eurico Carrapatoso	Três Peças Atlânticas	Oboé e Piano	Encomenda institucional
2000	José Luís Ferreira	Ombidoei - Estudo II	Oboé e Electónica	Formação académica

2000	Luís Carvalho	Trois Pièces d'Homage	Oboé d'Amor e Piano	Pessoal
2001	Daniel Schvetz	Ludic II	Oboé e Marimba	s.d.
2002	Luís Carvalho	Chirimia	Oboé Solo	Pessoal
2002	Rui Miguel Dias	2 Miniaturas	Dois Oboés	Formação académica
2002	Daniel Schvetz	La Folie de Lissabon	Oboé Solo	Solicitação de um intérprete
2003	Nuno Côrte-Real	Cântico Negro	Corne-Inglês e Piano	Solicitação de um intérprete
2004	Ana Seara	Obo É	Oboé Solo	s.d.
2004	Sofia Rocha	não sei...	Corne-Inglês Solo	Formação académica
2004	Cristopher Bochmann	Essay XV	Oboé Solo	Pessoal
2004	Gonçalo Lourenço	GL15, Obcaecatio. 7 Pecados Mortais	Oboé Solo	Solicitação de um intérprete
2004	Pedro Junqueira Maia	Sete Acontecimentos	Oboé Solo	Formação académica
2006	Ana Seara	Opalescência	Oboé Solo	Encomenda institucional
2006	Pedro Amaral	Abstract	Oboé Solo	Encomenda institucional
2008	Cândido Lima	Cinco Momentos de Oama	Oboé e Piano	Encomenda institucional
2008	Cristopher Bochmann	Commentaire sur le 2ème mouvement de Et Expecto de Messiaen	Oboé Solo	Solicitação de um intérprete
2008	Paulo Ferreira Lopes	adE	Oboé e Electónica	Pessoal
2009	Daniel Moreira	Pastoral	Oboé Solo	Encomenda institucional
2009	João Filipe Ferreira	Universus	Oboé e Corne-Inglês	Formação académica
2009	Sérgio Mota	Nayaka	Oboé Solo	Encomenda institucional

2009	Tiago Coimbra	In Neustadtgasse	Oboé Solo	Pessoal
2010	Paulo Bastos	7 Miniaturas	Oboé Solo	Solicitação de um intérprete
2010	Sérgio Azevedo	Bergerettes I	Oboé Solo	Pessoal
2010	Sérgio Azevedo	Bergerettes II	Oboé e Piano	Pessoal
2011	Cândido Lima	Cadernos de Invenções - Melodias A	Oboé Solo	Pessoal
2011	Cândido Lima	Cadernos de Invenções - Melodias B	Oboé Solo	Pessoal
2011	Cândido Lima	Cadernos de Invenções - Oboé I	Oboé e Piano	Pessoal
2011	Cândido Lima	Cadernos de Invenções - Oboé II	Oboé e Piano	Pessoal
2011	Cândido Lima	Cadernos de Invenções - Oboé III	Oboé e Piano	Pessoal
2011	Cândido Lima	Cadernos de Invenções - Corne Inglês I	Corne-Inglês e Piano	Pessoal
2011	Cândido Lima	Cadernos de Invenções - Corne Inglês II	Corne-Inglês e Piano	Pessoal
2011	Cândido Lima	Cadernos de Invenções - Oboé e Harpa I	Oboé e Harpa	Pessoal
2011	Cândido Lima	Cadernos de Invenções - Oboé e Guitarra I	Oboé e Guitarra	Pessoal
2011	Daniel Davis	Dois Mundos	Oboé Solo	Solicitação de um intérprete
2011	Eurico Carrapatoso	Três Peças Atlânticas	Corne-Inglês e Piano	Solicitação de um intérprete
2011	Andreia Pinto-Correia	... e murmurem vossas bocas	Oboé Solo	Pessoal
2011	Sérgio Azevedo	Duas Miniaturas para Joana	Oboé Solo	Pessoal
2012	Tiago Coimbra	Absurdo	Corne-Inglês Solo	Pessoal
2013	Andreia Pinto-Correia	... à sombra destas árvores	Oboé Solo	Encomenda institucional
2013	Daniel Davis	Oboé Salomé	Oboé e Piano	Solicitação de um intérprete

2013	Eurico Carrapatoso	Sonata	Oboé e Piano	Solicitação de um intérprete
2013	Jorge Campos	Diálogos 1	Oboé e Electrónica	Solicitação de um intérprete
2013	Lino Guerreiro	Taniquetil	Oboé e Percussão	Solicitação de um intérprete
2013	Francisco Tavares	O Contador de Histórias	Oboé Solo	Encomenda institucional
2014	Sérgio Azevedo	A Pocket Sonatina 2	Oboé e Piano	Pessoal

Anexo III

Encomendas institucionais

Ano	Compositor	Obra	Instrumentação	Encomenda Institucional
1983	António Andrade / José Abreu	Canção Estocástica para Oboé	Oboé Solo	Concurso Nacional de Música
1990	Carlos Alberto Augusto	Viagem na Literatura Portuguesa	Corne-Inglês e Vibrafone	SEC/ Inst. Português do Livro e da Leitura
1998	António de Sousa Dias	Le Blanc Souci de Notre Toile	Oboé e Violoncelo	C. M. Matosinhos
1999	Eurico Carrapatoso	Três Peças Atlânticas	Oboé e Piano	RDP/Antena 2
2006	Ana Seara	Opalescência	Oboé Solo	RDP / PJM
2006	Pedro Amaral	Abstract	Oboé Solo	Casa da Música
2008	Cândido Lima	Cinco Momentos de Oama	Oboé e Piano	Encontro do Alentejo de Música do Séc. XX.I
2009	Daniel Moreira	Pastoral	Oboé Solo	RDP / PJM
2009	Sérgio Mota	Nayaka	Oboé Solo	Festivais de Outono (Aveiro)
2013	Andreia Pinto- Correia	... à sombra destas árvores	Oboé Solo	Boston Portuguese Festival
2013	Francisco Tavares	O Contador de Histórias	Oboé Solo	RDP / PJM

Anexo IV

Entrevista a Clotilde Rosa

Realizada a 22/01/2015 em casa da compositora em Algés

Nelson Alves (N.A.): Vamos gravando uma conversa informal... Tenho algumas questões que gostava de lhe colocar. Sobre algumas delas já falamos genericamente *off the record* quando lhe apresentei o meu projeto... Estas questões têm a ver com as circunstâncias de composição da peça. O que a motivou para escrever aquela peça na altura?

Clotilde Rosa (C.R.): Eu agora já não me recordo muito bem da peça porque já foi há muito tempo. Mas eu creio que foi porque eu nunca tinha feito uma obra para oboé.

Foi Jorge Peixinho que implementou a música contemporânea em Portugal e em 1962 eu e o Mário Falcão fizemos a “Imagem” para duas harpas que foi estreada na Tv, na televisão em 62, em agosto. Depois passou um tempo e ele começou... e eu nunca mais deixei de trabalhar com ele até 1995, quando ele faleceu. O que acontece é que as obras que nós fizemos em conjunto — e eu trabalhei muito com ele, isso foi ao princípio do teatro ainda no Porto no Gebo e a Sombra, eram sempre com flauta ou trompete... e depois nos anos 1970, quando a Madalena Perdigão, que realmente também deu um grande implemento ao desenvolvimento da música contemporânea em Portugal, mas depois os festivais acabaram!

O Jorge Peixinho depois começou a fazer mais concertos e também demonstrações de música contemporânea, mas era com os elementos com quem ele tinha trabalhado aqueles anos, que eram: Clotilde Rosa, o Carlos Franco, o António Gomes, o Moreira e o António Oliveira e Silva... violino era o João Afonso, o irmão do Fernando Afonso... Manuel João Afonso. Éramos muito unidos. E então, nessa altura, veio também o Lopes e Silva, guitarrista que ainda não tinha vindo do Brasil, ainda não fazia parte do grupo, só mais tarde começou a fazer... depois, foi a Maria João Ferrão como soprano, antes dela foi uma que está em Inglaterra que era portuguesa mas filha de ingleses que agora não me recordo do nome...

