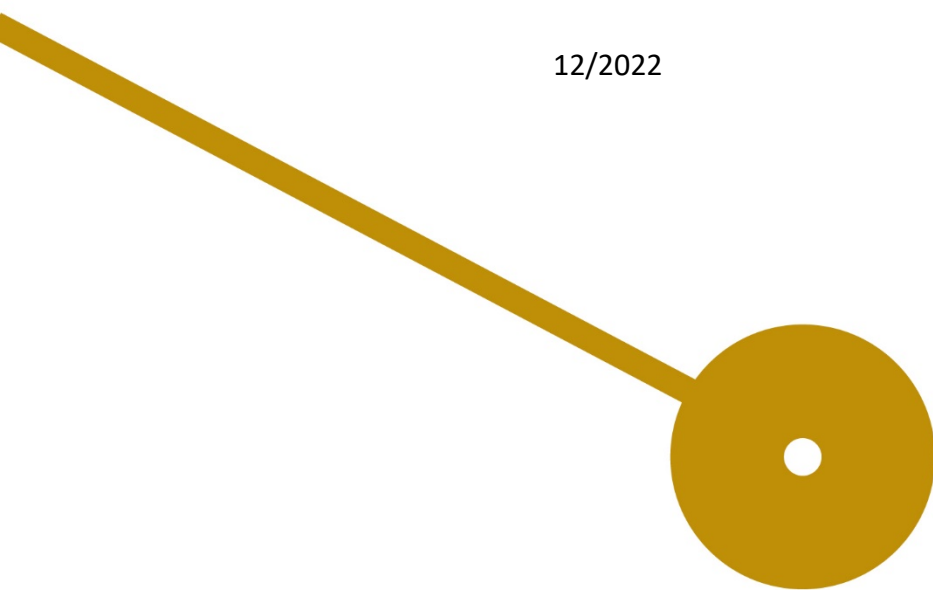




Música ibérica para percusión solista: Estudio comparativo de obras de ocho compositores portugueses y españoles

Noelia Hernando Villaverde

12/2022





MESTRADO

MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA

ÁREA DE ESPECIALIZAÇÃO : PERCUSSÃO

Música ibérica para percusión solista: Estudio comparativo de obras de ocho compositores portugueses y españoles

Noelia Hernando Villaverde

Projeto apresentado à Escola Superior de Música e Artes do
Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre
em Música – Interpretação Artística, especialização Percussão.

Professores Orientadores

Ana Maria Liberal

Miguel Ángel Bernat

12/2022

Agradecimientos

A mi familia y pareja por animarme y apoyarme a realizar este máster.

A mi orientadora Ana María Liberal por su confianza, paciencia, consejos y todo el seguimiento de esta tesis.

A Miquel Bernat y Manel Campos por todas sus enseñanzas.

Al coordinador del máster y profesor José María Parra por su gran ayuda académica durante estos dos años.

A todos los compositores que han participado en este trabajo: Cândido Lima, Jesús Villa-Rojo, José Manuel López López, João Pedro Oliveira, Eduardo Luis Patriarca, Jesús Torres, Voro Garcia y Lino Guerreiro; por su tiempo invertido en las entrevistas y por sus obras para percusión solista.

A Valeria y Silvia, por acompañarme en esta etapa de mi vida y ser grandes consejeras.

Resumen

En esta tesis se hace un estudio comparativo de obras para percusión solista de ocho compositores españoles y portugueses nacidos en el siglo XX, agrupados por parejas según su década de nacimiento.

Para realizar el estudio comparativo se han hecho entrevistas a los compositores, un estudio biográfico de cada compositor y un estudio de sus obras para percusión solista.

Este trabajo pretende, también, conocer el grado de divulgación de las obras para percusión solista de los compositores seleccionados fuera de su país, pero dentro de la Península Ibérica, para lo cual se ha realizado una encuesta a percusionistas profesionales portugueses y españoles. La encuesta demostró que las obras de los compositores de la generación de 1950 han sido las más tocadas fuera del país de origen de cada uno de los compositores.

Palabras Clave

Percusión solista, compositores de la Península Ibérica, música contemporánea, estudio comparativo.

Abstract

This thesis makes a comparative study of solo percussion pieces by eight Spanish and Portuguese composers born in the 20th century. Those composers have been grouped in pairs according to their decade of birth.

To carry out the comparative study interviews have been made to the composers, as well as a biographical study of each one and a study of their works for solo percussion.

Another goal of this thesis is to understand the degree of dissemination of the pieces for solo percussion by the selected composers out of their country but within the Iberian Peninsula, for which a survey to Portuguese and Spanish professional percussionists has been carried out. The survey showed that 1950s generation was the most performed outside the composer country of origin.

Keywords

Solo percussion; Iberian Peninsula; composers; contemporary music.

Índice

Introducción	5
Revisión bibliográfica	7
Capítulo 1: Panorama de la música en España y Portugal entre 1940 y 2020	11
1.1 España.....	11
1.2 Portugal.....	16
Capítulo 2. Metodología de investigación.....	21
2.1 Objetivos.....	21
2.2 Criterios de selección de los compositores.....	21
2.3 Entrevistas semiestructuradas	21
2.4 Encuesta.....	22
2.4.1 Criterio de selección de los encuestados.....	23
2.5 Análisis de la encuesta.....	24
2.5.1 Análisis descriptivo por compositor.....	24
2.6 Discusión de los resultados de la encuesta.....	33
2.6.1 Generación de 1940: Cândido Lima y Jesús Villa Rojo	33
2.6.2 Generación de 1950: João Pedro Oliveira y José Manuel López López.....	34
2.6.3 Generación de 1960: Jesús Torres y Eduardo Luis Patriarca.....	35
2.6.4 Generación de 1970: Lino Guerreiro y Voro Garcia	36
Capítulo 3. Análisis comparativo de los compositores y de sus obras	38
3.1 Generación de 1940: Cândido Lima (1939) y Jesús Villa-Rojo (1940)	38
3.1.2 Trayectorias profesionales.....	38
3.1.3 Obras para percusión solista de Cândido Lima	40
3.1.3 Obras para percusión solista de Jesús Villa-Rojo	44
3.1.4 Conclusiones comparativas parciales	46
3.2 Generación de 1950: José Manuel López López (1956) y João Pedro Oliveira (1959).....	47
3.2.1 Trayectorias profesionales.....	47
3.2.2 Obras para percusión solista de José Manuel López López	48
3.2.3 Obras para percusión solista de João Pedro Oliveira.....	55
3.2.4 Conclusiones comparativas parciales	59

3.3	Generación de 1960: Jesús Torres (1965) y Eduardo Luís Patriarca (1970)	61
3.3.1	Trayectorias profesionales	61
3.3.2	Obras para percusión solista de Jesús Torres	61
3.3.3	Obras para percusión solista de Eduardo Luís Patriarca	65
3.3.4	Conclusiones comparativas parciales	68
3.4	Generación de 1970: Voro Garcia (1970) y Lino Guerreiro (1977)	71
3.4.1	Trayectorias profesionales	71
3.4.2	Obras para percusión solista de Voro Garcia	72
3.4.3	Obras para percusión solista de Lino Guerreiro	76
3.4.4	Conclusiones comparativas parciales	78
	Conclusiones	81
	Bibliografía	85
	Anexos	1
	Anexo I/1 Entrevista a Cândido Lima	1
	Anexo I/2 Entrevista a Jesús Villa Rojo	1
	Anexo I/3 Entrevista a Miquel Bernat, sobre las obras a solo de José Manuel López López	1
	Anexo I/4 Entrevista a João Pedro Oliveira	1
	Anexo I/5 Entrevista a Jesús Torres	1
	Anexo I/6 Entrevista a Eduardo Luís Patriarca	1
	Anexo I/7 Entrevista a Voro Garcia	1
	Anexo I/8 Entrevista a Lino Guerreiro	1

Índice de ilustraciones

Ilustración 1-	Análisis comparativo de la diseminación de las obras de Lima y Villa Rojo	33
Ilustración 2-	Análisis comparativo de la diseminación de las obras de Oliveira y López López	35
Ilustración 3-	Análisis comparativo de la diseminación de las obras de Patriarca y Torres	36
Ilustración 4-	Análisis comparativo de la diseminación de las obras de Guerreiro y Garcia	37

Ilustración 5- - Compases 20-23 de <i>Bagatela</i> , donde los compases 20, 21 y 23 muestran la alusión al tema de la Quinta Sinfonía de Beethoven	43
Ilustración 6- Fragmento de <i>Caminando por el Sonido (versión B)</i> , donde se aprecia el tipo de notación musical empleada.....	46
Ilustración 7- Compases 107 y 108 de <i>Ekphrasis</i> , donde se aprecia la articulación.....	51
Ilustración 8- Compases 28-31 de <i>Kontrol</i> , donde se aprecia la iconografía con la que el compositor detalla los movimientos.....	58
Ilustración 9- Compases 53-55 de <i>Proteus</i> , donde se muestra la independencia dinámica entre manos, la complementación rítmica entre manos y el ostinato rítmico independiente.....	69
Ilustración 10- Compases 15-19 de <i>Zazen</i> , donde se muestra un patrón o ciclo, en este caso, establecido por la duración de las notas.....	70
Ilustración 11- Fragmento S2 de “ <i>Just</i> ” for <i>Drums</i> , donde se muestra la libertad otorgada al intérprete y la idea de obra abierta.....	78
Ilustración 12- Compases 44-45 de <i>Grito a la Vida</i> , donde se muestra la iconografía detallada que emplea el compositor para lograr la exploración y desarrollo tímbrico.....	79

Introducción

La presente tesis tiene por base el estudio comparativo de 34 obras para percusión solista de ocho compositores de la Península Ibérica nacidos en el siglo XX. Los compositores han sido elegidos haciendo un estudio previo de los catálogos para percusión solista de ambos países, seleccionando y filtrando por generaciones los compositores con más obras para percusión a solo. De este proceso se han extraído cuatro compositores de cada país, emparejados de la siguiente forma, según la década de nacimiento:

- 1- Década de 1940: Cândido Lima (1939), con cinco obras y Jesús Villa-Rojo (1940), con dos obras.
- 2- Década de 1950: José Manuel López López (1956), con seis obras y João Pedro Oliveira (1959), con cinco obras.
- 3- Década de 1960: Jesús Torres (1965), con cuatro obras y Eduardo Luís Patriarca (1970), con cinco obras.
- 4- Década de 1970: Voro Garcia (1970), con cuatro obras y Lino Guerreiro (1977), con tres obras.

Elegí este tema porque considero importante profundizar en la música contemporánea de mi entorno, en los compositores que me rodean y en su forma de componer, para así, entender cómo el instrumento, el catálogo para percusión a solo y la música evolucionan; e ir también yo, aprendiendo y evolucionando con ello.

De este modo, esta tesis tiene los siguientes objetivos:

- 1- Realizar un estudio biográfico comparativo de ocho compositores portugueses y españoles todos ellos con repertorio para percusión solista, agrupados por parejas afines por generación;
- 2- Realizar un estudio analítico de las obras para percusión solista de dichos compositores, concluyendo unas características compositivas de cada uno.
- 3- Conocer el grado de divulgación y recepción de dichas obras en el territorio peninsular.

Esta tesis se divide en tres capítulos. En el primero de ellos se hace una contextualización histórica y musical de España y Portugal entre 1940, década de nacimiento de los dos primeros compositores, y 2020, año en el que empecé a trabajar en la tesis. El segundo capítulo está dedicado a exponer la metodología de investigación empleada, los criterios para la selección de los compositores, la elaboración de las preguntas realizadas tanto en las entrevistas como en las encuestas y el análisis de estas. El tercer y último capítulo contiene el análisis

comparativo, por generaciones, de los compositores y de sus obras. Los compositores están ordenados por año de nacimiento y sus obras por fecha de composición.

Revisión bibliográfica

La elaboración de una contextualización histórica y musical en la Península Ibérica entre 1940 y 1990 implica la consulta de varias fuentes bibliográficas que presentaré a continuación.

Para conocer a la generación de compositores españoles que ha sido maestra de los que yo voy a estudiar en esta tesis, conocidos como Generación del 51, me he remontado a los artículos de Vega y Pérez (2002) y de Ripoll (2014).

Telléz y Ford (2006) en su libro dan a conocer el panorama de la música contemporánea en España de los últimos 15 años, a través de entrevistas a los compositores e intérpretes que forman el grupo *Música Presente*, entre los cuales está José Manuel López López, uno de los compositores seleccionados para esta tesis. En la imposibilidad de entrevistar personalmente a López López, esta ha una de las entrevistas utilizadas para este trabajo.

El artículo de Vallina (2012) ha resultado útil para saber cómo Madrid se convirtió en la capital de la música contemporánea durante la segunda mitad de los años 60, además de hablar de la importancia del Aula de Música del Ateneo de Madrid. Los artículos de Tomás Marco (2001) y Medina (2001) ofrecen nombres y datos sobre una gran cantidad de grupos y asociaciones que fueron surgiendo a mediados del siglo XX, el segundo profundiza más en las agrupaciones de compositores y músicos como el Ateneo Musical, el grupo *Zaj* o *Alea* entre otros; y Marco, aunque también habla de las organizaciones que se crearon alrededor de los compositores, es importante para el conocimiento de la Orquesta Nacional de España. En 2014, Lucas escribe un artículo, sobre el grupo *Zaj*, que resulta fundamental para conocer la intención artística de la agrupación, su inicio, su desarrollo, lo que hacían y cómo la gente los veía.

Las sociedades musicales en España en el siglo XX están tratadas en el artículo de Rodicio (2001) y en el ensayo de los hermanos Hernández Bravo y del Valle de Moya (2008). Rodicio habla, en detalle, de la Sociedad Nacional de Música y de varias asociaciones del XX, mientras Moya estudia el contexto en el que nacieron las sociedades musicales en España.

Para conocer qué Conservatorios existían en España en el siglo XX, las instituciones predecesoras, así como sus modificaciones, me ha sido de gran ayuda el Acta del Congreso de Conservatorios Superiores de Música de Haro-Alamansa & van Zimmeren-Moreno (2017).

La tesis de Manuel Alcaraz (2015) ha sido útil para conocer los nombres de algunos de los ensembles de música contemporánea y percusión que aparecieron entre Portugal y España entre finales del XX e inicios del XXI.

Para entender el panorama musical portugués, de Francisco Monteiro (2012), he extraído datos de los principales músicos portugueses del siglo XX como: Fernando Lopes-Graça, Jorge Peixinho y António Pinho Vargas-

La tesis doctoral de António Pinho Vargas (2010) me ha servido para entender; la labor de la Fundación Gulbenkian como la principal institución portuguesa en fomentar la música, así como la importancia de Darmstadt para compositores como Jorge Peixinho, Emmanuel Nunes, Constança Capdeville o Filipe Pires. Vargas menciona instituciones importantes para el desarrollo musical nacional como Centro Cultural de Belém, la Casa da Música, la Fundación Serralves y agrupaciones como el Remix Ensemble, a partir de las cuales he buscado más información.

La tesis doctoral de Borralhinho (2020) me ha servido para entender qué desató la dictadura del Estado Novo, los nombres de diversas agrupaciones y compositores relevantes para el desarrollo de la música portuguesa del siglo XX, el importante papel de la Emisora Nacional y la red de Teatros existentes en Portugal a mediados del siglo XX.

De la *Revista Portuguesa de Musicologia* me ha sido útil la reseña de Martins (1999) al libro de João Pedro Oliveira, uno de los compositores portugueses seleccionados para esta tesis. Me ha ayudado a comprender aspectos relacionados con la obra del compositor como: la notación numérica y las estructuras algebraicas para medir los intervalos entre notas, que me van a ser muy útiles para preparar la entrevista que le pretendo hacer a Oliveira.

El libro de João de Freitas Branco (1995) me ha resultado interesante para conocer la vida de los autores más relevantes de finales del siglo XX y los nombres de agrupaciones y fundaciones importantes para el desarrollo musical del país.

El libro de Rui Vieira Nery y Paulo Ferreira de Castro (1999) también me ha sido útil para conocer ciertos datos de los compositores más relevantes del siglo XX, además de aspectos sociales y políticos de Portugal en el siglo pasado, siendo esta última la principal diferencia con la fuente de Freitas Branco (1995).

Las entradas de la *Enciclopédia da Música em Portugal no séc. XX* (2010), me han sido súper útiles para conocer nombres y datos de sociedades, asociaciones, escuelas y orquestas relevantes en la vida musical portuguesa del siglo XX.

El libro de Ruy Vieira Nery (2014) me ha sido interesante para entender en qué contexto nacieron las sociedades musicales portuguesas.

El libro de Andrade, Pereira & Liberal (2010) me ha sido necesario para conocer el reflejo en Porto del panorama musical portugués del siglo XX, así como nombres de Teatros y Salones de Conciertos.

El portal virtual del Centro de Investigação e Informação da Música Portuguesa (MIC) (www.mic.pt), me ha resultado importante para conocer la biografía, entrevistas ya realizadas y algunas de las partituras de los compositores: Cândido Lima, João Pedro Oliveira y Eduardo Luís Patriarca.

Las biografías del resto de compositores: Lino Guerreiro, Jesús Villa-Rojo, José Manuel López López, Jesús Torres y Voro Garcia las he extraído de sus respectivas webs personales: (<https://linoguerreiro.com>) (<http://villa-rojo.com>) (<https://josemanuel-lopezlopez.com>) (<http://www.jesustorres.org/site/es/index.php>) (<http://www.vorogarcia.com/es/>)

Para la preparación y análisis de entrevistas me ha sido muy útil el artículo de Rosália Duarte (2004), así como el libro de Isabel Guerra (2006).

Capítulo 1: Panorama de la música en España y Portugal entre 1940 y 2020

Este capítulo pretende presentar una visión de conjunto del contexto musical de España y Portugal, los dos países en los que desarrollaron su actividad los compositores que van a ser estudiados en los capítulos siguientes de este trabajo.

1.1 España

Durante la República Democrática (1931-1936) se adoptó la Constitución del 9 de diciembre de 1931. En ella se incluyeron reformas como: permitir la autonomía de los Municipios y Regiones, cambiar a la bandera tricolor, cambiar a un estado laico, permitir la existencia y enseñanza de lenguas cooficiales dentro del Estado, acabar con la monarquía, aprobar el sufragio universal, legalizar el divorcio, anular privilegios nobiliarios o sustituir el Himno Nacional, entre otras (Constitución Española, 1931). Estos cambios y reformas no fueron aceptados por todos y el 17 de julio de 1936 Francisco Franco y Emilio Mola se sublevaron, dando inicio a la Guerra Civil (1936-1939). Enseguida ambos bandos (republicanos y nacionalistas) pidieron ayuda militar a los países vecinos, que, para evitar que el conflicto se extendiera por Europa, en agosto de 1936 firmaron un Acuerdo de no intervención en España. La guerra finalizó en 1939, dando paso al Régimen dictatorial de Francisco Franco (1939-1975).

Durante los años anteriores a la guerra, la vivencia musical en España era intensa, culta y cosmopolita (Medina, 2001). Labor que en Madrid fue desarrollada por el equivalente musical de la Generación del 27, el Grupo de los Ocho o Generación de la República (Unamuno, 2017), formado en 1920 por Salvador Bacarisse (1898-1963), Fernando Remacha (1898-1984), Rosa García Ascot (1900-1987), Rodolfo Halffter (1900-1987), Julián Bautista (1901-1961), Ernesto Halffter (1905-1989), Juan José Mantecón (1905-1989) y Gustavo Pittaluga (1906-1975), fue una de las agrupaciones más distinguidas de la época, por su lenguaje musical vanguardista y distintivo, que alcanzó su esplendor en la década de 1930 (Palacios, 2010). Paralelamente, en Barcelona surgió el Grup dels vuit o Grupo Catalán, formado por Roberto Gerhard (1896-1970), Agustí Grau (1893-1964), Gibert Camins (1890-1966), Eduard Toldrà (1895-1962), Manuel Blancafort (1897-1987), Baltasar Samper (1888-1966) y Ricardo Lamote de Grignón (1872-1949). Ambos grupos, de estilo vanguardista no olvidaron el casticismo y el folclore español ("Mi ciudad real", 2013).

A partir de la década de 1920 surgen orquestas por todo el territorio nacional, incluyendo Islas Canarias y Baleares, sumándose a las Orquestas Sinfónicas del Gran Teatro

del Liceu, en Barcelona (1847), de Navarra (1879) y de Madrid (1903). A finales del siglo XX todas las Comunidades Autónomas de España tenían al menos una Orquesta Sinfónica¹. Se exceptúan Cantabria, Extremadura y Murcia, de las cuales las primeras referencias encontradas de sus orquestas son a partir del año 2000². A partir del siglo XXI van surgiendo orquestas también en las capitales de provincia³ (“Leitersblues”, s.f.). El objetivo de muchas de estas orquestas era cultivar el patrimonio musical español y dar a conocer las obras de los nuevos compositores, como aparece reflejado en los estatutos fundacionales de la Orquesta Nacional de España o de la Orquesta Sinfónica de la Radio Televisión Española (Marco, 2001).

Estas orquestas se nutrían de músicos que se formaban en los Conservatorios de Música, que remontan al siglo XIX, como el Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina, fundado en 1830, en Madrid, y el Conservatorio de Música del Liceu, en Barcelona, abierto en 1854. A finales del siglo XIX comienza a existir una red de Conservatorios de Música por varias regiones (Haro-Alamansa & van Zimmeren-Moreno, 2017) El Decreto de 15 de junio de 1942 remodela el sistema educativo español elevando a la categoría de profesional los Conservatorios de Música de Córdoba, Islas Baleares, Murcia, Valencia o Granada y creando, en la década siguiente, los Conservatorios de Música de Vigo, de Navarra y de Alicante. Con estos nuevos centros, en 1942 y 1944 los Conservatorios de Madrid y Barcelona se convierten en Conservatorios Superiores de Música. En la década de 1960 se crean otros dos Conservatorios Superiores, el de Málaga y el de Valencia, y otros muchos se ratifican como instituciones de enseñanzas elementales y profesionales (Haro-Alamansa & van Zimmeren-Moreno, 2017). Con la nueva Constitución de 1978, se da a las Comunidades Autónomas la competencia para decidir sobre sus propios conservatorios, por lo que a partir de este momento surgen más. En la década de 1990 se funda el Conservatorio Superior de Música de Navarra o el Reina Sofía de Madrid (Haro-Alamansa & van Zimmeren-Moreno, 2017).

A partir de la Guerra Civil, las sociedades musicales que se crearon fueron en torno a la labor de los propios compositores. En torno a 1946⁴ apareció el Círculo Manuel de Falla en Barcelona que duró aproximadamente hasta 1955 (Marco, 2001). Este Círculo hizo una gran

¹ Algunas de las Orquestas Sinfónicas españolas más importantes en el siglo XX son: Orquesta Sinfónica de Bilbao (1922), Orquesta Bética Filarmónica de Sevilla (1924), Orquesta Nacional de España (1937)¹, Orquesta Municipal de Valencia (1943), Orquesta Sinfónica de Barcelona y nacional de Cataluña (1944) u Orquesta Radio Televisión Española (1965).

² La Orquesta de Extremadura se forma en 2000, la Orquesta Sinfónica Región de Murcia se forma dos años después y la Orquesta Sinfónica del Cantábrico surge en 2019.

³ Por ejemplo: Orquesta de Extremadura (2000), Orquesta Filarmónica de Toledo (2003) u Orquesta Sinfónica de Burgos (2005).

⁴ Según Tomas Marco el año de creación es 1946 y según Ángel Medina es 1947.

labor de divulgación, presentando obras de sus propios miembros y de compositores europeos del momento, favoreciendo que en España reapareciera una música acorde con su tiempo. (Medina, 2001).

A mediados del siglo XX, Cataluña empezó a caminar hacia la renovación musical y en 1949 se funda en Barcelona el Club 49, una asociación privada que promocionaba actividades artísticas (Jurado, 1987), a través del cual, en 1960, Juan Manuel Hidalgo (1927-2018)⁵ y Walter Marchetti (1931-2015) crearon *Música Abierta*, una sociedad de conciertos de música contemporánea y en 1964 el grupo *Zaj* (Hidalgo, s.f.).

A pesar de estos primeros avances, durante los años 50, España sufría un atraso respecto a las tendencias compositivas internacionales y era necesario asimilar rápidamente las corrientes superadas en Europa para alcanzar la actualidad musical (Moro Vallina, 2012a). Esta labor fue realizada por la Generación del 51, un grupo de compositores nacidos entre 1924 y 1938 que se encargó de definir el modernismo musical en España, recuperando el tiempo perdido (Ripoll, 2004). Los primeros movimientos de este grupo se vieron reflejados sobre todo en Madrid y Barcelona, a través de grupos como *Juventudes Musicales*, *Nueva Música*, *Música Abierta*, *Tiempo y Música*, o *Alea*, el primer laboratorio de música electroacústica en España (1966). En 1951, se nombra jefe de programas musicales de Radio Nacional de España a Enrique Franco (1920-2009), que dio un giro a las actividades organizadas en la radio, creó una orquesta e incluyó obras que hasta el momento no habían sido programadas (Cureses de la Vega & Aviñoa Pérez, 2002). Varias de las personalidades que formaron la Generación del 51⁶ tuvieron relevancia para el desarrollo de la percusión y de la música en España: Cristóbal Halffter, era el director del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid cuando en 1965 se instauró la primera cátedra de percusión en España (Llorens, 2014); Luis de Pablo (1930-2021) y Antón García Abril (1933-2021) fueron profesores de José Manuel López López; y Tomás Marco (1942) fue el primer compositor español en escribir para multipercusión a solo con *Floreal (música celestial II)* en 1969 (Llorens, 2014).

Muchos de los compositores de la Generación del 51 se reunían alrededor del Aula de Música del Ateneo de Madrid, fundada en 1958 por Fernando Ruiz Coca (1915). El Ateneo tenía como objetivo reinsertar la música en la cultura española, y tuvo un papel fundamental para crear un marco ecléctico que integró y dio cabida a la gran variedad estilística existente (Medina, 2001). El Aula del Ateneo funcionaba a modo de cátedra abierta, se invitaban a especialistas que trabajaban por seminarios, conferencias, coloquios y conciertos (*Ateneo de*

⁵ Este pianista y compositor granadino es el primer español en participar en el Festival de Darmstadt, presentando su obra *Ukanga*.

⁶ Para más información sobre la Generación del 51 consúltase el libro de Soler (2002).

Madrid, 1962-1967) demás, acogió al *Grupo Nueva Música*, creado en 1958 por Luis de Pablo en un curso de homenaje promovido por Ramón Barce (1928-2008), también miembro de la Generación del 51 (Medina, 2001).

Fernando Ruiz Coca fue también fundador y director de las *Juventudes Musicales Españolas* (*Ateneo de Madrid*, 1962-1967), que a lo largo de los años han albergado diferentes iniciativas como: el grupo de teatro *Problemática 63* (1962), la creación de la revista de música contemporánea *Sonda* (1967) por Ramón Barce, o la fundación el *Grupo Koan* (1968) (Marco, 2001). Entre 1960 y 1963, *Juventudes Musicales* fue presidida por De Pablo, que paralelamente creó y dirigió *Tiempo y Música*⁷ (Medina, 2001).

El año 1964 tuvo una gran eclosión para la nueva música española; se celebró el Festival de Música de América y España, que se repitió en 1967 y 1970, fue un foco de intercambio entre compositores, intérpretes y críticos musicales de ambos lados del Atlántico, pues hasta entonces apenas había compositores americanos en España (Moro Vallina, 2012b). Ese mismo año tiene lugar la Temporada Madrileña de Ópera, el Concierto de los 25 años de Paz y la I Bienal Internacional de Música Contemporánea (Medina, 2001). En medio de esta efervescencia cultural y musical tuvo lugar la llegada de Juan Hidalgo y Walter Marchetti a España, que en 1964 fundaron el grupo *Zaj*⁸, acontecimiento determinante para la vanguardia española (Medina, 2001). *Zaj* es cercano a la indeterminación de John Cage (Moro Vallina, 2012a) y hay quien encuentre semejanza entre ellos y el movimiento artístico *Fluxus*, creado en 1962, en EEUU, por George Maciunas (Medina, 2001; Molina, 2007). Además, en mayo del 1965 se realiza el XXXIX Festival Sociedad Internacional de Música Contemporánea. Con todo esto Madrid se convirtió en la capital de la música contemporánea durante la segunda mitad de la década de los sesenta y la crítica europea y americana puso los ojos en España (Moro Vallina, 2012b).

Zaj empezó expresándose a través de la música y la exploración sonora⁹ y terminó saliéndose de las barreras del sonido (Lucas, 2014), comunicándose con su público mediante cartones, confeccionados con una cuidadosa tipografía. Estos cartones se convirtieron en *mail-art* o arte postal, siendo una referencia para las artes gráficas y la poesía (Barber apud Medina, 2001). Además, exploraron el *happening* y el teatro musical, convirtiéndose en una corriente multifacética (Moro Vallina, 2012a). Tenían un aspecto provocador que no siempre era bien recibido, muchas veces eran considerados unos locos e incluso en los Encuentros de Arte de Pamplona de 1972, tampoco fueron bien acogidos (Lucas, 2014).

⁷ Sociedad de música contemporánea que, según Marco (2001), se creó en 1959.

⁸ Al que posteriormente se unieron Ramón Barce y Esther Ferrer.

⁹ Serialismo, música concreta y electroacústica.

En la década de 1960, Luis de Pablo inicia los contactos que culminarían en la financiación y creación de *Alea* (1966) y los Encuentros de Arte de Pamplona (1972). El escultor Jorge Oteiza trabajaba bajo el mecenazgo de la familia Huarte, (empresarios navarros). Luis de Pablo y Oteiza hicieron diversas colaboraciones juntos, lo que llevó finalmente a que los Huarte financiaran los proyectos de De Pablo: La Fundación Alea y los Encuentros de Arte de Pamplona (1972). Estos encuentros quisieron aunar en Pamplona lo más floreciente de vanguardia artística, llegando a la capital navarra más de 350 artistas de diversas procedencias, convirtiéndose durante los ocho días del evento en el epicentro de del arte experimental a nivel mundial. Por desgracia, estos Encuentros acabaron en sabotaje: se produjeron atentados de ETA¹⁰, hubo críticas de la extrema derecha a los mensajes¹¹ proclamados en el evento e incluso algún conflicto entre los artistas. Además, un año después ETA secuestró al patriarca de los Huarte lo que supuso el fin del financiamiento y por tanto de la existencia de los Encuentros de Arte y de *Alea* (Torres, 2015; Medina, 2001; Zubiaur Carreño, 2004).

En la década de 1970, surgen tres asociaciones musicales: la *Associació Catalana de Compositors*, en 1974, que tiene como fin promocionar y difundir la música catalana (Cureses, 2001); en 1977 la *Sociedad Española de Musicología*, que tiene como fin el estudio y la enseñanza de la musicología y de la música en general, y sobre todo la recuperación y difusión del patrimonio musical español (“SEdeM”, 1977); y la *Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles*, en 1978, en cuyos estatutos, escritos por Ramón Barce y Jesús Villa-Rojo entre otros, se recogen sus principales objetivos: potenciar y defender la música española contemporánea (Cureses, 2001).

Alrededor de 1983 se crea el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, que pertenece al Ministerio de Cultura y Deporte, es el responsable de la promoción, protección y difusión de las artes escénicas, de la música y de la cultura entre las diferentes Comunidades Autónomas. Dentro de esta institución, Luis de Pablo sentó las bases de funcionamiento del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea (1983) (Rivas, 1985).

Entre finales del XX e inicios del XXI surgieron grupos de música contemporánea como: *Barcelona 216* (1985), *Grup Instrumental de València* (1991), *Orquesta de Cámara del Auditorio de Zaragoza (Grupo Enigma)* (1995), *Plural Ensemble*, *Taller Sonoro* (2000), *Espai Sonor* (2003), *Ensemble Smash* (2003), *Música Presente* (2005), *Ensemble Neoars* (2008),

¹⁰ Euskadi Ta Askatasuna (Patria Vasca y Libertad) es una organización nacionalista vasca que mediante secuestros y atentados terroristas pretendía la independencia de esta Comunidad Autónoma. Se fundó en 1959 y la propia organización anunció su disolución en 2018.

¹¹ Se realizaron debates, asambleas o propagandas donde se denunciaba la falta de libertades. Recordamos que aún se vivía en la España franquista.

Vertixe Sonora (2011); y grupos de percusión como: *Amores Grup de Percussió* (1989), *Neopercusion* (1994), *Kontakte* (1995), *NEXensemble* (2005) o *Synergein Project* (2014) (Alcaraz, 2015).

1.2 Portugal

Tras un periodo de gran inestabilidad, en el que los gobiernos se sucedían rápidamente y había una gran tensión social, el 28 de mayo de 1926 se formó un golpe militar revolucionario que acabó con la Primera República e impuso un nuevo régimen político antidemocrático. Entre 1926 y 1933 tuvo lugar la Dictadura Militar y a partir de entonces el salazarismo se afirmó como la alternativa autoritaria definitiva y se instauró el Estado Novo (1933-1974) (Borralhinho, 2020).

En la década de 1930, Portugal tenía dos Conservatorios: el Conservatório Nacional de Lisboa y el Conservatório de Música do Porto. En 1964 se crea la Academia de Música Santa Cecilia, primera escuela en Portugal, de principios católicos y de enseñanza mixta, que integró en los currículos oficiales la enseñanza de música desde el preescolar al secundario (hasta doceavo año), los cursos poseían el mismo valor que los impartidos en los conservatorios (Brissos, 2010).

En 1983 un nuevo Decreto-ley, integra la enseñanza artística en el modelo general de enseñanza, reconvirtiendo los Conservatorios de Música en Escuelas Básicas y Secundarios y concibiendo las Escuelas Superiores de Música como parte de la Enseñanza Universitaria (Aguar, 2007). Por eso, a partir de 1983 se crean las Escuelas Superiores de Música de Lisboa y de Porto, que desde 1985 pasan a formar parte de los Institutos Politécnicos de Lisboa y de Porto (Bochmann, 2010; Melo, 2010).

En cuanto a sociedades de conciertos o sociedades musicales, existían: el *Orpheon Portuense* (1881), cuya actividad transcurría en Porto, el Círculo de Cultura Musical (1934)¹², fundado con el fin de asegurar a sus socios diferentes series de conciertos de música erudita, con músicos de renombre internacional; la Juventude Musical Portuguesa (1948)¹³, asociación cultural con sede en Lisboa que tiene como objetivo la difusión y la práctica del arte musical

¹² Fundado por Elisa de Sousa Pedroso, lo que marcó un antes y un después en la música portuguesa, en Lisboa y Oporto, realizó funciones similares a las que ya hacían la Sociedade de Conciertos y el Orpheon añadiendo que se extendió su acción de difusión musical hacia otras ciudades metropolitanas y se convirtió en la primera asociación con delegación permanente en territorio insular y de ultramar (Branco, 1995).

¹³ Organización que hoy continúa en activo, siendo la mayor estructura internacional para jóvenes. Promueve conciertos, cursos y concursos, edita libros y CD, y organiza y produce el Festival Internacional de Órgano de Lisboa y el Festival de Música Contemporánea Música Azores (JMP, s.f.).

entre la juventud, el Circulo Portuense de Opera (1966) y el Conselho Português da Música (1982) (Castelo-Branco, 2010).

En 1942 Fernando Lopes-Graça, uno de los compositores más destacados de la música portuguesa del siglo XX funda la sociedad de conciertos *Sonata*, con el objetivo de difundir exclusivamente la música contemporánea portuguesa y extranjera:

“Cremos não exagerar afirmando que a música moderna é ainda quase totalmente desconhecida em Portugal. Com exceção de uma reduzida minoria de pessoas que lhe têm dedicado alguma tenção [...] a generalidade do público que frequenta os concertos poucas ocasiões têm de tomar contacto com as autênticas expressões da música do nosso tempo e de formar sobre ela um juízo mais ou menos seguro. Parece-nos mesmo que ultimamente as coisas têm até piorado” (Lopes-Graça as cited in Vieira Nery & Ferreira de Castro, 1999, p.168).

Aunque sin duda la institución más importante era y es la Fundação Calouste Gulbenkian, creada en Lisboa, en 1956, por el empresario del petróleo y coleccionista de arte armenio Calouste Sarkis Gulbenkian (1869-1955). En 1958 fue constituido el Serviço de Música, responsable de intervenir en la creación musical; a partir de 1977 se crearon los Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea, que fueron la gran referencia musical de diferentes generaciones y supusieron un punto de encuentro para muchos músicos (“Arte no tempo”, 2017). y encargó obras a varios compositores coetáneos nacionales y extranjeros (Vieira Nery, 2010).

En este contexto de dinamismo musical, en el último tercio del siglo XX, surgieron varias agrupaciones dedicadas a la difusión e interpretación de la música contemporánea (“RMC”, s.f.). El *Grupo de Música Contemporânea de Lisboa*, creado por el compositor Jorge Peixinho en 1970, dio a conocer a compositores como Clotilde Rosa y Paulo Brandão, entre otros (Ferreira M. P., 1994-1995). Cinco años más tarde, Cândido Lima crea el *Grupo Música Nova*, con el objetivo de promover el contacto entre varias generaciones de músicos y fundir la música instrumental con la electroacústica (“MIC”, s.f.). La *Oficina Musical* fue fundada en 1978 por Álvaro Salazar para estudiar y divulgar la música del siglo XX (“Meloteca”, s.f.). En 1985, Constança Capdeville (1937-1992) funda el *ColecViva* con el propósito de explorar diversas formas de teatro-música, un concepto creado por ella misma (“Arte no Tempo”, 2017).

Como vemos todas las asociaciones e instituciones mencionadas pretendían promover la actividad musical nacional, organizando conciertos en teatros y salas de espectáculos. En

el siglo XX había una red de teatros públicos por todo el país, con una predominancia en Lisboa y Porto, las dos principales ciudades del país. (C. Andrade, Pereira, & Liberal, 2009).

Durante el Estado Novo (1933-1974), el panorama musical portugués estuvo marcado por la creación de la Emissora Nacional (1933), la cual albergó a la Orquestra Sinfónica Nacional (1934) que pasó a denominarse Orquestra Sinfónica de la Radiodifusão Portuguesa (1976). Más tarde se formó la Academia de Instrumentistas de Câmara da Emissora Nacional (1949-1975) y la Orquestra de Conciertos (1956-1959) (Ferreira A. , s.f.). La gran calidad de la Orquestra Sinfónica do Conservatório de Música do Porto (1948), hizo que en 1957 se integrara también a la Emissora Nacional (Borrallinho, 2020). Las Orquestas Gulbenkian (1971), Clássica de Madeira (1964) y Sinfónica Juvenil (1973) prevalecen hasta la actualidad (Fernandes, 2010). En 1989 las Orquestra Sinfónica de la Radiodifusão Portuguesa de Lisboa y Porto se disolvieron por decreto (Fernandes, 2010) y poco después se formaron la Orquestra Metropolitana de Lisboa (1992) y la Orquestra Clásica de Porto (1993).

Al margen de las agrupaciones sinfónica y de todo lo anterior, la generación de músicos de 1960 fue dominada por la influencia de Jorge Peixinho (1940-1955). Considerado la cara de la vanguardia portuguesa, fue seguidor de las nuevas ideas de Pierre Boulez (1925-2016), Karlheinz Stockhausen (1928-2007), John Cage (1912-1992) y Luigi Nono (1924-1990). Para él y muchos otros compositores portugueses de vanguardia, no había cabida para una música influenciada por el folclore o para un estilo local, los compositores debían recibir las influencias musicales de vanguardia que venían de Europa. Fue una generación más europea que nacional, que quería librarse de los límites de la sociedad y la cultura portuguesa (Monteiro, 2012).

A partir de la década de 1930, el Conservatorio empezó a sufrir recortes y a estar en declive, cada vez tenía menos estudiantes, por eso no llegó a surgir una nueva generación de compositores antes de finalizar 1950, momento en que Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen y Luigi Nono se impulsaban definitivamente por centro Europa y la vanguardia se diversificaba teniendo como referencia al serialismo integral¹⁴. El Conservatorio no podía responder a las aspiraciones compositivas de jóvenes como Álvaro Cassuto (1938), Jorge Peixinho, Filipe Pires (1934-2015), Maria de Lurdes Martins (1926-2009) o Álvaro Salazar (1938), que se volcaron hacia Centroeuropa (Ferreira M. P., 1994-1995). En 1946 se iniciaron los *Cursos Internacionales de Verano de Nueva Música* en Darmstadt (Castro, 2003) y estos compositores acudieron allí casi como lugar de peregrinación. Los Cursos de Darmstadt también atrajeron a Clotilde Rosa (1930-2017) y Emmanuel Nunes (1941). Este movimiento

¹⁴ En cuanto al atonalismo, era conocido por los músicos más informados, pero no caló en el gusto musical portugués hasta los años 50 (Ferreira M. P., 1994-1995).

de internacionalización fue apoyado por becas, principalmente por la Fundación Calouste Gulbenkian. A esta generación de los años 60, se la conoce como la generación de Darmstadt, un grupo ajeno al régimen que cultivaba una posición de vanguardia (Ferreira, 1994-1995).

Salazar falleció en 1970 y su régimen fue derrocado el 25 de abril de 1974¹⁵, que restauró de nuevo la democracia (Borralhinho, 2020). Con la agitación del 25 de abril, muchos jóvenes estudiantes de composición, deseosos de explorar el potencial creativo que los Conservatorios se empeñaban en no albergar ni desarrollar, buscaron el consejo de compositores como: Jorge Peixinho, Constança Capdeville o Christopher Bochmann (1950) y acabaron fundiéndose en torno a los Seminarios de Composición dirigidos por Emmanuel Nunes en la Fundación Gulbenkian (Ferreira M. P., 1994-1995).

Antonio Pinho Vargas (1951) explica que la creación del IRCAM¹⁶ llevó a la reorganización de la vida cultural en Francia y su consiguiente centralización, además, el contexto político-cultural de la Guerra Fría, favoreció que en Occidente se apoyara a los artistas de vanguardia frente al arte soviético. Todo ello hizo que muchos compositores y músicos de los países periféricos emigraran a Centroeuropa (Vargas, 2010). Como puede ser el caso de Cândido Lima o José Manuel López López, que fueron para Francia y pasaron parte de su vida allí recibiendo influencia de la música francesa, como es el caso de López López con la música espectral.

A partir de finales del XX, comienzan a surgir nuevas instituciones artísticas como: el Centro Cultural de Belém (1993)¹⁷, que programa habitualmente conciertos de la Orquesta Metropolitana de Lisboa, Orquesta Sinfónica Portuguesa o la Jovem Orquesta Portuguesa; o la Fundación Serralves (1989). También surgen grupos de música contemporánea como: *Miso Ensemble* (1985), *Orquestra Utopica* (2001), *Ensemble Darcos* (2002) o *Ensemble movimento patrimonial pela música portuguesa*; y grupos de percusión como: *Drumming grupo de percussão* (1999), *Pulsat percussion grup* (2012) o *Simantra grupo de percussão* (2009) (Alcaraz, 2015).

En 2001 Porto fue elegida Capital Europea de la Cultura, por lo que hubo grandes inversiones en este sector, por ejemplo, se construyó la Casa da Música que, desde su creación, alberga agrupaciones como: *Remix Ensemble Casa da Música* (2000), Orquesta Sinfónica do Porto Casa da Música¹⁸, Coro Casa da Música (2009), Orquesta Barroca da

¹⁵ La Revolución de los Claveles fue pacífica y sin resistencia efectiva. Comenzó en el interior del propio régimen, por un sector insatisfecho con la política colonial.

¹⁶ Institución creada por petición del presidente del Centro Pompidou a Pierre Boulez en 1970. Abierto desde 1978.

¹⁷ Se empezó a construir en 1988.

¹⁸ Forma parte de CdM desde julio de 2006.

Casa da Música (2006) y desde el 2007 cada año tiene en residencia a diferentes compositores y artistas.

Capítulo 2. Metodología de investigación

2.1 Objetivos

El objetivo principal de esta tesis es realizar un estudio comparativo de las obras para percusión a solo de ocho compositores portugueses y españoles. Como objetivo colateral, se pretende saber cómo dichas obras son divulgadas y recibidas en los dos países de la Península Ibérica.

2.2 Criterios de selección de los compositores

La selección de los compositores empezó por hacer un análisis de los catálogos de obras para percusión a solo escritas en Portugal y España. A partir de ahí se seleccionaron todos los compositores que tuvieran en su catálogo más de una obra para percusión solista. Se han escogido un total de ocho, cuatro de cada país, y se han emparejado en cuatro décadas del siglo XX, según el año de nacimiento de cada uno, con el siguiente resultado:

Década de 1940: Cândido Lima (1939) y Jesús Villa-Rojo (1940).

Década de 1950: José Manuel López López (1956) y João Pedro Oliveira (1959).

Década de 1960: Jesús Torres (1965) y Eduardo Luís Patriarca (1970).

Década de 1970: Voro Garcia (1970) y Lino Guerreiro (1977).

A partir de 1980 no se han encontrado compositores con más que una obra para percusión a solo.

Cabe explicar que Eduardo Luís Patriarca y Voro Garcia, a pesar de haber nacido en el mismo año, están colocados en generaciones distintas porque Garcia tiene una formación inicial en instrumentos de viento, al igual que Lino Guerreiro.

2.3 Entrevistas semiestructuradas

En primer lugar, se realizó un levantamiento de fuentes sobre los compositores y sobre las obras para percusión solista de cada uno. Ese levantamiento mostró que eran escasas las fuentes sobre las obras lo que llevó a entrevistar a todos los compositores de forma a obtener las informaciones necesarias para poder estudiar y analizar sus obras. La guía de las preguntas a partir de la cual las entrevistas fueron realizadas es la siguiente:

1. ¿En qué año se compuso la obra?
2. ¿Cuándo y dónde se estrenó la obra y quién la estrenó?

3. ¿Existe programa de concierto del estreno o críticas del estreno?

4. ¿Sabe si la obra fue tocada en Portugal o España? (según el país vecino del compositor).

5. ¿Cómo está compuesta la obra? (Armonía, proporciones, idea conceptual)

6. ¿Por qué aún no ha escrito obras para timbal, caja, láminas? (Según el catálogo).

Tras realizar los bocetos concretos de cada entrevista, fueron contactados por e-mail todos los compositores, presentándoles el objetivo de la investigación y pidiéndoles su colaboración, así como su consentimiento para grabar las entrevistas. Las entrevistas fueron realizadas entre noviembre de 2021 y marzo de 2022, de forma telemática (vía Zoom) y por escrito (vía e-mail). Debido a la incompatibilidad de horarios, fue imposible realizar la entrevista al compositor José Manuel López López. Como todas sus obras para percusión a solo han sido tocadas por Miquel Bernat y casi todas estrenadas por él¹⁹, se decidió entrevistar al percusionista español. Esta entrevista se realizó de forma presencial en la Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo, donde Bernat es profesor.

Una vez finalizadas, las entrevistas fueron transcritas y sometidas a lo que la investigadora Rosália Duarte llama “conferencia de fidedignidade” (2004, p. 220). Todas las entrevistas se adjuntan en el Anexo I, ordenadas por fecha de nacimiento del compositor.

2.4 Encuesta

Para estudiar el grado de divulgación y recepción de cada obra en Portugal y España, ha sido realizada una encuesta formada por las preguntas que se indican a continuación:

- ¿Has tocado obras a solo para percusión del compositor [nombre del compositor]?/ Já tocou obras para percussão solo do compositor [nome do compositor]?

Si respondían negativamente a esta pregunta, se repetía la pregunta con el nombre del siguiente compositor. Si respondían afirmativamente pasaban a las preguntas de las obras de dicho compositor:

- ¿Has tocado [nombre de la obra]?/ Em concreto, já tocou [nome da obra]?

¹⁹ Con excepción de *La Celeste*.

- ¿Cuándo y dónde tocaste [nombre de la obra]? (por favor, indica la fecha, ciudad y teatro/sala/local...) / Quando e onde tocou [nome da obra]? (por favor, indique a data, cidade e teatro/sala/local)
- ¿Guardas el programa y crítica(s) del concierto donde tocaste [nombre de la obra]? / Tem o programa e critica(s) do concerto onde tocou [nome da obra]?

Las preguntas fueron las mismas para todas las obras, con excepción de *Amaríssima* de Cândido Lima, por estar descatalogada y nunca haber sido interpretada (Lima, Anexo I/1, p.1).

2.4.1 Criterio de selección de los encuestados

Para seleccionar a los participantes en la encuesta fueron definidos los siguientes criterios:

- a) Profesores de percusión en Escuelas o en Conservatorios Superiores de Música de Portugal y España.
- b) Percusionistas de nacionalidad portuguesa y española con carreras internacionales.
- c) Percusionistas que sin estar en las dos categorías anteriores hubieran estrenado alguna de las obras para percusión solista estudiadas en este trabajo de investigación.

Siguiendo estos tres criterios, la encuesta ha sido enviada por correo electrónico a 78 percusionistas, 36 de los cuales han respondido. Un error en la configuración de la encuesta (elaborada a través de *Forms*) impidió recoger los nombres de los percusionistas que respondieron, por lo que todas las respuestas recibidas han sido anónimas. Tras analizar las entrevistas de los compositores y recopilar información sobre los estrenos de las obras, ha sido posible cotejar datos y apurar los nombres de algunos de los entrevistados:

-Anónimo 5: Sisco Aparici.

-Anónimo 6: Nuno Aroso ²⁰.

-Anónimo 8: Juanjo Llopico.

-Anónimo 13: Miquel Bernat.

-Anónimo 19: Pedro Carneiro.

-Anónimo 21: Andreu Rico.

²⁰ Nuno Aroso escribió en la encuesta que solo indicó los conciertos de estreno ya que no conseguía recopilar los datos de los demás conciertos.

-Anónimo 27: Paulo Amendoeira.

-Anónimo 30: Luis Tabuenca.

-Anónimo 33: Juanjo Guillem.

-Anónimo 36: Luis Azcona

2.5 Análisis de la encuesta

La encuesta va a ser analizada de forma descriptiva, por compositor, donde van a ser analizadas todas las respuestas relativas a todas las obras de cada uno de los compositores.

2.5.1 Análisis descriptivo por compositor

2.5.1.1 Cândido Lima

El compositor portugués tiene en su catálogo cinco obras para percusión solista. Como ha sido mencionado anteriormente, en la encuesta no ha sido incluida la obra *Amaríssima* por haber sido retirada del catálogo por el propio compositor, así que, las respuestas son relativas a las otras cuatro obras.

A la pregunta “¿Has tocado obras a solo para percusión del compositor portugués Cândido Lima?/ Já tocou obras para percussão solo do compositor português Cândido Lima?” contestaron 2 de los 36 encuestados, ambos portugueses²¹: Nuno Aroso y el Anónimo 35. Cada uno de ellos indicó haber interpretado únicamente una obra de Lima: Aroso tocó *MTA M BOR* y el Anónimo 35 interpretó *Bagatela*.

La respuesta de Aroso a la cuestión “¿Cuándo y dónde tocaste *MTA M BOR*? (por favor, indica ciudad y teatro/sala/local...) / Quando e onde tocou *MTA M BOR*? (por favor, indique cidade e teatro/sala/local)” ha permitido entender que el percusionista portugués estrenó las dos versiones de la obra, la primera en Porto, en 2010, en el Teatro da Vilarinha y la segunda en Tomar, un año después, en el Cineteatro Paraíso.

La respuesta del Anónimo 35 a la pregunta “¿Cuándo y dónde tocaste *Bagatela*? (por favor, indica ciudad y teatro/sala/local...) / Quando e onde tocou *Bagatela*? (por favor, indique cidade e teatro/sala/local)” muestra que el músico ha interpretado la obra de Lima en Viseu, en el Teatro Viriato, en un concierto integrado en el Festival Internacional de Música da Primavera, en 2020.

²¹ Deducido por que el Anónimo 35 respondió en portugués.

A la pregunta “¿Guardas el programa y crítica(s) del concierto donde tocaste [nombre de la obra]? / Tem o programa e critica(s) do concerto onde tocou [nome da obra]?” Nuno Aroso indicó tener programa y crítica del concierto donde toco *MTA M BOR* y el Anónimo 35 indicó tener programa del concierto donde interpretó *Bagatela*.

2.5.1.2 **Jesús Villa Rojo**

El compositor español ha escrito dos obras para percusión solista. A la pregunta “¿Has tocado obras a solo para percusión del compositor español Jesús Villa Rojo?/ Já tocou obras para percussão solo do compositor espanhol Jesús Villa Rojo?” han respondido 3 de los 36 encuestados. Sin embargo, dos de ellos contestaron que no a las dos preguntas relativas a cada una de las obras de Villa Rojo – “¿Has tocado *Brivibson*? / Em concreto, já tocou *Brivibson*?” y “¿Has tocado *Caminando por el Sonido*? / Em concreto, já tocou *Caminando por el Sonido*?” – lo que puede indicar que se equivocaron al responder la primera cuestión.

El tercero de los encuestados contestó que sí a la pregunta “¿Has tocado obras a solo para percusión del compositor español Jesús Villa Rojo? / Já tocou obras para percussão solo do compositor espanhol Jesús Villa Rojo?” fue el percussionista español Juanjo Guillem. Las respuestas de Guillem nos permiten saber que él ha sido el intérprete de las dos obras de Villa Rojo: *Brivibson* y *Caminando por el Sonido*.

A la pregunta “¿Cuándo y dónde tocaste *Brivibson*? (por favor, indica ciudad y teatro/sala/local...) / Quando e onde tocou *Brivibson*? (por favor, indique cidade e teatro/sala/local)” el percussionista español contestó que la estrenó, pero recuerda cuando ni dónde. A la pregunta “¿Cuándo y dónde tocaste *Caminando por el Sonido*? (por favor, indica fecha, ciudad y teatro/sala/local...) / Quando e onde tocou *Caminando por el Sonido*? (por favor, indique data, cidade e teatro/sala/local)” Guillem contestó que la tocó en Madrid, pero no indica el local ni la fecha.

Respecto a la pregunta “¿Guardas el programa y crítica(s) del concierto donde tocaste [nombre de la obra]? / Tem o programa e critica(s) do concerto onde tocou [nome da obra]?” Juanjo Guillem indicó que no tenía documentos relativos a los conciertos de ninguna de las dos obras.

2.5.1.3 **João Pedro Oliveira**

El compositor portugués ha escrito cinco obras para percusión solista. A la cuestión “¿Has tocado obras a solo para percusión del compositor portugués João Pedro Oliveira? / Já tocou obras para percussão solo do compositor português João Pedro Oliveira?” han

respondido 5 de los 36 encuestados. Sin embargo, uno de ellos no respondió que sí en ninguna de las preguntas relativas a las obras de Oliveira, lo que hace indicar que se equivocó en su respuesta. De los restantes 4 encuestados, 3 son portugueses – Nuno Aroso, Pedro Carneiro y el Anónimo 2²² - y uno español, Sisco Aparici, que estudió con Pedro Carneiro. Las 5 obras de João Pedro Oliveira fueron interpretadas por percusionistas portugueses: Pedro Carneiro contestó haber estrenado *Crazy Mallets* y *Lâminas Líquidas*; Nuno Aroso respondió haber tocado *Vox Sum Vitae* y *City Walk*; el Anónimo 2 contestó haber tocado *Kontrol*; y Sisco Aparici respondió haber tocado *Lâminas Líquidas*.

A la pregunta “¿Cuándo y dónde tocaste *Crazy Mallets*? (por favor, indica la fecha, ciudad y teatro/sala/local...) / Quando e onde tocou *Crazy Mallets*? (por favor, indique a data, cidade e teatro/sala/local)” Pedro Carneiro indicó haberla estrenado e interpretado varias veces después del estreno, pero sin especificar cuándo ni dónde. A la pregunta “¿Cuándo y dónde tocaste *Lâminas Líquidas*? (por favor, indica la fecha, ciudad y teatro/sala/local...) / Quando e onde tocou *Lâminas Líquidas*? (por favor, indique a data, cidade e teatro/sala/local)” respondieron dos encuestados: Sisco Aparici y Pedro Carneiro. Fue el percusionista portugués quien estrenó la obra y la tocó en decenas de conciertos, pero en su respuesta no refiere cuándo ni dónde. Aparici contesta que tocó la obra muchas veces en los últimos 15 años, pero tampoco no refiere cuándo ni dónde.

A la pregunta “¿Cuándo y dónde tocaste *Vox Sum Vitae*? (por favor, indica la fecha, ciudad y teatro/sala/local...) / Quando e onde tocou *Vox Sum Vitae*? (por favor, indique a data, cidade e teatro/sala/local)” Nuno Aroso indicó haber hecho el estreno de la obra en la Villa Romana de Firenze, Italia, el 9 de junio de 2011.

A la pregunta “¿Cuándo y dónde tocaste *Kontrol* (por favor, indica la fecha, ciudad y teatro/sala/local...) / Quando e onde tocou *Kontrol*? (por favor, indique a data, cidade e teatro/sala/local)” el Anónimo 2 contestó haberla interpretado en contexto académico, pero no refiere cuándo ni dónde.

A la pregunta “¿Cuándo y dónde tocaste *City Walk* (por favor, indica la fecha, ciudad y teatro/sala/local...) / Quando e onde tocou *City Walk*? (por favor, indique a data, cidade e teatro/sala/local)” la respuesta de Aroso nos hace saber que realizó el estreno en el Festival SoXXI, en Canals, Valencia (España), el 15 de mayo de 2021.

A la pregunta “¿Guardas el programa y crítica(s) del concierto donde tocaste [nombre de la obra]? / Tem o programa e crítica(s) do concerto onde tocou [nome da obra]?” Las únicas

²² Este encuestado respondió en portugués, lo que hace deducir que tiene nacionalidad portuguesa.

respuestas afirmativas fueron relativas a la obra *Vox Sum Vitae* y *City Walk*. Nuno Aroso Indico tener programa del concierto de ambas obras.

2.5.1.4 José Manuel López López

El compositor español ha escrito seis obras para percusión solista. Once de los 36 encuestados respondieron afirmativamente a la pregunta: “¿Has tocado obras a solo para percusión del compositor español José Manuel López López?/ Já tocou obras para percussão solo do compositor español José Manuel López López?”, pero dos de ellos no indicaron haber interpretado ninguna obra, lo que hace deducir que se equivocaron en la respuesta. De este modo, las obras de José Manuel López López han sido interpretadas por 9 de los 36 encuestados, todos de nacionalidad española.

La pregunta “¿Cuándo y dónde tocaste *Cálculo Secreto*? (por favor, indica la fecha, ciudad y teatro/sala/local...) / Quando e onde tocou *Cálculo Secreto*? (por favor, indique a data, cidade e teatro/sala/local)” fue respondida por 7 percusionistas. Sisco Aparici indicó haberla tocado, pero no recuerda cuándo ni dónde; Juanjo Llopico indicó haberla interpretado en el Conservatorio Superior de Música de Valencia, en 2008; Miquel Bernat indicó haberla tocado en ciudades de Portugal, España y otros países europeos, además de Brasil y Argentina, pero no refiere fechas ni locales; el Anónimo 9 respondió haberla interpretado en Lyon, en 2014; el Anónimo 26 indicó haberla tocado 10 veces, pero tampoco refiere cuándo ni dónde; el Anónimo 30, indica haberla tocado una primera vez en 2006 y desde entonces en múltiples ocasiones, pero no especifica cuándo ni dónde; y el Anónimo 31 que indicó haberla interpretado en Basilea, Suiza, pero tampoco refiere cuándo ni dónde.

A la pregunta “¿Cuándo y dónde tocaste *Ekphrasis* (por favor, indica la fecha, ciudad y teatro/sala/local...) / Quando e onde tocou *Ekphrasis*? (por favor, indique a data, cidade e teatro/sala/local)” contestaron 3 percusionistas. Sisco Aparici refiere haberla grabado en su CD a solo; Juanjo Llopico indica haberla interpretado en Basilea, Suiza, en 2012 en la Groosser Saal Hoschschule Für Musik; y Miquel Bernat que respondió haberla tocado en Portugal, España, Francia, Bélgica y Argentina, pero no refiere fechas.

A la pregunta “¿Cuándo y dónde tocaste *La Celeste*? (por favor, indica la fecha, ciudad y teatro/sala/local...) / Quando e onde tocou *La Celeste*? (por favor, indique a data, cidade e teatro/sala/local)” contestaron 5 encuestados. Juanjo Llopico indicó haberla tocado en el auditorio del Conservatorio Superior de Música de Valencia, en 2009; Sisco Aparici refiere haberla interpretado 4 veces pero no especifica cuándo ni dónde; Miquel Bernat respondió haberla tocado en España y Francia pero no indica fechas concretas; el Anónimo 9 indica haberla tocado en Valencia en el 2009; el Anónimo 21 contestó haberla interpretado dos veces

en 2012, en mayo en el Auditorio de la Escuela Superior de Música de Lisboa y en julio en el Auditorio del Conservatorio Superior de Música de Valencia; el Anónimo 30 indicó haberla empezado a tocar en 2008, pero no concreta cuándo ni dónde.

Solamente Miquel Bernat respondió a la cuestión “¿Cuándo y dónde tocaste *Vibrazoyd* (por favor, indica la fecha, ciudad y teatro/sala/local...) / Quando e onde tocou *Vibrazoyd*? (por favor, indique a data, cidade e teatro/sala/local)” e indicó haberla tocado por ciudades de España, Francia, Argentina y Brasil.

A la pregunta “¿Cuándo y dónde tocaste *Estudio Coreográfico*? (por favor, indica la fecha, ciudad y teatro/sala/local...) / Quando e onde tocou *Estudio Coreográfico*? (por favor, indique a data, cidade e teatro/sala/local)” contestaron 4 encuestados. Juanjo Llopico indicó haberla tocado en el Festival Internacional de Córdoba (España), pero no refiere ni cuándo ni dónde; Miquel Bernat contestó haberla tocado en Portugal y España pero no indica cuándo ni dónde; el Anónimo 31 respondió haberla tocado en un verano en Damrstadt Musik Ferienkurse, pero no recuerda el año; y, por último, el Anónimo 34 indicó haberla interpretado en el Auditorio del Conservatorio Superior de Música de Valencia en mayo de 2017, pero debe haberse equivocado en la fecha o en la obra, porque *Estudio Coreográfico* se compuso en 2020²³.

A la cuestión “¿Cuándo y dónde tocaste *Ensems XXV in Crescendo*? (por favor, indica la fecha, ciudad y teatro/sala/local...) / Quando e onde tocou *Ensems XXV in Crescendo*? (por favor, indique a data, cidade e teatro/sala/local)” constestó solamente el percusionista español Miquel Bernat y su respuesta indica que hizo el estreno de la obra en el Festival ENSEMS de Valencia.

Las respuestas obtenidas de la pregunta “¿Guardas el programa y crítica(s) del concierto donde tocaste [nombre de la obra]? / Tem o programa e crítica(s) do concerto onde tocou [nome da obra]?”, hacen indicar que Miquel Bernat tiene programas y críticas de algunos de los conciertos donde tocó *Cálculo Secreto*, *Ekphrasis*, *La Celeste* y *Vibrazoyd*, pero no de todos; en cambio Bernat, sí tiene programa y crítica de *Estudio Coreográfico* y de *Ensems XXV in Crescendo*. Por otro lado, el Anónimo 26 indicó tener crítica de *Cálculo Secreto* y Juanjo Llopico refirió tener programa del concierto donde tocó *Ekphrasis*.

²³ Ver 3.2.2.6. de este trabajo.

2.5.1.5 Eduardo Luis Patriarca

El compositor portugués tiene escritas 5 obras para percusión solista. De los 36 encuestados, Nuno Aroso es el único que ha tocado todas las obras de Patriarca, a excepción de *Kadō*, que no ha sido interpretada por ninguno de los encuestados.

A la pregunta “¿Cuándo y dónde tocaste *Kleine Welten*? (por favor, indica la fecha, ciudad y teatro/sala/local...) / Quando e onde tocou *Kleine Welten*? (por favor, indique a data, cidade e teatro/sala/local)” Aroso indicó haberla tocado varias veces, además de tenerla grabada en su CD, pero no refiere cuándo ni dónde.

La respuesta de Aroso a la cuestión “¿Cuándo y dónde tocaste *Lux in Tenebrae*? (por favor, indica la fecha, ciudad y teatro/sala/local...) / Quando e onde tocou *Lux in Tenebrae*? (por favor, indique a data, cidade e teatro/sala/local)” hace entender que el percussionista estrenó la obra en el Centro de Memoria de Vila do Conde, en 2008.

A la pregunta “¿Cuándo y dónde tocaste *Kōdō*? (por favor, indica la fecha, ciudad y teatro/sala/local...) / Quando e onde tocou *Kōdō*? (por favor, indique a data, cidade e teatro/sala/local)” Aroso respondió haberla estrenado el 30 de junio de 2020, en el Cineteatro Neiva de Vila do Conde dentro del Ciclo Musivus, organizado por la Associação Portuguesa de Compositores.

Por la respuesta de Aroso a la cuestión “¿Cuándo y dónde tocaste *Zazen*? (por favor, indica la fecha, ciudad y teatro/sala/local...) / Quando e onde tocou *Zazen*? (por favor, indique a data, cidade e teatro/sala/local)” sabemos que el portugués realizó el estreno de la obra en el Circulo Literário Portuense (Porto) el 26 de noviembre de 2011.

Todas las respuestas recogidas relativas a la pregunta “¿Guardas el programa del concierto y critica(s) donde tocaste [nombre de la obra]? / Tem o programa do concerto e a critica(s) onde tocou [nome da obra]?” del compositor Eduardo Luis Patriarca fueron negativas.

2.5.1.6 Jesús Torres

El compositor español ha escrito 3 obras para percusión solista. La cuestión “¿Has tocado obras a solo para percusión del compositor español Jesús Torres?/ Já tocou obras para percussão solo do compositor español Jesús Torres?” fue respondida afirmativamente por 11 de los 36 encuestados. Pero en las preguntas relativas a las obras “¿Has tocado [nombre de obra]?/ Já tocou [nome da obra]”, dos de ellos no indicaron qué obra habían tocado, por lo que se entiende que se equivocaron en la primera pregunta y que realmente de

los 36 encuestados solo 9 han tocado alguna de las obras de Torres. Todas las respuestas estaban escritas en castellano lo que hace concluir que los 9 encuestados son españoles.

La pregunta: “¿Cuándo y dónde tocaste *Tiento*? (por favor, indica la fecha, ciudad y teatro/sala/local...) / Quando e onde tocou *Tiento*? (por favor, indique a data, cidade e teatro/sala/local)” fue contestada por 5 percusionistas. Sisco Aparici indicó haberla interpretado muchas veces, pero no recuerda cuándo ni dónde. Juanjo Llopico respondió haberla tocado en el Festival TDM Trio de Magia, que se realiza en Córdoba (España), pero no indica la fecha; Llopico también refiere haber realizado la grabación de un máster con la obra. Miquel Bernat respondió haberla tocado en varias ciudades de España y también en Suecia y Bélgica. El Anónimo 11 indicó haberla interpretado en la Sala Niessen de Renteria (España) en 2009. Y el Anónimo 31 indicó haberla interpretado en Mallorca en 2009.

La cuestión: “¿Cuándo y dónde tocaste *Proteus*? (por favor, indica la fecha, ciudad y teatro/sala/local...) / Quando e onde tocou *Proteus*? (por favor, indique a data, cidade e teatro/sala/local)”, fue respondida por 7 percusionistas. Sisco Aparici respondió haberla tocado muchas veces, pero no recuerda cuándo ni dónde. Juanjo Llopico respondió haberla tocado pero tampoco recuerda cuándo ni dónde. Juanjo Guillem respondió haber realizado el estreno en París, pero no indica fecha ni local. El Anónimo 3 indicó haberla interpretado en el Conservatorio Superior de Música de Granada en marzo de 2012. El Anónimo 26 refiere haberla tocado más de 5 veces por Europa pero no indica fechas y lugares concretos. El Anónimo 31 respondió haberla tocado en múltiples conciertos en Mallorca, en 2009, y en Basilea (Suiza). Y por último, el Anónimo 34 que refiere haberla tocado en el Auditorio del Conservatorio Superior de Música de Valencia, en mayo de 2017.

Miquel Bernat fue el único intérprete que respondió a la cuestión “¿Cuándo y dónde tocaste *Estudio Rapsódico*? (por favor, indica la fecha, ciudad y teatro/sala/local...) / Quando e onde tocou *Estudio Rapsódico*? (por favor, indique a data, cidade e teatro/sala/local)” y su respuesta hace entender que realizó el estreno en Castelo Branco (Portugal), pero no indica fecha ni local exacto.

Las respuestas obtenidas de la pregunta “¿Guardas el programa y crítica(s) del concierto donde tocaste [nombre de la obra]? / Tem o programa e critica(s) do concerto onde tocou [nome da obra]?”, hacen saber que Miquel Bernat tiene programa y crítica de los conciertos de *Estudio Rapsódico* y de algunos conciertos de *Tiento*; y que el Anónimo 26 tiene programa de *Proteus*.

2.5.1.7 Lino Guerreiro

El compositor portugués ha compuesto 3 obras para percusión solista. “*Just*” for Drums es la única obra que no ha sido interpretada por ninguno de los encuestados. Sus otras dos obras han sido tocadas por 3 de los encuestados, que respondieron en portugués, por lo que se ha deducido que son de nacionalidad portuguesa.

La cuestión “¿Cuándo y dónde tocaste *Wooxterity*? (por favor, indica la fecha, ciudad y teatro/sala/local...) / Quando e onde tocou *Wooxterity*? (por favor, indique a data, cidade e teatro/sala/local)”, fue respondida por 2 encuestados. El Anónimo 2 indicó haberla tocado en contexto académico y haber realizado la revisión de la obra antes de que fuese editada. El Anónimo 35 respondió haberla interpretado en la Universidade da Beira Interior, Covilhã, en marzo de 2019.

A la pregunta “¿Cuándo y dónde tocaste *Blackbird* (por favor, indica la fecha, ciudad y teatro/sala/local...) / Quando e onde tocou *Blackbird*? (por favor, indique a data, cidade e teatro/sala/local)”, el Anónimo 2 indicó que de esta obra también había realizado su revisión antes de ser editada y que, además, la ha tocado en contexto académico; por otro lado, el Anónimo 27 respondió haberla interpretado en el Auditorio das Sessões Solenes da Universidade da Beira Interior, Covilhã, el 8 de abril de 2019.

Ninguno de los encuestados respondió positivamente la pregunta “¿Guardas el programa y crítica(s) del concierto donde tocaste [nombre de la obra]? / Tem o programa e critica(s) do concerto onde tocou [nome da obra]”? relativa a las obras de Lino Guerreiro.

2.5.1.8 Voro Garcia

El compositor español ha compuesto 4 obras para percusión solista. De los 36 percusionistas encuestados 7 respondieron sí a la pregunta “¿Has tocado obras a solo para percusión del compositor español Voro Garcia?/ Já tocou obras para percussão solo do compositor espanhol Voro Garcia?”, pero después uno de ellos no indicó qué obra de Garcia había interpretado, por lo que se deduce que se equivocó al responder la primera cuestión. Los 6 encuestados que sí respondieron a todas las preguntas sobre Voro Garcia lo hicieron en español, por lo que se intuye que esa sea su nacionalidad.

A la cuestión “¿Cuándo y dónde tocaste *Sombras luminosas*? (por favor, indica la fecha, ciudad y teatro/sala/local...) / Quando e onde tocou *Sombras luminosas*? (por favor, indique a data, cidade e teatro/sala/local)” contestaron 2 encuestados. Sisco Aparici respondió que la obra le está dedicada y que la ha tocado muchas veces, incluso la grabó en su CD,

pero no refiere cuándo ni dónde. Luis Azcona respondió haber tocado la obra el 15 de mayo de 2018, en el Conservatorio Superior de Música de Aragón.