E o que acontece é que a partir daí, nunca houve oboé. E então eu, quando ouvi... toquei em orquestras sempre, toda a vida. E ouvia dentro da orquestra, que foi por assim dizer onde eu aprendi orquestração. Um dia o Filipe Pires — que é um ótimo compositor, e que nem sempre é referido, e que é um grande compositor — uma vez perguntou-me: “Ó Clotilde com quem é que tu aprendeste orquestração?” e eu respondi: “Olha, foi com a orquestra.”, e é verdade! Não há como praticar dentro do sítio natural, ou melhor, não é?... E ouvia, ouvia, mas não...

Já a flauta sim — depois casei com o Carlos Franco, que era aquela flauta que eu sempre ouvi, que era uma maravilha de sonoridade, ele era um grande artista... e de música contemporânea, ele estreou tantas obras! — mas não havia oboé. Eu tenho a impressão... agora também tinha que ir ver... mas tenho a impressão que tenho uma obra que foi dedicada à Oferenda Musical, do Bach, em que há dum lado as cordas com um harmónio, e do outro lado as madeiras com cravo. E eu tenho a impressão

que essa tem (oboé) mas isso era dentro daquele agrupamento. E depois lembrei-me de fazer essa obra justamente porque nunca tinha feito uma obra para oboé. Foi mais por causa dos artistas com quem trabalhei, percebe? Calhou...

Nelson Alves (N.A.): Mas nunca chegou a trabalhar com nenhum oboísta?

Clotilde Rosa (C.R.): Não, Não... com nenhum oboísta. Depois comecei a informar-me... Depois pode ser dizer-se que eu fui um pouco autodidata, mas realmente tive lições com o Jorge Peixinho, quer dizer... trabalhei obras com ele, com o grupo, da Constança Capdeville — a qual eu admirava imenso.

Eu estive em Darmstadt várias vezes e assisti a coisas excecionais. O Stockhausen a fazer improvisações, e o Jorge Peixinho era aluno dele, e estavam lá grandes panfletos, retratos dos alunos dele — o Jorge Peixinho lembrou-se de incumbir cada um de nós de fazer um trecho, o qual ele depois ia ligando. E depois apresentar aquela obra também no género daquela que o Stockhausen tinha apresentado com os alunos dele, que eu ouvi. O Jorge Peixinho depois fazia a ligação como o Stockhausen fez. Aliás, isso foi muito interessante... de todas, parece que a obra que estava um bocadinho mais conseguida tinha sido a minha. E a do Carlos Franco também estava bem escrita, mas a minha era a que tinha mais imaginação. O Carlos Franco sempre se interessou de tal maneira pelos compositores, que às vezes ao princípio, antes de começar a escrever, até ficava com o orgulho ferido... porque eu estava a ver como se passava com este instrumento ou com aquele, e ele vinha por cima do meu ombro e dizia: “Ó Clotilde, isto assim é assado”, e eu dizia: “Não me digas porque eu leio e sou capaz e sou capaz de saber”.

Para flauta, eu sei escrever porque aprendi com ele porque ele era flautista. Até aquele prémio que eu ganhei na Oficina Musical... Um dia pensei, como é que eu hei-de escrever para flauta? Que era para concorrer... E ele agarra na cabeça da flauta e faz um som. E eu digo assim: “Ah! Vou fazer isso!”. E fiz uma pequena célula temática que depois fui desenvolvendo, e apareceu a peça e ganhou de facto. Quando eu estava a escrever o Carlos ia-me dizendo coisas. E a certa altura eu digo: “Mas porque é que eu sou tão orgulhosa? Não devo ser tanto...”. Às vezes estava a escrever para fagote ou outro instrumento qualquer, e perguntava-lhe: “Ó Carlos e isto assim e assim? Estou a escrever para trompa.” E ele dizia-me: “Fica muito bem com o fagote, ou fica muito bem a flauta com o oboé, ou não sei quê...”. Por assim dizer... quem foi o meu professor de instrumentação foi o Carlos Franco. Quem foi o meu professor de orquestra? A orquestra.

Nelson Alves (N.A.): No oboé foi autodidata, então...

Clotilde Rosa (C.R.): Fui, fui... E o Jorge Peixinho foi o meu professor de composição durante cinco anos. Mas não fazia as minhas peças! Ele às vezes revia-as, mas eu sempre as fiz — eu nisso sou muito honesta, graças a Deus.

Nelson Alves (N.A.): Então no instrumento foi autodidata? Mas usou, como me disse da última vez, o Bartolozzi?

Clotilde Rosa (C.R.): Ah, sim! É verdade. O Bartolozzi. Sim, sim, sim... Estive com ele uma vez... não sei se ele estaria em Madrid. Não sei... Mas o Jorge Peixinho também me dava a ver algumas partituras.

(N.A.): A Professora já me tinha falado disso uma vez. A notação é toda muito clara e basta verificar no Bartolozzi as posições dos multifónico, que funcionam todas.

C.R.): Ah! Então eu vi. Eu devo ter qualquer coisa sobre o oboé. Sobre o saxofone tenho ali tudo. Clarinete, aprendi com os clarinetistas portugueses que tocaram as minhas obras – que eu tenho várias para clarinete. E também devo ter qualquer coisa sobre o oboé (agora não me recordo). Mas se é assim é porque eu vi.

(N.A.): A sua obra *Éclat du Soleil* sofreu influência de alguma outra já existente?

(C.R.): Não. Eu decidi escrever para oboé.

(N.A.): Por vezes há compositores que se inspiraram noutra obra, ou...

(C.R.): Não me lembro... dentro da música contemporânea, na linguagem... Olhe que é interessantíssimo o seu estudo sobre isso. Eu lembro-me simplesmente que quis fazer uma obra para oboé. E quando fui aos Açores no dia internacional da mulher, já aqui há uns seis anos ou assim, em Ponta Delgada, levei essa obra porque nunca tinha sido estreada e levei outras obras, e era para falar sobre as obras. E havia uma senhora que estava lá – que depois teve de ir para um funeral (e por essa razão a obra não chegou a ser estreada) – e só me deu a ouvir a peça num ensaio, e eu não desgostei da obra. Por acaso não desgostei.

(N.A.): Pessoalmente acho a obra interessante, mas não é fácil de executar.

(C.R.): Não é fácil... mas isso de eu escrever fácil não sei porquê não é muito a minha maneira de ser. Também é preciso ver... eu como compositora teria gostado de visitar as aulas dos vários instrumentos e tirar o extrato de possibilidades de cada instrumento.

(N.A.): Tudo o que escreveu é de possível execução. Não é fácil, mas possível.

(C.R.): Ainda bem. Porque o meu marido – que era o Carlos – também deve ter olhado para aí. Eu não lhe pedi nada mas ele deve ter olhado. Agora, eu tenho a sensação que devo ter qualquer coisa. Bartolozzi, não é...?

N.A.: Agora vamos falar sobre a visão que a Professora tem sobre o oboé. Como descreveria o oboé?

C.R.: Dá-me a sensação quando ouço que... eu sinto que... que ideia é que eu tenho do oboé? Ao princípio... agora gosto de ouvir. Em tempos como nunca trabalhava com oboé, o oboé para mim tinha um som anasalado, mas depois comecei a ouvir melhor. Se for bem tocado, quer dizer, é uma maravilha, evidentemente. Todos os instrumentos são uma maravilha se forem bem tocados.

N.A.: Ou seja, nesta sequência, esse poderia ser uma das principais dificuldades ou defeitos que veria no instrumento.

C.R.: Sim, sim, exato. A princípio não me era assim tão caro. No entanto, certas passagens que têm oboé, ou até corne-inglês — eu estava na orquestra e ouvia, estavam perto de mim. As flautas, oboés e clarinetes (eu sempre gostei muito de clarinete, e o clarinete é mais fácil, segundo o que me dizia o Carlos, que o clarinete é mais fácil que o oboé).

N.A.: O que mais a atrai ou retrai em escrever para oboé? Penso já ter compreendido... o som...

C.R.: Sim, sim... o som anasalado... mas comecei a gostar quando comecei a ouvir mais.

N.A.: Agora a relação com o meio dos oboístas. A Professora poderá falar do contexto atual ou do contexto na altura e que escreveu a peça. Segundo a sua percepção qual a receptividade dos oboístas relativamente à música contemporânea?

C.R.: Aqui há uns anos atrás, nem por isso.

N.A.: E agora?

C.R.: Agora...? Olhe, o Nelson. É o primeiro que vem ter comigo. Porque clarinetistas já têm vindo e flautistas também.