A la pregunta “¿Cuándo y dónde tocaste *Grito a la vida*? (por favor, indica la fecha, ciudad y teatro/sala/local...) / Quando e onde tocou *Grito a la vida*? (por favor, indique a data, cidade e teatro/sala/local)”, solamente contestó que sí Juanjo Llopico. Su respuesta indica que la obra le está dedicada y que la ha interpretado en el Festivales Mostra Sonora (Sueca) y en Segorbe, ambos conciertos en Valencia, pero no indica fechas. El percusionista refiere además haberla grabado en el CD monográfico de Garcia interpretado por *Synergein Project*, ensemble de percusión del que es fundador.

La cuestión “¿Cuándo y dónde tocaste *Liquid Times*? (por favor, indica la fecha, ciudad y teatro/sala/local...) / Quando e onde tocou *Liquid Times*? (por favor, indique a data, cidade e teatro/sala/local)”, fue respondida por 3 encuestados. Sisco Aparici indicó haberla tocado, pero no recuerda cuándo ni dónde. Luis Azcona indicó haberla interpretado dos veces en 2018: la estrenó en el IV Concurso Internacional de Caja, Percute y la volvió a tocar el 3 de noviembre en el Teatre Auditori Catarroja Francisco Chirvella²⁴. El Anónimo 26 respondió haberla tocado en Múnich (Alemania) y en Castellón (España), pero no especifica locales ni fechas. A la pregunta relativa al programa del concierto y críticas, solamente el Anónimo 26 respondió tener programa del concierto.

Miquel Bernat fue el único encuestado en responder a la pregunta “¿Cuándo y dónde tocaste *Metáforas líquidas*? (por favor, indica la fecha, ciudad y teatro/sala/local...) / Quando e onde tocou *Metáforas líquidas*? (por favor, indique a data, cidade e teatro/sala/local)”. El percusionista español indica que fue él quien estrenó la obra en Castelo Branco (Portugal), pero no indica local exacto ni fecha.

Las respuestas obtenidas de la pregunta “¿Guardas el programa y crítica(s) del concierto donde tocaste [nombre de la obra]? / Tem o programa e critica(s) do concerto onde tocou [nome da obra]?”, hacen saber que: Juanjo Llopico tiene programa del concierto donde interpretó *Grito a la vida*, Luis Azcona tiene el programa del concierto donde interpretó *Sombas Luminosas*, y por último Miquel Bernat tiene programa del concierto de *Metáforas líquidas*.

²⁴ En la entrevista realizada al compositor, Voro Garcia, considera como estreno la segunda interpretación de Azcona, la realizada en el Teatre Auditori Catarroja Francisco Chirvella. Ya que, al ser una pieza de concurso, fueron varios los percusionistas que interpretaron la obra. Azcona ganó el concurso y por eso el compositor considera que fue él quien estrenó *Liquid Times*.

2.6 Discusión de los resultados de la encuesta

La encuesta refleja que el 50% de los encuestados no ha tocado ninguna de las obras seleccionadas. O sea, de los 36 encuestados, 18 nunca han tocado alguna de las obras. Los restantes 50% de respuestas se discutirán por generaciones de compositores, para poder entender cuál es la generación más interpretada y si los conciertos se han realizado en el país vecino o únicamente en el país de origen.

2.6.1 Generación de 1940: Cândido Lima y Jesús Villa Rojo

Dos de los 36 percusionistas encuestados (5,5%) han indicado haber tocado dos de las cinco obras (40%) del compositor portugués, ambos intérpretes eran portugueses y realizaron los conciertos en Portugal. En España, las dos obras (100%) para percusión a solo, han sido interpretadas por uno de los encuestados (2,7%), que precisamente era español, uno de los conciertos fue realizado en Madrid y el otro el intérprete no recordaba dónde, por lo que posiblemente ninguno de los conciertos se realizó en Portugal.

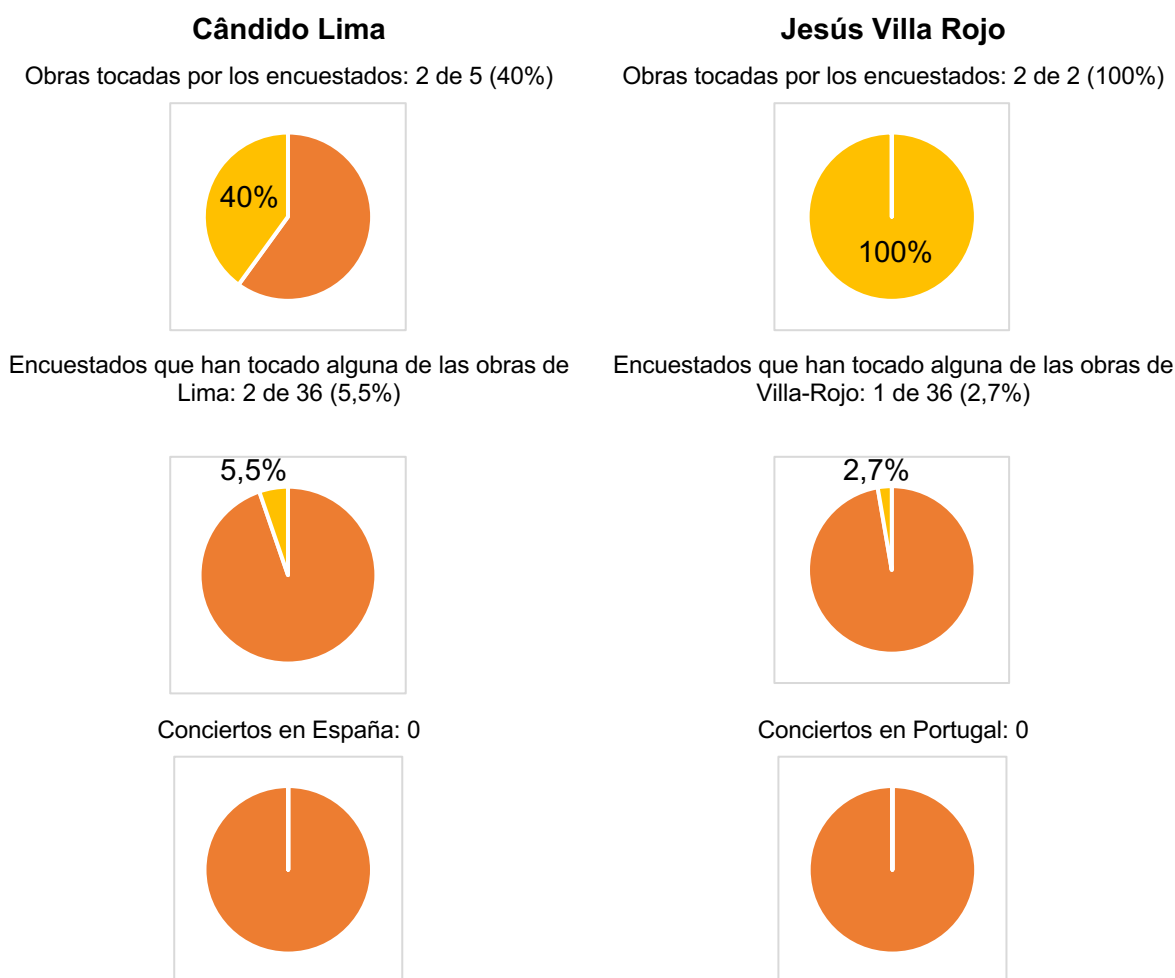


Ilustración 1- Análisis comparativo de la diseminación de las obras de Lima y Villa Rojo

Con estos datos se puede concluir que estos dos compositores han sido muy poco interpretados en sus propios países y nada tocados fuera de sus países.

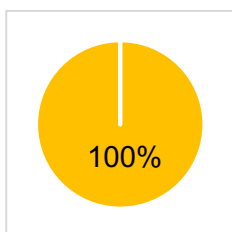
2.6.2 Generación de 1950: João Pedro Oliveira y José Manuel López López

Cuatro de los 36 encuestados (11,1%) indicaron haber tocado alguna de las 5 obras del compositor portugués, de esos 4 intérpretes, tres eran portugueses y uno español, el cual ha estudiado en Portugal. Solamente dos de las 5 repuestas recibidas indicaban las ciudades de los conciertos, uno fue en Italia y otro en España, ambos por un percusionista portugués. Es decir, un 20% de los conciertos se realizó en España.

Por otro lado, las 6 obras del compositor español han interpretado por 9 de los 36 encuestados (25%), todos ellos españoles, tocando sus obras en países europeos como: España, Portugal, Francia, Alemania, Suiza, Bélgica, y también Argentina y Brasil. De las respuestas recibidas se han podido recoger datos de 36 conciertos, 4 de ellos se realizaron en Portugal (11,1%).

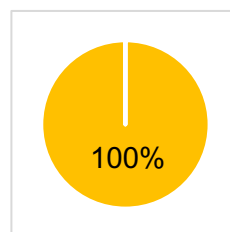
João Pedro Oliveira

Obras tocadas por los encuestados: 5 de 5 (100%)

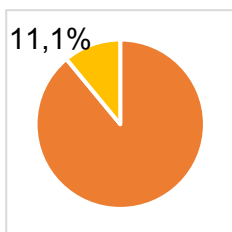


José Manuel López López

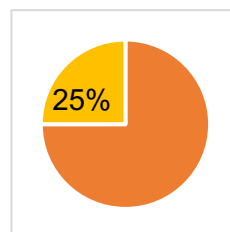
Obras tocadas por los encuestados: 6 de 6 (100%)



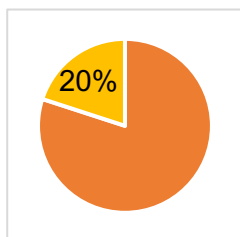
Encuestados que han tocado alguna de las obras de Oliveira: 4 de 36 (11,1%)



Encuestados que han tocado alguna de las obras de López López: 9 de 36 (25%)



Conciertos en España: 1 de 5 (20%)



Conciertos en Portugal: 4 de 36 (11,1%)

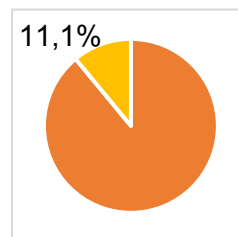


Ilustración 2- Análisis comparativo de la diseminación de las obras de Oliveira y López López.

Con estos resultados, se puede afirmar que la generación de 1950 es la más tocada y la más internacional de las cuatro.

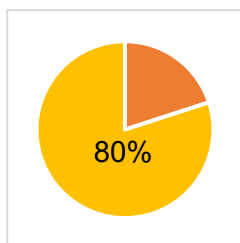
2.6.3 Generación de 1960: Jesús Torres y Eduardo Luis Patriarca

Nueve de los 36 encuestados (25%), todos ellos españoles, han tocado alguna de las 3 obras a solo del compositor español, interpretándolas en países europeos como: España, Portugal, Francia, Suiza y Bélgica. De las respuestas obtenidas se han podido extraer datos de 21 conciertos, 11 de ellos fueron fuera de España y concretamente uno de esos 21 (4,7%) fue en Portugal.

Por otro lado, 4 de las 5 obras del compositor portugués (80%), han sido interpretadas por uno de los encuestados (2,7%), que precisamente era de nacionalidad portuguesa y realizó todos los conciertos en Portugal.

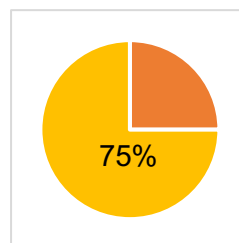
Eduardo Luis Patriarca

Obras tocadas por los encuestados: 4 de 5 (80%)

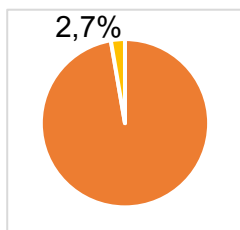


Jesús Torres

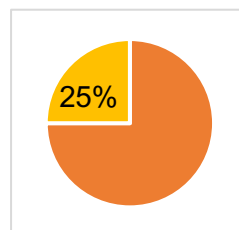
Obras tocadas por los encuestados: 3 de 4 (75%)



Encuestados que han tocado alguna de las obras de Patriarca: 1 de 36 (2,7%)



Encuestados que han tocado alguna de las obras de Torres: 9 de 36 (25%)



Conciertos en España: 0



Conciertos en Portugal: 1 de 21 (4,7%)

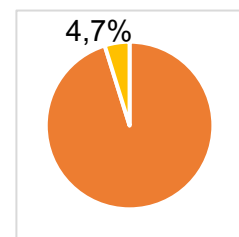


Ilustración 3- Análisis comparativo de la diseminación de las obras de Patriarca y Torres

Estos resultados desvelan un cierto retroceso en cuanto a la divulgación del repertorio portugués.

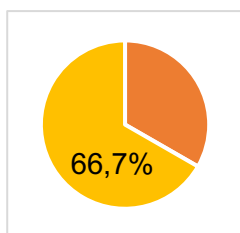
2.6.4 Generación de 1970: Lino Guerreiro y Voro Garcia

Dos de las tres obras del compositor portugués (66,7%) han sido interpretadas por 3 de los 36 encuestados (8,3%), todos ellos portugueses; los que indicaron el lugar de los conciertos demostraron que las obras de Lino Guerreiro no han salido de su país de origen.

Por otro lado, las cuatro obras del compositor español han sido interpretadas por 6 de los 36 encuestados (16,7%), todos ellos españoles e indicaron haber realizado todos los conciertos en España a excepción de uno que fue en Portugal (2,77).

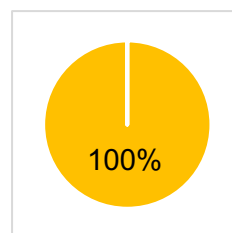
Lino Guerreiro

Obras tocadas por los encuestados: 2 de 3 (66,7%)

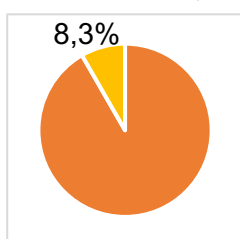


Voro Garcia

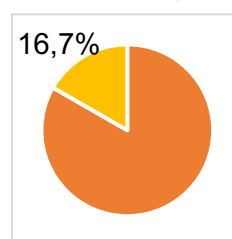
Obras tocadas por los encuestados: 4 de 4 (100%)



Encuestados que han tocado alguna de sus obras de Guerreiro: 3 de 36 (8,3%)



Encuestados que han tocado alguna de las obras de Garcia: 6 de 36 (16,7%)



Conciertos en España: 0



Conciertos en Portugal: 1 de 36 (2,7%)

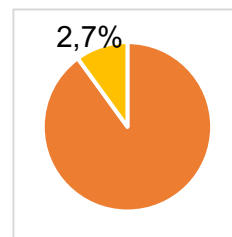


Ilustración 4- Análisis comparativo de la diseminación de las obras de Guerreiro y Garcia

Estos resultados vuelven a mostrar un detrimento en la divulgación internacional del repertorio, en este caso, de ambos países porque solamente una obra del compositor español fue interpretada fuera del país.

Capítulo 3. Análisis comparativo de los compositores y de sus obras

3.1 Generación de 1940: Cândido Lima (1939) y Jesús Villa-Rojo (1940)

3.1.2 Trayectorias profesionales

Cândido Lima nació en 1939 en Viana de Castelo. Comenzó a estudiar Piano y Composición en Braga, especialidades en las que se graduó en los Conservatorios de Música de Lisboa y de Porto. Realizó su servicio militar (1965-1968) en la isla de Bolama (Guinea-Bissau), experiencia que le sirvió para conocer música y ritmos africanos que después aparecen en obras como *M TAM BOR*. Se doctoró en Estética en la Universidad de París (1975-1983) con su disertación *Identité et altérité dans la composition musicale*; en el marco de un Doctorado de Estado por las Universidades de París I y París IV (1983-1990) llevó a cabo estudios sobre luz, color e imagen en composición musical sobre audiovisual, televisión y composición, bajo la dirección de Iannis Xenakis (1922-2001) y Michel Guimard (1921-2013). En París estudió Análisis y Dirección de orquesta con Gilbert Amy (1936) y Michel Tabachnik (1942) ("MIC", s.f.; "Meloteca", s.f.).

Asistió a cursos en Portugal, España, los Países Bajos (Bilthoven/Gaudeamus, 1973), Alemania (Darmstadt y Bayreuth: electroacústica, 1974) y Francia, entre otros países, con Nadia Boulanger (1887-1979), Aloys Kontarsky (1931-2017) y Alphonse Kontarsky (1932-2010), Gerard Frémy (1970), Claude Helffer (1922-2004), Karlheinz Stockhausen, Mauricio Kagel (1931-2008), György Ligeti (1923-2003), Henri Posseur (1929-2009), Pierre Boulez e Iannis Xenakis. Siendo una de sus principales influencias, mantuvo contacto con Xenakis desde 1972 hasta su muerte. También asistió a pasantías y cursos de música electrónica, informática e informática musical en las Universidades de París VIII (Vincennes), París I (Sorbona) y París II (Pantéon-Sorbona) (1975-1978), CEMAMu, en 1978 y años posteriores, así como en IRCAM (1981-1992) ("Arte no Tempo", 2014; "Meloteca", s.f.).

Jesús Villa-Rojo nació en Brihuega, un pueblo de Guadalajara, un año más tarde que su compañero portugués. Se graduó en Clarinete (1961), Composición (1967) y piano (1969) en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, al mismo tiempo (1963-1967) que estudiaba composición con Cristóbal Halffter, Francisco Calés Otero (1925-1985) y Gerardo Gombau (1906-1971). También estudió Composición (1970) en la Academia Internacional Santa Cecilia de Roma, con Goffredo Petrassi (1904-2003) y electroacústica (1971) con Franco Evangelisti (1926-1980) ("Villa-Rojo", s.f.).

Participó en los Encuentros Internacionales de Música Contemporánea de Buenos Aires (1972), en el Festival Hispano-Mexicano de París (1974) y en los Encuentros de Música Contemporânea de Lisboa, organizados por la Fundação Gulbenkian (1977) ("Villa-Rojo", s.f.).

Jesús Villa-Rojo fue director y fundador del Conservatorio de Música de Cuenca (1978-1979), profesor de Armonía en el RCSMM (1980), profesor invitado en las universidades McGill de Montreal (1985), Bello Horizonte (1989), Menéndez Pelayo de Santander (1999), Complutense de Madrid (1993); y docente de cursos tanto en España como el exterior, tales como los Cursos Internacionales de Perfeccionamiento de Perugia (1980), Seminario de Notación y Grafía Musical en el Siglo XX en Perugia y Castelo Branco (2005), Escuela de Perfeccionamiento de México D.F. (1980), curso de técnica instrumental en el Conservatorio Santa Cecilia de Roma (1987). Ha impartido seminarios en la Escuela Internacional de Arte y Cursos Arcadia de Roma y en los Cursos Manuel de Falla de Granada (1988). Desde 2011 dirige el máster *Patrimonio musical* de la Universidad Internacional de Andalucía. Además, es director de los Cursos Internacionales de Música de (“Villa-Rojo”, s.f.).

También es director de los grupos Instrumentales y Corales del Ayuntamiento de Madrid, del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea del Ministerio de Cultura (1995-1997), del Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante (1996), de Música en el Tiempo de Barcelona (1990, 1993, 1996) y miembro del Grupo de Investigación Instrumental del IRCAM del Centro Pompidou de París (1979) (“Villa-Rojo”, s.f.).

Por su parte, Cândido Lima fue profesor de Composición en el Conservatorio Regional de Braga (1968) y en el Conservatorio de Música de Porto (1970), y profesor coordinador en la ESMAE (1986-2000). En la década de 1970 fue profesor en el Liceu Sá de Miranda de Braga de Canto Coral y en los años 1980 fue profesor en los Conservatorios de Coímbra y Aveiro. Además, participó en las Reformas de Enseñanza de la Música portuguesa entre los años 1970 a 1990, introduciendo en los programas de composición y formación musical en general nuevos contenidos interdisciplinarios de las artes y las ciencias (“Meloteca”, s.f.).

En 1973, fundó el *Grupo Música Nova* con el cual ha estrenado numerosas obras de compositores nacionales e internacionales. Además, fue presidente de la Juventud Musical de Braga entre (1968-1974) y director artístico del Orpheon Académico de Coímbra (1973-1975).

Jesús Villa-Rojo, crea en Roma el grupo *Nueve forme Sonore* (1971), junto con Giancarlo Schiaffini y Bruno Tommaso. Cuatro años después (1975), en Madrid crea el Laboratorio de Interpretación Musical, junto a Esperanza Abad y Rafael Senosiain haciendo conciertos por Puerto Rico en la Bienal de Música del Siglo XX (1982 y 2001), Italia (1933 y 2001), Portugal (1933), Madrid, con la Fundación Juan March (2002), Bilbao, con el Festival BBK, *Músicas Actuales* (2002). También crea el Gabinete de Música Electrónica (1978) (“Villa-Rojo”, s.f.).

En cuanto a publicaciones relevantes, Villa-Rojo publicó en 2003 su tratado *Notación y Grafía Musical en el siglo XX*, entre otros, y es coautor del libro *14 Compositores Españoles de hoy* (1982). Por su parte, Lima publicó *Perspectivas do Ensino da Composição em Portugal* (1981), *Os Arquetipos na Composição Musical* (1983), *Segredos e Origens da Música Portuguesa Contemporânea* (2003), entre otros (“Villa-Rojo”, s.f. ;”The Music”, 2020).

3.1.3 Obras para percusión solista de Cândido Lima

3.1.3.1 *Amaríssima*

- Año de composición: c.1973.
- Duración aproximada: Sin datos.
- Fecha y lugar de estreno: Nunca ha sido interpretada.
- Dedicatoria: Sin dedicatoria.
- Instrumentación: Percusión u otros instrumentos.

Proyecto iniciado en 1973 para la creación de una obra para percusión o para otros instrumentos, esta idea también surgió de los esbozos tocados por Carlos Voss, en una marimba angolana en la serie de televisión *Sons e Mitos*, en 1978/79, iniciando así la idea de *Confluências*. *Amaríssima* se diluyó en otras obras, entre ellas, la más relevante para Cândido Lima es *A-MÈR-ES*²⁵ (Lima, Anexo I/1, p1).

3.1.2.1 *Confluencias IV*

- Año de composición: c 1980.
- Duración aproximada: Libre.
- Fecha y lugar de estreno: Nunca ha sido interpretada.
- Dedicatoria: Sin dedicatoria.
- Instrumentación: Libre.

La idea inicial de esta obra surge alrededor de 1980, es una obra con forma abierta, por lo que no existe una fecha concreta en su composición. Puede estar formada por diversos fragmentos de obras del catálogo de Cândido Lima, ya sean de orquesta, cámara o solista, que el propio interprete debe seleccionar. Lima considera que hay fragmentos de sus obras que por el conjunto de la orquesta o de los otros instrumentos no sobresalen pero que a la vez son fragmentos muy válidos y que merecen una identidad propia. Por eso creó estas *Confluencias IV*, para que cada intérprete escogiera los fragmentos, los instrumentos y creara

²⁵ Obra para orquesta, electrónica y ordenador puesta entre 1978 y 1979 en Paris. La obra resultó de una propuesta de Xenakis, al acabar un concierto en el Théâtre de la Ville, el propio Xenakis se volvió a la directora del Servicio de Música para decirle que había que pedir una obra a Cândido Lima.

una obra a partir de ellos, como un *puzzle*. La obra nunca ha sido interpretada (Lima, Anexo I/1, p 3-5). Cândido Lima ya transmitió esta idea a otras obras como *Momentos Memórias I, II e III*. (Lima, Anexo I/1, p 3-5)

3.1.2.2 **MTA M BOR – sons do curubal**

- Año de composición: 2005 (primera versión); 2005-2010 (segunda versión).
- Duración aproximada: 18 minutos.
- Fecha y lugar de estreno: 28 de mayo de 2010, Teatro de Vilarinha, Porto, Portugal, por Nuno Aroso (primera versión); 27 de junio de 2011, Cineteatro Paraíso, Tomar, por Nuno Aroso (segunda versión).
- Dedicatoria: Nuno Aroso y los percussionistas de la isla de Bolama.
- Instrumentación: Marimba.

La primera versión de MTA M BOR se compuso en 2005 por petición de Suse Ribeiro, alumna de percusión y de producción y tecnologías de la música, en la Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo do Instituto Politécnico do Porto, y corresponde a la versión breve. Ribeiro y Miquel Bernat grabaron algunas notas de esta obra para uno de los trabajos de ella como alumna de la ESMAE (Lima, Anexo I/1, p6 y 8). La versión larga de la obra, la segunda, es un desarrollo y una especie de paráfrasis de la primera y fue compuesta entre 2005 y 2010. Está grabada en 2013 por Nuno Aroso, en el CD *Para além das árvores, Música e artes em espelho*.

En el libreto de este CD Cândido Lima explica que la idea central de la obra se esconde en el propio título (marimba y tambor), y en la concepción y estructura rítmica y sonora de la obra. Se busca transferir la técnica y el carácter del tambor a la técnica y personalidad de la marimba. El uso de objetos o pequeños instrumentos que suenan aleatoriamente, superponiéndose a la escritura rigurosa de la partitura, crea por la repetición obsesiva, un ritual colectivo simulado, la dimensión mágica del ambiente de trance aparentemente caótico de los batuques africanos, de las tabancas o de las sanzalas. Y añade:

“A obra é dedicada ao seu primeiro intérprete, Nuno Aroso, aos percussionistas da Guiné, de África, aos percussionistas da ilha de Bolama que um dia longínquo me deram a honra de vir tocar para mim!” (Lima in CD *Para além das árvores, Música e artes em espelho*, 2005, p2)

El subtítulo de la obra evoca al barco y al río de la isla de Bolama, en Guinea Bissau. Cândido Lima presencié cómo las personas de Bolama tocaban los tambores, estuvo en

medio de ellos y entendió la complejidad rítmica que albergaba, inspirándose así para componer esta obra y otras más como *Hoquetus-tambores de Maio*, para sexteto de percusión (Lima, Anexo I/1, p12).

3.1.2.3 *Cadernos de Invenções*

- Año de composición: 2006-2007.
- Duración aproximada: Sin datos.
- Fecha y lugar de estreno: La obra no ha sido estrenada.
- Dedicatoria: Sin dedicatoria.
- Instrumentación: Vibráfono; vibráfono y piano; instrumentos melódico-armónicos, percusiones y otras fuentes sonoras.

En la introducción de la obra el compositor explica que se trata de una colección de más de 80 cuadernos, para diversos instrumentos, compuestos entre 2006 y 2007. Cada uno de los cuadernos tiene 10 pequeñas composiciones breves y abstractas, similar a los preludios o invenciones de Johann Sebastian Bach, pero con miniaturas de compositores del siglo XX. Según Cândido Lima, estos *Cadernos de Invenções* están dedicados a las nuevas generaciones de instrumentistas, para que sean incluidos en las enseñanzas de música y creen un vínculo entre la música contemporánea (hábitos auditivos, nuevas sonoridades, nuevas armonías, nuevos timbres...) y los jóvenes intérpretes. Las obras que constituyen cada *Caderno*, no tienen título, invitando a los jóvenes al espacio de “títulos para inventar”. Les da la libertad en “sonidos para descubrir” para que hagan adaptaciones conscientes sin causar daños al esencial de la obra. Los instrumentos indicados por el compositor constituyen en algunos casos (como en la percusión) una sugerencia, dejando la elección del instrumento al propio intérprete (Lima in *Cadernos de Invenções*, 2006-2007). En el caso de la percusión hay varios *Cadernos*: *Cadernos de Invenções, sons para descobrir, títulos para inventar, Vibrafone I, Vibrafone II com piano, Vibrafone III com piano* y *Cadernos de Invenções, sons para descobrir, títulos para inventar, Instrumentos melódico-harmónicos, percussões e outras fontes sonoras*.

La colección está basada en 3 tipos de *Cadernos*: A, una melodía con piano; B, otra melodía y otro piano; y C, melodía nueva y mismo piano. Cuando Lima habla de melodías deja la opción a otros medios acústicos de unirse a las posibilidades sonoras de estos *Cadernos*, incluyendo la electrónica. Cada uno de estos tipos de *Caderno* explora algo diferente, hay uno que es más tímbrico, que apela a una escrita más armónica, contrapuntística y melódica; y otro de ellos más fragmentado. De estos *Cadernos A, B y C*, el

A y B son para instrumentos convencionales, que se pueden encontrar en una orquesta y no tienen una gran dificultad técnica, el vibráfono forma parte del *Caderno C* que ya presenta ciertas dificultades para un joven intérprete (Lima, Anexo I/1, p24). La posibilidad de añadir electrónica está prevista con los materiales del *Caderno A* y *B*. Lima da la libertad para que algún joven utilice el ordenador a partir de los materiales existentes en estos dos *Cadernos* y haga su propia electrónica (Lima, Anexo I/1, p25 y 27).

Cândido Lima pensó estos *Cadernos de Invenções*, para que pudieran ser interpretados en concierto, pero siempre como obra integral, no de forma aislada, ya que estas pequeñas composiciones están muy ligadas unas con otras y al tocarlas separadas en un concierto perderían el sentido. (Lima, Anexo I/1, p25).

3.1.2.4 *Bagatela para marimba e electrónica (1720-2020)- Beethoven*

- Año de composición: 2020 por encargo del *Festival Internacional de Música de Primavera de Viseu*.
- Duración aproximada: Sin datos.
- Fecha y lugar de estreno: 15 de diciembre de 2020, en el *Festival Internacional de Música de Primavera de Viseu* por Vasco Fazendeiro.
- Dedicatoria: Sin dedicatoria.
- Instrumentación: Marimba y electrónica en tiempo real.

En esta obra Cândido Lima ha querido evocar a Beethoven, haciendo alusión al centenario de su nacimiento, e inundando la marimba y la electrónica de gestos de sus sinfonías, conciertos, música de piano o de cámara. Por ejemplo, en la segunda página de la obra hay una alusión al tema de la Quinta Sinfonía que aparece escondido en un ritmo ternario que marca toda la obra (Ilustración 5).

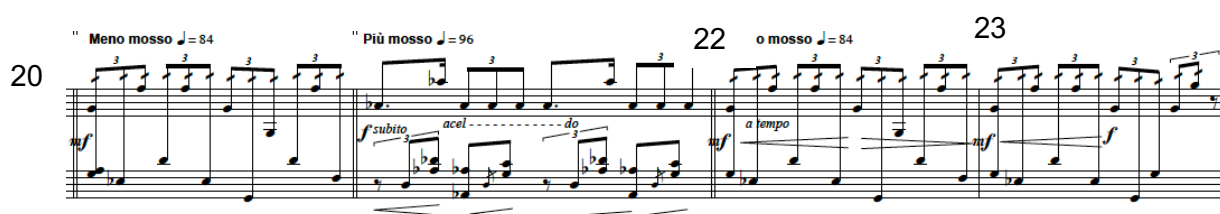


Ilustración 5- Compases 20-23 de *Bagatela*, donde los compases 20, 21 y 23 muestran la alusión al tema de la Quinta Sinfonía de Beethoven

El propio nombre, *Bagatela*, también evoca al compositor alemán, quien tiene una serie de obras para piano con este nombre (Lima, Anexo I/1, p16 y 20).

Lima ha querido hacer un guiño a las prohibiciones de quintas y octavas paralelas en la enseñanza de música clásica, componiendo *Bagatela* a partir de estos intervalos, por eso también puede tener una cierta sonoridad medieval o a música no europea (Lima, Anexo I/1. p17). Aunque en la partitura indica que la electrónica es la amplificación *ad libitum* de la marimba, en realidad es una electrónica aparte, que viene de la propia partitura transfigurada y busca acentuar los contrastes. La electrónica tiene la colaboración técnica de la compositora Ângela Lopes (Lima, Anexo I/1, p18).

El compositor portugués hizo en *Bagatela* su reverencia a Beethoven, buscó un título humilde y modesto, para prestar homenaje a uno de los mayores genios de la humanidad (Lima, Anexo I/1. p20).

3.1.3 Obras para percusión solista de Jesús Villa-Rojo

3.1.3.1 *Brivibson*

- Año de composición: 2007-2008²⁶.
- Duración aproximada: 12 minutos.
- Fecha y lugar de estreno: Estreno mundial en China y estreno nacional en Granada, en el Centro Cultural Siglo XXI²⁷, por Juanjo Guillem.
- Dedicatoria: Juanjo Guillem quien encargó la obra.
- Instrumentación: Vibráfono.

El título *Brivibson* es un juego de palabras: *Bri* de Brihuega, lugar de nacimiento y de residencia veraniega de Villa-Rojo, *vib* de vibráfono y *son* de sonido. La obra está compuesta a partir de la fusión de la fonética, rítmica y colorido instrumental. (Villa Rojo, Anexo I/2, p1 y 2).

“Se trata de una obra virtuosística, donde lo importante es el lucimiento interpretativo e instrumental que condiciona todo el proceso compositivo, aunque el conocido coral de Bach hace profundizar en un contenido espiritual intelectualizado” (Villa Rojo, Anexo I/2, p1).

²⁶ En el catálogo de la web del compositor aparece como año de composición 2007; en la entrevista realizada para este trabajo, Villa-Rojo dice que fue compuesta en marzo de 2008.

²⁷ En la encuesta realizada el percusionista no recuerda datos concretos de fechas.

La obra fue grabada en 2008 en el CD monográfico *Percusión Plus* por Juanjo Guillem, con el sello discográfico LIM Records.

3.1.3.2 *Caminando por el Sonido (versión B)*

- Año de composición: 2008.
- Duración aproximada: 10 minutos y 25 segundos²⁸.
- Fecha y lugar de estreno: 8 de noviembre de 2010, en el Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, por Juanjo Guillem²⁹.
- Dedicatoria: Sin dedicatoria.
- Instrumentación: percusión y CD (voz, instrumentos y elaboración electroacústica).

La obra original surgió del encargo de la Asociación de Música Electroacústica Española para homenajear a Luigi Nono. La electrónica grabada y elaborada para esta versión B, fue realizada en el Laboratorio de Informática Electroacústica Musical del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea³⁰ (Villa Rojo, Anexo I/2, p2). Luigi Nono que era un compositor hispanista culto recitaba mucho aquello de “Caminante no hay camino...” y el compositor lo tomó como inicio de la obra, además representa la idea filosófica de Nono en su discurrir sonoro. Villa Rojo, elaboró así una fonética aleatoria de grandes contrastes expresivos (Ilustración 6), interpretados por la soprano Esperanza Abad (Villa Rojo, Anexo I/2, p2). La duración exigida en el encargo original era de tres minutos y esta primera versión fue estrenada y grabada en CD por la Asociación de Música Electroacústica de España. Al compositor le gustó tanto esta versión que decidió desarrollar las ideas, con conceptos temporales y espaciales distintos, componiendo así otra versión de la obra, la *Versión B* (Villa Rojo, Anexo I/2, p2), que está grabada por Juanjo Guillem y Esperanza Abad en el CD monográfico *Percusión Plus*.

²⁸ Así lo indica el compositor en la partitura.

²⁹ Datos extraídos de la entrevista.

³⁰ Ubicado en el Centro de Arte Reina Sofía de Madrid.

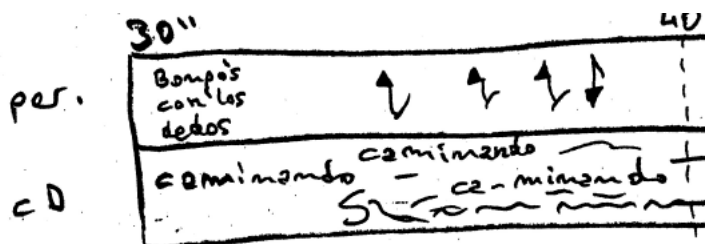


Ilustración 6- Fragmento de *Caminando por el Sonido* (versión B), donde se aprecia el tipo de notación musical empleada.

3.1.4 Conclusiones comparativas parciales

En la escrita musical de Cândido Lima es habitual el intervalo de segunda mayor, tiene que ver con la música medieval, antigua y con la música modal en general (Lima, Anexo I/1, p31). Podemos encontrar presencia de esto en los *Cadernos de Invenções*, por tener sonoridades modales, sonidos que se mezclan creando una textura polifónica de voces que aparecen y se transforman.

Uno de los principales ejes de su música es la emoción y la belleza del sonido; aspectos que están por encima de las matemáticas, los racionalismos y los prejuicios en términos técnicos o estéticos. La emoción que se puede transmitir a través del sonido, del tempo, del ritmo y de los medios que se disponen (Lima, Anexo I/1, p28). Estos aspectos pueden traducirse en la idea conceptual de obras más abstractas como *Amaríssima*, *Confluencias IV* y *Cadernos de Invenções*, por esa libertad que otorga al percusionista para que él mismo decida sobre la creación e interpretación de la obra, reflexione sobre la música y el sonido, transmitiendo el mensaje de la obra siempre con la belleza como punto de partida.

Una de las inquietudes de Cândido Lima, al igual que de Pierre Boulez, es crear obras que sean completamente controladas, extremadamente solidas desde su construcción y organización interna, como un organismo vivo y que al mismo tiempo de placer escucharlas por su sensación de libertad. Busca que el sonido sea interesante, inteligente y a la vez bello (Lima, Anexo I/1, p31). Esto es algo que se puede encontrar en *M TAM BOR*. El compositor portugués se inspiró en los batúques africanos, ritmos que fluyen libres y aparecen de forma natural, pero que están perfectamente encajados unos con otros, y lo refleja en la partitura con muchos cambios de tempo y ritmos complejos escritos rigurosamente que posteriormente suenan libres.

Xenàkis es el compositor que más ha marcado a Cândido Lima. Aun así, él considera que no hay una influencia directa de su profesor en estas obras para percusión solista. Sí puede haber, de forma general, cierta influencia en la estética, en lo relativo a las masas, a

las grandes densidades sonoras y a los modos. En este pensamiento global también se podrían encontrar influencias de Bach, Beethoven, Brahms o Stravinski (Lima, Anexo I/1, p33). De hecho, se encuentra la influencia de Beethoven en *Bagatela*, con el tema de la *Quinta Sinfonía*.

Evocar a otra obra, es algo que también ocurre en Villa-Rojo, con un Coral de Bach en su obra *Brivibson*. Este guiño a Bach y el empleo de una armonía que no suele alejarse de sus funciones tonales se justifica por la formación académica de Villa-Rojo. Aun así, la escritura de *Caminando por el Sonido* se aleja completamente de lo clásico; en esta obra, el compositor no indica compás y utiliza medidas de 10 segundos como espacio temporal en el que tienen que ocurrir ciertos eventos sonoros, no hay matices escritos, y las pocas figuras indicadas parecen meras referencias, sin llegar a establecer un ritmo concreto.

En cuanto a forma, *Brivibson* es muy clara, las secciones se separan por cambios de tempo y de textura, algo que no sucede en las obras de Cândido Lima, ya que los cambios de tempo y de textura, suelen ser más continuos, incluso cada dos compases.

Ambos emplean electrónica en algunas de sus obras para percusión a solo, como ocurre en *Caminando por el Sonido* y en *Bagatela para marimba e electrónica (1770/2020)*. Aun así, y con todo lo anterior, podemos concluir que los dos compositores son muy diferentes entre sí.

3.2 Generación de 1950: José Manuel López López (1956) y João Pedro Oliveira (1959)

3.2.1 Trayectorias profesionales

José Manuel López López nació en Madrid en 1956. Estudió Piano, Composición y Dirección de orquesta en el RCSMM, donde fue alumno de Antón García Abril y Luis de Pablo. Recibe enseñanzas de Luigi Nono, en los Cursos Manuel de Falla de Granada y de Franco Donatoni, en la Academia Chigiana de Siena. Posteriormente se traslada a Francia para ampliar su formación musical, abrirse a la vanguardia internacional y a las técnicas electroacústicas e informática musical en el GMB de Bourges³¹ y en Avignon; en los cursos Acanthes de Análisis y Composición con Olivier Messiaen y Pierre Boulez. Tras esta etapa de formación, consolida su lenguaje profundizando en música electrónica en la Universidad París VIII con Horacio Vaggione y en el Coursus del IRCAM (1992) de composición e informática musical, donde trabaja con Tristan Murail, Philippe Manoury y Hugues Dufourt, entre otros

³¹ Muséum de Bourges (Groupe Mammalogique Breton).

maestros. Obtiene un Diploma de Estudios Avanzados en Música y musicología del siglo XX en la *École des Hautes Études en Sciences Sociales* (EHESS) de París (“José Manuel – López López”, s.f.).

João Pedro Oliveira nació en Lisboa en 1959, estudió Órgano en el Instituto Gregoriano de Lisboa (1985); de 1985-1990 fue becario Fulbright³² en EE. UU y de la Fundação Gulbenkian, lo que le permitió estudiar Teoría Musical (1988), Composición (1990) y hacer el doctorado en Composición en la Universidad Stony Brook en Nueva York. Ha sido Catedrático de la Universidad de Aveiro, hasta 2019 y Profesor Titular de la Universidad Federal de Minas Gerais, Brasil (2011-2019). Además, ha ocupado varios nombramientos de visita (Portugal, Eslovaquia, España, Nueva Zelanda y EE. UU.) (“MIC”, s.f.).

Como profesor, López López ha sido invitado a los Encuentros Anuales de Composición en Cádiz (2004) por la Cátedra Manuel de Falla y a la Academia de Verano de Mozarteum de Salzburgo (2011); fue nombrado Catedrático de composición en el Conservatorio Superior de Música de Aragón (2005) y profesor de composición en el Conservatorio Regional de París (2017). Actualmente es profesor-investigador y director del “Atelier de composition” en la Universidad Paris VIII y profesor de composición en el Conservatorio Edgard Varèse de Gennevilliers, en Francia (“José Manuel – López López”, s.f.).

Además, el compositor español fue director Artístico del Auditorio Nacional de Música de Madrid (2007-2010), fue invitado por la Civitella Ranieri Foundation en Umbría (Italia 2011) y colaborador consejero musical de la Fundación BBVA (2012). En la primera década del 2000 José Manuel formó parte del grupo *Música Presente*, dedicados a la creación, interpretación, investigación y difusión de la música actual (“José Manuel – López López”, s.f.).

Oliveira es autor y coautor de varias publicaciones, tiene un libro de teoría analítica de la música del siglo XX (1999) y 21 artículos y capítulos sobre diversos temas (“MIC”, s.f.).

3.2.2 Obras para percusión solista de José Manuel López López

3.2.2.1 *Cálculo Secreto*

- Año de composición: 1993 -1995.
- Duración aproximada: 9 minutos.

³² Es considerado uno de los programas de becas más prestigiosos para fomentar la educación intercultural en el mundo, fundado por el Senador J. William Fulbright en 1946 en EEUU; opera en 144 países.

- Fecha y lugar de estreno: 29 de noviembre de 1995 en *Les Amis d'Ars Musica*³³, Bruselas por Miquel Bernat.
- Dedicatoria: Miquel Bernat.
- Instrumentación: Vibráfono.

Cálculo Secreto está compuesta a partir de un lenguaje y estética espectral³⁴, en una época en la que José Manuel López López estaba en el IRCAM analizando el timbre del vibráfono. A partir de los parciales que obtuvo de ese estudio, realizó unas fórmulas y unos cálculos para componer la obra. Estos cálculos buscaban resaltar el espectro sonoro del vibráfono, por lo que toda la obra nace del espectro sonoro del vibráfono (Bernat, Anexo I/3, p6). Sin ser dodecafónica, la obra completa acaba pasando por todos los semitonos, es decir, las diferentes secciones van sufriendo modulaciones, recorriendo los distintos centros armónicos, todos ellos definidos por el propio espectro del vibráfono (Bernat, Anexo I/3, p6 y 7).

José Manuel López López suele jugar con la relación entre frecuencia y duración temporal y en *Cálculo Secreto* se ve mucho esto. Él planteó un vibráfono hipotético e irrealizable de 12 octavas y en cada octava el tiempo se adaptaba. Siendo la octava más grave la más larga; si está octava baja el tiempo es la mitad y si está tres octavas bajas, será tres veces más lento. Al igual que cualquier onda sinusoidal cuanto más grave es, más larga es. Por ejemplo: en el inicio de la obra, el primer láb son 19 fusas y la segunda vez son 39, quiere decir que se ha ido a otra octava más grave, pero en el vibráfono real de tres octavas, se mantiene en el mismo láb (Bernat, Anexo I/3, p7). Esta idea, que a López López le viene de Stockhausen, está desarrollada brevemente en el libro *Música Presente*, donde él explica que cuando se transporta una nota a varias octavas por debajo, llega un punto en el que ya no percibimos la nota sino la duración de su onda; de esta forma, poder conectar el ámbito de las frecuencias con la duración en la que se mueve la música y establecer relaciones entre altura y forma (Tellez & Ford, 2006).

³³ En la entrevista Miquel Bernat cuenta que el estreno fue en el atelier de un arquitecto famoso, era la presentación del Festival *Ars Musica* de Bruselas (Festival de Música Contemporánea) para los socios y el director.

³⁴ Término acuñado por el matemático francés Jean-Baptiste Joseph Fourier, al afirmar que todo sonido complejo se puede descomponer en ondas sinusoidales simples. La música espectral se originó en Francia en la década de los 70, alrededor de los compositores agrupados en torno al *Ensemble L'itinéraire*, formado por: Gérard Grisey, Tristan Murail y Hughes Dufourt. En Alemania los compositores que extendieron este estilo fueron: German Feedback Group, formado por Fritsch, Maiguaschca, Eötvös, Vivier y Barlow, entre otros.

Calculo Secreto está grabada por David Moliner en el CD: *From Xenakis to Moliner, Percussion solo*.

3.2.2.2 *Ekphrasis*

- Año de composición: 2001.
- Duración aproximada: 9 minutos.
- Fecha y lugar de estreno: 22 de noviembre de 2001, en el Centro Cultural Caixanova de Vigo³⁵, por Miquel Bernat.
- Dedicatoria: Manel Rodeiro.
- Instrumentación: Marimba.

Obra para marimba compuesta el 23 de agosto de 2001, por encargo de la Fundación Laxeiro de Vigo y dedicada Manel Rodeiro, quien organizaba el Festival Internacional de Música Contemporánea Laxeiro de Vigo. La obra ha sido grabada por Miquel Bernat en su CD *Horizonte Ondulado*, monográfico de López López (2017) y Sisco Aparici en su CD *Las Sombras del Exterminador* (2021).

Es muy probable que esta obra también sea espectral y que los pares de notas del principio vayan recorriendo lentamente el espectro y volviendo a la base (dó-sol) (Bernat, Anexo I/3, p11). En cuanto a la articulación, se ha encontrado cierta similitud entre *Ekphrasis* y *African Winds*³⁶. Lo cierto es que López López tuvo una época en la que estaba explorando esta especie de ecos o reflejos, en los que la articulación es una nota con tenuto, tres con estaccato, una con tenuto, dos con estaccato... colocando varios estaccatos seguidos (Ilustración 7) (Bernat, Anexo I/3, p12).

³⁵ Información extraída de la entrevista a Miquel Bernat.

³⁶ Obra a dúo de José Manuel López López, para clarinete bajo y percusión (marimba y vibráfono) compuesta en 1998 y que después en 2005, adaptó para dos marimbas y un vibráfono, y en 2008 para saxofón barítono y percusión (marimba y vibráfono).



Ilustración 7- Compases 107 y 108 de *Ekphrasis*, donde se aprecia la articulación.

3.2.2.3 *Ensems XXV in Crescendo*

- Año de composición: 2003.
- Duración aproximada: 90 segundos.
- Fecha y lugar de estreno: 28 de mayo de 2003 en el Teatro Talia de Valencia, por Miquel Bernat.
- Dedicatoria: Sin dedicatoria.
- Instrumentación: Caja.

Ensems XXV in Crescendo es un encargo del Instituto Valenciano de la Música por su XXV aniversario, dentro del Festival Ensems³⁷, en 2003. La obra está basada en el pasodoble del himno de Valencia, que fue traspuesto 25 octavas, haciendo referencia a los 25 años de la efeméride. Los ritmos y las estructuras que aparecen en la obra, surgen de la veinticincoava trasposición, en la cual ya no se escucha la altura del sonido sino su pulsación (López, Diálogo sobre la Música. Entrevista al compositor José Manuel López López, 2017). Volviendo al concepto que heredó de Stockhausen de frecuencia y forma.

Cuando José Manuel habló con Miquel Bernat para componer la obra, Bernat le sugirió que explorara la polirritmia y la métrica, que había mucho por desarrollar en ese ámbito. López López concordó y escribió en la obra unas métricas super complejas (19 contra 5, 17 contra 8, 11 contra 4, entre otras) (Bernat, Anexo I/3, p15). El compositor también buscó darle una cierta polifonía a la caja, por eso hay una gran variedad tímbrica, en cuanto a zonas de golpeo y cambios de baquetas, quería una transformación de la caja (Bernat, Anexo I/3, p15).

³⁷ Ensems hizo 25 encargos que se tocaron esa noche, todas las obras debían durar aproximadamente 2'5 minutos, es decir, 2 minutos y 30 segundos. *Ensems XXV in Crescendo* dura menos.

Ensems XXV in Crescendo, está muy relacionada con *Estudios Sobre la Modulación Métrica*³⁸, ambas son de la misma época, 2003. En cierta manera López López sintetizó lo que tocaban cuatro percusionistas, en uno solo (Bernat, Anexo I/3, p37).

3.2.2.4 *La Celeste*

- Año de composición: 2004.
- Duración aproximada: 14 minutos.
- Fecha y lugar de estreno: 9 de marzo de 2004, en el *Forum des Images*, inserido en el Festival NEMO³⁹, por Alain Huteau.
- Dedicatoria: Sin dedicatoria.
- Instrumentación: Vibráfono, electrónica y video (las imágenes del vídeo son creación de Pascal Auger).

En 1996, José Manuel López López obtuvo una beca de la *Association Française d'Action Artistique* para hacer una residencia en Japón, donde conoció al videasta francés Pascal Auger. Auger es de París, por lo que los dos siguieron manteniendo el contacto y decidieron fusionar música y video (Bernat, Anexo I/3, p20). Auger hizo un ciclo de vídeos, *Ciudades Invisibles*⁴⁰ basándose en el libro homónimo de Italo Calvino. En el libro había ciudades reales e imaginarias que Calvino transformaba y que Auger imita en las imágenes del video, donde en este caso aparece una Venecia transformada (Bernat, Anexo I/3, p18 y 19). En cuanto a la composición de la parte musical, López López extendió, comprimió y reestructuró *Cálculo Secreto* y *Movimientos*⁴¹, en función de la densidad e intensidad expresiva y poética de la imagen (López, Diálogo sobre la Música. Entrevista al compositor José Manuel López López, 2017). José Manuel utilizó *Cálculo Secreto* porque tiene una sonoridad muy acuática que empastaba muy bien con las imágenes de Venecia (Bernat, Anexo I/3, p 18 y 19).

Grabada por Miquel Bernat en los CDs *Horizonte ondulado* (2017) y *Experiences de Vol. Nos. 10,11,12 & 13* (2018).

³⁸ Obra para cuarteto de percusión.

³⁹ Información extraída de la web del compositor.

⁴⁰ Proyecto realizado en el Centro Georges Pompidou de París, donde Pascal Auger trabajaba, este concierto se realizó por su jubilación, el 2 de mayo de 2018. Se tocaban diferentes obras de José Manuel López López, una de ellas *El Margen de la Indefinición*, para saxofón alto y vibráfono, también *Octandre* para esemble de Edgar Varèse, entre otras (Bernat, Anexo I/3, p23).

⁴¹ Concierto para 2 pianos y orquesta, compuesto en 1998 por petición del Festival Música de Estrasburgo, con una duración de 14 minutos. En *La Celeste*, la obra *Movimientos* aparece dentro de la electrónica, en el final de la obra.

3.2.2.5 *Vibrazoyd*

- Año de composición: 2012.
- Duración aproximada: 17 minutos.
- Fecha y lugar de estreno: 23 de enero de 2013 en el Instituto Cervantes de Paris, por Miquel Bernat.
- Dedicatoria: Gerard Houbette y Monica Vialadiera.
- Instrumentación: Vibráfono y electrónica

Vibrazoyd fue un encargo del *Studio Art-Zoyd, Centre de création et de production musicales* en Valenciennes (Francia), en 2011. La obra surgió de la propuesta de Miquel Bernat de escribir un estudio para vibráfono y arcos. En esta obra el compositor desarrolla los sonidos diferenciales, de forma lineal y polifónica. El uso de los 4 arcos a la vez, junto con las transformaciones de la electrónica crean pulsaciones diferenciales distintas para cada nota, obteniendo un resultado sonoro muy cercano al de las ondas sinusoidales que genera la informática y otorgando una excelente unidad a la obra (López, Diálogo sobre la Música. Entrevista al compositor José Manuel López López, 2017).

En *Vibrazoyd*, López López asignó una duración concreta de segundos a cada nota. Tomando una como referencia calculó la proporción temporal de todas las demás. Por ejemplo, si al fá le asignó 4 segundos, el fá de una octava más aguda equivaldría a 2 segundos. En el inicio de la obra está muy claro, porque las notas más graves son las más largas; por eso también utiliza ese tipo de compases (5/16, 15/32, etc), busca que cada compás tenga el tiempo que él quiere exactamente (Bernat, Anexo I/3, p28). Es decir, en esta obra vuelve a aplicar la relación de frecuencia-duración temporal, que ya vimos en *Cálculo Secreto* y en *Ensems XXV in crescendo*.

La idea original era que la electrónica fuera en tiempo real, con unos micros que captaban el sonido del vibráfono y un ordenador que lanzaba las transformaciones según lo que recogían los micros. De esta forma, con cada vibráfono, cada sala y cada intérprete sonaría una versión diferente. Por la complejidad que esto suponía, finalmente Bernat realizó una grabación en los estudios de ArtZoyd. López López aplicó ahí las transformaciones y creó una electrónica cerrada y fija, siendo esta la electrónica que se utiliza actualmente en las interpretaciones (Bernat, Anexo I/3, p30 y 31). Esta electrónica cuenta con seis pistas que deben ser lanzadas cada una por un altavoz, todos ellos dispuestos alrededor del público. La electrónica desarrolla los sonidos diferenciales, es decir, sonidos que se perciben por el choque entre dos frecuencias, por ejemplo, el choque entre un lá 440 y un lá 437, estos 3 hercios hacen que se perciban 3 pulsaciones distintas, el ordenador retoma las alturas del

vibráfono y crea los sonidos diferenciales que se perciben como ritmo, no como altura (López, Entrevista a José Manuel López López- Música Viva, Radio 3, 2015).

En la entrevista que le realizó Ruth Prieto en 2014, López López dice lo siguiente sobre *Vibrazoyd*:

“La percibo como una escultura sonora en movimiento. Es una obra hipnótica en la que si uno se abandona al sonido, este nos lleva a lugares de una belleza inusitada a través de unos tiempos y de un espacio infinito yo diría no terrenal curiosamente [...] Este viaje conducido por la inteligencia y elegancia musical de Miquel Bernat, junto a la precisión y eficacia informática de Robin Meier, se realiza sin preámbulos, y en breves instantes nos encontramos en espacios infinitos muy alejados de nuestra maltratada Tierra” (Prieto, 2014, párr 7).

López López busca en esta obra una gran transformación del vibráfono, la parte inicial y final es con arcos, pide varios tipos de baquetas, por secciones texturales. Algunos cambios no están escritos en la partitura, son acuerdos que Miquel Bernat y el compositor hablaron, pero que no llegaron a plasmarse en el papel. Por ejemplo, del compás 223 al 233 el vibráfono se toca con unas varillas, llamadas *Magic Wand*; del tercer tiempo del compás 241 al 245 se utilizan *Hot Road* y del compás 246 al 249 las aspas son baquetas estriadas o de güiro y las cabezas negras son baqueas normales (Bernat, Anexo I/3, p33-35).

3.2.2.6 Estudio Coreográfico

- Año de composición: 2020.
- Duración aproximada: 15 minutos.
- Fecha y lugar de estreno: 18 de noviembre de 2020 en la *Galería Mira Forum*, Porto, por Miquel Bernat.
- Dedicatoria: Sin dedicatoria.
- Instrumentación: 6 cajas y electrónica.

Obra compuesta por encargo do *Criatório* da Câmara Municipal do Porto. José Manuel López López se inspiró en un sistema que ideó un coreógrafo belga a mediados del siglo XX, para escribir sus *ballets*. En este sistema había dos círculos, uno inferior que representaba la cadera y la parte baja del cuerpo y uno superior para la parte alta del cuerpo: el torso y los brazos.

En *Estudio Coreográfico*, las 6 cajas se disponen en dos alturas alrededor del percusionista, tratando de simular los dos círculos del sistema coreográfico belga. Los movimientos que se deben realizar durante la interpretación a parecen representados en la partitura con un círculo y una estrella con flechas que indican el sentido de los movimientos (Bernat, Anexo I/3, p23 y 24).

La electrónica surge a partir de unos *samplers*⁴² de caja que Miquel Bernat grabó en el IRCAM y que López López tomó como base. Estas grabaciones se realizaron a partir de diversas técnicas que a Miquel se le ocurrían, redobles con bordón, sin bordón, tocando en el borde, en el centro, notas sueltas, algunos ritmos, con escobillas, raspando, frotando con la mano, con *superballs*, entre otras. A partir de todos estos sonidos José Manuel fue creando pequeñas piezas de diferentes sonoridades: una pequeña pieza solo con escobillas, otra solo con *superballs*. Y con todas esas pequeñas obras creó un *puzzle* y le dio continuidad pasando por las diferentes secciones (Bernat, Anexo I/3, p26).

3.2.3 Obras para percusión solista de João Pedro Oliveira

3.2.3.1 *Crazy Mallets*

- Año de composición: 1998.
- Duración aproximada: 9 minutos.
- Fecha y lugar de estreno: 1998-99, por Pedro Carneiro
- Dedicatoria: Sin dedicatoria.
- Instrumentación: Marimba.

Pedro Carneiro escuchó la obra *Pirâmides de Cristal*⁴³ y le pidió a João Pedro Oliveira una versión para marimba, que es *Crazy Mallets*. Este título se explica por la dificultad técnica de la obra (Oliveira, Anexo I/4, p1). Armónicamente, *Crazy Mallets* es semejante a *Pirâmides de Cristal*, tiene cuatro armonías principales que se van desarrollando a través de intervalos que se añaden. También la estructura de las dos obras es semejante y los cambios de tempo en la mayoría de los casos también (Oliveira, Anexo I/4, p1 y 2).

⁴² Estos *samplers* primero fueron para Bruno Mantovani, que le escribió un triple concierto para caja y grupo, *Eclair de Lune*, después para Horacio Vaggione, que le escribió su obra para caja y en cuyo estreno estaba José Manuel López López.

⁴³ Obra para piano (1993) inspirada en la geometría de los fractales.

3.2.3.2 *Lâminas Líquidas*

- Año de composición: 2002.
- Duración aproximada: 11 minutos.
- Fecha y lugar de estreno: El compositor cree que se estrenó en 2003 y duda de si fue en la Universidad de Aveiro o en el *Festival Música Viva* de Miguel Azguime (Pedro Carneiro).
- Dedicatoria: Pedro Carneiro.
- Instrumentación: Marimba y electrónica.

Lâminas Líquidas fue compuesta por encargo de la Câmara Municipal de Matosinhos y su título deriva de su propio carácter. La electrónica se emplea para que la marimba parezca líquida, que cambia de forma, que se extiende, creando sonidos que normalmente no puede hacer. La obra no tiene un *click* de metrónomo para unir la electrónica y la marimba, no existe esa rigidez. El compositor pretende dejar una cierta libertad al interprete en la interacción entre la marimba y la electrónica. Los compases delimitados por minutaje ayudan a estudiar secciones concretas (Oliveira, Anexo I/4, p3). Las proporciones de las frases y la forma general de la obra están definidas principalmente por la relación entre tensión y relajación musical. Armónicamente la pieza se construye por la relación de dos intervalos principales, la cuarta aumentada y la segunda mayor, establecidos en el primer gesto de la obra, y después intervalos secundarios. Esta jerarquía entre intervalos principales y secundarios y la alternancia de estos van creando las diferentes estructuras armónicas (Oliveira, Anexo I/4, p3).

En cuanto a la electrónica el compositor pretende dar la sensación de que hay ciertos portamentos de la electrónica que son emitidos por la marimba, para esto, realizó grabaciones de ciertas notas y las modificó (Oliveira, Anexo I/4, p9).

3.2.3.3 *Vox Sum Vitae*

- Año de composición: 2011.
- Duración aproximada: 9 minutos y medio.
- Fecha y lugar de estreno: 9 de junio de 2011 en Villa Romana, Firenze, Italia, por Nuno Aroso.
- Dedicatoria: Sin dedicatoria.
- Instrumentación: Vibráfono y electrónica.

Obra compuesta por encargo del Atelier de Composição and Oficina Musical. *Vox Sum Vitae* (*La voz de la vida*), es una inscripción latina de una campana en la catedral de Estrasburgo. João Pedro Oliveira fue a tocar un concierto de órgano a Alemania, y el domingo, estando allí en su hotel, se despertó con el sonido de centenas de campanas que llamaban a las personas para ir a la iglesia. Esta obra pretende recordar esas campanas que él escuchó. Se trata de un vibráfono que, con la electrónica, se transforma en un carrillón de campanas (Oliveira, Anexo I/4, p4 y 9). La electrónica es para 6 altavoces que han de estar dispuestos alrededor del público en una posición determinada, pretendiendo evocar ese sonido envolvente que João Pedro escuchó en Alemania (Oliveira, Anexo I/4, p4).

La forma de la obra tiene que ver con cómo está compuesta, la estructura parte del propio registro del vibráfono, del fá 1⁴⁴ al fá 6. Oliveira quería explorar la relación entre estos dos extremos del vibráfono, el inicio, con los fás extremos, después aparece un mib, un tono de diferencia (segunda mayor), que hará que el fá se convierta en sol. Más adelante sol-mib, lá-réb, si-si... así sucesivamente desde el fá-fá, de los extremos hasta el si 4 del centro del vibráfono, en los compases 106-107. Por tanto, la relación interválica como herramienta compositiva, también es bastante importante en esta obra (Oliveira, Anexo I/4, p5).

3.2.3.4 *Kontrol*

- Año de composición: 2019.
- Duración aproximada: 9 minutos y medio.
- Fecha y lugar de estreno: 28 septiembre de 2019⁴⁵ en el XV aniversario de Visiones Sonoras, México, por Ivan Manzanilla
- Dedicatoria: Sin dedicatoria.
- Instrumentación: Instrumento virtual (gesto y electrónica).

João Pedro Oliveira explica que el título de la obra está escrito con K porque es una ironía, una broma y deja en el aire la pregunta: ¿qué es lo que se pretende controlar? (Oliveira, Anexo I/4, p6).

En la leyenda de la obra, Oliveira expone que todos los sonidos están pregrabados y que el percusionista debe gesticular como si estuviese tocando un instrumento invisible, para facilitar la sincronía con la electrónica se aconseja usar una pista de metrónomo. La obra debe ser interpretada con dos baquetas, de memoria y con los altavoces cerca del interprete para

⁴⁴ Según el índice acústico científico.

⁴⁵ Dato recogido del MIC, el compositor en la entrevista dijo que fue estrenada en octubre del 2019.

crear la ilusión de que se tocan instrumentos que no existen. En la electrónica no hay relación interválica, como ocurría en las otras obras y Oliveira la considera también como una electrónica líquida, que cambia de posición, de formato y de carácter (Oliveira, Anexo I/4, p6).

Oliveira muestra en la partitura una iconografía detallada de los movimientos que debe realizar el intérprete (Ilustración 8).

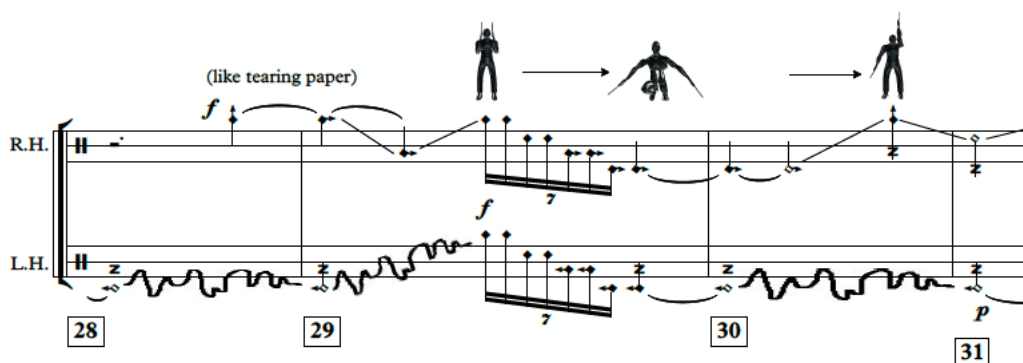


Ilustración 8- Compases 28-31 de *Kontrol*, donde se aprecia la iconografía con la que el compositor detalla los movimientos.

3.2.3.5 *City Walks*

- Año de composición: 2020.
- Duración aproximada: 10 minutos.
- Fecha y lugar de estreno: 15 de mayo de 2021, en el Festival SOXXI, en Canals, Valencia, España.
- Dedicatoria: Nuno Aroso.
- Instrumentación: Multipercusión metálica.

Obra compuesta por encargo de *Arte no Tempo*. Las notas al programa del concierto realizado por Nuno Aroso el 29 de marzo de 2022 en la Casa da Música, explican:

“Uma cidade imaginária... Caminhamos pelas suas ruas. Cada passo tem um som, cada passo projeta um timbre, cada movimento tem uma personalidade única. Caminhamos, corremos, tropeçamos, hesitamos, paramos, voltamos a andar... Recolhendo todos esses momentos e sons produzidos, construímos uma imagem sonora de um passeio por aquela cidade, uma *City Walk*”.

La obra está pensada para que cada interprete construya o elija su propio *set* de 8 instrumentos metálicos, dando libertad a la imaginación tímbrica, incluso, hay opción de tocar en diferentes *sets* durante la obra. Oliveira quería que cualquier percusionista en cualquier parte del mundo pudiera tocar la pieza, sin necesitar si quiera instrumentos; la obra puede ser tocada con objetos de casa o cualquier objeto metálico que al instrumentista se le ocurra (Oliveira, Anexo I/4, p7 y 8).

La estructura de la pieza guarda una proporción de 3-2-1, la primera sección, es la más larga; la segunda sección que debe ser ejecutada con dedales en los dedos, es un poco más corta; y la última sección es la más breve (Oliveira, Anexo I/4, p8).

3.2.4 Conclusiones comparativas parciales

Se han encontrado varios puntos en común entre José Manuel López López y João Pedro Oliveira. Ambos comparten el gusto por las masas sonoras, las grandes densidades y los contrastes, algo que está presente en todas sus obras para percusión a solo.

La música de López López, es espectral (con cierta influencia del dodecafonismo) por lo que las notas empleadas buscan resaltar una zona del espectro escogido y desarrollarlo (Bernat, Anexo I/3, p13). Se puede decir que José Manuel López López trabaja a partir de la biología del sonido, de su genoma y de su transformación interna (Tellez & Ford, 2006). En la obra *Vox Sum Vitae* de Oliveira encontramos algo parecido. En este caso, la obra no surge del timbre del instrumento, sino del registro del instrumento, de la propia estructura física del vibráfono, de las cuatro octavas. Oliveira recorre el vibráfono desde los extremos hasta el centro y viceversa; y esa es la propia estructura de la obra. Algo que podemos asemejar a la estructura modular de *Cálculo Secreto* de López López, donde las secciones van pasando por los diferentes semitonos y sus correspondientes zonas espectrales o a las partes del inicio y final de *Vibrazoyd*, donde los arcos pasan por ciertas notas desde los extremos hasta el centro del vibráfono.

En cuanto al concepto de espectralismo, López López fue influido por la escuela francesa espectral de Tristan Murail, abriéndole las puertas al interior del sonido y de la propia nota (Tellez & Ford, 2006). Murail también tiene lo que se llama acordes fractales u ornamentos fractales que después se desarrollan, precisamente en algunos análisis de las obras de João Pedro Oliveira, en la idea de ornamentación rápida descendente (Patriarca. Anexo I/5, p25). Aunque Oliveira dice que la música fractal ya no está presente en su música actual, es muy probable encontrar fractales en *Crazy Mallets* porque nace de su obra fractal *Pirâmides de Cristal* (Oliveira, Anexo I/4, p12).

En cuanto al tratamiento granular del sonido, sus fragmentaciones y reconstrucciones a partir de esas fragmentaciones, se puede ver en *Vibrazoyd*, y a López López le vienen de la influencia de Horacio Vaggione (López, Entrevista a José Manuel López López- Música Viva, Radio 3, 2015).

El empleo que ambos compositores hacen de la electrónica también es un punto en común, los dos buscan la transformación del instrumento. Para Oliveira la electrónica es una prolongación del instrumento; en el caso de *Vox Sum Vitae*, el vibráfono se transforma en un carrillón de campanas, en *Lâminas Líquidas*, la marimba sufre las transformaciones de la electrónica; y en el caso de López López *Vibrazoyd*, fue concebida con electrónica en vivo que transformaba *in situ* el sonido del vibráfono; o en *Estudio Coreográfico*, donde la electrónica va creando diferentes secciones según el material tímbrico, fusionando la sonoridad acústica con la electrónica. Además, *Vox Sum Vitae* y *Vibrazoyd* son obras para seis altavoces dispuestos alrededor del público.

A João Pedro Oliveira esta relación entre el instrumento acústico y la electrónica, le viene de su profesor Bülent Arel (1919-1990) y otros compositores como Mario Davidovsky (1934-1919) o Jonathan Harvey (1939-2012).

En López López los tempos empleados son muy variados; como se ha visto, su concepción del espacio temporal, y por tanto del uso del tempo, compases y ritmo salen de la percepción de la propia onda sonora; López López estudia cómo funciona el tempo en los diferentes estratos, esta idea le viene de Stokhausen, y se ve reflejada en *Cálculo Secreto*, *La Celeste*, *Vibrazoyd* y *Ensems XXV in Crescendo* (Tellez & Ford, 2006). En cambio, los tempos empleados por Oliveira tienden a ser lentos, siendo ♩ = 60 la velocidad más empleada para: *Lâminas Líquidas*, *Vox Sum Vitae* y *Kontrol*; *Crazy Mallest* es la que más cambios de tempo tiene, con una velocidad máxima de ♩ = 88, y *City Walks* que alterna entre ♩ = 60 y 72.

Podemos encontrar también un punto en común entre ambos compositores en cuanto a la gestualidad, con *Estudio Coreográfico* y *Kontrol*, dos obras en las que el gesto es parte fundamental de la composición.

3.3 Generación de 1960: Jesús Torres (1965) y Eduardo Luís Patriarca (1970)

3.3.1 Trayectorias profesionales

Jesús Torres nació en 1965, en Zaragoza. Realizó sus estudios musicales en el RCSMM, mientras asistía a diferentes cursos de Análisis Musical con Luis de Pablo. Entre 1986-1988 estudio Composición con Francisco Guerrero ("Jesús Torres", s.f.).