N.A.: Acha que a sua obra *Éclat du Soleil* é representativa do conjunto da sua obra? Do seu estilo ou linguagem?

C.R.: Sim, Sim. Eu nunca abandono o meu estilo. Da época... Depois vou mudando... talvez. Mas o Jorge Peixinho apreciava a minha obra — agora já posso dizer isso porque eu nunca fui muito vaidosa — mas apreciava porque eu era um bocado contrapontística às vezes, e não sei quê... Às vezes também sou um bocado densa, o que não é o caso desta peça porque isto é solístico. Mas foi o primeiro... Nunca ninguém veio falar comigo, a não ser o Nelson.

Anexo V

Entrevista a Eurico Carrapatoso

Realizada a 20/01/2015 em casa do compositor em Lisboa

Eurico Carrapatoso (E. C.): Como lhe dizia, é a primeira vez que uso a palavra sonata no título de uma obra minha. Sonata para oboé e piano... Eu estive aqui à procura e o Nelson viu e realmente só em 2013 é que eu uso o nome expresso de sonata no título de uma obra minha. Já escrevi peças na forma sonata, mas em título nunca tinha escrito. Sonata para oboé e piano dedicada à memória do meu querido compositor Francis Poulenc. Um dos compositores que eu mais venero na História da Música em geral e no século XX em particular.

Nelson Alves (N. A.): Isso leva-me a uma pergunta que eu tinha naquele primeiro capítulo em que falaremos das circunstâncias de composição que é... — eu sei que sim pelo próprio título — se esta peça, a Sonata, tem influências de outra obra já escrita ou de outro compositor?

Eurico Carrapatoso (E. C.): Tem. Tem a presença velada do Francis Poulenc que é uma espécie de farol na minha existência como compositor. As obras que mais me tocam na música do século XX, ou de entre as obras que mais me tocam, está seguramente uma percentagem importantíssima da música deste senhor. Do Francis Poulenc... E há obras que me elevam a um estado insuportável de agitação interior e de comoção, da autoria deste compositor francês que eu tanto adoro como compositor e também como figura... como esteta, como figura que teve a coragem de escrever uma música no seu tempo em que havia um claro desvio dos principais cânones da escrita. Ser um compositor num certo sentido marginal, de ser muito acusado por esse facto, por fazer uma música desatualizada, digamos assim, e que se esteve absolutamente borrifando para essa situação permanecendo firme naquilo em que acreditava, nas suas convicções. E esse valor de honestidade estética é das coisas que eu mais preszo, em geral, e no caso do Francis Poulenc. Ao escrever música como escreveu nos anos 40 e 50, principalmente, quando ele tem uma aproximação de uma música de um cariz mais lírico, mais evocativo, menos seco como nos estilos do Poulenc jovem — ele próprio também teve como é normal uma evolução, no idioma — ele era bastante seco, num certo sentido Stravinskiano nos anos 20, por exemplo. E mesmo mordaz, mas ganha uma dimensão, entre outras, de grande elevação espiritual nas obras dos anos 40 e 50. E precisamente numa época em estava muito recrudescida aquela ferida provocada pelos fundamentalismos estéticos, principalmente veiculados pela linha do cânone da Segunda Escola de Viena... dos que derivam desse cânone dessa Segunda Escola de Viena tendo como principal porta-voz com certeza o Pierre Boulez. Portanto há aqui um desvio claro na música de Francis Poulenc em relação a essa linha canónica, e como todos nós sabemos houve muito barulho, muito ruído, feito pelos compositores desta linha relativamente aqueles que permaneciam no seu percurso normal, e um percurso que tem a ver mais com a tradição, com a evocação da tradição, com a permanência de valores eternos em música com os valores da

ressonância e da tonalidade. E nesse sentido, quanto mais não fosse, só por causa disso, o Francis Poulenc seria forçosamente um farol para mim. Um exemplo extraordinário, porque eu próprio, agora numa época um pouco mais desapaixonada e mais distante (estamos a viver em 2015) e não nos fundamentalismos dos anos 50 do século XX. Em 2015 — agora de uma forma bastante mais desapaixonada — eu próprio tenho essa distância completamente assumida relativamente à tradição atonal e serial, que eu reconheço como uma tradição muito importante com certeza, e muito canónica, mas que realmente não é a minha. Não é o meu caminho. E portanto o Francis Poulenc quanto mais não fosse, só por causa disso, seria um farol, um exemplo de alguém que abriu o peito às balas numa época de guerra muito viva — nós hoje estamos em paz — mas numa época de guerra muito viva abriu o peito às balas e é por isso mesmo um exemplo extraordinário. E esta é uma obra que eu lhe dedico com muito gosto, e aliás, fazendo uma evocação direta à maravilhosa Sonata para oboé e piano que ele próprio escreveu.

N. A.: O posicionamento dos andamentos é diferente, em mas cada andamento é possível identificar, de certa forma, elementos da sonata de Poulenc.

E. C.: Os ambientes...

N. A.: Exato...

E. C.: Sim... os ambientes são invocados. Não há a presença de qualquer citação nesta peça de forma nenhuma... não há. Mas há um ambiente que é invocado com certeza, nomeadamente o segundo tema do primeiro andamento, daquela *Allegro Sonata*, o segundo tema, aquele *Lento*, e bastante solene, com ritmos pontuados, um bocadinho como aqueles ritmos a fazer evocar as Abertura Francesas das peças barrocas, há aí uma presença velada do espírito irónico mas ao mesmo tempo muito lírico do Francis Poulenc.

N. A.: Mesmo o carácter pontuado do primeiro andamento faz lembrar o segundo andamento em termos de ambiente apesar de ter uma métrica diferente...

E. C.: Sim... É verdade. Mas realmente este compositor é uma presença no meu ambiente de trabalho, é uma presença... é um compositor que eu posso considerar de mesinha de cabeceira, está sempre presente na minha consciência, na minha memória afetiva, é fundamental. Ele e não só... ele e mais dois compositores franceses. Três...

N. A.: Quais?

E. C.: Ele e mais três compositores franceses. Assumo claramente que o meu gosto pessoal, está muito inscrito no legado de três outras figuras para além do Francis Poulenc. Que é evidentemente o Debussy que escreveu obras absolutamente fundadoras para a minha vida quer como compositor, e já agora, quer

como professor de análise. É um compositor que é sempre admirável sob o ponto de vista da análise das suas obras e cria sempre momentos muito inspiradores no ambiente da classe de Análise. Há obras que são crónicas na minha história pedagógica, na minha relação com os meus alunos obras crónicas como o *Prelúdio à Sesta de um Fauno*, que aliás tem um segundo tema que é fundamental, que aparece ali numa fase muito importante da obra feito precisamente pelo oboé. Muito doce e expressivo aparece lá o segundo tema da obra feito precisamente pelo oboé. Esse tema, que depois vai eclodir de novo mais à frente, um pedaço mais à frente, no clímax principal da obra na agitação com o *tutti* da orquestra a tocar isso em forte, ou pelo menos partes desse tema do oboé aparece mais tarde, explode com toda a firmeza, langor e lirismo na secção central dessa peça... no *Prelúdio à Sesta de um Fauno*. Portanto o Debussy é um compositor fundador no meu gosto, mesmo referencial, e claro, foi fundador no gosto do próprio Francis Poulenc, portanto é neste caso uma espécie de genealogia que eu lhe estou aqui a fazer, não é? Aqui sou uma espécie de, nesta metáfora, de um neto do Debussy através de Poulenc. Um outro compositor fundamental é o Maurice Ravel porque conseguiu levar a escrita a uma subtilidade incomparável em termos de transparência e de orquestração, é incomparável, a elegância deste compositor. Ele corporiza a elegância. É a elegância em música! O Maurice Ravel... não há uma nota a mais, não há uma nota a menos, e é maravilhoso como consegue essa coisa tão difícil de achar que é o equilíbrio entre uma partitura incrivelmente densa – estou-me a lembrar por exemplo da partitura de *Daphnis et Chloé* – incrivelmente densa e com um resultado na mesma medida incrivelmente elegante, como é que é possível? E isso há-de ser para mim sempre um enigma como compositor. E há ali qualquer coisa que tem a ver com alquimia, o conseguir isso. Portanto, termos uma partitura cheia de acontecimentos, uma floresta de notas, e de indicações, de expressões, de ligaduras, e a harpa para cima e para baixo em glissandos e as flautas a fazerem, hum...