Eduardo Luís Patriarca nació en 1970 en Porto. Desde temprano comenzó sus estudios de piano, que fue ampliando con diversos cursos hasta llegar a la licenciatura donde recibió clases de Análisis y Técnicas de Composición con Fernando C. Lapa. Más tarde estudió Composición en la Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo con Cândido Lima, Filipe Pires, Amílcar Vasques Dias y António Pinho Vargas. Posteriormente estudió en la Escola Superior de Música de Lisboa (ESML) con António Pinho Vargas y Christopher Bochmann. Además, durante estos años también recibió clases de Jorge Peixinho y asistió a los Seminarios de Emmanuel Nunes, Wilfred Jenstchz, Gherard Staebler, António Sousa Dias, Leo Brouwer y Philippe Hurel. También ha realizado un máster en Composición en la Universidad de Aveiro (2008) ("MIC", s.f.).

Como docente, Eduardo Luís Patriarca, ha dado conferencias en varias ciudades portuguesas. Desde el 1991 enseña en la Academia de Música de San Pío X en Vila do Conde. En 2006 impartió una conferencia sobre fractales y música espectral, tema que utilizó para su máster en Composición, en el encuentro Matemáticas y Música coorganizado por la Facultad de Ciencias de la Universidad de Porto y la Casa da Música. En agosto de 2012 participó con conferencias sobre su trabajo en el *Encuentro de Temp'ora*, de Burdeos ("MIC", s.f.).

Torres ha sido nombrado compositor residente de la Joven Orquesta Nacional de España (1998-1999), del Centro Nacional de Difusión Musical (2017-2018), de la Orquesta Sinfónica Ciudad de Zaragoza (2019), y también fue nombrado colaborador artístico de la Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias (2016-2017) ("Jesús Torres", s.f.).

3.3.2 Obras para percusión solista de Jesús Torres

3.3.2.1 *Tiento*

- Año de composición: 1997.
- Duración aproximada: 11 minutos.
- Fecha y lugar de estreno: 1998 en el Auditorio Martín Códax de Vigo, en su *Ciclo de Primavera 98*, por Miquel Bernat.

- Dedicatoria: Miquel Bernat.
- Instrumentación: Marimba y vibráfono.

Obra compuesta por encargo de Miquel Bernat.

En la música polifónica española de los siglos XVI y XVII, los grandes músicos, empezaron a denominar a algunas de sus piezas instrumentales como Tiento, deriva de tentar, improvisar y posteriormente se estructuró como pieza de carácter imitativo. Para Torres es habitual emplear términos de esta época en sus obras (chacona, glosa, partita...). En Esta obra, *Tiento*, la imitación se desarrolla entre el material de la marimba y del vibráfono (Torres, Anexo I/5, p3).

Por este periodo Torres componía con un modo de creación propia, las escalas que aparecen en *Tiento*, tienen claras referencias tonales, pero sin ser función tonal (Torres, Anexo I/5, p4)

En la obra aparecen pocas indicaciones de pedal para el vibráfono, por lo general Torres solo escribe el pedal cuando se trata de pasajes con amplia resonancia. En el resto de situaciones, es el intérprete quien tiene que decidir cómo introducirlo, siguiendo la armonía, la melodía o el carácter (Torres, Anexo I/5, p4).

3.3.2.2 *Proteus*

- Año de composición: 2004.
- Duración aproximada: 11 minutos.
- Fecha y lugar de estreno: 20 de noviembre de 2004, en las *7èmes Journées de la Percussion*, en el Conservatorio de París, por Juanjo Guillem.
- Dedicatoria: Juanjo Guillem.
- Instrumentación: Multipercusión: 6 instrumentos de piel, 4 maderas, 4 metales, percusión corporal y el recitado del poema *Visio Smaragdina*⁴⁶ de Juan Eduardo Cirlot.

Obra compuesta por encargo de Juanjo Guillem y publicada con la colaboración de la Fundación Autor.

Jesús Torres es un gran amante de la mitología griega y lo refleja en algunos de sus títulos de obras como *Dánae*, *Argos* o en este caso, *Proteus*. En la mitología griega se

⁴⁶ La Visio Smaragdina es la última fase de los estados espirituales cromáticos que se perciben en el estado místico. Se ven luces en movimiento, siendo el color verde el más persistente.

representa a Proteo como Dios del mar, hijo de Poseidón, que tiene la capacidad de metamorfosearse para escapar de sus adversarios. Torres durante la obra también pide percusión corporal, haciendo que el propio interprete sea parte del instrumento, transformándose en *set* y metamorfoseándose en música (Aguirre Martínez, 2020). O como decía el propio Jesús Torres:

“El sonido instrumental penetra gradualmente en el instrumento hasta formar una única entidad [...] Cuando termina la pieza, el músico se va del escenario golpeándose el cuerpo, porque él es ya la música, se ha producido una simbiosis entre el ser y el sonido.” (Torres, Anexo I/5, p2).

A Torres también le gusta mucho la poesía y en este caso introduce al final de la obra, el poema *Visio Smaragdina* de Eduardo Cirlot. Durante el siglo XX, con las vanguardias, apareció un tipo de poesía puramente fonética; el poema empleado de Cirlot es fonético y su sonoridad fascinó a Torres desde el primer momento. El poema no está en ningún idioma concreto, está formado por sonidos, combinaciones silábicas, algo que atrajo a Torres porque quería que cualquier persona de cualquier parte del mundo pudiera interpretar *Proteus* y hacerla suya. Por eso también dejó libertad en los instrumentos del *set*, para que *Proteus* tuviera una transformación diferente con cada interpretación (Torres, Anexo I/5, p1). Las imágenes a partir de las cuales se desarrolla el poema son: mar, esmeralda, verde, desierto, dama, desear, ver, dar... El verde esmeralda como color del agua cristalina del mar en la que Proteo emerge y se transforma.

En la leyenda de la obra, Torres, utiliza el Hombre de Vitruvio para señalar las diferentes zonas del cuerpo donde se debe golpear, es algo simbólico, ya que la obra no esconde una proporción áurea (Torres, Anexo I/5, p1).

3.3.2.3 *Fragmento*

- Año de composición: 2012.
- Duración aproximada: 2 minutos.
- Fecha y lugar de estreno: Como parte del *Concierto para Percusión y Orquesta*, en 2014, con la Orquesta de la Comunidad de Madrid, en el Auditorio Nacional de Madrid, bajo la batuta de José Ramón Encinar, por Juanjo Guillem
- Dedicatoria: Juanjo Guillem.
- Instrumentación: Marimba.

Obra compuesta por encargo de Juanjo Guillem. Corresponde a la Cadencia III del *Concierto para Percusión y Orquesta*⁴⁷ (2012). Esta última Cadencia (*Fragmento*), nace de la petición expresa de Juanjo Guillem. Jesús Torres ya había dado por finalizado el *Concierto*, con una primera Cadencia para djembé y una segunda Cadencia para caja, el intérprete quiso una tercera Cadencia antes de la última sección del *Concierto* (Religioso) y Torres le escribió este *Fragmento*, que deja como opcional y al que otorga identidad suficiente como para que sea interpretado fuera del *Concierto* como obra individual, por ahora *Fragmento* nunca ha sido interpretada fuera del *Concierto para Percusión y Orquesta* (Torres, Anexo I/5, p4).

3.3.2.4 **Estudio Rapsódico**

- Año de composición: 2019.
- Duración aproximada: 6 minutos.
- Fecha y lugar de estreno: 21 de junio de 2021 en el Cine-Teatro Avenida, Castelo Branco, en el *Festival PercArt*, por Miquel Bernat
- Dedicatoria: Miquel Bernat.
- Instrumentación: Vibráfono.

Obra compuesta por encargo de Miquel Bernat para su libro *Estudios de Concierto para Vibráfono*, una obra que está sin editar. La obra se llama *Estudio* porque utiliza la estructura típica del estudio instrumental, en el que una célula rítmica se desarrolla ampliamente, paralelamente es una obra de gran libertad formal, ya que no deja de ser una rapsodia, es decir, la unión libre entre diversas unidades rítmicas y temáticas. En ciertos momentos se puede apreciar de manera vaga e imaginaria alguna evocación de materiales folclóricos hispánicos, como en las magistrales *Rapsodias Húngaras* de Liszt (Torres, Anexo I/5, p6).

La velocidad a la que debe moverse el motor del vibráfono no aparece especificada en la partitura, dependerá siempre de la acústica de la sala y el criterio del intérprete, pero según el compositor cuando indica motor en el vibráfono suele referirse a lento (Torres, Anexo I/5, p6).

⁴⁷ Existe una segunda versión de este *Concierto para Percusión y Orquesta*, es el *Concierto de Cámara*. La parte solista es igual y la parte orquestal reduce a siete instrumentos: trompeta, trompa, trombón, piano, arpa y dos percusionistas. Esta obra se estrenó en 2015, con Juanjo Guillem como solista y el ensemble Neopercusión (Torres, Anexo I/5, p5).

3.3.3 Obras para percusión solista de Eduardo Luís Patriarca

3.3.3.1 *Kleine Welten*

- Año de composición: 2006.
- Duración aproximada: 30 minutos.
- Fecha y lugar de estreno: 26 de noviembre de 2006, en el Auditorio de la Facultad de Ingeniería de Porto (Nuno Aroso).
- Dedicatoria: Nuno Aroso y Joyce Yamashita.
- Instrumentación: Multipercusión⁴⁸ y electrónica en tiempo real (opcional): Vibráfono, Tam-Tam, 2 Gong, 5 *Temple Block*, 2 *Wood Block*, 5 Toms, 3 Sonajeros, 3 Campanas Tailandesas y 3 Cuencos Tibetanos.

La electrónica consiste en dos *delays*, el compositor quiere lograr el efecto de cámara de ecos, pero es opcional (Patriarca, Anexo I/6, p33).

3.3.3.2 *Lux in Tenebrae*

- Año de composición: 2007.
- Duración aproximada: 18 minutos.
- Fecha y lugar de estreno: 18 de marzo de 2008, por los días de Música Electracústica, en el Conservatorio de Música de Seia (Nuno Aroso)⁴⁹.
- Dedicatoria: Nuno Aroso (Patriarca, Anexo I/6, p17).
- Instrumentación: Multipercusión⁵⁰ y electrónica: claves, 3 gongs, 3 toms, 3 *temple block*, marimba y una taza tibetana grande.

Obra para multipercusión, repartida en 3 *sets* distintos. Tiene una electrónica pregrabada que aparece en determinados momentos y que al final de la obra manipula las resonancias de la taza. La obra está grabada en el CD *Tecnicolor* (2009) de Nuno Aroso (Patriarca, Anexo I/6, p 17, 29 y 33).

3.3.3.3 *Zazen*

- Año de composición: 2011.
- Duración aproximada: 10 minutos.

⁴⁸ Información extraída del MIC.

⁴⁹ Información extraída del MIC.

⁵⁰ Información extraída del MIC.

- Fecha y lugar de estreno: 26 de noviembre de 2011, en el Circulo Literario Portuense, Porto, por Nuno Aroso.
- Dedicatoria: Luís Antunes Pena y Nuno Aroso.
- Instrumentación: 6 tazas tibetanas afinadas, 3 gongs afinados, 2 campanas tailandesas.

Zazen, junto con *Kōdō*, *Kadō* y dos piezas más aun por componer, formarán el ciclo completo de *Mayahana*⁵¹, dedicado al budismo. Todas las obras tienen en común que son para al menos dos elementos de percusión, un percusionista y electrónica, cada una está dedicada a un percusionista y a un compositor de la generación del percusionista (Patriarca, Anexo I/6, p1 y 2).

Zazen tiene que ver con el principio básico de la escuela Zen y del Mayahana. *Zazen*⁵² es la meditación sentada, centrada en el silencio y la respiración. La pieza vive mucho de sensaciones grandes, de largos momentos de respiración, que después se van a cortando y van creando otras percepciones; del sonido y de su resonancia. La idea de la obra, al igual que en la meditación, es dejar que las ideas surjan y se vayan, sin focalizar en ellas, la respiración es algo a lo que agarrarse. La respiración está representada por la electrónica, y todos esos pensamientos que puedan surgir durante la meditación son el resto de elementos que aparecen y desaparecen (Patriarca, Anexo I/6, p5 y 6).

El compositor quiere que cuando se toquen tazas tibetanas se olvide la tradición clásica occidental del uso de baquetas. Se deben utilizar las mazas propias para tazas o cuencos tibetanos, incluso sus propias almohadas que preservan la resonancia del instrumento (Patriarca, Anexo I/6, p13 y 14).

Las tazas están afinadas según las frecuencias del budismo, algo que ha condicionado su interpretación. Nuno Aroso tenía su *set* de tazas y se las robaron del estudio, así que nunca más fue interpretada después del estreno. La electrónica vive de esas resonancias de las tazas por lo que la afinación es muy importante (Patriarca. Anexo I/6, p5, 17 y 18).

⁵¹ Tradición budista que sale de India y se expande por el resto de Asia, probablemente es la que da el origen al concepto de Zen japonés, que es el budismo que llega más deprisa a Occidente. Al final de la Segunda Guerra Mundial, se expande más, pero ligeramente antes, Daisetsu Teitaro Suzuki, viajó de Japón a América y escribió textos en inglés sobre el Zen, que cautivaron a varios artistas como John Cage. John Cage estudió con Suzuki y será estas enseñanzas del Zen las que le llevarán a componer *4:33* o *Silence*, entre otras (Patriarca, Anexo I/6, p3).

⁵² El *Zazen* es una tradición casi japonesa en la forma como hoy la conocemos, nació en China con la meditación *Chan* y después el mismo monje la llevó a Japón, y creó el *Zen*. La meditación *Zazen* tiene la meditación *Zen* y la mediación *Kinhin*, que es la meditación andando (Patriarca, Anexo I/6, p5 y 6).

3.3.3.4 *Kadō*

- Año de composición: 2013-2014.
- Duración aproximada: 10 minutos.
- Fecha y lugar de estreno: 26 de abril de 2014 en el Teatro Municipal de Vila do Conde, dentro de los *Encontros Nova Música* de Vila do Conde, por Jorge Lima.
- Dedicatoria: Jorge Lima e Igor Silva
- Instrumentación: Marimba, 5 *temple-blocks* y electrónica.

Kadō significa camino⁵³ de las flores. *Kadō* vive del propio sonido y de su resonancia. La electrónica se lanza con un pedal MIDI, son grabaciones de la marimba y de los *temple-blocks*, que Jorge Lima hizo y que después fueron modificadas por el compositor, haciendo que el propio sonido acústico se fusione con el de la electrónica (Patriarca, Anexo I/6, p5, 18).

Las líneas melódicas de *Kadō* se basan en la lógica espectral, son notas que forman parte del espectro o de la transformación del espectro (Patriarca, Anexo I/6, p5, 28 y 29).

3.3.3.5 *Kōdō*

- Año de composición: 2019.
- Duración aproximada: 16 minutos
- Fecha y lugar de estreno: el 30 de junio de 2020, en el Cineteatro Neiva, Vila do Conde⁵⁴, por Nuno Aroso, en un evento promovido por la Musivis – Associação Portuguesa de Compositores.
- Dedicatoria: Nuno Aroso y Lin-Ni Liao (1977).
- Instrumentación: Plato suspendido y electrónica en tiempo real.

Emplea varias técnicas de ejecución para el plato (con baquetas, manos o con las propias barras de incienso). El incienso es parte de la pieza, recordamos que *Kōdō* significa camino espiritual del incienso, y la escena visual creada en la obra está muy relacionada con

⁵³ La tradición japonesa tiene que ver con la estructura del *Dō*, que significa camino espiritual, podemos asociar el *Dō* a casi cualquier cosa: Cha-dō, camino del té, Ka-dō, camino de las flores, Ko-dō, camino del incienso, Xo- dō, camino de la escrita. Son también las ofrendas que se pueden hacer en un altar budista dentro de una ceremonia (Agua, incienso, comida, sonido) (Patriarca, Anexo I/6, p4).

⁵⁴ Información extraída de la encuesta.

el ritual. El compositor incluye en sonido del mechero como parte de la obra (Patriarca, Anexo I/6, p3 y 4).

La electrónica en esta obra es en tiempo real, no está predefinida, son efectos que ocurren, el micrófono capta el sonido y el efecto que transforma el sonido se lanza con un pedal (Patriarca, Anexo I/6, 19).

Tiene un juego de patrones muy constante y una sonoridad que no se altera tanto como parece, se modifica con la electrónica, que acentúa y transforma las resonancias del espectro en un elemento musical continuo. Las melodías van buscando las notas del espectro o la transformación de ese espectro. Algunas de las granulaciones y los propios *delays* de la electrónica, ocurren siguiendo principios fractales; tiene que ver con la repetición de un determinado elemento en proporciones distintas. (Patriarca, Anexo I/6, p19, 24 y 28).

El compositor tiene algunas ideas sobre las dos últimas piezas que cerrarán el ciclo, pero no hay nada definitivo todavía.

3.3.4 Conclusiones comparativas parciales

Por lo general, la música de Torres juega mucho con la dicotomía tonalidad-atonalidad. En la época en la que compuso *Tiento* empleaba modos que él mismo creaba y en la actualidad utiliza escalas ya existentes en la tradición (Torres, Anexo I/5, p4). En *Estudio Rapsódico* se pueden encontrar ciertas reminiscencias de armonías hispánicas. Su música se nutre de muchas fuentes: de una tradición histórica; una música Medieval, con sonoridades entre lo antiguo y lo nuevo; y por supuesto las vanguardias de posguerra. Todo esto lo vemos en: *Tiento*, que el propio nombre de la obra viene de la tradición Renacentista, o *Estudio Rapsódico* donde se pueden entrever giros del modo frigio (Torres, Anexo I/5, p6).

Observando las obras mencionadas se han podido establecer ciertas similitudes entre ellas. Por lo general, Torres es muy claro en las secciones de sus obras, que suelen estar definidas por cambios de tempo, de material y de textura. Algunas de las características de estas obras han recordado a ciertas partes de su dúo para percusión (marimba y vibráfono) y piano *Splendens* (2012). Por ejemplo: en *Proteus*, crea una independencia dinámica entre manos (Ilustración 9), algo que también ocurría en ciertas secciones entre el material de la marimba y el piano de *Splendens*. En *Tiento*, por ejemplo, hay una complementación rítmica entre ambas manos, una mano para el vibráfono y otra para la marimba, algo que también aparecía en alguna sección entre el piano y la marimba de su dúo y en *Proteus* (Ilustración 9). También son comunes en *Proteus*, *Tiento* y *Splendens* los ostinatos rítmicos (Ilustración 9). Su figura más utilizada en todas sus obras para percusión a solo es la fusa.



Ilustración 9- Compases 53-55 de *Proteus*, donde se muestra la independencia dinámica entre manos, la complementación rítmica entre manos y el ostinato rítmico independiente.

En cuanto a Eduardo Luís Patriarca, el propio compositor encuentra cierta relación entre su ciclo *Mayahana* y los ciclos *Einspielung* de Emmanuel Nunes, por la idea de que un mismo concepto o pensamiento unifica el ciclo (Patriarca, Anexo I/6, p8). También con la idea de repetir sin imitar, cuando parece que vuelve al mismo sitio, pero nunca es igual (Patriarca, Anexo I/6, p25). Esto tiene que ver con la manipulación del fractal y con el concepto de impermanencia del budismo (Patriarca, Anexo I/6, p35 y 26).

La música de John Cage le marcó por su propuesta del microtonalismo y por su relación con el budismo; idea bajo la cual está compuesto el ciclo *Mayahana* (Patriarca, Anexo I/6, p3 y 10).

Los fractales están siempre presentes en su música. En estas obras se observan claramente patrones que se transforman por aumentación o disminución (Ilustración 10). El uso de fractales también se traduce en el uso de ciclos y poli-ciclos. Patriarca utiliza mucho el multi-ciclo, es decir, ciclos que aparecen en simultáneo a diferentes velocidades, creando nuevos ciclos. Sin ser exactamente igual, el propio Patriarca, encuentra en esto, cierta relación con el concepto de fase y desfase de Steve Reich. En el caso de Patriarca no hay desfase, existen duraciones distintas que ocurren a la vez, pero como parten de un mismo principio de organización, se vuelven a juntar. Por ejemplo: un patrón que se repite 5 veces y otro 7 veces, al final de todas esas repeticiones, los dos patrones vuelven a estar en el punto de partida. Este proceso ocurría de manera muy planificada en sus primeras composiciones, en sus obras más actuales como las del ciclo *Mayahana* se encuentra tan integrado en su pensamiento y en su escrita que aparece de forma natural (Patriarca, Anexo I/6, p24).



Ilustración 10- Compases 15-19 de Zazen, donde se muestra un patrón o ciclo, en este caso, establecido por la duración de las notas.

Algo que también ocurre en todas estas obras a solo es comenzar con el mismo principio y ese principio transformarlo, esta técnica le viene de Tristan Murail (Patriarca, Anexo I/6, p25).

Él nunca se ha sentido dentro de un determinado lenguaje compositivo, aunque al que más próximo se encuentra es la música espectral. Todas estas obras viven de la manipulación del espectro y la electrónica siempre busca acentuar las resonancias del instrumento.

Se puede decir que los tres elementos que definen la música de Patriarca y que aparecen en todas sus obras son: Los fractales (como técnica), el espectro (como estética) y el concepto de repetición de un mantra (como idea sensorial) (Patriarca, Anexo I/6, p35).

Como se puede ver, Jesús Torres y Eduardo Luís Patriarca, son muy diferentes, en estilo, e incluso en los instrumentos utilizados, Patriarca no tiene obras para laminas a *solo*, incluye la marimba en *Kleine Welten* y *Lux in Tenebrae* dentro del *set* total; también difieren en el uso de electrónica, para Patriarca es recurrente en todas estas obras a *solo* y Torres no emplea electrónica en ninguna. Ambos tienen un estilo propio muy definido y como punto en común se puede decir que ambos componen a partir de conceptos, Torres a partir de la mitología griega, la poesía y la historia y Patriarca a partir del budismo.

3.4 Generación de 1970: Voro Garcia (1970) y Lino Guerreiro (1977)

3.4.1 Trayectorias profesionales

Voro García nació en Sueca 1970 (Valencia, España). Estudió Trombón, Piano, Canto, Dirección de coros y orquesta, Musicología y Composición, en el Conservatorio Superior Joaquín Rodrigo de Música de Valencia, con Ramón Ramos, Eduardo Cifre y Manuel Galduf, entre otros. Paralelamente ampliaba su formación con José Luis Castillo, Mauricio Sotelo y José Manuel López López. Obtuvo el doctorado por la Universidad Politécnica de Valencia. Ha asistido a cursos de perfeccionamiento con: Leonardo Balada, Javier Darías, Brian Ferneyhough, Beat Furrer, Cristóbal Halffter, Toshio Hosokawa, Mario Lavista, Tomás Marco, Luis de Pablo, Jesús Rueda, José María Sánchez–Verdú, Roberto Sierra, Salvatore Sciarrino, entre otros (“Voro Garcia”, s.f.).

Lino Guerreiro nació en 1977 en Tavira (Algarve, Portugal). Realizó el 8º grado de Saxofón⁵⁵ en el Conservatorio Nacional de Lisboa. Después estudió Composición en la Escola Superior de Música de Lisboa (2008) con: Carlos Caires, Christopher Bochmann, José Luís Ferreira, Sérgio Azevedo, Carlos Marecos, João Madureira, Roberto Perez, Benoit Gibson y Daniel Schevitz. A continuación, realizó el Máster en Música, por la especialidad de Composición (2012) y el Máster en Enseñanza Musical por la especialidad de Composición (2012), en la Escola Superior de Música de Lisboa, con los compositores: Antonio Pinho Vargas, Carlos Marecos y Francisco Cardoso. Actualmente cursa el Programa de Doctorado en Música y Musicología en la Escuela de Artes de la Universidad de Évora, bajo la dirección de Eduardo Lopes. Su actividad compositiva se centra en los instrumentos de viento y percusión (“Guerreiro”, s.f.).

En la actualidad, Voro Garcia es catedrático de Composición del Conservatorio Superior de Música de Valencia, por otra parte, Lino Guerreiro es profesor de Análisis y Técnicas de Composición y Música de Cámara, en el Conservatorio Superior de Música D. Dinis, en Odivelas; profesor de Teoría y Análisis Musical y Música de Cámara, en la Escola Profesional da Metropolitana y director pedagógico de la Escola Profesional da Metropolitana (“Voro Garcia”, s.f.).

Además, García es director artístico del Festival Ensems y Guerreiro director artístico del proyecto mixEnsemble (“Voro Garcia” s.f.; “Guerreiro”, s.f.).

⁵⁵ En Portugal los estudios musicales previos a la Licenciatura son: *Ensino Básico* (5 años) y *Ensino Secundario* (3 años). Lo que en España equivale a Enseñanzas Elementales (4 años) y Enseñanzas Profesionales (6 años).

3.4.2 Obras para percusión solista de Voro Garcia

3.4.2.1 *Sombras Luminosas*

- Año de composición: 2008 (noviembre).
- Duración aproximada: 10 minutos.
- Fecha y lugar de estreno: abril de 2016⁵⁶, en el Conservatorio Superior de Música Salvador Seguí de Castellón, por Sisco Aparici.
- Dedicatoria: Sisco Aparici.
- Instrumentación: Multipercusión (*Steel Drum*, Gong, Tumba, Cencerros, Bombo de Cámara, Conga y Bongos) y electrónica.

Hay dos escritores que han influido especialmente a Voro Garcia para componer esta obra: Jorge Luis Borges y José Ángel Valente, del primer autor le interesa cuando habla de los conceptos de sombras, de laberintos, de espejos, como símbolo de la pluralidad del YO, en concreto para esta obra, el texto *Laberinto* del *Elogio de la Sombra*; del segundo autor, Valente, a Voro le interesa su poética, como es el caso de *A Modo de Esperanza*. La idea conceptual de *Sombras Luminosas* nace de estos dos textos: *Laberinto* de Borges y *A Modo de Esperanza* de Valente, siendo este segundo el que aparece en la electrónica (Garcia, Anexo I/7, p4).

Los cencerros afinados pretenden recoger las resonancias, como sombras, de lo que hace el *Steel Drum*, el resto del *set* e incluso la electrónica, que es muy sutil, hacen una especie de sombra luminosa. Las escalas cromáticas que tiene el *Steel Drum*, obligan al interprete a hacer un movimiento circular y quieren representar también esa idea de *Laberinto*, además estas escalas se repiten como en círculo vicioso, dando la sensación de que no se sabe cuándo se va a salir (Garcia, Anexo I/7, p5 y 7). El compositor admite que incluir el *Steel Drum* en el *set* ha condicionado mucho que la obra se toque o no, porque no es un instrumento fácil de encontrar (Garcia, Anexo I/7, p3).

Cabe añadir, que el *Steel Drum*, es un instrumento poco comercializado, apenas hay fabricantes que lo construyan, tratándose de un proceso casi artesanal. Carece de una construcción estandarizada, por lo que las notas están colocadas en lugares diferentes en cada instrumento. Esto hará que cuando la obra se toque, los pasajes cromáticos no siempre den sensación laberíntica como el compositor pensó. Dependerá del *Steel Drum* empleado.

⁵⁶ Sisco Aparici hizo un primer estreno el 29 de noviembre de 2008, en el III Festival eSmás, en el museo DA2, de Salamanca, y después se hicieron revisiones de la obra, hasta el estreno definitivo 8 años después. Información extraída de la entrevista.

En cuanto a la electrónica, Sisco Aparici grabó algunos ataques que después el compositor modificó, es un *tape* que se lanza en un determinado momento (García, Anexo I/7, p7).

La obra está grabada por Sisco en el CD: *Las sombras del Exterminador* (2016).

3.4.2.2 **Grito a la Vida**

- Año de composición: 2016 (marzo).
- Duración aproximada: 11 minutos.
- Fecha y lugar de estreno: junio de 2017⁵⁷ en el Centre Cultural d' Ontinyent (Valencia) dentro del *Festival Synergen* ⁵⁸, por Juanjo Llopico.
- Dedicatoria: Juanjo Llopico.
- Instrumentación: Multipercusión (Bombo de cámara, Bongós, 4 Cajas Chinas, *Spring Drum*, Amortiguador, 3 Campanas Tibetanas, 4 Crótalos).

Obra compuesta por encargo de Juanjo Llopico. En el inicio de la obra, el compositor escribe:

“En el año del 80 aniversario de la muerte (del asesinato) de Federico García Lorca y de que Valencia fuera capital de la II República, este *Grito a la vida*, es una modesta reflexión e invitación a mantener vivas las huellas del pasado. Al igual que el poeta, se mantienen vivas gracias a que se mantiene viva su memoria y su obra.

El grito, como símbolo de la desesperación ante la muerte y también del instante plétórico de vida que la antecede. El grito como elemento opuesto al silencio, y como muestra de la falta de comunicación. El grito, junto con los temas centrales en la obra de Lorca (amor, deseo, pasión y muerte) y los símbolos en torno a la luna, agua, sangre y metales; como vínculo con fenómenos de índole musical, como punto de partida para construir una dramaturgia sonora a través de una textura polifónica generada por las líneas del discurso sonoro de los instrumentos que integran el set de percusión, la gestualidad y un texto declamado por el intérprete.” (Voro Garcia in *Grito a la Vida*, 2016)

El texto que el intérprete debe recitar durante la obra tiene origen en los principales temas de Lorca, que son: el amor, el deseo, la pasión y la muerte. Estos temas aparecen

⁵⁷ Juanjo Llopico hizo un pre-estreno en abril del 2017 en Segorbe, dentro del *Festival FLESAP*.

⁵⁸ Información extraída de la entrevista.

representados en el texto por la luna, los metales, la sangre y el agua. El compositor no quería que el texto se entendiera y quería integrarlo como una parte más dentro de la polifonía de la obra; por eso decidió escribir las palabras a la inversa: metales (lestame, lestame, lestame), luna (nalunalunalunalu), sangre (gresangresangresangresan). Esta textura vocal, junto con la línea gestual, se suman a la composición musical como dos estratos más de la polifonía total de la obra (Garcia, Anexo I/7, p9).

Al elegir la instrumentación, el compositor quería que todo girara en torno al bombo, como una representación del mundo en sí mismo; con momentos desgarradores y explosivos ejecutados por el muelle y los crócalos (Garcia, Anexo I/7, p10).

La obra está grabada en el CD monográfico de Voro Garcia *Batecs de Lluc* (2021) interpretado por *Synergein Project* ⁵⁹.

3.4.2.3 *Liquid Times*

- Año de composición: 2018 (julio).
- Duración aproximada: 6 minutos.
- Fecha y lugar de estreno: 2018 en el IV Concurso Internacional de Caja dentro del Festival Percute, en el Teatro Auditorio Catarroja Francisco Chirvella, por Luis Azcona.
- Dedicatoria: *Amores Grup de percussió*.
- Instrumentación: Caja.

Obra compuesta por encargo del VII *Festival Percute* y patrocinada por *NP drums*. La obra era obligatoria en el Festival para la categoría *Senior* y el estreno fue allí, en Catarroja (Valencia), en el propio concurso, considerando a Luis Azcona como primer intérprete de la obra, ya que fue quien ganó el concurso y la tocó en el posterior concierto (Garcia, Anexo I/7, p13 y 14).

En los últimos años Voro ha trabajado alrededor de los conceptos de la liquidez⁶⁰ del filósofo Zygmunt Bauman. El nombre “tiempos licuados” hace referencia a las diferentes superposiciones temporales de la pieza, como una polifonía de tiempos. El inicio de la obra evoca al pasaje orquestal *Scheherazade* de Rimski- Kórsakov, siendo este el punto de partida en la elaboración del discurso. Los compases posteriores actúan como un esqueleto del

⁵⁹ Ensemble de percusión que nació en 2014 con Juanjo Llopico, Vicent Gómez y Sisco Aparici.

⁶⁰ Concepto de tiempo en cuanto a medida de movimiento y en cuanto a mecanismo fluido y orgánico donde el presente, el pasado y el futuro conviven (Garcia, Anexo I/7, p14).

tiempo, mezclándose el concepto agustiniano del tiempo y los conceptos de la liquidez de Bauman (García, Anexo I/7, p12-14).

3.4.2.4 *Metáforas líquidas*

- Año de composición: 2020 (junio).
- Duración aproximada: 3 minutos.
- Fecha y lugar de estreno: 2021 en Castelo Branco, por Miquel Bernat.
- Dedicatoria: Miquel Bernat.
- Instrumentación: Timbal de 26 o 29 pulgadas.

Obra compuesta por encargo de Miquel Bernat, quien hizo un primer estreno, pero la obra está pendiente de revisión.

El título tiene que ver con eludir o evocar esa liquidez de Bauman que se comentaba anteriormente. Querían que el timbal no se tocara de la forma tradicional, por eso la obra explora mucho el timbre. El timbal debe ser tocado con: una aguja de tejer de 3 mm, una *superball* hecha con una aguja de coser de 3 mm y una baqueta güiro (estriada); haciendo efectos como: spazzolato, pizzicato, gettato o glissando (García, Anexo I/7, p17).

3.4.3 Obras para percusión solista de Lino Guerreiro

3.4.3.1 *Wooxterity*

- Año de composición: 2018-2019.
- Duración aproximada: 2 minutos.
- Fecha y lugar de estreno: marzo de 2019 en la Universidade da Beira Interior, Covilhã, dentro del *Concurso Internacional de Percussão da Beira Interior*, por Marco Fernandes.
- Dedicatoria: Sin dedicatoria.
- Instrumentación: Marimba.

Obra compuesta por encargo de Marco Fernandes. *Wooxterity* fue parte del repertorio del nivel más alto del *Concurso Internacional de Percussão da Beira Interior* en el año 2019 (Guerreiro, Anexo I/8, p2).

En la partitura se proporciona la siguiente información:

“Y he aquí, de la paráfrasis surge una nueva realidad, y de esta realidad uno evoluciona, asegurando así la continuidad. Una obra en un gesto único y objetivo, que se equilibra entre dos tiempos opuestos” (Lino Guerreiro in *Wooxterity*, 2018-2019)

3.4.3.2 *Blackbird*

- Año de composición: 2018⁶¹.
- Duración aproximada: 2 minutos.
- Fecha y lugar de estreno: 8 de abril de 2019 en el Auditório das Sessões Solenes da Universidade da Beira Interior, na Covilhã, por Paulo Amendoeira
- Dedicatoria: Sin dedicatoria.
- Instrumentación: Marimba.

Blackbird se basa en un verso de John Ronald Reuel Tolkien (1892-1973), el compositor decía en la entrevista que el verso se encuentra en el primer libro que él escribió, llamado *Las Aventuras de Tom Bombadil*⁶² (Guerreiro, Anexo I/8, p3).

⁶¹ Información extraída de la web del compositor. En la partitura pone 2019.

⁶² Según la información de la partitura, el verso se encuentra en el *Libro Rojo*, del que tiene la autoría Bilbo Baggins.

La idea conceptual consiste en poner música al texto de acuerdo con los presupuestos de contrapunto renacentista, realizando así, una supuesta contextualización histórica de los mundos representados en el libro. Tolkien escribe mucho sobre mitología antigua, de una era anterior, por eso Guerreiro aplicó aquí una polifonía renacentista (Guerreiro, Anexo I/8, p3 y 4).

3.4.3.3 “Just” for Drums

- Año de composición: 2019 (agosto).
- Duración aproximada: 8 minutos.
- Fecha y lugar de estreno: 27 de diciembre de 2021, na Casa da Música (Oporto), dentro del *Festival Itinerante de Percussão*, por Eduardo Lopes.
- Dedicatoria: Eduardo Lopes.
- Instrumentación: Batería.

Obra compuesta por encargo de Eduardo Lopes. El compositor explica en la partitura que esta obra se basa en dos supuestos: por un lado, la separación que puede generarse o no cuando dos ritmos distintos se juntan, llevando al oyente a traducir preferentemente solo uno; esta posibilidad está directamente ligada a que, por otro lado, exista el concepto de “obra abierta”, hay decisiones que dependen del intérprete y también improvisaciones, a las que Guerreiro se refiere como “composición en tiempo real”.

Los patrones rítmicos empleados para componer esta obra se basan en el abordaje rítmico y la forma de enseñar ritmo de José Eduardo Gramani, Eduardo Lopes se lo mostró a Lino Guerreiro y él se inspiró en ello para componer esta obra (Guerreiro, Anexo I/8, p5).