N. A.: Milhões de notas...

E. C.: Milhões de notas, completamente... por exemplo naquela alvorada do *Daphnis et Chloé* e uma pessoa ouve e é de uma elegância, de uma transparência o resultado... Bom... É alquimia pura para mim. E há um outro compositor, portanto para além do Poulenc também fundador... não diria na obra total, porque há coisas que não me interessam tanto nesse compositor, mas há determinadas obras que são fundadoras para mim também, para o meu gosto, que é o Olivier Messiaen. E claro o seu próprio ensinamento ao nível da harmonia e do ritmo. E aqui também quero deixar bem claro que há um aspeto em particular do pensamento harmónico de Messiaen que é o uso dos famosos modos de transposição limitada. Principalmente o segundo modo desse catálogo de modos, ou escalas, o segundo modo que está verdadeiramente presente no meu pensamento harmónico. Eu considero que tiro as minhas próprias conclusões das consequências harmónicas do segundo modo de transposição limitada, principalmente aquele tipo de acordes e as relações de terceira menor e de trítone, eu tiro de lá as minhas conclusões, de tal forma é que a minha música nada tem a ver com a música de Olivier Messiaen. Mas realmente é fundador também. Num certo sentido a presença do Messiaen, e da harmonia, principalmente do segundo modo de transposição limitada, que acompanha a minha música também um bocadinho como

acompanhou a música dele... nós sentimos a presença desse modo querido do Messiaen desde a primeira obra dele conhecida que é o *Banquete Celeste* até à... portanto, escrita por ele pelas minhas contas para aí com 19 ou 20 anos, em 1927 ou 28, o Messiaen é de 1908, e é um processo harmónico que o acompanha até mesmo ao fim da vida dele, até à última sua grande obra que é a ópera *São Francisco de Assis*. Está lá sempre presente este elemento que é a harmonia do segundo modo de transposição limitada, com os seus acordes magníficos com sexta agregada e com quarta aumentada agregada e acordes maiores/menores, todo esse universo que eu próprio, claro, tirando a minhas conclusões — espero eu —, eu próprio uso também na harmonia que faço e nomeadamente nesta peça em concreto, na Sonata para oboé e piano, lá está a presença sempre também dessas relações e dessas consequências harmónicas que o segundo modo permite.

N. A.: Já agora, e um bocado à parte das perguntas que tinha aqui para lhe fazer, mas como também tenho de fazer uma contextualização da música portuguesa — e não me estou a limitar só a ler sobre a música dos anos 70 para a frente — depois de uma grande ligação até ao século XIX à música italiana, tenho visto que no início do século XX houve uma grande aproximação à música francesa...

E. C.: Muito grande aproximação... Expressada principalmente pelo Luís de Freitas Branco e pelo próprio Fernando Lopes-Graça, ele próprio foi lá beber à fonte mesmo. Isto é uma coisa já referida noutras circunstâncias, noutras alturas, até mesmo publicamente... estou-me a lembrar por exemplo de uma comunicação, a este propósito especificamente, especificamente este propósito da influência da música francesa na composição portuguesa em geral, e num compositor vivo em 2015, que sou eu em particular, feito por uma grande pianista e teórica que é a Ana Teles Antunes, que já mais que uma vez falou sobre essa questão em público e fez nomeadamente uma comunicação muito importante a este propósito, num contexto muito importante, que me expôs muito a mim também. Isso aconteceu na seguinte circunstância: foi no aniversário do Claude Debussy. Nos 150 anos do nascimento de Claude Debussy, em 2012... Claude Debussy, nasceu em 1862, portanto, 150 anos depois houve em Paris muito encontros para celebrar o evento, a efeméride, e num desses encontros que me expôs muito porque foi — se bem me lembro — na própria casa do Claude Debussy, a Ana Teles Antunes teve a oportunidade de fazer uma comunicação em que referiu o meu caso concreto em que deu exemplos musicais da minha autoria — vários exemplos musicais — ao piano, ilustrando portanto esta presença querida da música dos franceses na minha existência e que eu próprio me farto de cantar e de... enfim aos quatro ventos... é uma presença querida mesmo.

N. A.: E claro, nos textos literários do Lopes-Graça que tenho lido nota-se uma grande influência que se calhar se foi perdendo...

E. C.: Sim, Sim... Naturalmente cada um tirando as suas conclusões. A minha música não tem nada a ver com a música dos franceses, mas está lá uma presença velada. O Lopes-Graça dizia uma coisa muito interessante a propósito da influência que um autor, que para nós por qualquer razão é um patrono, é

uma referência, exerce sobre um pupilo. Sobre um autor que vem depois desse farol, dessa referência. E isto a propósito de uma conversa um bocado estragada, um bocado inquinada, que sempre dirigiram ao Lopes-Graça, nomeadamente em entrevistas e etc. sobre uma putativa influência, no mau sentido da palavra, influência — no mau sentido da palavra — de Béla Bartók sobre a obra, sobre a sua obra, sua de Lopes-Graça. Houve uma ocasião em que respondeu, em que disparou um conceito maravilhoso, lapidar e de uma profundidade extrema. Diz ele, que é perfeitamente possível sermos influenciados por um autor sem necessariamente termos de o copiar. Está tudo dito, não é? Uma coisa é a influência que alguém exerce sobre nós — por várias razões, quanto mais não seja pela admiração que temos por ele — outra coisa completamente diferente é o crime da cópia, ou da contrafação. Isso é outra estória, não é? E a este nível não se está a discutir quando falamos por exemplo de Lopes-Graça — não estou a falar de mim evidentemente, como aconselha o recato — mas quando estamos a falar do Lopes-Graça, estamos a falar não no nível da aparência mas no nível da essência. Nem que determinadas passagens de Lopes-Graça aparentem estar influenciadas pela música do Béla Bartók, na essência não significa que tenha havido qualquer tipo de contrafação, cópia ou seja o que for. É evidente.

N. A.: O mesmo se aplica no caso dos instrumentistas, não é? Podem ter a influência de um instrumentista ou de um professor e isso não passa de uma influência...

E. C.: Claro... ou quem diz isso diz — e já agora se continuássemos a fazer essa caça às bruxas — tentar minorizar um Schubert por estar influenciado por um Beethoven, ou um Beethoven por estar influenciado por um Mozart, ou já agora por um Mozart estar influenciado por um Carl Philipp Emanuel Bach, ou um Carl Philipp Emanuel Bach estar influenciado por um Bach, não é? Ou por um J. S. Bach estar influenciado por um tio do Bach... Está a perceber? Nunca mais parávamos... Ou seja, a composição é como uma rocha metamórfica, há várias camadas reconhecíveis, e nós temos esse doce fruto da aculturação. Ou seja, eu por ter nascido a seguir a Debussy colhi o fruto de Claude Debussy, portanto, é uma doce condição da História. Nasci depois dele por isso colho o fruto dele, não é? É evidente. Aliás o Claude Debussy dizia uma coisa muito interessante sobre os grandes mestres da música germânica do século XIX... há aqui uma leve ironia, poderá haver, mas ao mesmo tempo há muita substância, e há muita verdade. Dizia ele que “aos ombros do Brahms sinto-me como um anão, só que vejo mais longe porque estou precisamente aos ombros de Brahms, vejo um pouco mais longe embora não seja um gigante como ele”; estou aos ombros dele, sou mais pequeno mas vejo mais longe, consigo ver um palmo acima pelo menos. É isso, é a doce condição da História da aculturação.

N. A.: Agora as questões que tenho para lhe colocar são mais práticas...

E. C.: (Risos...) Estamos aqui em roda livre... estamos a conversar descontraidamente...

N. A.: São questões às quais de certa forma já me tinha respondido no e-mail que me enviou mas que eu gostaria de voltar colocar nesta entrevista. Qual foi a motivação para a composição da Sonata? Qual a principal motivação?

E. C.: Pois... Ora bem...

N. A.: Ou inspiração... se preferir desta forma...

E. C.: Não, não, é melhor falar sobre tudo. A inspiração já percebemos qual é que é. A inspiração... há aqui uma... um piscar de olho, uma evocação direta do querido Francis Poulenc. Que é realmente um autor central. Fundador da minha sensibilidade. Aliás, antes de lhe dar uma resposta vou voltar a uma questão anterior. O Francis Poulenc escreveu uma obra que é verdadeiramente mágica. E penso que o Nelson poderá ter tocado nessa obra quando ela foi apresentada na igreja de São Roque já há muitos anos. Essa obra, o *Glória* é uma obra fundadora na minha existência. É uma obra de muita maturidade do Francis Poulenc depois de uma aproximação dramática que ele tem à fé católica. Ele esteve muito distanciado e houve uma aproximação através da presença sempre velada da Virgem de Rocamadour, Nossa Senhora de Rocamadour, a Virgem Negra. Há uma aproximação dramática muito conhecida do Poulenc à fé e é nessa fase, portanto anos 40, anos 50, que ele escreveu uma série de composições que exsudam essa dimensão que me interessa também muito na música. É uma dimensão profundamente metafísica que ultrapassa as harmonias, as melodias e os ritmos. Projeta-se numa coisa incorpórea... não tem a ver com o plano das coisas palpáveis. Portanto estamos a falar de elevação espiritual, está a perceber? É uma obra que atinge para mim níveis de elevação espiritual incomparáveis. É raro acontecer isso na música no século XX. Há uma outra obra dele que eu adoro verdadeiramente, bastante mais simples, mais económica no formato, é uma obra para vozes masculinas precisamente dessa fase de misticismo — digamos assim — que são as “*Quatre Petites Prières de Saint François d'Assise*”, as “*Quatro pequenas Orações de São Francisco de Assis*” para coro masculino, é outra obra referencial para mim. Portanto, o Poulenc está sempre permanente na minha memória... na minha consciência como compositor, está lá a presença dele, e portanto esta Sonata para oboé e piano é-lhe dedicada. Agora um aspeto mais pragmático. Como é que ela surge? E aí não tem nada a ver com Poulenc. Portanto, Poulenc foi depois o pretexto. Porque fui abordado por um colega meu do Conservatório, o Salvador Parola que encomendou uma peça com um determinado propósito, e o propósito era escrever uma peça para um nível académico superior para oboé e piano. Ele tinha contactado outros compositores para escreverem peças com outras formações, nomeadamente para oboé solo, oboé e um instrumento de percussão — se bem me lembro —, se bem lembro marimba ou vibrafone e uma outra peça para oboé e electrónica — sim, exatamente — e finalmente uma peça mais convencional nos meios, oboé e piano, e eu fui contactado nesse sentido. Portanto, há uma encomenda, formalizamos uma encomenda, e é este claramente o ponto de origem de uma obra que eu adoro, esta sonata para oboé e piano, é uma obra de que gosto muito francamente, e muito exigente, porque aliás era suposto no próprio objetivo da encomenda. Era escrever uma peça de nível superior, e de exigência, portanto... não diria transcendente, mas...

N. A.: Então teve total liberdade para...

E. C.: Total liberdade, pois claro. Não tive mais preocupações com questões técnicas, digamos assim, a não ser aquilo que o bom senso clama, precisamente...

N. A.: Então, segundo o que percebi, o Professor escreveu e não teve qualquer contato com o oboísta...

E. C.: Não, não tive. Eu escrevi uma peça, e a partir desse momento dei-me a mim próprio carta branca para a escrita, aliás era esse o sentido da própria encomenda, mas terei escrito realmente uma obra, terei escrito, e eu concordo... com a reação que me tem chegado da parte dos oboístas que a fazem, que conhecem, terei escrito uma obra muito exigente em termos de resistência física, não tanto em termos técnicos, melódicos, rítmicos, mas de resistência física. Parece que a obra põe problemas e não estava minimamente consciente deles, não como oboísta que não sou, mas enfim, como compositor já com alguma experiência adquirida, portanto, fazia ideia que naturalmente a obra levantaria problemas de resistência, sim. Já tinha escrito uma outra obra — a propósito — que levantava muitos problemas de resistência física, que é um outro instrumento também clássico a por problemas de resistência física e de embocadura, que é trompa e piano. A *Sweet Rústica* que foi estreada pelo António Costa, que foi encomendada pelo António Costa já há muitos anos atrás, anos 90, para aí 95, para aí, ou 96. Também nessa obra há esse problema inicial, o da resistência física, mas no caso, pelo menos da peça para trompa e piano, que tem provas dadas e que está múltiplas vezes gravada por vários intérpretes notáveis... O que se passa aqui é o seguinte, é que a resistência física e os problemas que põe a esse nível são compensados pelo resultado. Por aquilo a que chegamos, não é? E passa-se no caso, portanto, do meu conhecimento direto no caso do António Costa, passou-se rapidamente de uma situação de uma certa dissonância, da parte da recepção da obra para... passou-se facilmente dessa fase, digamos assim, — que é uma fase que eu também compreendo, apesar de se estar de fora — para uma fase de vitória sobre os problemas, e assim que ouvimos a obra gravada exemplarmente por ele e pela Gabriela Canavilhas, facilmente mandámos para trás das costas os problemas da resistência física que se puseram. Portanto, o que interessa aqui é aquilo a que chegámos em conjunto, e é com certeza o que vai acontecer com esta peça para oboé também.

N. A.: Assim espero...

E. C.: Sim, claro...

N. A.: Tinha aqui uma outra questão que não vou fazer porque não se aplica no caso, que tem a ver com pessoas que escrevam com uma linguagem menos convencional, digamos assim, que tem a ver com os métodos ou tratados de oboé, que não se aplica porque tem a ver com a utilização de multifónicos, etc.

E. C.: Não, não uso... A minha escrita em geral é convencional... claramente evocativa da tradição tonal, e por opção estética, por postura estética que coincide aliás, eu não faço recurso a técnicas alternativas, que respeito muito, mas que não fazem parte do meu ideário e da minha postura e da minha linguagem, da minha, enfim... da minha estética.

N. A.: Vamos passar a uma segunda fase que é sobre a visão que o Professor, neste caso o Professor Carrapatoso, tem sobre o instrumento, o oboé. Como descreveria o oboé? Quais são os aspetos que considera como maiores vantagens ou os maiores defeitos? O que mais o atrairá ou retrainará em escrever para o instrumento?

E. C.: O oboé é, logo à partida, isto arriscando o lugar comum — arrisco o lugar comum, tenho que arriscar — o oboé é um cantor. É um cantor clássico na orquestra... é um cantor, um rouxinol. É um instrumento que é um ponto de referência e que criou alguns momentos clássicos que são, verdadeiramente faróis de obras sinfónicas que nós queremos reouvir mais uma vez seja em que auditório for. Quer dizer, nós vamos ouvir o Concerto para piano, sei lá... estou-me a lembrar de um caso entre dezenas de casos... dezenas de milhares de casos, arrisco dizer... Vamos ouvir o Concerto para piano e orquestra em Sol do Maurice Ravel, ou vou ao recital para ouvir o pianista x ou y que o vai fazer, mas estou se calhar ainda mais (imperceptível) com o momento do solo fantástico do oboé, no caso não é do oboé mas é do corne-inglês, no segundo andamento. Quer dizer, são instrumentos, estas palhetas duplas, tanto o oboé quanto o corne-inglês são instrumentos para os quais foram escritas páginas e páginas de música da mais sublime... dando portanto os compositores pelo encantamento do timbre do instrumento, dando-lhes passagens tão importantes, tão expostas e de tanta responsabilidade. Aqui quase que funciona ao contrário, se a pessoa que toca corne-inglês no segundo andamento do Ravel é mesmo boa a sério, às tantas é ao pianista que tremem as pernas para tentar aproximar-se da doçura com que o corne-inglês fez aquela frase, aquele tema tão importante do segundo andamento. Quer dizer, portanto, o oboé é logo à partida um dos cantores mais clássicos, da História da música erudita. E eu estou-me a lembrar dos oboés de J. S. Bach, eu aqui tenho de falar dos oboés de Bach citando o Stravinsky. O Stravinsky dizia frases muito bonitas, disse muitas frases, frases curtas e que eram lapidares. E que nos convidam à citação. E o Stravinsky dizia: “ainda hoje sugamos o mel dos oboés de Bach”. Era o que estava a dizer o Stravinsky. É... portanto, é um instrumentos que como diziam os franceses “*demeure*”, que permanece, veio para ficar. E... a beleza do oboé é realmente extraordinária e depois tem aqueles aspeto que todos nós apreciamos porque tem também as suas contradições, tem os seus truques e tem as suas... como dizer?... doces limitações. Isso faz parte do ideário de qualquer instrumento. Há as coisas mais gloriosas mas também há as coisas menos gloriosas mas não necessariamente menos interessantes. Por exemplo a questão de ele funcionar rigorosamente ao contrário da maior parte dos aerofones, a começar pela voz