3.4.4 Conclusiones comparativas parciales

Hay dos conceptos que caracterizan la música de Lino Guerreiro: la idea de obra abierta y su relación con los vientos y la percusión; lo segundo le viene porque empezó con la música en una banda, lo que se traduce en su producción de obras para percusión, estas tres a solo y otras seis para cámara; la idea de obra abierta, le viene de su interés por el jazz, él suele decir que el jazz o la improvisación es la composición en tiempo real. En su música hay siempre una parte que el intérprete tiene que resolver, hay una cierta improvisación, que no tiene por qué ser en el sentido estricto de la palabra, pero sí por ejemplo que el intérprete tenga que decidir sobre el tempo, la forma de la obra, los instrumentos que va a tocar... (Guerreiro, Anexo I/8, p7). Esta idea aparece en *“Just” for Drums*, en las partes improvisadas (Ilustración 11)

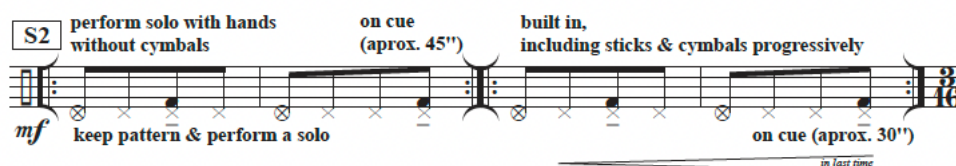


Ilustración 11- Fragmento S2 de *“Just” for Drums*, donde se muestra la libertad otorgada al intérprete y la idea de obra abierta.

Él considera que no está atado a nada y que compone sin prejuicios, pudiendo escribir algo tonal o algo super disonante, también esto se refleja en estas tres obras, *Blackbird* es un coral renacentista, *Wooxterity* son notas libres (Guerreiro. Anexo I/8, p3) y *“Just” for Drums*, un solo de batería en el que incluye polirritmias e improvisaciones. Los tres profesores que más le han marcado en su formación son: Daniel Schvetz, Christopher Bochmann y Antonio Pinho Vargas, y considera que, de estas tres obras, *Wooxterity* es la que más puede asociarse a Bochmann (Guerreiro, Anexo I/8, p8).

Al mirar las partituras de Voro Garcia, sí que se observa un tipo de escritura y características identitarias, hay una gran exploración tímbrica, muchos efectos sonoros y gran variedad de baquetas, siendo sus preferidas, las agujas de tejer, *superballs* y baquetas estriadas; indicando todos estos cambios con una iconografía bastante realista y detallada (Ilustración 12). El compositor reconoce que este aprecio por el trabajo tímbrico le empezó a surgir en los últimos 15-20 años (Garcia, Anexo I/7, p6).

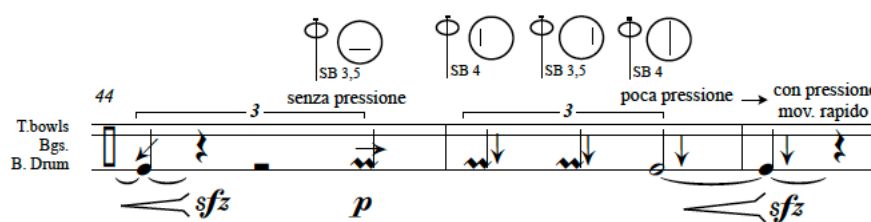


Ilustración 12- Compases 44-45 de *Grito a la Vida*, donde se muestra la iconografía que emplea el compositor para lograr la exploración y desarrollo tímbrico.

En todas estas obras es muy específico con la zona de golpeo del parche y el tipo de sonido. Además, los cambios de tempo suelen establecerse por equivalencias de figuras que se acaban de ejecutar. La única obra que tiene electrónica y una afinación fija es *Sombras Luminosas*. Aunque emplea polirritmias en todas sus obras, exceptuando *Metáforas líquidas*, no hace un uso exagerado. En cuanto a polirritmias Guerreiro solo las utiliza en la obra de batería, “*Just*” for Drums.

En la entrevista, Voro Garcia me contaba que a veces se inspira en escritores como: Jorge Luis Borges, José Ángel Valente, Miguel Hernández, Juan de la Cruz o Federico García Lorca, algo que como ya se ha comentado se ve reflejado en *Sombras Luminosas* y en *Grito a la Vida* (Garcia, Anexo I/7, p4). De la misma forma, Guerreiro también se deja influir por escritores en sus composiciones, como ocurre en *Blackbird* con J.R.R Tolkien.

En estas obras a solo de Voro Garcia, encontramos diferentes estratos polifónicos, que el compositor relaciona con la idea de polifonía de Luigi Nono, quien hablaba de: polifonía real, virtual y de eventos (Garcia, Anexo I/7, p10), en *Grito a la Vida* hay varios estratos: el instrumental, el vocal y el gestual; en *Sombras Luminosas*, el instrumental, el vocal, el de la electrónica y el gestual. En las obras de Lino Guerreiro es uso de polifonía no es algo recurrente, *Blackbird* tiene polifonía primitiva, pero por la relación con Tolkien.

Garcia, trabaja muy poco con electrónica (en los últimos años nada) y nunca en tiempo real, siempre pregrabada, manipulada y lanzada en *tape*. La electrónica actúa como una prolongación del instrumento; aunque sin duda, prefiere trabajar de forma experimental con lo acústico, con el sonido natural y puro, esa sería su principal característica como compositor. Los acercamientos a sonidos electrónicos aparecen por la experimentación sonora (Garcia, Anexo I/7, p6 y 27). En cuanto a Lino Guerreiro, ninguna de estas tres obras tiene electrónica; aunque en la entrevista me contaba que sí empezó a componer en su último año de licenciatura una obra para caja y electrónica, nunca la llegó a terminar y después se alejó de

la electrónica (Guerreiro, Anexo I/8, p9). Podemos decir que ambos prefieren el sonido acústico.

Para Voro Garcia es importante el control formal de la pieza, no utiliza cálculos matemáticos, pero sí una correspondencia temporal, a veces hay alguna simetría interna, que le ayuda a calibrar las tensiones de la obra. Es importante cómo relaciona la idea de lo micro con lo macro, tanto estructuralmente como en la propia música, como ocurre en *Liquid Times* con Rimski-Kórsakov, donde un pequeño gesto se convierte en la obra completa (Garcia, Anexo I/7, p27). En cuanto a Guerreiro no tiene un método concreto de composición, cada obra es completamente diferente (Guerreiro, Anexo I/8, p3).

Otro nexo entre ambos compositores es que los dos reconocen que el trabajo con el intérprete es fundamental para componer, ambos mantienen relación con ciertos intérpretes desde hace años y eso facilita el proceso de escrita. Para García es importantísimo el trabajo mutuo de exploración tímbrica con el intérprete (Garcia, Anexo I/7, p26; Guerreiro, Anexo I/8, p8 y 9).

Conclusiones

Los compositores de la generación de 1940 son muy diferentes en estilo, número de obras, idea conceptual e instrumental utilizado. Cândido Lima escribe su música de forma precisa y extremadamente deliberada; a través de esta aparente rigidez consigue lograr la libertad y la ligereza de su música. Además, varias de sus obras comparten la idea de interconexión e incluso interdisciplinariedad, dejando al intérprete una gran libertad en la toma de decisiones: elección de instrumento, elección de compañero de cámara e incluso elección de pasajes musicales a interpretar. En ese sentido Jesús Villa Rojo es muy diferente. Sus dos obras son completamente distintas entre sí, por lo que es complicado tratar de definir su música.

En cuanto a la divulgación de las obras de esta generación, la encuesta mostraba una escasa difusión dentro del país de origen y una nula difusión fuera su propio país. Esta es la generación menos tocada de las cuatro.

Los compositores de la generación de 1950 son los que más semejanzas tienen. Ambos han escrito un catálogo considerable de obras para percusión solista y en las dos partes se aprecia el gusto por las grandes densidades y las masas sonoras. Aunque José Manuel López López compone desde el espectralismo, también João Pedro Oliveira se centra mucho en el timbre y en el sonido del instrumento. El tratamiento que hacen de la electrónica en sus obras también es coincidente en los dos compositores ya que ambos pretenden una modificación del instrumento acústico a través de la electrónica y a la vez entienden la electrónica como una extensión del instrumento acústico. Una de las características más destables de López López es la relación que crea entre frecuencia y ritmo en casi todas sus obras, por otro lado, en Oliveira destaca su tratamiento interválico y la jerarquía de estos.

Por otro lado, cabe destacar que esta generación reúne a los dos únicos compositores de este trabajo que tienen obras gestuales, en el caso de Oliveira su obra es puramente gestual y en el caso de López López se mezcla lo gestual con instrumentos acústicos.

En cuanto a la divulgación de las obras, la encuesta ha desvelado que la generación de 1950 es la más tocada en sus propios países y la más internacional de las cuatro. Es decir, es la más conocida.

Los compositores de la generación de 1960 se pueden decir que componen a partir de ideas o conceptos. Por ejemplo, a Jesús Torres le mueve mucho la mitología, la historia y la poesía; en cambio a Eduardo Luís Patriarca, exceptuando sus dos primeras obras, le mueve la idea del budismo. Ambos mantienen ciertas conductas en sus obras, Torres cuida un

lenguaje muy claro y estructurado, y en las obras de Patriarca siempre encontramos fractales, espectro armónico y la idea de repetición de un mantra.

La encuesta ha desvelado una disminución en la divulgación de la música portuguesa en esta generación, ya que solamente un intérprete de los encuestados tocó algunas de las obras del compositor portugués, y todos los conciertos fueron en Portugal. Por otro lado, las obras españolas fueron interpretadas por 9 de los percusionistas encuestados y tocadas por varios países europeos.

Los compositores de la generación de 1970 parten en un inicio de una formación de los vientos y de banda, pero a la hora de componer cada uno es muy diferente del otro. Por un lado, Voro Garcia compone a partir de la exploración tímbrica del instrumento, dejando notar un vasto trabajo de experimentación tanto por su parte como por la parte del intérprete, y por tanto un gran trabajo conjunto entre compositor e intérprete. Esta dedicación mutua entre compositor e intérprete también es muy valorada en Lino Guerreiro, quien además tiene un estilo muy diferente en cada una de sus obras, pero dejando entrever siempre la idea de “obra abierta”, otorgando al intérprete ciertas decisiones interpretativas.

La encuesta desvela que las obras de estos compositores son poco tocadas en sus países de origen y casi nada internacionales.

Considero que las entrevistas realizadas es uno de los puntos fuertes de esta tesis. Conocer las tan diferentes formas de entender la música, de vivirla y de componer, es una experiencia muy enriquecedora. Quiero hacer una mención especial a la entrevista realizada a Miquel Bernat ya que él como intérprete aporta una visión muy diferente a la de los compositores e invito al lector a leer esta y todas las demás entrevistas -adjuntadas en anexos- porque son super interesantes.

Toda la información que los compositores y el intérprete me han facilitado ha sido clave para desarrollar el tercer capítulo de este trabajo que considero también de gran relevancia para cualquier percusionista, a la hora de interpretar alguna de estas obras o de conocer el catálogo para percusión solista de estos compositores.

Reunir en las encuestas a percusionistas de toda la Península Ibérica y recoger datos sobre los conciertos donde tocaron las obras seleccionadas también ha sido algo muy interesante y que aporta gran valor a este trabajo. Si bien es cierto que una mayor participación de los intérpretes a responder la encuesta hubiese aportado más datos al trabajo y que de haber conseguido realizar las encuestas con respuestas nominativas se hubiesen podido cribar la información mucho más; igualmente estoy muy contenta con los resultados obtenidos.

Como sugerencia para posibles trabajos futuros puede ser interesante para la comunidad hacer entrevistas a los intérpretes que han trabajado con los compositores durante muchos años. Ellos conocen muy bien a los compositores y a sus obras, y aportan datos técnicos e interpretativos que muchas veces no aparecen escritos en la partitura; quizás también pueda ser interesante ampliar la comparación a otros compositores o ampliar el número de encuestados, a estudiantes de grado medio en España o de Ensino Secundario en Portugal.

Bibliografía

- Aguirre Martínez, G. (2020). Interpretación del poema Visio smaragdina, de Juan Eduardo Cirlot, en la composición *Proteus*, de Jesús Torres. *Castilla. Estudios de Literatura*, 11, 151-172. <https://doi.org/10.24197/cel.11.2020.151-172>
- Albillo Torres, C. (2015, julio 14). *Los Encuentros de Arte (1972)*. Memorias del Viejo Pamplona. <https://memoriasdelviejopamplona.com/2015/07/los-encuentros-del-arte-1972.html>
- Alcaraz Clemente, M. (2015). *Nueva Música Ibérica*. [Tesis de Maestría, Escuela Superior de Música y Artes de Espectáculo]. Repositorio Científico del Instituto Politécnico de Porto. <http://hdl.handle.net/10400.22/8777>
- Andrade, S. C, Pereira, R., & Liberal, A. M. (2009). *Casas da Música no Porto: para a história da cidade 2º volume: Séculos XX (Iª parte)* (1ª Ed.). AMORIM.
- Arte no Tempo. (2014). *Cândido Lima*. <https://artenotempo.pt/candido-lima/>
- Arte no Tempo. (2017). *Constança Capdeville*. <https://artenotempo.pt/constanca-capdeville/>
- Baldomero Llorens, J. (2014). Aspectos históricos de la multipercusión. Una aportación de Luis de Pablo: Le Prie Dieu Sur la Terrese. *Espacio Sonoro*, 34, 1-22. <http://espaciosonoro.tallersonoro.com/wp-content/uploads/2014/09/01.-Le-Prie-Dieu-editado-11.pdf>
- Beckmesser. (2021). *El Coro de RTVE continúa el ciclo "Música, tentaciones y pecados" de la Fundación Juan March* <https://www.beckmesser.com/coro-rtve-musica-tentaciones-pecados-fundacion-juan-march/>
- Bochmann, C. (2010) *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. (Ed. Lit.) Temas e Debates, Círculo de Leitores.
- Borralhinho, B. M. (2020). *Poder y Música Clásica en el Portugal del siglo XX*. [Tesis de doctorado. Universidad Carlos III de Madrid]. Archivo uc3m. https://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/30672/borralhinho_poder_tesis_2020.pdf
- Brissos, A. C. (2010) *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. (Ed. Lit.) Temas e Debates, Círculo de Leitores.
- Casares Rodicio, E. (2001). La Sociedad Nacional de Música y el asociacionismo musical español. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 8-9, 313-322. <https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/61221/4564456547889>
- Castelo-Branco, S. E.-S. (2010). *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. Temas e Debates, Círculo de Leitores.
- Charles Soler, A. (2002) *Análisis de la música española del siglo XX*. (1ª Ed.). Ribera Editores.

- Constitución Española (1931, 10 de diciembre). *Gaceta de Madrid*, nº 334.
<https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1931/344/A01578-01588.pdf>
- Cureses, M. (2001). La Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles. Vocación Histórica. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 8-9, 367-388.
<https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/61224/4564456547892>
- Cureses, M., & Aviñoa, X. (2001). Contra la falta de perspectiva histórica (bases para la investigación musical contemporánea en España). *Revista Catalana de musicologia*, 1, 171-199. <http://hdl.handle.net/10651/21929>
- EMCN. (s.f.). *Escola de Música del Conservatorio Nacional- História*
http://www.emcn.edu.pt/index.php/instituicao/apresentacao/historia#_ftnref
- Ferreira, A. (s.f.). *Orquestra Sinfónica da RDP*. RTP.
https://www.rtp.pt/antena2/geral/orquestra-sinfonica-da-rdp_1792
- Ferreira de Castro, P. (2003). Notas sobre modernidade e nacionalismo. *Revista Portuguesa de Musicologia*, 13, 145-162. <http://rpm-ns.pt/index.php/rpm/article/view/126>
- Ferreira, M. P. (1994-1995). Da música na história de Portugal. *Revista Portuguesa de Musicologia*, 4-5, 167-216. <https://rpm-ns.pt/index.php/rpm/article/view/148/154>
- de Freitas Branco, J. (1995). *História da Música Portuguesa* (3ª Ed.). Publicações Europa-América.
- Fernandes, C. (2010) *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. (Ed. Lit.) Temas e Debates, Círculo de Leitores.
- Ruiz Coca, F. Memoria 1962-1967. *Ateneo de Madrid*, 159.
<https://www.yumpu.com/es/document/read/14367111/memoria-1962-1967-webpdf-ateneo-de-madrid/142>
- Garcia, V. (s.f.). *Voro Garcia Compositor*. Voro Garcia.
<https://www.vorogarcia.com/en/bio/compositor/>
- Guerreiro, L. (s.f.). *Lino Guerreiro biografia/biography*. Lino Guerreiro.
<https://linoguerreiro.com/bio/>
- Haro-Alamansa, R., & van Zimmeren-Moreno, G. (2017, noviembre 22 – noviembre 24). *Formación y evaluación en los diferentes niveles de la Educación Musical* [IV Congreso Nacional y II Congreso Internacional de Conservatorios Superiores de Música]. Origen y Desarrollo de los Conservatorios Superiores de Música Españoles, Castilla la Mancha, España.
https://www.academia.edu/es/36550205/Origen_y_desarrollo_de_los_Conservatorios_superiores_de_música_españoles_pdf
- Hernández Bravo, J. A., Hernández Bravo, J. R., & del Valle de Moya Martínez, M. (2008). Las Sociedades Protectoras Musicales en el Primer Tercio del S.XX: El caso de "El Arte

- Musical" de Almansa (1900-1928). *Ensayo: Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, 23, 173-188. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3003489>
- Hidalgo, J. (s.f.). *Cronología biográfica*. Juan Hidalgo. <http://juanhidalgo.com/index2.html>
- JMP. (s.f.). *Instituição. Juventude Musical Portuguesa*. <http://www.jmp.pt/index.php?lg=1&idmenu=1>
- Jurado, M. (1987). Homenaje en Barcelona al Club 49, promotor de la vanguardia de posguerra. *El País*. https://elpais.com/diario/1987/11/10/cultura/563497210_850215.html
- Leiters blues. (s.f.). *Las Principales Orquestas Sinfónicas Españolas (V y última entrega)*. <https://leitersblues.com/las-principales-orquestas-sinfonicas-espanolas-v-y-ultima-entrega>
- López López, J. M. (s.f.). *Biografía José Manuel López López*. José Manuel López López. <https://josemanuel-lopezlopez.com/es/biograf>
- Lucas, A. (2014). Zaj, el arte como rebeldía. *El Mundo*. <https://www.elmundo.es/cultura/2014/11/19/546baa1be2704ed45a8b457e.html>
- Marco, T. (2001). Las sociedades musicales y la música contemporánea. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 8-9, 389-397. <https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/61225/4564456547893>
- Melo, F. (2010) *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. (Ed. Lit.) Temas e Debates, Círculo de Leitores.
- Moreno Albors, M. (2017, noviembre 14). *Diálogo sobre la Música. Entrevista al compositor José Manuel López López*. Percusonora. <https://percusonora.com/dialogo-sobre-la-musica-entrevista-al-compositor-jose-manuel-lopez-lopez>
- Medina, Á. (2001). Primeras oleadas vanguardistas en el área de Madrid. *Cuadernos de música iberoamericana*, 8-9, 337-365. <https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/61223/4564456547891>
- Meloteca. (s.f.). *Oficina Musical Agrupamento*. <https://www.meloteca.com/portfolio-item/oficina-musical/>
- Meloteca. (s.f.). *Cândido Lima*. <https://www.meloteca.com/portfolio-item/candido-lima/>
- Meloteca. (s.f.). *Ivo Cruz*. <https://www.meloteca.com/portfolio-item/ivo-cruz/>
- MIC. (s.f.). *Cândido Lima*. http://www.mic.pt/cimcp/dispatcher?where=0&what=2&peessoa_id=112&lang=EN&site=ic
- MIC. (s.f.). *Eduardo Luís Patriarca* (1970). http://www.mic.pt/cimcp/dispatcher?where=0&site=ic&what=2&peessoa_id=200&lang=EN

- MIC. (s.f.). João Pedro Oliveira (1959).
http://www.mic.pt/cimcp/dispatcher?where=0&what=2&compositor_id=57&peessoa_id=133&site=ic
- Mi ciudad Real (2013, octubre 21) *La música española y la Generación del 27*.
<https://www.miciudadreal.es/2013/10/21/la-musica-espanola-y-la-generacion-del-27/>
- Molina, M. (2007). Fluxus o el depurativo del arte. *El País*.
https://elpais.com/diario/2007/04/12/cultura/1176328802_850215.html
- Monteiro, F. (2012, marzo 23 y 2012, marzo 25). *A Música Portuguesa nos últimos 100 anos: à procura de uma identidade* [GuimaraMUS - Congresso Musical de Guimarães] A Música Portuguesa nos últimos 100 anos, Guimarães, Portugal.
[https://www.academia.edu/es/6766893/A Música Portuguesa nos últimos 100 anos à procura de uma identidade](https://www.academia.edu/es/6766893/A_Música_Portuguesa_nos_últimos_100_anos_à_procura_de_uma_identidade)
- Moro Vallina, D. (2012). *Aleatoriedad y Flexibilidad en la Vanguardia Musical Española*. [Actas do I encontro Ibero-americano de Jovens Musicólogos]. Aleatoriedad y Flexibilidad en la Vanguardia Musical Española, Oviedo, España.
https://www.researchgate.net/publication/344364485_Aleatoriedad_y_Flexibilidad_en_la_Vanguardia_Musical_Espanola
- Moro Vallina, D. (2012). El Festival de Música de América y España (1964-1970). Intercambios musicales entre las dos orillas*. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 24, 143-173.
[https://www.academia.edu/2960957/El Festival de Música de América y España 1964 1970 Intercambios musicales entre las dos orillas](https://www.academia.edu/2960957/El_Festival_de_Música_de_América_y_España_1964_1970_Intercambios_musicales_entre_las_dos_orillas)
- Palacios, M. (2010 marzo 13 - 17). *El Grupo de los Ocho y la Nueva Música (1920-1936)*. Fundación Juan March Madrid. <https://www.march.es/es/madrid/grupo-ocho-nueva-musica-1920-1936>
- Pérez, E. (2013, mayo 19). *Los Teatros en los Siglos XVI y XVII*. Littera. <https://littera.es/los-teatros-en-los-siglos-xvi-y-xvii/>
- Pinho Vargas, A. (2010). *Música e poder: para uma sociologia da ausência da música portuguesa no contexto europeu*. [Tese Doctoral, Universidade de Coimbra]. Repositorio Científico da Universidade de Coimbra. <http://hdl.handle.net/10316/14027>
- Prieto, R. (2014, diciembre 3). *José Manuel López López en el Festival Clásica x Contemporáneos*. El compositor habla.
https://www.elcompositorhabla.com/es/artistas/jose-manuel-lopez-lopez/entrevistas.zhtm/?arg_id_entrevista=210

- Ripoll, J. R. (2004, septiembre 15). *La Generación del 51 y la renovación musical española*. Centro Virtual Cervantes. https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/septiembre_04/15092004_02.htm
- Rivas, A. G. (1985). El Centro para la Difusión de la Música Contemporánea comienza sus actividades. *El País*. https://elpais.com/diario/1985/10/29/cultura/499388408_850215.html
- RMC. (s.f.). *Reencontros de Música Contemporânea*. Reencontros de Música Cotemporânea 2017. <https://reencontrodemusicacontemporanea.pt/2017/index.php>
- Sandobal, E. (2015, marzo 8). *Entrevista a José Manuel López López- Música Viva, Radio 3*. RTVE <https://www.rtve.es/play/audios/musica-viva/musica-viva-entrevista-jose-manuel-lopez-lopez-08-03-15/3026423/>
- SEdeM. (1977). *Estatutos de la Sociedad Española de Musicología*. Sedem. <https://www.sedem.es/upload/web/parrafos/00012/docs/Estatutos5398.pdf>
- Tellez, J. L., & Ford, A. (2006). *Música Presente: Perspectivas para la música del siglo XXI* (1ª ed.). Fundación Autor.
- Torres, J. (s.f.). *Jesús Torres biografía*. Jesús Torres. <http://jesustorres.org/site/es/biografia.php>
- Unearthing The Music. (2020, febrero 17). *Cândido Lima*. https://database.unearthingthemusic.eu/Cândido_Lima
- Vieira Nery, R. (2010) *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. (Ed. Lit.) Temas e Debates, Círculo de Leitores.
- Vieira Nery, R., & Ferreira de Castro, P. (1999). *História da Música* (2ª ed.). Imprensa Nacional, Casa da Moeda.
- Vieira Nery, R., & Gomes de Araújo, H. (2014). *A Sociedade Orpheon Portuense (1881-2008)* (Ed. lit). Universidad Católica Editora - Porto.
- Villa-Rojo, J. (s.f.). *Curriculum breve*. Jesús Villa-Rojo. <http://villa-rojo.com/index.php/biografia/curriculum-breve.html>
- Valente, J. A. (1955) A Modo de Esperanza. In V. Villoria, *Proyecto Aula. Lengua y Literatura en internet*. <https://lenguayliteratura.org/proyectoaula/valente-a-modo-de-esperanza/>
- Zubiaur, F.J. (2004, enero). *Los encuentros de Pamplona 1972. Contribución del grupo Alea y la familia Huarte a un acontecimiento singular*. Zubiaurcarreño. <https://www.zubiaurcarreno.com/los-encuentros-pamplona-1972-contribucion-del-grupo-alea-la-familia-huarte-acontecimiento-singular/>

Anexos

Anexo I/1 Entrevista a Cândido Lima

Realizada no dia 7 de Janeiro de 2022, por videoconferência entre Burgos (Espanha) e Porto (Portugal), com a duração de 1 hora, 42 minutos e 07 segundos.

Nota prévia:

A entrevistadora esqueceu-se de gravar o início da entrevista, motivo pelo qual a transcrição da entrevista começa a meio da primeira pergunta.

Noelia Hernando – Então, diga, diga

Cândido Lima – Então, o que eu estou a dizer é que *Amaríssima* era um projeto inicial para fazer uma obra para percussão ou para outros instrumentos. Essa obra, como eu digo em alguns textos que eu enviei... quer a si, quer à professora... essa obra diluiu-se noutras obras, uma delas muito importante para mim, claro, que é *A-MÈR-ES*. Há três obras que têm títulos parecidos com *Amaríssima* que é: *A-MÈR-ES*, para orquestra, eletrónica e computador, composta em [19]78 e [19]79, em Paris, e *Mare-A-Mare*⁶³. Portanto, há algumas afinidades entre estes três títulos, mas existem esboços, não sei como é que se diz em espanhol, esboços, esboços, fragmentos de *Amaríssima* que se diluíram em *A-MÈR-ES*. Eu ainda tenho esses fragmentos, mas não sei onde estão. Estão extraviados. Um dia hei-de encontrá-los. Portanto, *Amaríssima*⁶⁴ como obra, já não existe. Não atualizei o catálogo. Não existe! Ou melhor, existe, nessa gravação de televisão, que ainda tenho. Um dia, quando tivermos ocasião aqui no Porto, posso-lhe fazer ouvir essa... [peça]. Aliás, há uma série de... programas para a televisão que estão na internet, no arquivo da televisão portuguesa. Eles estão à espera que eu envie a série *Sons e Mitos*⁶⁵, também para ser postos na internet⁶⁶, e lá tem o programa em que o Carlos Voss toca, precisamente, esse primeiro esboço de

⁶³ Para grupo de música de câmara. Indicação que o Professor Cândido Lima adicionou na revisão que efectuou no dia 19 de Janeiro de 2022.

⁶⁴ Amar, Amarguíssima, Mar imenso... Indicação que o Professor Cândido Lima adicionou na revisão que efectuou no dia 19 de Janeiro de 2022.

⁶⁵ 1979-1980. Indicação que o Professor Cândido Lima adicionou na revisão que efectuou no dia 19 de Janeiro de 2022.

⁶⁶ A série Fronteiras da Música já lá está. Indicação que o Professor Cândido Lima adicionou na revisão que efectuou no dia 19 de Janeiro de 2022.

Amaríssima. *Amaríssima*, significa amargo, amar, significa amar muito, amargar muito, como se dissesse que o amor é demasiado amargo, ou é demasiado amar, etc. (risos), não é? Tem esse sentido, não é?

Foi uma época especial, em que eu traduzi sentimentos e emoções em títulos e em obras. Mas a mais importante obra que nasceu de *Amaríssima* é *A-MÈR-ES*, que foi uma obra escrita em Paris e que resultou de uma... proposta do [Iánnis] Xenákis⁶⁷, no fim de um concerto, no Théâtre de la Ville, uma proposta à Fundação Gulbenkian. Ele voltou-se para a diretora do Serviço de Música, Dra. Madalena Perdigão (é interessante para si, como informação, que era esposa do Dr. Azeredo Perdigão que era Presidente da Fundação Gulbenkian) e disse-lhe: “- Il faut commander une oeuvre à Candido!” (“É preciso encomendar uma obra ao Cândido!”). Esta senhora, voltou-se para um outro diretor do Serviço de Música e disse: “- É preciso encomendar uma obra ao Cândido Lima!” E esse diretor volta-se para mim e disse: “- Vamos-te encomendar uma obra!” Isto em Paris, em 1977. (risos) Essa obra (tosse), perdão, [*A-MÈR-ES*], a primeira parte está..., a obra foi ressuscitada em 1979... perdão, em 2009 pelo Miguel Azguime e Pedro Amaral. Fizeram um trabalho fantástico de reconstituição, não só da partitura, como da parte eletrónica e de computador. Fizeram um trabalho maravilhoso! Eu re-ouvi essa obra anteontem porque não sabia se a tinha, não tinha certeza... Depois pode ouvi-la quando estiver cá no Porto, ou então na internet, a primeira parte. A obra esteve sempre na internet, durante uns anos, depois desapareceram a segunda e a terceira partes, que é das mais importantes. Está a primeira parte. Portanto, se quiser ouvir a obra que nasceu de *Amaríssima*, ela está na internet. Está bem?

NH – Está bem, está bem!

CL - Então, essa é a pequenina historia de *Amaríssima*, está bem?

NH – Está bem. (risos) Então, *Amaríssima* é do ano [19]73, sim?

CL – *Amaríssima*? Sim, por aí.

NH - E não tem eletrónica?

CL – Não tem eletrónica.

⁶⁷ Iannis Xenákis (29 de maio de 1922- 4 de fevereiro de 2001), grego-francês, nascido em România. foi um compositor, engenheiro e arquiteto.

NH – Ok...E... onde, quando e quem estreou a obra?

CL – Como?

NH – Quem estreou a obra?

CL – Ninguém!

NH – Ahh, ninguém! Já percebi!

CL – Há muitas obras que partiram de mim próprio sem ser necessário... ter sido atraído por alguma instituição. Há muitas, sim, que são encomendas de instituições e de amigos, de pessoas... Essa e, como outras, não tem nada a ver.

NH – Ok... Continuamos com *Confluências* [IV]?

CL – Sim.

NH – Foi composta em [19]79 e quem estreou a obra?

CL – Que obra, *A-MÈR-ES*?

NH – Não, *Confluências*!

CL – Não, *Confluências* nunca foi interpretada.

NH – Ah! Nunca foi interpretada...

CL - Nunca foi, e a primeira vez que eu escrevi o programa, o texto sobre a obra, foi quando um percussionista de Aveiro me pediu a obra. A obra é algo de imaginário... Eu deixava isso aos percussionistas. Havia apenas o título e não havia mais nada. Ou melhor, havia as partituras de onde os percussionistas deveriam extrair os fragmentos ao seu gosto e depois constituir, compor uma obra, isto é, compor um *puzzle* a partir das peças que ele quisesse retirar das partituras. Então, só nos últimos anos é que eu escrevi um texto orientador para os

percussionistas, porque eu próprio já construí, com outros títulos, *Confluências*. Eu mandei ontem alguns textos sobre isso, não é?

NH – Sim, sim.

CL – Isto é, a extração de momentos de obras... para orquestra ou música de câmara, etc, que, a meu ver, são... valem [sic] existir autonomamente, e, como eu digo num dos textos, também, porque muitas vezes, esses textos são submersos por um conjunto da orquestra ou por um conjunto de instrumentos. E eu acho, e achei, sempre, que valia a pena fazer sobressair momentos dessas obras e colocá-los, à parte, numa outra obra. No fundo é um *puzzle* de fragmentos selecionados por cada um. Eu próprio já fiz isso.

NH – Uhm, uhm... mas... sim...

CL - Eu tenho aqui no ecrã, por exemplo, dois vídeos, um com quadros das artes plásticas e fragmentos de obras, que um amigo meu, António Sousa Dias, selecionou a pedido da autora desse vídeo que era a Maria João Fernandes. Isto é, ele pegou em muitas obras minhas, em fragmentos de obras minhas, que o atraíram particularmente, fragmentou-as e articulou-as com os quadros que iam aparecendo no vídeo, não é? Também tenho aqui um vídeo... Eu prefiro não mexer porque senão posso estragar tudo, mas depois posso mostrar. Quando estiver cá no Porto posso mostrar, está bem? (risos)

NH – Está bem, está bem! (risos)

CL - Tenho outro vídeo de jovens estudantes da Universidade Católica do Porto, um título... o primeiro título é ... como é que se chama... *Deusa da transparência*, que é uma mistura de quadros com fragmentos de obras minhas. E há um outro vídeo, feito por estudantes da Universidade Católica do Porto, que tem por título... *Maremória*, que é a ligação do mar à memória, em que eles utilizaram vários fragmentos de cinema, da história portuguesa, e escolheram várias obras minhas, como banda sonora do filme. Está a perceber? Portanto, há vários tipos de *Confluências*. Num caso é *Confluências* mistas, de eletrónica e instrumental, e noutra é, sobretudo, música instrumental. No fundo são novos *puzzles* tirados de obras organicamente compostas. O compositor deixa à liberdade e à responsabilidade do percussionista, neste caso, de selecionar aquilo de que gosta mais, daquilo a que será mais sensível, daquilo que é mais suscetível de ser posto em prática, porque só tem um vibrafone

em casa, ou só tem uma marimba, ou só tem um tambor, não é? E, portanto, escolhe as partes que se vão adaptar à sua própria vida, não é?

NH – Sim... do que disse, tenho uma dúvida, ou seja, os excertos que têm que ser tirados das outras peças, são apenas de percussão?

CL – Não, é percussão! Para o percussionista é percussão!

NH – Claro, mas posso tirar imagine... a parte duma guitarra, que gosto muito, e tocá-la na marimba, ou não?

CL – Porque não?

NH – Ah! Pode-se fazer!

CL – Não está previsto, mas porque não?

NH – E, também, outra dúvida.

CL – Se houver uma passagem interessante, por exemplo, na flauta ou clarinete. Ai, isto ficava muito bem na marimba ou no vibrafone... Pronto, isso é possível, perfeitamente! É um alargamento mais da possibilidade que o compositor dá. (riso)

NH – E também pode ser que goste muito da parte de vibrafone, mas queira tocar numa caixa?

CL - Porque não?

NH – Ok, ok!

CL - É uma questão de transferir o idiomatismo de um instrumento para outro. Isto é, da personalidade de um vibrafone para uma personalidade de uma caixa. Aí tem que haver a sensibilidade e o talento para que resulte essa transferência, não é? (risos)

NH – Ok! E também outra pergunta: neste caso a peça é *Confluências IV*, é porque nas *Confluências* que está a falar...

CL – Há estas todas, sim. Inclusive já fiz uma seleção de guitarras. Há várias obras a solo de guitarra, mas também integradas de outras obras que eu separei. Ainda não fiz o trabalho, nem farei, porque não tenho tempo... Mas já fiz isso com outras obras. Sim, sim! Agora se me perguntar quais são essas

Confluências I, *Confluência II*, *Confluência III*... não sei dizer. (risos) São várias, há de guitarras, depois há outro tipo de confluências que se chamam *Momentos-Memórias* que é a junção, a aglutinação de vários momentos que não passaram no palco, ou por execução deficiente ou porque ficaram submersas. E eu... não compus *Confluências*, mas compus *Momentos-Memórias I*, *Momentos-Memórias II* e *Momentos-Memórias III*. Podia chamar a isso confluências também, mas não são confluências. É outra coisa! Eu próprio construí essas obras utilizando fragmentos pré-existentes, mas articulados com novas formas de... novas sonoridades, novas harmonias, etc. Portanto são obras em que são incluídos esses fragmentos, mas com fragmentos novos, com a introdução de novas articulações e novas ligações. Aqui nas *Confluências* não, não há isso. Nas *Confluências* é a música pré-existente que está ali e o instrumentista limita-se a fazer um *puzzle* ao seu gosto. Percebe bem o que eu estou a dizer? Compreende bem?

NH – Sim sim! E...

CL – Se eu estivesse em Espanha, tentaria dizer, mesmo com erros, algumas coisas em espanhol. Aqui não! (risos) Estou a falar em português, está bem? Mas se não perceber, eu repito, está bem?

NH – Está bem. As peças das que eu posso tirar para tocar *Confluências IV* são *Canções de UI*, *Momentos-Memórias*...

CL - São as que quiser.

NH – Ah, são as que eu quiser. Ah! Mas as que eu quiser do seu catálogo, não é, Professor?

CL – Sim, sim do catálogo! Sim, sim! Ou se não estiverem no catálogo, tenho-as eu, porque ainda não estão no catálogo.

NH – Ok, ok!

CL – Obras minhas, sim, sim!

NH – Ok, ok! ... Pois continuamos com *MTA M BOR*

CL – Sim.... Posso tirar-lhe uma fotografia?

NH – Sim, claro!

CL – Pronto, já está! (risos)

NH – Esta peça foi composta em 2005, certo?

CL – Sim, a primeira parte... a versão breve.

NH – Ahhhhhhhh!

CL - Há uma pequenina historia aí. Foi... não sei se conhece a Suse Ribeiro, que é percussionista também, estudou com o Miguel Bernat. Dedicou-se, depois, à produção de tecnologia... produção de tecnologias, suponho que é assim que se chama a disciplina na ESMAE, e pediu-me uma obra para percussão. Eu fiz... compus uma pequena obra para marimba, de umas quatro páginas, pequena peça. Ela gravou com o professor, o professor gravou notas isoladas, acho que foi assim, porque tinha que apresentar isso nos exames de produção e tecnologias da música. Era assim. É assim a disciplina da ESMAE. Eu dei-lhe uma entrevista, que lha pedi, porque... acho que disse coisas muito pertinentes, muito interessantes, sobre a história da percussão. Pedi-lha, mas [ela] nunca me passou. Portanto, ela chama-se Suse Ribeiro, não sei se conhece, e ela pode dar-lhe informações sobre isso e inclusive mostrar-lhe a entrevista. Porque ela fez isso para a ESMAE, para um exame, portanto há de existir na ESMAE, em arquivo, não?

Há também dois percussionistas que fizeram estudos sobre a obra e que a podem ajudar, que é [sic] o Nuno Aroso e o João Dias. Eles fizeram um trabalho. Do Nuno Aroso, tenho aqui para lhe oferecer, é um regalo para quando estiver cá no Porto, que está aqui: *M-TAM-BOR*, está a ver?

NH – Sim! Mas... é ... é um disco?

CL – É disco! É CD! É do Nuno Aroso. É um disco... são um duplo CD com obras minhas e *M-TAM-BOR* está aqui, também. Portanto, este CD para é si, está bem?

NH – Obrigada, muito obrigada, Professor! (risos)

CL – Nada (risos).

NH – Ok... Então, esta primeira versão é de 2005?

CL – É, por aí, exatamente.

NH – E...depois há uma versão maior?

CL - Exatamente.

NH – E a versão maior quando foi composta?

CL – Não sei, não me lembro!

NH – Ah! Ok.

CL - (risos)

NH – (risos)

CL – Posso ter aqui... não sei. Esses pormenores de datas temos de vê-los, depois, aqui no Porto, está bem?

NH – Está bem, está bem!

CL – Porque a conversa hoje é empírica... não é? Aberta, sem dados precisos... porque não... porque de facto podia ter escrito a obra. Eu acho que foi um pouco depois. Não foi muito

depois...deve ter sido não em 2005, mas... mas foi bastante depois... 2008, 2009, por aí. Mas não tenho com precisão. Não tenho!⁶⁸

NH – Ah, ah! E agora pode se dizer, então, que existem duas peças de *MTA M BOR*, a primeira e a segunda?

CL - Sim, pode-se dizer isso. Porque a segunda é completamente diferente. É... é um desenvolvimento, é... uma espécie de paráfrase da primeira. Não tem comparação em termos de exploração de técnicas, de exploração de formas, de exploração de culturas, etc, não é? Não tem comparação possível.

NH – Ok, ok...

CL – Quando digo que não tem comparação possível, digo em extensão e em desenvolvimento dos materiais, não é? A primeira peça é uma peça muito concentrada, dos materiais essenciais, é relativamente uma obra elementar. *MTA M BOR* dois, chamemos-lhe assim, aí há uma desenvoltura incrível, não é? Ouviu alguma vez a obra, não?

NH – Acho que não.

CL – Então, é preciso ouvir. (riso) Quando é que regressa ao Porto?

NH – Ehhh... No domingo.

CL – Domingo! Pronto, ou mando isto por email... por online, por correio... sim, sim por email. Talvez por *Wetransfer* e pronto, e já pode ouvir, está bem? Vou mandar algumas coisas, está bem?

NH – Está bem, está bem!

CL - Temos que combinar isso cá no Porto, está bem?

⁶⁸ Em 2013 foi gravada no duplo CD do Grupo Música Nova “Para além das árvores. Indicação que o Professor Cândido Lima adicionou na revisão que efectuou no dia 19 de Janeiro de 2022.

NH – Está bem! Mas então, o Nuno [Aroso] tocou a primeira versão ou a segunda?

CL - A segunda.

NH - E a primeira quem tocou?

CL – Tocou, em estúdio, o Miguel Bernat.

NH – Ah! Sim, certo, certo...

CL - De uma forma... de uma forma artesanal.⁶⁹ Mas isso, só o Miguel [Bernat] e a Suse Ribeiro é que podem dar informações precisas do modo como fizeram. Isso deve estar nos arquivos da ESMAE, e pode encontrar, está bem?

NH – Sim, sim. Está bem! Há uma parte na peça, que imagino que... a versão que tenho é a segunda, imagino, porque é a larga.

CL – Claro, claro que é essa, sim, sim!

NH – Há uma parte onde diz “tempos autónomos entre as mãos”. Isso quer dizer que os tempos são independentes entre uma mão e a outra?

CL – O compasso... eu fui ver, por curiosidade, qual era essa passagem. Ou melhor, sei qual é a passagem, mas o compasso que a Noelia indica está errado, não pode ser esse compasso.

NH – Ah... está errado? Deixe ver... (olho para a minha partitura...)

CL – Ora mostre-me aí a partitura. Pode-me mostrar?

NH – Não sei se vai conseguir ver... Posso tentar partilhar o ecrã, vou tentar, mas nunca fiz, então não sei se vou conseguir.

⁶⁹ Nota a nota, segundo me disse Suse há uns anos. Indicação que o Professor Cândido Lima adicionou na revisão que efectuou no dia 19 de Janeiro de 2022.

CL - Não... não tem importância. Eu sei a que parte é que se refere. Há, de facto, um momento e, portanto..., é para serem independentes, é!

NH - Independentes, ok ok...

CL – Tem que haver uma independência metronómica mental, o que é difícil.

NH – Hum, hum... E depois há outra parte, que é para colocar metais.

CL – Sim.

NH – Sim! Mas, como devem ser os metais? Tipo, pequenos, que ocupem a lâmina toda?

CL – Pequenos, sim, pequenos.

NH – E tem que ter um método para colocar e tirar?

CL – Sim, sim! Claro, claro! Se a partitura não permitir, é o instrumentista, o percussionista, quem tem a liberdade de... de usar o tempo necessário para mudar, claro. Claro!

NH – Ok, e também há uma parte...

CL – A ideia da junção desses materiais no instrumento é para criar timbres, para criar diversidade orquestral, é algo que acontece noutras culturas em que aparecem instrumentos acessórios. Gera uma espécie de festa, de ritual, também. Mas é, sobretudo, para criar um timbre novo no interior e um acrescento de riqueza sonora em de algo homogéneo, que é, neste caso, a marimba.

NH – Ok, e há outra parte em que também é preciso tocar com seis baquetas. Como assim, seis baquetas e não continuar com quatro?

CL - Porque é que não há-de haver seis, se há seis vozes? Se houver seis vozes, tem que ser assim.

NH – Ok, sim sim...

CL – Na estreia da obra multimédia *MÚSICAS DE VILLAIANA-coros oceânicos* em 2009, em Viana do Castelo, um jovem percussionista da orquestra mandou uma familiar, funcionária da Câmara, perguntar-me se eu queria que ele tivesse cinco braços! Ri-me, claro. Em *A-MÈR-ES* há essa situação existe, em que há várias pautas para o vibrafone e o instrumentista passeia entre as várias pautas. É uma necessidade mental de criar uma profusão de sonoridades e de situações de tensão e de expectativa, sabendo que fisicamente é impossível

NH - Sim.

CL – Tecnicamente ou objetivamente é impossível. Mas musicalmente é possível obter o resultado que o compositor pretende⁷⁰. É essa a ideia.

NH – Ok! Ok!

CL - O Nuno Aroso referiu que a forma como escrevo para marimba, neste caso, a abertura, aquelas harmonias compactas, não é habitual. Pareceu-lhe original. Não é habitual, evidente... Há uma pergunta que a Noelia faz, algures, que eu vi: se o que eu escrevo para percussão vem de outros instrumentos. Tem essa pergunta, não tem?

NH – Sim.

CL – É verdade! O idiomatismo das cordas, dos instrumentos de arco da orquestra, ou de flauta, ou de clarinete, aparecem na [minha] obra para percussão, e inclusivé nesta obra. Eu não tenho consciência disso, claro! É algo de orgânico. Sinto que muitas passagens de instrumentos presentes na marimba têm afinidades com outros instrumentos. Isso é verdade! (risos)

NH – Ok.

CL - Mesmo em outras obras para instrumento *solo*, há uma íntima relação com a orquestra, com a escrita orquestral. Se ouve uma obra para violino solo como, *OI IN LOV*⁷¹ ou para

⁷⁰ Psicologicamente. Indicação que o Professor Cândido Lima adicionou na revisão que efectuou no dia 19 de Janeiro de 2022.

⁷¹ Acrónimo de violino e sonoridade do título *All you need is love*, dos Beatles. Informação que o compositor facilitou numa conversa por e-mail o dia 8/04/22.

contrabaixo a solo e contrabaixo com piano, como a peça *Cantorião*, ou C(h)O(eu)R, para trompa a solo e com piano, se for analisar o interior, não está a ouvir, nem violino solo, nem contrabaixo, nem trompa, estamos a ouvir a orquestra. Eu tenho a necessidade de alargar as possibilidades do instrumento, em termos de expressão e emoção o que leva a uma alargamento do ritmo, da melodia, da harmonia, da heterofonia, do contraponto, das possibilidades técnicas e musicais. Portanto, há uma grande diversidade de caminhos, que vem da necessidade de ter outros instrumentos que não existem, enquanto escrevo a obra.

NH – Ah, ok!

CL – E portanto, isso acontece também em *MTA M BOR*, sim. A Noelia vai estudar a peça? Estudar, tocar... Ou não?

NH – Ainda não sei qual vai ser o repertório para o recital.

CL – Ah... está bem!

NH – Mas terei que decidir em breve para começar o estudo.

CL – Pois, pois é para trabalhar (risos). Força!

NH - Há alguma proporção na obra, na peça [*M TAM BOR*]?

CL – Não, não. Tudo o que acontece tem relação com a música antiga e com músicas não europeias, ou músicas europeias tradicionais. Mas não há técnicas matemáticas. Há a intuição, há o empírico e a racionalidade que se impõe à construção e ordenação ao material. Não! Há um rigor que provém de diversas técnicas estudos e domínios da música. Quando ouvimos música de Bach, ninguém pensa que há muitas proporções lá, que há muita matemática objetivamente falando, porquê? Porque tudo está diluído e submerso pelo génio do compositor. Tudo passa como um meio para atingir outros fins, e outros patamares, que é a criação artística. Indiretamente, há essas proporções no interior, mas isso é um analista que vai encontrar. Não há proporções no sentido objetivo das matemáticas, dos cálculos! Mas há uma aproximação desse rigor, dessa ordem, desse controle não matematizável.

NH – Hum, hum! Ok!

CL – Esta música é extremamente instintiva. O título é bom para esta obra e para as suas afinidades com a música instintiva de culturas tradicionais, incluindo africanas, aqui só que controlada pela racionalidade do compositor europeu. O título mistura Marimba com tambor e tem como subtítulo uma alusão ao barco e a um rio da ilha de Bolama da Guiné-Bissau, país africano.

NH – Ahhh, outra pergunta...

CL – Eu assisti a um batuque, em África, a convite meu no quartel. Quem ouve os tocadores de tambor africanos, pensa que é só instinto. E eu estive no interior [no meio deles] de três percussionista e aí percebi a complexidade que há no interior, embora em estruturas rítmicas obsessivamente repetidas. Incluí um desses momentos na obra de 2020, no interior da obra de 2020 *HOQUETUS - tambores de Maio*

NH - ...Maio...

CL - Há um momento em que eu transcrevo essa complexidade rítmica. Se for ver a partitura, isso aparece lá. Portanto, é instintivo e, ao mesmo tempo, extremamente racional. Evidentemente que são *ostinati*, repito. São pequenas fórmulas ou motivos rítmicos que se repetem permanentemente, mas a verdade é que no interior, antes da duplicação desses materiais, nós vemos uma polirritmia, uma polimetria dentro de uma métrica homogênea! E, no entanto, ao ouvirmos aquilo parece que é instintivo, parece que é empírico e parece que é ... automático. É um automatismo extremamente regulado no interior.

NH – Está bem... E esta peça porque não tem eletrónica?

CL - Porque é que não tem eletrónica o quê?

NH – M TAM BOR.

CL – Porque não tem! (risos) Porque é que há-de ter? Acha que tinha?...

NH – Não, não sei, não sei... ok (risos)

CL - Porque o propósito era marimba solo. Mas escrevi em 2020 uma obra intitulada *BAGATELA para marimba e electrónica-1720-2020/Beethoven*, para o Festival de Música Primavera de Viseu.

NH – Ok, ok! (risos)

CL – Achei curiosa a pergunta. (risos) A pergunta é válida para as outras obras.

NH – Sim, sim! (risos)

CL – Então, força!

NH – Ok, ah... sim, também há partes que a partitura tem glissandos. Lembro que em *Hoquetus*, o Professor também falou⁷² “-sim, é um glissando, mas não é um glissando próprio, porque é difícil, às vezes, fazer um glissando nas lâminas”.

CL – Claro!

NH – Mas o Professor falava de uma sonoridade que ficava na memória, como uma sensação.

CL – Sim, sim.

NH – Então, tem que ser a mesma ideia aqui nesta peça? Nos glissandos?

CL – O quê? A ideia de quê?

NH – De que o glissando, mais que... ou seja, como se fosse uma sensação acústica e não algo que se entende realmente. Não sei se me estou a explicar bem.

CL – Depende... Eu acho que é possível um glissando normal. Não é um glissando objetivo, do ponto de vista acústico, físico. Porque é uma escala temperada. São escalas que não têm os microintervalos, já se sabe. Mas é uma simulação sempre do *continuum*. Não... não vejo que problema haja de [fazer] um glissando numa marimba. Uma coisa um glissando no

⁷² No *Festival Itinerante de Percussão*, realizado no Porto, em dezembro de 2021.

teclado, um glissando diatónico, outra coisa é um glissando real pela pressão ao longo de uma lâmina, de uma tecla. Fiz ambas as experiências. O glissando entre teclas, entre 3 teclas, como escrevi na obra *HÁMAÓAMAÉH.sulcos.silêncios*, obtém-se através de instantes de dinâmicas de diversidade impercetível.

NH – Sim! É porque não lembro agora, mas acho que havia umas partes em que era um glissando apenas numa nota.

CL – Ahh! Está bem.

NH – É essa a dúvida, porque claro, às vezes no vibrafone pode-se fazer um glissando com a baqueta...

CL – ...É um glissando com uma nota só? Refere-se a isso não, é?

NH – Sim, sim.

CL – Ahh, sim, sim! É extremamente subtil, é extremamente... Qual é a pergunta? É se é possível ou se não é?

NH – Sim, como devo... como se deve tocar esse glissando? Como faríamos num vibrafone?

CL – Não! É friccionando a baqueta ao longo da tecla, como digo acima.

NH – Ok! Sim, sim! É isso!

CL – É friccionando. É... com força para obter ressonância

NH – Está bem. Está bem. Sim, era isso. (risos)

CL – (risos)

NH – Vale...continuamos com *Bagatela* [sic]?

CL – *Bagatelas*? Sim.

NH – Esta peça foi estreada por Aldovino [Munguambe]⁷³?

CL – Sim!

NH – Sim. O Professor tem o programa? Ou, critica da estreia?

CL – Não! Pode procurar no Festival Internacional de Viseu, Festival da Primavera, como já falei antes porque foi *online*. A estreia foi online, foi à distância.

NH - Ahhhhh...

CL – Não foi em sala. Eu não estive presente. Tive uma apresentação online, como estamos aqui, não é, por zoom?

NH - Ahhhhh...

CL – Mas é fácil! Eu posso mandar o programa do festival, porque houve um programa, mas não em papel.

NH – Já...

CL - Em digital. Sim, mas posso fornecer esse elemento, essa informação.

NH – Ok, ok ... ehm...

CL – Ou quando estiver cá em Portugal, a Noelia pode, mesmo, clicar em *Festival Internacional de Viseu*, obra de Cândido Lima, *Bagatela* de Cândido Lima, e encontra isso. Está na internet.

⁷³ Isto é um erro, eu falei com Aldovino e ele me diz que na verdade *Bagatela* foi estreada por Vasco Fazendeiro. Os dois tocaram no mesmo concerto, mas quem realmente estreou a peça do Cândido Lima foi o Vasco.

NH – Ok, ok!

CL – Aliás não sei se está a gravação. Mas, pelo menos, a informação do Festival sim, está na internet.

NH – Ok! Há muitas... há muitas mudanças de baquetas duras e moles...

CL – Sim, sim.

NH – Bom, a pergunta é também porque sim, mas pode ser também, porque não? (risos)

CL – Não, tem que ver com a natureza. A pergunta é pertinente, tem sentido. Pode é não ser agradável de explicar porque é muito subtil. Tem a ver com a sonoridade, tem a ver com o registo, tem a ver com a natureza dessa passagem, se é melódica, se é rítmica, se é harmónica, se é tímbrica. Quero dizer, há uma justificação para cada uma dessas passagens, e isto o próprio percussionista pode detectar porquê: aqui, as baquetas moles e porquê, acolá, as baquetas duras, e porquê. Há uma justificação de ordem musical não arbitrária.

NH – Ok, ok! E... também há alguma relação entre as mudanças de tempos e o material temático?

CL - Sim, há também! Isso entra, também, com a natureza do fluxo sonoro, fluxo melódico, do fluxo rítmico ou do fluxo harmónico. Porque há um mundo harmónico extremamente largo, extremamente presente nessa obra. Estamos a falar de quê? De que obra é que estamos a falar?

NH – De *Bagatela*!

CL – Ah! (risos). Eu estava ainda a falar de *MTA M BOR*!

NH – Ahh!

CL - Mas pronto, o princípio é o mesmo. Os princípios são os mesmos.

NH – Ok, ok (risos)

CL – O curioso que há na *Bagatela* é que na segunda página da partitura, temos uma alusão ao tema da *Quinta Sinfonia* de Beethoven.

NH – Ah...

CL – (Risos) Agora, cabe ao analista ver onde é que está isso! Porque foi no centenário do nascimento de Beethoven... A Noelia pergunta-me “- Porque é que o Professor escreveu a pensar no Beethoven?” E eu respondo: “- Porque quis!” Eu tinha uma encomenda do *Festival Internacional de Música de Viseu*, e como era o centenário do nascimento de Beethoven, quis compor um momento evocativo, simples como uma bagatela, nome a que el deu a uma séries de peças para piano uma obra. A ideia ocorreu-me quando apresentava ao longo do ano de 2020 a execução das Sonatas para violino e piano, por dois instrumentistas italianos, o Duo TRAMA - FACCHINI. Eu apresentei essas dez sonatas. E como era um trabalho muito voltado para a palavra e para a análise, achei que era uma boa ocasião para escrever uma obra que tinha sido encomendada, dedicando-a a essa efeméride do duplo centenário de Beethoven.

NH – Uhm, Uhm...

CL - Por isso é que se chama *Bagatela para marimba e eletrónica: Beethoven 1970-2020*, não é?

NH – (risos) Pois, a seguinte pergunta é se há alguma proporção na peça.

CL – Não há proporção.

NH – Não há proporção...

CL – Não, não há! Porque é que fala em proporção? Proporção numérica, proporção aritmética, proporção...

NH – Não, ...nesta altura da peça estou a buscar ou um...clímax ou aqui menos intensidade...

CL – Quando fala de proporção é em termos de forma? Em termos de estrutura?

NH – Sim, sim, em termos de forma, de estrutura...

CL – Quando se fala de proporção pensa-se, logo, nas proporções numéricas que... por exemplo, em Bach a música está cheio de proporções numéricas.

NH – Sim, sim.

CL – Já percebi!... Não, há mini-proporções, no interior, em função da escrita e do pensamento de Beethoven. Mas não sei se posso chamar a isso proporções. A matemática não admite, em geral, o mais ou menos...

NH – Diga, diga!

CL - Não há uma regra fundamental nesta obra. Eu fui professor num Conservatório de clássicos também. A ideia de contraponto, de harmonia, de sonata, etc.. e era proibido, não sei se a Noelia estudou isto ou não, eram proibidas as quintas e oitavas paralelas.

NH – Sim.

CL - E esta obra é sobre quintas e oitavas paralelas! (riso). Se for ver a marimba, ela está cheia. Olhe bem para a partitura! É um sorriso para com Beethoven. Proibiram-te as quintas e oitavas paralelas, aqui tens: só quintas e oitavas paralelas! (riso) É um jogo sobre isso. E, depois, há a fragmentação, a destruição dessas quintas e oitavas paralelas, através da escrita, evidentemente, temos um olhar moderno, mas a estrutura harmónica são esses intervalos. Portanto, tanto nos pode remeter para a música medieval como para música não europeia, ou música tonal, mas com uma interdição no seu uso. Como professor de Academias e de Conservatórios de Música era obrigado pelos postulados a música tonal a proibir os estudantes de fazer música com paralelismos, eu, aqui, como reacção afectiva, humorística e histórica assumi a responsabilidade de fazer só quintas paralelas como estrutura de base (risos) .É uma homenagem, evidentemente, ao Beethoven e uma homenagem aos estudantes que sofreram com o combate contra a sensível duplicada, as quintas paralelas, as oitavas paralelas, a falsa relação cromática, etc.! (Risos) O espírito da obra é uma espécie de reconstituição muito humilde do pensamento de maravilha e da obra fantástica de Beethoven. É uma pequenina homenagem que fiz a um compositor de quem eu... sobre o qual eu escrevi [textos sobre] as trinta e tal sonatas para uma série [de recitais] em Matosinhos. E portanto, a minha formação fez-se, também, como estudante, tocando

Beethoven, no conservatório, como organista, etc. Foi uma espécie de restituição na minha memória daquilo que eu aprendi com Beethoven. Sorrindo, sorrindo claro! (risos)

NH – Sim (risos). Está bem.

CL –Depois pode ouvir a obra.

NH – Está bem... Às vezes, o Professor coloca arpejos de duas notas...

CL – Como?

NH – Arpejos..., não sei se é assim que se diz, se estou a dizer bem.

CL – Arpejos sim, arpejos.

NH – Arpejos de duas notas. Tem que ser interpretado com um mordente? Tipo “pra” [faço uma onomatopeia para imitar o som de um mordente]

CL – É!

NH – Ok, ok! E... depois, na partitura, o Professor indica que a eletrónica é uma amplificação *ad libitum*

CL – Amplificação *ad libitum*?

NH – Da marimba. Isso está na partitura.

CL – Da marimba, sim, sim.

NH – E também, nas notas ao programa, diz que Ângela Lopes, colaborou na criação da eletrónica.

CL – Sim. colabora na electrónica, há muitos anos. Sabe que durante uns anos era prática os compositores terem colaboradores engenheiros para se ocuparem da eletrónica, nos estúdios de música eletroacústica, nas tecnologias diversas, etc. A pouco e pouco, os compositores

foram assumindo o papel desses engenheiros. Sobretudo com as escolas europeias, nomeadamente, em Portugal também. Quando digo dos programas, [digo] programas informáticos.

NH – Sim, sim.

CL – Então, há gente de outras gerações que dominam melhor isso. E a Ângela Lopes tem sido uma boa colaboradora, há uns anos, como foram outros, Antonio Sousa Dias, por exemplo, colaborou em algumas obras anteriores. Mas, durante anos, eu estive sozinho em estúdios, quer em Portugal quer na rádio, na televisão, no IRCAM, em vários locais. Isolado, completamente. Portanto, aí tive eu de ser eu o único responsável pela composição das obras e pela sua realização electrónica. A partir de certa altura pude ter colaborações, independentes. Neste caso, a Ângela [Lopes] tem sido uma boa colaboradora nos últimos anos, em várias obras, sim. E nesta foi também.

NH - Sim, mas a minha dúvida é... se a electrónica é colocar uns microfones na marimba e amplificar um bocadinho?

CL – É isso também, mas há trabalho de estúdio antes da sua projecção!

NH – Ah! Ok, ok,ok

CL – Mas depois há a parte de electrónica autónoma também.

NH – Ahh...

CL - Há duas coisas, atenção!

NH – Ahhhhhhhhh, essa parte não conhecia.

CL – Ahh... a obra tem por título marimba... *Bagatela para marimba e electrónica*. É esse o título! A que acrescentei *1770-2020-Beethoven*

NH – Sim.

CL – A marimba pode ter amplificação, mas a eletrónica é outra coisa.

NH – Ah... Ok,ok!

CL - Está bem? Portanto há duas personagens aí: é o instrumentista com marimba e há a banda electrónica: banda, como se dizia antigamente.

NH – Está bem. Também nas notas ao programa o Professor fala de ritmos subsaarianos, nesta peça.

CL – Falo de quê?

NH- De ritmos subsaarianos.

CL – Sim. Nesta [peça]? Nesta [peça]?

NH – Em *Bagatela*?...Ou não é em *Bagatela*. É mais na outra, não é? Não, não, é *Bagatela*.

CL – Não, não é na *Bagatela*.

NH – Pois, esta pergunta está errada.

CL – É na obra *HOQUETUS – tambores de Maio*

NH – Sim, em *Hoquetus* sim, mas em *M TAM BOR* também, não é?

CL – *M TAM BOR*, também, indiretamente... Sim, *M TAM BOR* é muito clara.

NH – Sim, esta pergunta está fora de lugar aqui... é da obra anterior...

CL – Não faz mal. (risos)

NH - (risos) e...

CL – Eu dei uma passagem às perguntas, mas preferi deixá-las e falar espontaneamente aqui como se fosse a primeira vez.

NH – Ok!

CL - Eu li as perguntas, mas preferi estar à margem e responder-lhe sem juízos pré-estabelecidos e sem ter estudado as respostas. Portanto, o que eu estou a responder é espontâneo, de agora mesmo, nesta conversa à distância, por *Zoom*.

NH – Está bem, está bem, está bem. E harmonicamente como é composta *Bagatela*? É baseada em alguma escala, um modo...?

CL - É baseada em quintas paralelas e seus derivados.

NH – Ah sim! Certo, certo. (risos)

CL – E depois há todo um tratamento disso. Por exemplo, acho que é interessante se analisar a obra, vendo onde é que está o tema da quinta sinfonia. Porque aparece aí.

NH – Sim, sim, sim, sim! Está bem, está bem!

CL – Aparece é completamente transfigurado, evidentemente. Não aparece como Beethoven o faz, mas aparece escondido num ritmo que marca toda a obra, um ritmo ternário, praticamente sempre. É muito isso, muito Beethoven. Há muito isso a partir de uma certa altura. E depois há uma espécie de montagem de tipos de ritmos diferentes, mas tudo à base de quatro, três, quatro, três. Muito beethoveniano. Muito percussivo e extremamente assertivo, extremamente “autoritário”. (risos). É uma questão de ouvir e olhar para a partitura e tentar descobrir alguns segredos que estão lá por dentro.

NH – Ok! Vamos continuar com...

CL – *Bagatela* é um título de grande humildade, do próprio Beethoven. Eu quis também utilizar um termo que fosse modesto, que não fosse ousado e que, de alguma maneira, me colocasse num plano absolutamente longínquo relativamente a Beethoven. Não é um termo arbitrário, é um termo do ponto de vista filosófico, do ponto de vista humano, uma vénia, uma reverência que se faz ao compositor.

NH – Reverência.

CL – Reverência, exatamente! É uma forma humilde de prestar homenagem a um dos maiores génios da humanidade. Está bem?

NH – Boa! Continuamos com *Cadernos de Invenções, sons para descobrir. Títulos para inventar – introdução à música contemporânea?*

CL – Sim, pode ser.

NH – Sim. Aqui tenho uma dúvida, porque há três cadernos com títulos que são semelhantes, mas que são diferentes. Mas a verdade é que, olhando para a partitura, parece que os três são para vibrafone, embora no título não diga que é para vibrafone. Mas o tipo de escrita, os pedais aparecem escritos nos três cadernos. E minha dúvida é porquê. Claro, se os três são para vibrafone, ou se um deles não é para vibrafone e é para marimba, porque há pedal.

CL – (olha-me sorrindo durante uns segundos) Eu estou a sorrir porque os *Cadernos de Invenções* são mais de oitenta.

NH – Sim, mas estou a falar apenas dos de percussão.

CL – Cada caderno é constituído por dez pequenas peças, e são é para quase todos os instrumentos mais em uso. A partitura que eu lhe enviei é para vibrafone, não para marimba. É mesmo vibrafone.

NH – Sim, sim, sim! Esse sim! Porque...

CL - O pedal é mesmo vibrafone, não é?

NH - Sim, sim!

CL – Qual é a dúvida, então?

NH – Porque há um que é... Vou procurar para não me enganar e não confundir. Um momento...

CL - (Aproveita para tirar outra fotografia. Risos) É o riso que eu quero apanhar. Pronto! Então qual é o problema? Eu enviei coisas, enviei partes para vibrafone.

NH – Sim, o Professor enviou a parte que é com piano.

CL – Pronto! Sim. Isso mandei em *Finale*, não foi?

NH – Ah... Sim, mas em *Finale* não consegui abrir ainda, porque não tenho.

CL – Eu tinha dúvida e fui verificar. E, de facto há vibrafone com piano, sim.

NH – Sim! Ou seja, tenho aqui uma partitura que é *Cadernos de Invenções, sons para descobrir, títulos para inventar* que diz que é para vibrafone. Isso não há dúvida, este é para vibrafone.

CL – Sim!

NH – Mas depois há outro que o título diz [*Cadernos de Invenções*] *sons para descobrir, títulos para inventar*, e depois diz *Instrumentos melódico-harmónicos, percussões e outras fontes sonoras*.

CL – Exatamente! E então?

NH – Sim, mais neste também há pedal, como se fosse para vibrafone também.

CL – Pronto! E porque não?

NH – Sim! Mas então?...

CL – Porque essa melodia que está aí faz parte de uma das peças com vibrafone e piano. Porque o essencial destes *Cadernos* são três peças, que depois se desdobraram em versões para outros instrumentos. Portanto, a base desses oitenta *Cadernos*, são três *Cadernos*. Como uma melodia e um piano, A, outra melodia e outro piano, B, a melodia nova e piano

igual, C. Há três séries de *Cadernos* portanto, essa aí significa que tanto pode ser para vibrafone, como pode ser para sintetizador e electrónica ou outro instrumento qualquer. Quando eu falo de melodias, dou a possibilidade a outros meios acústicos de alargarem as possibilidades destes *Cadernos*. Portanto, eu posso pegar nessa melodia que eu envie e tratá-la eletronicamente, e portanto, o pedal tanto pode sair, como não sair. O facto de coincidir com o vibrafone por ter pedal não é incompatível com outros que não têm pedal. Só que não resulta tão musicalmente, se não misturamos esses sons, essas alturas: mi, lá, sol, sol, lá , fá...

NH – Ah!

CL – Faço-me perceber, ou não? Tanto pode ser para vibrafone essa passagem como para outros instrumentos. Porque os últimos *Cadernos* são, precisamente, a saída dos quadros formais dos instrumentos clássicos. Eu quis deixar uma porta aberta para a exploração. Como de resto fizeram há três anos ou quatro, no Palácio Foz, em Lisboa, para o festival CRIASONS, numa versão para um grupo heterogéneo de instrumentos. Para esse concerto fizeram uma versão dos *Cadernos de Invenções* com um texto que a cantora explorou de uma maneira teatral, de uma maneira absolutamente fantástica, que eu não imaginava que pudessem fazer. Mas tiveram a liberdade de fazer isso. Portanto, pegaram em dez peças de um dos *Cadernos*, com violino, contrabaixo, piano, clarinete, voz, etc..

NH – Ah!

CL – O diretor de... o diretor do concerto escolheu um poema, a cantora tratou -o como se fosse uma peça de teatro. Ora, quem olhar para essa página diz: “- Ah, isso não dá para nada!” E deu! Deu porque essa é uma das melodias que fazem parte de outro *Caderno* e foi explorada nesse concerto. No fundo parece música de câmara, só. E eles fizeram uma versão teatral. E que ficou absolutamente fantástica. Portanto, o pedal, não é contraditório com outras possibilidades. Há coincidência com a personalidade ou com a natureza do vibrafone? Há. Mas pode ser aplicado noutras situações, sem pedal. Pôr uma cantora a fazer essa melodia, por exemplo.

NH – E as indicações de pedal têm que ser feitas rigorosamente ou é uma orientação?

CL – É uma orientação. É livre.

NH – É orientação. Ok! (tosse) E harmonicamente como estão compostos, os estudos? Pronto, o Professor fala que há três *Cadernos* diferentes, mas...?

CL – Sim! Um deles é predominantemente tímbrico, o segundo, apela a escrita mais harmónica e uma pouco contrapontística, porque é uma introdução à música contemporânea para jovens⁷⁴, para jovens... E um outro é mais convencional. Não em termos de harmonia, a harmonia é moderna, não é? Mas em termos de fluxo sonoro. Um deles é um fluxo sonoro melódico, contrapontístico, harmónico, etc... O outro é um fluxo mais fragmentado, mais voltado para o saborear da cor instrumental. Portanto, há de facto dois universos completamente diferentes em cada um dos *Cadernos*.

NH – Estes três tipos de *Cadernos*... ou seja, para percussão temos três que coincidem com esses três, ao não?

CL – Da percussão, há apenas para vibrafone e depois os últimos que ficam abertos a todo o tipo de fontes e de combinações...

NH – Ok! Ok!