humana, que é o facto de quanto mais agudo é o registo menos poder tem no sentido de nos dar a sensação de que mais aflito está. E aí sim, o Ravel muitas vezes pregou rasteiras aos oboístas, precisamente... o Ravel é terrível, a expor o oboísta na primeira intervenção precisamente do mesmíssimo Concerto no segundo andamento, agora não estou a falar do corne-inglês, estou a falar do oboé... porque todos nós conhecemos aquele monólogo do pianista que é um sonho... todos nós conhecemos a entrada das cordas ensurdinadas, quando entram a seguir ao piano, depois de um trilo ... todos nós conhecemos os temas a aparecerem nas madeiras, cantados cada uma por sua vez, a flauta entra com uma facilidade extrema no agudo e depois o oboé não tão fácil (Risos)... mais aflito... com um Mi agudo piano, aquilo é um bocado complicado... ligado, doce, etc., dá a ideia que estamos a apertar um pescoço a um pato... e portanto pode-nos dar aquela sensação de aperto que faz parte afinal de contas do charme do próprio instrumento que o Ravel quis ali renovar e evidenciar claramente. Não é fácil aquele momento, claramente não é fácil... O clarinete vem a seguir, é mais fácil... está mais à vontade. Agora, é aquela doce aflição que o oboé denota no registo agudo e sobreagudo que ali está muito bem lido por Maurice Ravel. E depois também o facto de ainda continuando ao contrário de todos os aerofones, quanto mais grave é mais poderoso é o som. Nomeadamente permitindo todos aqueles fraseados, aqueles sons secos, como tiros fulminantes em registos do extremo grave do instrumentos. Aquele Si bemol grave, e aquele registo ali naquela quarta que é perfeitamente... como dizer? Perfeitamente coexistente com um pedido de registos na dinâmica do *forte* e do *sforzando*, *forzato*, e de, enfim... aliás aqui funcionando ao contrário, ou seja, quando lhe pede *piano* é um bocado complicado também. É mais difícil. Um fraseado ligado, doce e *pianíssimo* nesse registo grave, torna-se quase inexecutável. Portanto é um instrumento que tem os seus charmes, tem os seus truques. Isso faz dele um instrumento muito... muito curioso.

N. A.: É um desafio escrever para um instrumento assim?

E. C.: Sim é um desafio. Principalmente sabendo de antemão que há determinados registos no instrumento, há determinadas franjas, no extremo agudo e no extremo grave que são delicados e que põem problemas. Podem pôr problemas... E aí uma pessoa tem de negociar um bocadinho entre as características naturais do instrumento e aquilo que é a nossa ideia musical.

N. A.: Continuando agora a explorar esta questão do instrumento e a relação com o meio dos instrumentistas... Segundo a percepção do Professor, qual o nível abertura e de preparação dos oboístas que conhece ou conheceu para a execução da música dos nossos dias?

E. C.: Nós temos, digamos assim, a presença de uma série de nomes que são seniores e que são figuras importantes, na história do oboé em Portugal. Nomeadamente o seu orientador, o Ricardo Lopes, que é uma pessoa que eu conheço muito bem, embora a nossa relação de amizade não tenha necessariamente a ver com o oboé diretamente, o oboé não é necessariamente um convidado nas nossas conversas. Não houve nunca na nossa relação — por acaso não houve — essa questão central de estarmos a falar sobre

aspectos técnicos e específicos do oboé e de obras para oboé e de a perspetiva até de escrever-se uma obra em colaboração estreita para oboé. Não é bem por aí... mas é uma figura incontornável. Mais proximamente ainda a presença do Lopes da Cruz que eu conheci no contexto do Quinteto de Sopros de Lisboa, e que numa fase muito inicial da minha carreira como compositor me encomendaram um obra... as "*Cinco Elegias*" que eu dediquei a cinco compositores. Que é uma obra que acabou por ganhar uma dimensão internacional porque foi muitas vezes gravada — e muito bem gravada — por vários grupos, nomeadamente o Galliard Ensemble e o Carion, que são grupos canónicos, conhecidos, e que são muito conhecidos na imprensa da especialidade, etc.. Acabou por ser talvez a obra mais internacional que eu tenho e que começou pelo convite direto do Lopes da Cruz, oboísta, e pelo António Costa para a escrita desta peça. Na altura eles eram meus colegas no Conservatório. Estamos a falar de 1994 ou 95, quando eu comecei a dar os primeiros passos na composição literalmente. Correu muito bem. É uma peça que aparece em 94 ou 95, portanto, estamos em 2015, ou seja, neste momento pelas minhas contas está a fazer 20 anos. E que ganhou claramente uma dimensão internacional, é a peça mais internacional que eu tenho. Mais vezes feita internacionalmente.

N. A.: Numa conversa que tive com a Professora Clotilde Rosa, que tem uma obra de 1986 que nunca foi estreada, segundo a própria...

E. C.: E que já agora foi encomendada por quem?

N. A.: Não foi encomenda...

E. C.: Foi de própria iniciativa?...

N. A.: Sim, própria iniciativa. Perguntei-lhe "porque é que não escreveu mais obras para oboé", ela respondeu que nunca trabalhou, nem nunca teve nenhuma relação próxima com nenhum oboísta, e que os oboístas que conhecia não estavam muito abertos a tocar a sua música. Daí vem a minha próxima questão... se nota ou tem a sensação de que há uma maior abertura dos oboístas desde há vinte anos para cá?

E. C.: Tenho, tenho. Ainda voltando ali, portanto, há a questão dessa peça e há o conhecimento do Lopes da Cruz. O Lopes da Cruz mais tarde através de uma encomenda da Antena Dois — para aqueles concertos abertos que eram gravados e transmitidos diretamente pela rádio — fez a encomenda de uma peça de circunstância, uma peça pequenina, um opúsculo. São três pequenos andamentos, são aquelas "*Peças Atlânticas*", para oboé e piano. E que estão gravadas e foram muitíssimo bem interpretadas pelo Lopes da Cruz, nessa ocasião. Depois destes oboístas seniores, digamos assim, há agora um conjunto, chamemos-lhe assim, já não propriamente de juniores, já seniores nos quais se inclui o Nelson, nos quais se inclui o Pedro Ribeiro, o Samuel Bastos, entre outros, e que são pessoas que estão com capacidades técnicas, enfim... fora do normal, de bitola absolutamente internacional e que de certa forma anulam um

pouco aquela diferença entre o que se faz por cá e o que se faz para além dos Pirenéus. São realmente instrumentistas de topo e de topo mundial. São pessoas que estão a tocar com uma capacidade absolutamente máxima a caminho da perfeição e isso acaba por criar um ambiente propício à multiplicação de obras para este instrumento. E é um bocadinho nesse contexto geral de escrita para estes instrumentos que temos assistido a esta multiplicação de peças para o instrumento em múltiplas configurações, desde do instrumento escrito a solo ou com electrónica, ou com piano, ou com... enfim... múltiplas configurações. E nestes últimos tempos — como o Nelson sabe perfeitamente nesta que está a fazer parte do seu próprio projeto de análise, a fazer um levantamento do repertório — acabamos por ter hoje, desde os anos oitenta para cá uma diferença absolutamente colossal de escrita para oboé relativamente aquilo que se escrevia até aos anos oitenta. Portanto, há algumas situações episódicas de escrita para oboé antes dos anos oitenta. Aqueles três ou quatro compositores dos quais temos obrigatoriamente de falar quando falamos de compositores de antes dos anos oitenta escreveram pouco para oboé, pouquíssimo, ou nada. Quando falamos em oboé, no sentido de sonata para oboé, por exemplo. Ou um oboé exposto de qualquer maneira... Quando falamos por exemplo do Freitas Branco, ou do Lopes-Graça, ou Joly Braga Santos, eles escreveram pouquíssimo para o instrumento como instrumento solista. Não quero aqui falar do oboé incluído em quinteto de sopros, por exemplo, não é isso... estamos a falar de concertos para oboé, ou sonatas para oboé ou coisas assim... Há pouco, muito pouco. E realmente dos anos oitenta para cá há uma clara evolução, há um crescendo, e tem a ver com o próprio fenómeno da composição portuguesa que recebeu um grande empurrão precisamente nos anos oitenta. E um fenómeno a que eu tenho chamado, um fenómeno em crescendo claramente até aos dias de hoje, em crescendo, é um fenómeno a que eu tenho chamado “segundo renascimento da composição portuguesa”. E que aliás tem um espaço público no *youtube*... em inglês, o título em inglês “The second renascence of portuguese composition” com uma série de pequenos filmes, cartões de visita, que eu tenho vindo, enfim, a organizar e a fazer. Nós notamos neste momento que há cerca de 100 compositores ativos em Portugal, claro uma parte importante, aliás mais do que 100! Basta dizer que o segundo renascimento da composição portuguesa, o tal espaço no *youtube*, “The second renascence of portuguese composition” neste momento deve ter aí uns 160 ou 170 filmes, ou seja estamos a falar de 160 ou 170 cartões de visita de 160 ou 170 autores. Evidentemente que desses 160 ou 170 — agora não me lembro bem do número, mas é assim um número alto desses... — evidentemente que há uma quantidade muito importante, lá está, de juniores, pessoas que estão agora a expor-se publicamente mas o que é mais impressionante é que desse número muito alto de compositores há aí uns 10, 20 compositores que são os seniores e que são bons ou muito bons em qualquer parte do mundo. Mais uma vez, e agora não ao nível do oboé mas da composição, há autores que pulverizam aquela famosa diferença que se costuma escrever ou criar, um conceito absurdo, entre o que se faz cá e o que se faz lá fora, e que ultrapassa essa barreira grotesca, ridícula e miserável que costuma estar sempre na conversa miserabilista dos portugueses. Há aí uns 10, 20 seniores que estão a escrever muitíssimo bem. São muito ativos e que têm cada vez mais obra pública conhecida, tocada e encomendada. Houve um grande sopapo que a música portuguesa recebeu, como a economia em geral em a partir 2008 — sim, um murro no estômago muito forte — há sinais agora de reabilitação outra vez, mas efetivamente até esse

momento terrível que condicionou um bocado esse crescendo, até aí havia de certa maneira uma política relativamente regular de encomenda por parte ou de instituições, ou de municípios, ou de eventos, ou de festivais de música contemporânea de Norte a Sul desde o Festival da Póvoa, ao de Espinho, passando pelo de Coimbra, do Estoril — estou aqui a lembrar-me de meia dúzia deles num instante — havia uma certa política de encomenda de obras e isso acabou por criar uma situação da qual a composição portuguesa muito beneficiou. Foi um crescendo extraordinário — mesmo extraordinário — tendo havido aquilo que me levou a considerar um segundo renascimento porque o que caracterizou o primeiro renascimento no século XVI em Évora foi facto de haver numa dada circunstância histórica — a saber — geográfica e temporal, um conjunto vasto de compositores, vastos, estamos portanto a falar da quantidade de compositores, associado a uma qualidade médio/superior. Portanto, há muitos a escrever bem. É isso que cria uma Escola. Foi o que se passou com Évora. Muitos a escrever muito bem. Está-se a passar um pouco isso. Há aí uns 10 ou 20, estes que já deram provas, que são muitos a escrever muito bem, mesmo muito bem! E há que reforçar isso. E claramente um segundo renascimento a esse nível porque na primeira fase do século XX há três ou quatro a escreverem bem. A diferença é essa... é de 3 ou 4 para 20! Quando falamos de 20, falamos já de um grupo, de um grupo de peso que está a escrever muito bem numa dada fase, num dado ano ao mesmo tempo e finalmente com este último aspeto maravilhoso e inspirador... é que estes 20, naquele caldo maior dos tais 160 que estão ali representados no *youtube*, é que estes 20, cada um de sua forma tem a sua própria mundividência. A sua própria forma de sentir a música. Num leque de proposta estética que vai desde uma postura como a minha — que é mais conservadora num extremo — até à postura num outro extremo de um Pedro Amaral ou de um Emanuel Nunes, enfim, recentemente falecido, mas que estava num campo diametralmente oposto. E entre o meu caso, como um compositor conservador que evoca o passado sistematicamente na sua harmonia e na sua música, e um compositor como o Pedro Amaral há um conjunto vasto de compositores que nos dão propostas absolutamente diferenciadas, enfim... livres como um pássaro.

N. A.: A última questão que tinha para lhe colocar, e que de certa forma já foi respondida, é se a sua Sonata para oboé é de certa forma representativa da sua Obra.

E. C.: É, é sim senhor. Acaba por ser representativa. É precisamente isso. É uma obra que faz uma sumula daquilo que sou e significo. É uma obra que, ponto um: abraça a tradição, não a repudia, não a põe de lado, abraça-a e claro... forçosamente uma tradição, forçosamente filtrada pela psique de uma pessoa que vive em 2015, portanto, eu não estou a escrever música de Bach — valha-nos Deus —, eu não estou a escrever música de Poulenc... Estou a escrever música de um cidadão português que vive as circunstâncias históricas do dia 20 de janeiro de 2015, e que portanto pega nesse conjunto vasto de informações da cultura acumulada, ou seja, pega na rocha metamórfica que é a História da Música, com todas as suas camadas reconhecíveis, e não vai necessariamente ter a obsessão de criar uma nova camada que é a camada dele, ou seja, muitas vezes desconfiamos quando escutamos música de alguns camaradas do nosso tempo de que aquele exercício que está a ser feito ali, é um exercício egotista, egocêntrico... é justo ao menos desconfiar-se disso... e sentimos essa sincera desconfiança de que há aqui

uma situação de empolamento do ego... A minha música, como quem diz, aquilo que estou a escrever é incomparavelmente mais original que tudo o que foi feito até agora, só eu é que tive esta ideia, mais ninguém teve esta ideia, ninguém se lembrou disto até agora, e não sei quê... Bom... isto é um exercício de egotismo que eu estou aqui a vulgarizar um pouco, mas é um exercício de egotismo que a simples ideia de o fazer me agonia. Portanto, é uma questão de carácter, de princípio — eu já disse isto mais do que uma vez, numa ocasião, ou em várias outras ocasiões — eu estou preocupado em escrever música não estou preocupado em escrever História.

Anexo VI

Entrevista a Andreia Pinto-Correia

Recebida via e-mail, no dia 11 de Setembro de 2015

1) Circunstâncias de composição das peças

1.1) Qual a motivação para a composição das peças?

...e murmurem vossas bocas (2011) foi escrita para a oboísta Amanda Hardy durante os anos finais do meu Doutoramento no New England Conservatory. A obra foi escrita como uma prenda de graduação de mestrado para Amanda, a ser estreada no concerto anual de música contemporânea, no Jordan Hall em Boston. Na altura em que escrevi a peça, estava na MacDowell Colony, a residência mais antiga nos EUA para artistas, situada no estado New Hampshire, no meio de uma densa floresta. Um sítio belíssimo. Agora que tenho uma certa perspectiva temporal, vejo que a grande inspiração para a obra veio principalmente da natureza que me rodeava durante o processo criativo: os riachos, os ritmos dos animais que passavam pela minha casa no meio do bosque, a luz única e os ruídos...

A pequena obra `A sombra destas árvores (2013) foi igualmente escrita para a oboísta Amanda Hardy e foi encomenda do Boston Portuguese Festival em Boston para um concerto dedicado à minha música de câmara. Foi escrita durante um período em que estava interessada na música e escrita de Takemitsu e em particular no filme Woman in the Dunes de Hiroshi Teshigahara, por sua vez baseado no livro icónico de Kobo Abe do mesmo título. De facto, a obra de Toru Takemitsu sempre teve uma grande ligação com a natureza e cada vez mais sinto que esta pequena peça tem uma certa influência “inconsciente” do compositor japonês. Neste sentido, a obra é uma espécie de Haiku musical, um curto momento de contemplação do mundo natural.

Mas existe de facto uma ligação entre as duas peças, dado que a fonte de inspiração e os títulos de ambas são de um livro de poesia editado por Adalberto Alves sobre a Poesia Luso-Árabe cujo título é O meu coração é Árabe.

1.2) Trabalhou com algum oboísta? (Ou teve contato com algum oboísta durante o processo de composição das peças?)

A partir do momento em que decidi escrever esta obra, encontrei-me várias vezes com a Amanda. Nessas reuniões, falámos de possíveis problemas técnicos, de repertório, etc. Creio que a minha maior

preocupação foi a de escrever uma obra que reflectisse bem as capacidades da solista. Tive em consideração o facto de que a Amanda tinha reputação de ser uma solista com um repertório bastante conservador, com vasta experiência em música orquestral como membro da Boston Symphony Orchestra, e não necessariamente uma solista especializada em “música contemporânea”. Pretendia alcançar um equilíbrio saudável entre uma escrita mais lírica por um lado e técnicas mais contemporâneas como a utilização de multiphonics, quartos de tom, por outro lado. Lembro-me de que, durante o período de composição, também tive em conta a riqueza de acústica da sala de concertos em questão, que conheço bastante bem.

1.3) Consultou métodos ou tratados de oboé?

Não.

1.4) Alguma obra ou obras existentes influenciaram de alguma forma as suas peças?

Não.

2) Visão do compositor sobre o oboé

2.1) Como descreveria o oboé?

Pessoalmente sinto uma grande afinidade com o oboé. Agora que penso mais seriamente no assunto, apercebo-me de que quase todas as minhas obras para orquestra ou para ensemble de grande dimensão têm um solo de oboé! Penso, por exemplo, em *Xántara* para orquestra, em *Olhos espelho e luz*, um monodrama para tenor e três ensembles com texto do Padre António Vieira, em que o início da obra centra-se num efeito de “espelho” entre dois oboés colocados em espaços opostos do palco. E mais recentemente, em *Timaeus*, concerto para orquestra. Em todas 3 estas obras, o oboé surge como instrumento relevante na narrativa musical... Gosto muito das suas capacidades líricas, das suas possíveis cores sonoras que podem ir desde um som misterioso, a um som mais “cru” e – sem cair em estereótipos – de certa forma étnico.

2.2) Na sua opinião, quais as principais vantagens, defeitos ou dificuldades encontra em escrever para oboé?

As vantagens serão, de facto, a sua enorme capacidade lírica e o seu som e cores inconfundíveis.

Não falarei necessariamente em defeitos, porque creio que todos os instrumentos têm as suas peculiaridades. As dificuldades terão a ver com o desafio em controlar a embocadura e a consequente necessidade de introduzir momentos de pausa e descanso, principalmente em peças mais exigentes. A questão da embocadura e afinação torna-se ainda mais relevante quando se utiliza quartos de tom. Existe de facto alguma desigualdade na qualidade de glissandi de/para quartos de tom dependendo das notas e do dedilhado em questão.

Por vezes, certas dificuldades em passagens mais rápidas, principalmente nas que envolvam bruscas mudanças de registo ou repetição de notas. Igualmente creio ser um desafio usar todo o registo do instrumento, sobretudo nos extremos grave e agudo do instrumento em que o som perde muita qualidade e projecção especialmente no registo agudo. E um certo cuidado em relação às dinâmicas exigidas também sobretudo no registo mais grave do instrumento.

Para concluir, não poderia deixar de mencionar a eterna questão das palhetas e das variações de temperatura. Creio que por ter sido solista de um instrumento de sopro e por ter sofrido de uma forte obsessão por palhetas, sinto uma certa empatia em relação a esta questão.

Em nota de rodapé, creio que fui privilegiada por ter sempre escrito para oboístas com grande capacidade técnica e de grande musicalidade.

2.3) Baseado nos aspetos referidos na questão anterior, quais os fatores que mais a atraem ou retraem no instrumento?

Creio apenas que consigo pensar nos factores que me atraem no instrumento. O oboé é um instrumento com um carácter inconfundível, com um som marcante, bastante lírico e com uma grande potencialidade em termos expressivos.

3) Relação com o meio dos oboístas

3.1) Segundo a sua própria percepção, qual o grau de abertura ou receptividade dos oboístas (em especial dos portugueses) à música contemporânea?

A partir do momento em que escrevi ...e murmurem vossas bocas, comecei a receber inúmeras mensagens de oboístas interessados na obra. Inclusive, de um oboísta professor no Conservatório que me revelava que o seu aluno de 15 anos mostrava grande interesse em estudar esta obra demasiado avançada para tão tenra idade! Sinto que existe uma grande sofreguidão por parte dos oboístas portugueses (e não só) em relação a novo repertório, obras que sejam estimulantes tecnicamente e musicalmente, e ao mesmo tempo gratificantes de tocar.

3.2) Tem notado alguma evolução dessa receptividade ao longo dos últimos anos?

Creio que sim. Sou constantemente contactada por oboístas que perguntam se tenho mais peças para o instrumento para além das referidas no meu catálogo. Sinto principalmente um grande entusiasmo e interesse por parte da nova geração de jovens solistas que iniciam as suas carreiras fora de Portugal.

Neste momento, acabo de escrever uma outra obra para oboé, um quarteto (oboé e trio de cordas) encomendado pela oboísta Peggy Pearson e Winsor Music, a ser estreada no dia 24 de Maio de 2016. A

nova obra de título Dalla Legenda aurea é inspirada no painel de frescos de Piero Della Francesca presente na Basílica de San Francesco, em Arezzo, Itália. Esta obra, ainda não estreada e em fase final de composição, tem sido alvo de grande empenho por parte de oboístas, o que vem reafirmar também muito interesse por parte de solistas por novo repertório para o instrumento.

4) Enquadramento das peças na Obra

4.1) As suas peças são representativas do seu estilo e/ou linguagem musical?

Creio que ...e murmurem vossas bocas é uma obra representativa de uma fase específica da minha aprendizagem, em que explorava a relação de texto e da palavra com a linguagem musical instrumental. Enquadra-se num conjunto de obras - como Cantos e Danças para Bb Clarinete solo e Este branco silêncio para grupo de câmara - que exploram esta temática. A obra usa certos makams (modos) e ciclos rítmicos e melódicos de acordo com determinados ratios relacionados com métrica da poesia. Este interesse vem das minhas leituras de Al-Farabi, o grande teórico árabe, considerado “o segundo Mestre depois de Aristóteles” e em particular pelo seu fabuloso tratado “Kitab al-Musiqa al-Kabir”, tema relacionado com a minha dissertação de doutoramento e de certa forma com a minha obra Tríptico, obra de 35 minutos para orquestra, em que utilizo e manipulo musicalmente estes conceitos ao extremo.

Anexo VII

Programa do Recital



Curso de Mestrado em Música - Interpretação Artística
Especialidade – Oboé

Recital final de Mestrado

Nelson Alves

Oboé

Joana David

Piano

Marco Pereira

Violoncelo

Classe do Professor

Ricardo Lopes

Porto, 11 de Julho de 2015 – 18.00 horas

Sala 204

Programa

Eurico Carrapatoso (1962 -)

Sonata para oboé e piano (2012)

- Vórtice

- Pastoral de Inverno

- Tocata

Clotilde Rosa (1930 -)

Éclat du Soleil (1986)

(Estreia absoluta)

Intervalo

Daniel Moreira (1983 -)

Pastoral (2009)

Andreia Pinto-Correia (1973 -)

... e murmurem vossas bocas (2011)

António Sousa Dias (1959 -)

Le blanc souci de notre toile (1998)

A seleção de obras apresentadas neste programa resulta da investigação que tenho desenvolvido nos últimos meses no âmbito da vertente científica do Curso de Mestrado em Música. Focalizado no estudo e pesquisa de obras escritas em Portugal entre 1980 e 2014 para oboé solo, ou oboé com acompanhamento de um outro instrumento, pretendo com este recital dar a conhecer diferentes pontos de vista e abordagens ao instrumento por parte de alguns compositores. Sendo certo que existirá sempre um determinado grau de subjetividade no que respeita à seleção de apenas cinco obras – de entre as setenta e uma apuradas no estudo – que certamente refletirão um gosto pessoal do intérprete, tentei ainda assim seguir alguns parâmetros objetivos durante o processo construção do programa. Compositores nascidos em diferentes décadas, com percursos, estéticas e linguagens diferenciadas; obras escritas em todas as décadas desde 1980; estilos de escrita e diferentes abordagens ao instrumento foram alguns dos factores objetivos que determinaram a minha escolha. Foi considerado também o carácter e respetivo alinhamento das obras de forma a criar um determinado ambiente geral durante o recital, ainda que com uma ou outra “provocação” feita aos ouvintes.