CL - O primeiro e o segundo são instrumentos convencionais: flauta, oboé, violino, saxofone, contrabaixo, viola, etc... Todos os instrumentos da orquestra- Mas depois há *Cadernos* também para outros instrumentos menos habituais na orquestra, que é o cravo, que é o órgão, que é o saxofone... E depois, como é um mundo extremamente melódico e harmónico e mais convencional, deixei o vibrafone para outro *Caderno*, o *Caderno C*, e os instrumentos melódicos, monódicos, como lhe queira chamar, com piano, também para o *Caderno C*. Portanto há um conjunto de *Cadernos* completamente diferentes organizados desta maneira, sempre pensando nos adolescentes, nos estudantes. Por isso é que o primeiro e segundo cadernos não têm problemas técnicos de ordem individual. Há mais problemas técnicos no piano, mas o piano funciona como uma orquestra envolvente. As melodias não são para *virtuoses*, não são para grandes instrumentistas. Só mais tarde é que eu decidi fazer um outro tipo de abordagem, que foi trocar os instrumentos monódicos pelo piano, aquilo a que os antigos chamavam, e chamamos ainda hoje, o contraponto invertível. Confiei ao instrumentista as partes mais difíceis. Se a Noelia for ver a parte de vibrafone solo, não estou a ver um adolescente fazer isso. Mas depende do desenvolvimento de cada um, claro

⁷⁴ A aspetos mais próximos de novas sonoridades contemporâneas. Indicação que o Professor Cândido Lima adicionou na revisão que efectuou no dia 19 de Janeiro de 2022.

NH – Não sei... (sorriso) Tal vez não.

CL – Não, não! Mas isso já é outro patamar dos *Cadernos*. Os primeiros *Cadernos A* e *B*, tal qual estão escritos na primeira fase da sua composição, são pensados para jovens. As partes melódicas, o piano, tanto pode ser para um jovem, como para um adulto. Mas já põe problemas de execução. Não digo que um jovem, com uma boa mestria técnica, não faça também a parte de piano. Mas já não é evidente, já põe alguns problemas de trabalho.

NH – Ok!

CL – Há mais 80 *Cadernos*. Quer mais *Cadernos*?

NH – (risos) Suficiente!

CL – (risos) Não, podia haver uns *Cadernos*, agora para instrumentos, todos os instrumentos de percussão... para caixa, para timbales, para vibrafone já está, para marimba, para xilofone, para todos os instrumentos. Mas não o fiz. Não calhou! Fiquei aí! Ficou um caminho aberto, ficou. Tem toda a razão! Mas ficou aberto em relação à electrónica e a outras possibilidades que estão na última parte. Eu posso mandar-lhos, mas estão com certeza na Miso Music, a lista de todas essas possibilidades. Portanto, a electrónica está prevista também com os mesmos materiais do *Caderno*, *A* e *B*. Portanto, existe electrónica, mas sem programa, digamos assim. Deixo à liberdade de um jovem de pegar no sintetizador ou no computador e servir-se dos materiais de base e usar todos os recursos que conhece de programação informática ou de sintetizadores e fazer aquilo que entender.

NH – Ah, ah!

CL – Portanto, a peça tem electrónica virtual! Claro que está! E está dito, e está escrito.

NH – Está bem. E depois também uma dúvida, uma pergunta: estão pensados para que sejam interpretados numa ordem concreta ou podem ser interpretados num concerto o estudo cinco, depois o oito... ou tem que seguir...?

CL – Não, acho... Cada peça de um conjunto de dez...

NH – Hummm...

CL - ...Está intimamente ligada uma à outra.

NH – É, sim

CL – É! Porque algumas são musicalmente pobres, podíamos dizer assim. Mas a anterior e a depois já é rica. Ou seja, abstrata, mais inerte. E é nesse sentido que as 10 peças não devem ser tocadas individualmente. Elas estão concebidas todas umas em função das outras. Já fizeram peças isoladas, sobretudo com jovens, mas isoladas soam musicalmente áridas. Assim o sinto...

NH – Hummm...

CL - ...E em termos pedagógicos eu posso aceitar, mas em termos de concerto não tem sentido amputar, cortar as peças. Tem que ser as dez, todas seguidas.

NH – Hummm...

CL - Foram pensadas sequencialmente, do ponto de vista musical, do ponto de vista de forma, do ponto de vista da arquitetura.

NH – Sim, é isso, sim. Porque vi que na partitura tem setas, como para continuar com o seguinte...

CL – Claro, é isso.

NH – Sim, é isso.

CL – Isso mesmo.

NH – Ok, ok. Agora sim... vamos... posso continuar com umas perguntas mais gerais? Que são as últimas já? (sorriso)

CL – Sim, sim claro.

NH – Pronto, à primeira o Professor já respondeu antes sobre se tem relação... se quando escreve para percussão utiliza as mesmas técnicas que para outros instrumentos...

CL – Não são as mesmas, pode haver influências, cruzamentos!

NH – Não as mesmas...

CL – Penso num instrumento! Só que o cérebro armazenou tanta informação ao longo dos anos que é inevitável que vá buscar informação a outros instrumentos, mas não tenho consciência disso quando estou a escrever. É a *posteriori*. Então...

NH – Hummm. O Professor é considerado o primeiro compositor português a incluir eletrónica nas suas peças. Como nasce a eletrónica? É ao mesmo tempo que a música?

CL - Sou o primeiro, de facto, a utilizar computador e eletrónica em orquestra.

NH – Ah! Ok, ok!

CL – Quer dizer, eletrónica já tinham utilizado antes outros colegas, mas a inclusão da electrónica e computador na orquestra, isso sim, fui eu pela primeira vez.

NH – Ok!

CL – Porque electrónica já tinha sido utilizada antes por mim próprio até desde o ponto de vista simulador de música electrónica, antes. Mas, a introdução de eletrónica e computador em orquestra, isso é que fui o primeiro.

NH – Hummm. Está bem, mas pronto...

CL – Aliás já falei na obra *A-MÈR-ES*. A obra *A-MÈR-ES*, de que eu falei no princípio, é um dos exemplos.

NH – E a electrónica surge ao mesmo tempo que a música? Ou é composta antes ou depois?

CL – Depende... depende...

NH – Depende da peça...

CL – Por exemplo, quando me foi encomendada esta obra *A-MÈR-ES*, eu já tinha bastante música composta ao computador. Depois articulei aquilo que já tinha feito e submeti o pensamento orquestral também a algo que já tinha composto em electrónica. Depois juntaram-se e expandiram-se. No fundo houve uma confluência (!) daquilo que já tinha escrito. Foi entre 1978 e 1979.

NH – Hum, hum.

CL – Portanto, depende. Depois também o fiz com a obra os *Oceanos*, da mesma época. Também esta a obra existiu autonomamente em electrónica e em computador com um sistema peculiar (UPIC-A) e só a seguir é que escrevi versão para orquestra, quando fui convidado, no Porto, para escrever para apresentar uma obra nos concertos na série da rádio portuguesa.

NH – Hum, hum, está bem! Também numa entrevista que o Professor fez com o Miguel Azguime, que está no MIC, fala dos “ejes” da música.

CL – Falo de quê?

NH – Dos “ejes”, “ejes”, ou... igual esta palavra... um momento... (procuro no tradutor)

CL – Eixos...

NH – Sim, eixos

CL - Falo de eixos? Em que texto?

NH – Numa entrevista que o Miguel Azguime lhe fez.

CL – Sim.

NH – O Professor fala de eixos da música, não é?

CL – Sim, não me lembro de ter escrito isso, (risos) mas é evidente que há eixos. Há eixos do ponto de vista filosófico, eixos do ponto de vista musical, há eixos do ponto de vista psicológico, há eixos de facto, há eixos do ponto de vista intervalar, por exemplo. Não sei se é isso o que eu digo nessa entrevista. Um dos eixos da minha escrita [musical] é, por exemplo, a utilização do intervalo de segunda maior, que tem muito que ver com a música medieval, tem a ver, depois, com a música antiga, com a música modal em geral. Sei lá! pegando em Debussy, em Ravel, depois de Messiaen até Xenakis. Mesmo antes, a parte da música modal, ou partes modais de Chopin, por exemplo, ou de Brahms... Isso é um dos eixos. Mas não sei se é isso o que eu digo nessa entrevista.

NH – Voltarei a ver [a entrevista] para quando... (risos)

CL – Este é um dos eixos em termos de gramática, por exemplo. Depois há o eixo da forma em curva. Da criação da expectativa para o ouvinte, de fazer aquilo a que, como se diz em teoria musical, a *arsis* e *thesis*, o crescimento de uma emoção e de um percurso musical até à sua queda, até à sua ressonância. Uma espécie de ataque, sustentação e queda, dizemos sobre a produção do som, que poderá aplicar-se a uma arquitetura de obra, como se fosse na exposição, desenvolvimento e reexposição dos clássicos.

NH – Hum, hum.

CL – Portanto, há vários eixos no meio disto tudo. Eixos do ponto de vista, por exemplo, da nossa psicologia, da nossa própria natureza. O eixo que para mim está em primeiro lugar que é a emoção, que é a beleza do som, que é a interiorização do som, mais do que as matemáticas, mais do que os racionalismos, mais do que os controlos, mais do que os juízos pré-estabelecidos em termos técnicos, estéticos ou outros. Sobretudo a emoção que se pode transmitir através do som, através do tempo, através do ritmo, através de todos os meios que estão à nossa disposição para nos exprimirmos. E depois há mais eixos que depois me posso lembrar. Mas, para já, já dei alguns globais, que são muito importantes, não só porque tenho antecedentes do ponto de vista da aprendizagem como músico e como estudante, como estudioso e como investigador, mas também como praticante, como pianista, como organista,

como diretor. E, portanto, há esse conhecimento, também, do emissor e do receptor. Das minhas obrigações como artista, como produtor de arte e do receptor da minha arte. E então, como homem que esteve ou que tem estado ligado aos meios de comunicação, porque participei em programas de rádio, de televisão, escrevi muito para jornais, crônicas. Estive sempre em contacto com o público, portanto, no meio de toda essa produção intelectual, transferei sempre para os outros as minhas emoções, as minhas necessidades e as minhas inquietações como artista

NH – (risos)

CL – (risos) Mas é, são os eixos da comunicação, da transmissão, da necessidade. Por um lado, às vezes estou em contradições, porque às vezes penso que o que importa em primeiro lugar sou eu, fazer aquilo que eu gosto e aquilo que eu sou responsável, do ponto de vista ético, do ponto de vista estético, do ponto de vista humano. Mas depois fico feliz quando sou aplaudido, quando dizem bravos na sala, quando a crítica é favorável, e aí entra uma outra, outra etapa da natureza humana. Por um lado, acho que me basto a mim próprio como compositor. Se o mundo exterior não quiser, não faz mal. É esse o meu princípio. Mas depois, quando o mundo exterior me ergue e me aplaude... Ai, isso é uma tranquilidade infinita.

NH – É (risos).

CL – Ainda há dias (há muito tempo que não ouvia, a não ser na internet), ouvi uma vez ou duas, pensei que não tinha a partitura aqui em arquivo de *A MÈR ES*. Fiquei atraído por aquilo que eu estava a ouvir e fouvi até ao fim. Estão gravados minutos de música e aplausos, aplausos com “bravos” do público na Gulbenkian. E eu disse assim: “Eu não acredito! Já não me lembrava disso!”. Agradeço aos deuses, como eu costumo dizer. Pronto! Isso tem a ver com... eixos, os eixos da comunicação. Depois, o que é a minha individualidade e depois, um outro eixo que é a comunicação, a transmissão das nossas emoções, do nosso mundo interior. Por isso é que eu dizia, quando estava a ensaiar convosco o *Hoquetus* na Casa da Música, o disse depois no texto que enviei aos intérpretes... Leu esse email?

NH – Sim, sim.

CL – Quer dizer, eu já tinha ouvido a obra interiormente, claro. E quando estavam a começar a ouvi-la, eu não a estava a ouvir, lembra-se? A dada altura, disse: “Ah! Isso sim, eu ouvi! Já tenho tudo cá dentro!” Quando começámos a erguer a obra e a compreendê-la.. Mas, tê-la

ouvido na realidade naquele ensaio, ah, foi uma felicidade! Aliás, viu-se no texto que vos escrevi.

NH – Ahh! Sim, sim! Sim, li, sim. Mas li também ao princípio do festival⁷⁵, porque eles também partilharam essa informação connosco.

CL – Quem?

NH – Os organizadores

CL – Sim, claro.

NH – Sim então, li já na altura de... pois há quase um mês ou assim li isso.

CL – E o que acha do que eu escrevi?

NH – Gostei. Vamos lá ver... percebe-se de outra forma a peça. Que quando apenas se vê a partitura... Depois lê-se o texto e... ah! (risos) Claro!

CL – Há muitos anos, há uns quinze anos, o Remix [Ensemble] estreou uma obra minha. E eu fui a um ensaio. Não pensava ir a ensaios, não é preciso, eles fazem isso bem! Fui ao ensaio e era uma catástrofe. E eu disse: “- Eu escrevi isto? Isto não tem sentido!” Mas eles estavam a tocar completamente o contrário do que estava escrito. Por exemplo, o piano, que era o motor da obra, estava em segundo plano como se fosse, como se fosse, um instrumento secundário. E eu pedi, fiz a correção de tudo e eles voltaram a tocar a obra. No fim, o maestro voltou-se para mim e exclamou: “- Ahhh! Assim sim!” E os músicos o memso. E eu disse: “- Mas é o que está escrito!”

NH – (risos)

CL – E depois, mais! Quer dizer, a parte final é com gongs e polirritmias, feito pelo Mário [Teixeira] e pelo [Manuel] Campos. Fica belíssima aquela parte! (Eu não sei quem é o compositor! Digo à margem do autor (risos))

⁷⁵ Festival Itinerante de Percussão, realizado no Porto, em dezembro de 2021

NH – (risos)

CL – Ficaram a trabalhar essa parte. Porquê? Porque estavam com tendência para tocar aquilo “mais ou menos”, aleatoriamente. Eram septinas, quintinas, etc., e isso criava um desajustamento, um desfasamento entre os gongs. Eram vários gongs, quatro ou cinco, e como era um desajustamento eles faziam aquilo mais o menos. E não! Tinha que ser aquilo que estava escrito. E então ficaram a ensaiar. E foi um sucesso. Porque estava a ser mal feito no ensaio, não tinha sido trabalhado (o maestro previsto tinha sido substituído à última hora). E eu corriji, felizmente. Depois toda a gente vinha ter comigo a querer saber pormenores. Isto no dia do concerto. “- Olha aqui como é?” Houve uma abertura dos instrumentistas porque antes não tinham percebido o que era a obra. Foi uma experiência incrível! Eu autoflagelei-me! Percebe o que eu quero dizer com autoflagelei-me? Disse-me: “sou eu o culpado da obra que não é interessante, eficaz, etc”. Mas quando foi corrigido, disse: “- Ah, isto sim! Isto foi o que escrevi! A obra tem por título *HÉAMAÓAMAÉH-sulcos.silêncios*

NH – Hum, hum!

CL – É um título que eu inventei e que não está na internet. Houve um momento dramático em que eu pensei que a obra não tinha sido conseguida. Mas foi corrigida por causa dos instrumentos. Isto a propósito de quê? Ah, dos eixos! Aí tem os eixos. Da segunda maior, já fica a saber que a segunda maior tem que ver com o modo dórico, e que marca muito certa música *pop*. Um conjunto de três sons muito raveliano, muito Debussy e muito de canto gregoriano. Lá está, mais um eixo de que falei há pouco. Mas não sei, gostava de ler essa passagem do Miguel Azguime, para ver de que eixos é que eu aí falava...

NH – Sim, sim vou procurar a entrevista.

CL – ... Encontrei ali. Mas é uma palavra importante porque todos nós temos eixos, todos nós temos... Um dia perguntei ao Pierre Boulez, no fim de contas, qual era a grande preocupação dele, de toda sua obra. Portanto, no fundo é como se eu lhe tivesse perguntado: “- Quais são os seus eixos?” E ele disse que o grande desígnio dele, o grande desejo dele era fazer uma obra que fosse completamente controlada, mas ao mesmo tempo que desse a ideia de ser completamente livre.

NH – Hum, hum!

CL - Eu posso assumir também isso como um eixo, de uma obra extremamente pensada, extremamente sólida, do ponto de vista da sua construção, do ponto de vista da sua organização interna, como um organismo vivo e, ao mesmo tempo, que dê prazer pela sua liberdade. Lembro-me que o meu amigo António de Sousa Dias, um dia mostrou- uma obra aos alunos da Escola Superior de Música de Lisboa. Já não me lembro qual era essa obra, era uma obra para *instrumento* (*Beat-Faul?*) e os estudantes disseram: “- Ah, isso é improvisado!”. E ele mostrou-lhes a partitura toda escrita.

NH – (risos)

CL – (sorriso) Quer dizer, no fundo, há essa necessidade de criar um corpo sólido, com uma construção implacável, mas, ao mesmo tempo flexível, ligeira e, sobretudo, comunicativa, agradável. Xenakis recusava a palavra belo. Dizia ele que o som deve ser interessante e inteligente. No fundo será algo que eu procuro também: que o som seja inteligente e que seja interessante, mas belo também. Eu quero a palavra belo! (risos) Para mim é um eixo fundamental, independentemente de toda as todas as misturas que possa haver do ponto de vista literário, do ponto de vista artístico, do ponto de vista filosófico, do ponto de vista matemático... Que seja belo aquilo que eu acabei de escrever, para mim. Pode é não ser belo para toda a gente. Pelo menos há alguns belos que eu penso... Sabe, quando foi estreada a obra *A-MÈR-ES*, duas pessoas do público desejaram-me a morte: “- O senhor devia ser morto!” Sabia disso, não sabia? A beleza para eles tinha sido trucidada na presença de obras de Mendelssohn e de Mahler no mesmo programa!

NH – Não!

CL – Dois? Os dois! Um: “- Devias ser morto! “, outro “Eu devia matar-te!” Em... [19]79, no Grande Auditório da Fundação Gulbenkian. Essa obra foi ressuscitada agora, em 2009, e teve bravos e longos aplausos do público. Quando foi (risos) estreada, tive duas reações do público: aplausos e pateadas. Sabe o que é pateada?

NH – É... com os pés?

CL - Com patadas, com os pés, exatamente. Tive os dois públicos. Portanto, já passei por essa situação. E é interessante o que maestro Pedro Amaral, que dirigiu a obra agora, em 2009, me disse: “-Que sorte o Cândido tem que lhe tivessem desejado a morte. Quem me dera que me tivessem desejado a mim!” (risos) Está a perceber o que eu quero dizer? Invejou,

invejou-me por ele nunca ter tido essa reação do público de lhe desejarem a morte. Queria comparar-se, com certeza, com Bach, com Beethoven, com Schoenberg, ou isso, porque a esses é que muita gente desejou a morte. Ou, então, o desaparecimento de algumas das suas obras ou da sua obra inteira.

NH – Está bem, está bem! Sim, outra pergunta: em *MTA M BOR* e *Bagatela* as mudanças de tempo seguem algum padrão matemático?

CL – O quê? Qual é a pergunta?

NH – As mudanças de tempo em *Bagatela*...

CL – Não, não tem nada a ver! Não, tem a ver com os materiais, com a natureza dos materiais, portanto, é necessário ver essa alternância de tempos: pulsações, de ritmo, de tempo metronómico, etc. Não, não tem nada a ver!

NH – Ok. E... quais das suas influências com o Xenakis podemos encontrar nas suas peças para percussão a *solo*?

CL - Não tenho consciência disso. Ele deu-me uma entrevista para a televisão, e falei da música africana. E ele disse “- Não tenho nada a ver com música africana! Não fui influenciado!”. E quando ouvimos música dele, eu ouço música africana que ouvia quando estive em África. Só que ele pensa de outra maneira, pensa em termos estruturais, pensa em termos, não digo matemáticos, mas em termos de organização da matéria sonora. E não está a pensar em termos de energia, em termos de magia, em termos de acto ritual, como é o caso da África subsariana, sobretudo. Não, a música dos países árabes é outra coisa. Que seja a minha influência dessas obras de percussão, que tanto podem ser de Xenakis como da música africana, como da música de Beethoven, como da música de Stravinsky ou Debussy. Há uma mistura. Mas sou completamente hipnotizado pela música destas duas obras Xenakis: *Psapha* e *Persephassa*, e mais tarde, entre outras, *Pléiades*... Eu próprio estreei pela primeira vez, em Portugal, na televisão, os fragmentos que ele estava a compor, ainda não tinha a obra completa. Eu trouxe, em fita magnética, feita num estudo dele, por ele próprio uma parte da *Pleiades*. Foi na série Fronteiras da Música. São obras fenomenais! Nunca teria a pretensão de ter alguma aproximação com a música dele quando ouço as minhas obras. Considero-as interessantes, eventualmente, mas as dele são de um génio. E são únicas! Mas... não, não tenho consciência de ter uma influência direta, não! Poderia dizer que tenho

influência do ponto de vista estético, de uma forma global, relativamente às massas, relativamente às grandes densidades, relativamente à utilização de modos, parecidos com os crivos, a teoria dos crivos, que eu estudei com ele e com os assistentes.

Mas em relação à percussão não tenho consciência de alguma influência. Se há a influência, é no pensamento global, que vem de autores para ele também, como de Beethoven, como Bach, como Brahms, e depois Stravinsky, sobretudo, a *Sagração da Primavera*.

NH – Hum, hum! E... como é que o Professor definiria o seu próprio estilo?

CL – O meu próprio estilo?

NH – Sim!

CL – Isso é uma pergunta... Não sei se tenho estilo! Cada pessoa tem a sua forma de pensar e de agir... O meu estilo tanto podia recorrer, na sua essência, a características electrónicas, como instrumentais, de câmara, orquestra, como voz, etc. Há uma linguagem que rege tudo o que vem da matéria sonora.

NH – (risos) Está bem!

CL – Queria fazê-lo no desenvolvimento da conversa... Acho que já respondi, é isso! Mas para mim o estilo tem a ver com a comunicação, por um lado, com o respeito pela individualidade e depois o respeito pela expressão da identidade que se exprime de múltiplas maneira. Dei para a plataforma Meloteca de Internet uma longa entrevista *on-line* em 2018 onde, onde encontrará, no final, várias respostas a uma pergunta semelhante, e distingo aí diversas facetas da minha personalidade, natureza e actividade concreta. Porque aquilo que sai da minha individualidade não é garantia de que coincide com o exterior, o emissor, eu, o receptor, o outro. Portanto, há um estilo diversificado, há uma preocupação, por um lado, de integridade intelectual, uma integridade estética, uma integridade artística, uma integridade filosófica, uma integridade moral, digamos assim. E depois há a preocupação de que tudo isso possa ser recebido pelo meu ouvinte, pelos ouvintes. Tenho a sorte de, em geral, ter sido bem ouvido, quer em termos de televisão, quer em termos de rádio, quer em termos de imprensa escrita nas diversas facetas que marcam a minha actividade ao longo dos anos. Portanto, em termos de um plano meramente pedagógico, público e académico e no plano da criação propriamente dita, há um estilo que se pode sintetizar entre o ético, o estético e o comunicacional, se se pode dizer. Não sei é estilo se não é estilo, mas o meu estilo é um

homem pacífico, mas ao mesmo tempo combatente, se quiser isso. Pacífico como pessoa, mas combativo e enérgico, inquieto do ponto de vista intelectual, relativamente ao mundo que me rodeia. Portanto, é um estilo de contrastes e de conflitos entre o homem pacífico que inquietou muita gente por fora nas suas convicções e códigos imutáveis de vida em sociedade. Social. Portanto, o meu estilo está misturado com estas vertentes várias da natureza humana e da vida em comunidade. O estilo expresso na obra do compositor? Ui seria longo a explicar pelas diversos aspectos que a linguagem contém de suporte de uma realização musical individual ou intemporal.

NH – Está bem! O Professor sabe se as suas peças para percussão a *solo* foram interpretadas em Espanha, alguma vez?

CL – Que eu saiba, não. Eu sei que o Nuno Aroso fez a obra [*MTA M BOR*] em alguns locais fora do país. Mas não sei onde, nunca me mandou, nunca me deu programas disso. Disse-me que sim, mas.... Em Espanha estreei uma obra para guitarra... estreei não, estrearam, para guitarra e para três instrumentos: oboé, flauta, oboé e violino, em [19]69, nos Cursos Internacionais de Santiago de Compostela, no Hostal de los Reyes Católicos! Do resto não sei mas nada, não! Tenho ainda a gravação desse tempo!

NH – Está bem! E agora já última pergunta: acho que os timbales e a caixa são os instrumentos esquecidos na percussão a *solo*. Porque é que o Professor ainda não tem obras a *solo* para estes instrumentos?

CL - Não, não tenho, mas olhe, vou dizer uma coisa: um dos instrumentos mais importantes que eu ouvi, e que me deram prazer imenso ouvir porque pedi ao percussionista para o fazer sobressair, porque ele estava a atuar de uma forma subalterna, foi no *Hoquetus*, o bombo. Acha que o bombo dá para uma obra a solo?

NH – Sim!

CL – Porque não? E eu fi-lo sobressair. Em certos aspetos, foi dos momentos mais emocionantes, porque juntou-se, de uma maneira magistral, a toda a “orquestra”...de percussões. Foram os bongós e os pratos também! Fizeram um trabalho excepcional de articulação com o resto, isto é, com os instrumentos melódicos, harmónicos, rítmicos [sic], a marimba, o xilofone e o vibrafone. Eu sabia que era assim, mas durante o ensaio estavam a esconder-se completamente. Provavelmente, porque estão habituados a obras em que o

bombo ou os pratos têm um papel subalterno. Isso é para dizer que é possível fazer, e utilizei os timbales em obras para orquestra e com resultados excepcionais. Há compositores, como Elliot Carter que fizeram trabalhos excepcionais com os timbales apenas. Isto levava-nos longe, Eu próprio fiz participei, uma vez, num curso para percussão, na Gulbenkian, com o Sigfried Fink, alemão, e lembro-me de ele aplaudir com alguns efeitos que eu tirei nos timbales na improvisação. O amigo percussionista Carlos Voss estava lá também. E utilizei, depois, isso, mais tarde, em algumas obras. Portanto, eu próprio passei por essa experiência de tocar instrumentos de percussão. Portanto, a minha resposta é assim: não fiz o que sugere porque ninguém me pediu. Se me pedirem, pode ser que faça! (risos)

NH – Ok, bien bien...

CL – É tudo?

NH – É tudo, sim, é tudo já (risos)

CL – Vamos embora? (sorriso)

NH – Sim, vamos embora. Muito obrigada por estar comigo, Professor.

CL – Nada. Foi um prazer!

NH - Foi um prazer.

CL – Valeu a pena?

NH- - Sim, sim, gostei muito!

CL – Desculpe as perguntas serem incompletas ou inacabadas. Depois se quiser passar isso para papel e se quiser que eu veja, claro que sim!

NH – Ok, ok!

CL – E podemos continuar a conversar. Foi um prazer vê-la.

NH – Igualmente Professor. Obrigada

CL – E ria-se sempre assim.

NH – (risos)

CL – De onde é que está a falar? De onde é que é?

NH – Burgos.

CL – Ah, está em Burgos. É cá para cima, não é? É perto de Portugal? Perto da fronteira, mais o menos...

NH – Da fronteira... tipo três ou três horas e meia.

CL – Três horas? É muito! Eu fiz algumas viagens do carro para França, tinha que passar por Burgos.

NH – Igualmente Professor, obrigado.

CL - Um abraço grande. (Faz o gesto de abraçar) Hoje sem máscara. (risos)

NH – Sim, sim

CL – Fique bem. Bom trabalho! Boa viagem! Quando regressar a Portugal, diga, dê sinal, fale.

Transcrição de Noelia Hernando

Revisão de Cândido Lima

19Janeiro2022

Anexo I/2 Entrevista a Jesús Villa Rojo

Realizada de forma escrita entre los días 23 y 26 de enero de 2022.

Noelia Hernando - ¿La obra *Brivibson* fue estrenada por Juanjo Guillem en China? ¿Qué año? ¿Existe programa o crítica del concierto?

Jesús Villa-Rojo - No tengo documentación alguna del estreno porque todo se hizo en China. La persona que puede tener toda la documentación es Juanjo Guillem.

Bribvinson, consta como estrenada en España en la ciudad de Granada. Siempre por Juanjo Guillem.

Fue compuesto *BRIVIBSON* por encargo de Juanjo Guillem en marzo de 2008 y estrenado en el Centro Cultural Siglo XXI de Granada.

NH - ¿Se ha tocado más veces a parte del estreno? ¿Guardas programa o critica?

JV - Se ha tocado con frecuencia, pero desconozco los lugares. Existe un CD grabado por Juanjo Guillem.

NH - ¿Qué significa el título de la obra?

JV - El título es un sencillo juego de palabras relacionado con la obra: BRI = Brihuega lugar de mi residencia veraniega. VIN = Vibrafono. SON = Sonido.

NH - ¿Qué influencias podemos encontrar en esta pieza?

JV - Se trata de una obra virtuosística, donde lo importante es el lucimiento interpretativo e instrumental que condiciona todo el proceso compositivo, aunque el conocido coral de Bach hace profundizar en un contenido espiritual intelectualizado.

Todas mis composiciones de este periodo están llenas de libertades, especialmente las armónicas por las crisis conceptuales y musicales que se habían producido, aunque mi formación académica nunca me permitía distanciamientos alocados sobre sus funciones, que ahora aquí queda patente en la aparición del Coral de Bach que también utilizara Alban Berg en su Concierto para violín y orquesta.

NH - Cuando la compusiste, ¿pensaste en una forma rondó?

JV - La forma Rondó es cierto que en distintos momentos de mi producción intenta inmiscuirse, sin que llegue a conseguirlo en la realidad porque en esta forma son frecuentes los glosados y las variantes que he utilizado algunas veces, pero no existe ahora su presencia.

NH - ¿Armónicamente cómo está compuesta? ¿Sueles emplear alguna escala propia o algún modo concreto?

JV - Nunca imagino la música sin armonía, pero no resulta nada claro pretender mecanismos convencionales utilizados. La fonética, la rítmica, el colorido instrumental y la fusión de todo lo que sucede es lo que genera los mundos armónicos y musicales de la obra.

NH - ¿*Caminando por el Sonido (versión B)* fue una petición del CNDM?

JV - Aunque el material electroacústico grabado y elaborado en la *versión B* de *Caminando por el Sonido* fue realizado en el Laboratorio de Informática y Electroacústica Musical (LIEM) del CDMC (Centro para la Difusión de la Música Contemporánea) ubicado en el Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, el encargo primero había surgido de la Asociación de Música Electroacústica Española para homenajear al compositor Luigi Nono y como este compositor era un hispanista culto, recitaba permanente poesía española, repitiendo aquello de "Caminante no hay camino...". Tomé como inicio de la obra estas frases, confeccionando una elaboración fonética aleatoria de grandes contrastes expresivos, interpretados estupendamente por la soprano Esperanza Abad.

La duración exigida para el encargo original, condicionó su tiempo, tres minutos, siendo estrenada por la AMEE⁷⁶ que la estrenó y grabó en CD, difundiendo su original repetidas veces. Al margen de estos sucesos, la impresión recibida de esta escueta versión me produjo una buena impresión y decidí desarrollar las ideas llevando a cabo conceptos de ampliación temporal y espacial distintos, que me llevaron a la Versión B de *Caminando por el Sonido*. Ahora la incorporación de instrumentos de percusión y la elaboración electroacústica de todo ello me conducían a unas dimensiones mucho mayores.

La versión Esperanza Abad, Juanjo Guillem acompañados de los medios electroacústicos, representan un documento fidedigno de la obra. El estreno fue realizado en el Centro de Arte

⁷⁶ Asociación de Música Electroacústica de España.

Reina Sofía de Madrid el 8 de noviembre de 2010. Es importante el librito adjunto al CD de esta versión.

NH - ¿Conservas programa de concierto del estreno? ¿Hubo algún artículo o críticas?

NH - ¿Se ha tocado más veces a parte del estreno?

JV - *Caminando por el Sonido* ha tenido muchas interpretaciones por la parte de Juanjo Guillem, igualmente que por cierto he hablado esta mañana y hemos comentado nuestra relación pidiéndome la posibilidad de comentar vosotros dos lo que consideres. [...] ⁷⁷ Es una obra que está en TVE, RNE, CD, video... y ha sido interpretada muchas veces.

La partitura es un punto de referencia que admite variaciones o improvisaciones del intérprete.

NH - ¿La versión A de caminando por el sonido, es la pieza para voz y electrónica? ¿A partir de esa pieza (versión A) sale la electrónica para esta versión B?

JV - La obra surge del poema comentado llevado al mundo musical de forma muy libre, principalmente por la elaboración electroacústica que tenía que mantener el soporte instrumental para esta versión B, combinando todo y construyendo una nueva obra de una duración próxima a los 10 minutos en vez de los 3 minutos de la versión original.

NH - ¿Cómo debe interpretarse esta versión para percusión, debemos hacernos una claqueta para que las duraciones de las figuras coincidan, a partir de tus anotaciones tenemos que improvisar?

JV - La interpretación, dado que una buena parte de la obra en sí ya está grabada,

la interpretación definitiva tiene ante todo que ser coherente y musicalmente lógica con lo ya creado de ante mano. La versión encomendada ahora estará en función de cualquier elemento existente y deberá añadir aquello que a su criterio pudiera enriquecer el contenido global, siempre considerando las filosofías aleatorias y de improvisación las que inspirarán el resultado final.

⁷⁷ El compositor envió el contacto de Juanjo Guillem y no se incluye en la transcripción.

NH - Al escuchar el inicio que tienes puesto en tu web, escucho una caja también, ¿Es parte de la electrónica o es porque los instrumentos propuestos para formar el set son una sugerencia?

NH - ¿Tienen algo que ver estas dos piezas de caminando por el sonido con tu libro Caminando por el Sonido, que has publicado recientemente?

JV - Mi libro último, "Caminando por el sonido" podríamos decir que es el resumen de todo lo vivido, creado, experimentado y disfrutado musicalmente.

NH - ¿Por qué elegiste el poema de Antonio Machado?

JV - El poema utilizado representaba la idea filosófica de Luigi Nono en el discurrir sonoro de este compositor y amigo que me llevó al homenaje que tantos compositores españoles decidimos ofrecerle.

NH - ¿Cómo definirías tu propio estilo?

JV - Considero estilo personal, creativo e innovador.

NH - ¿Qué influencias de tus maestros podemos encontrar en tus obras para percusión a solo?

JV - Toda mi carrera está influenciada por lo expuesto en el pasado y en el presente musical, tanto en lo teórico como en lo real y en lo práctico.

NH - ¿Sabes si alguna de tus obras para percusión a solo ha sido interpretada alguna vez en Portugal?

NH - Creo que los timbales y la caja en las obras a solo, son los instrumentos olvidados por muchos compositores, ¿por qué no tienes obras a solo para estos instrumentos?

Anexo I/3 Entrevista a Miquel Bernat, sobre las obras a solo de José Manuel López López

.

Realizada presencialmente el día 29 de marzo de 2022 con una duración de 1 hora y 25 minutos.

Noelia Hernando - Empezamos por *Cálculo Secreto*, ¡hay espera! le voy a dar a esto, ¿el estreno fue en Bélgica en el [19]95?

Miquel Bernat - ¡Ah!, eso no me acuerdo (risas).

NH – Vale (risas).

MB - Puede ser, puede ser sí, fue en Bélgica... estaba, estaba programado antes en... Amberes, lo que pasa es que como la partitura llegó muy tarde creo que en el [19]94, al final o eso, ehm... decidí en el último momento, tres días antes o dos días tenía en ese momento en mis manos *Omar* y me cambié a *Omar* porque la partitura había llegado... no, no estaba finalizado o había llegado las últimas páginas en fax un día antes o así, o dos; entonces como veía que no estaba pasó para un poquito más tarde en marzo, que... posiblemente sí, marzo... ¡no! antes, en el 95 fue la presentación, fue en la casa, en el atelier de un arquitecto famoso en Bélgica.

NH – Aham.

MB - José Manuel vino y fue ehm... la presentación del Festival *Ars Musica* de Bruselas⁷⁸, o sea, para los socios simpatizantes, gente... ehm... oficial ¿no? antes se hacía una especie de reunión y proponían a ellos qué se iba a hacer en el Festival de Música Contemporánea de Bruselas y durante ese, esa charla que se explicaba qué se iba a hacer, el director, el artístico qué iba a hacer, había también una especie de cena y tal y... había un pequeño concierto y se estrenó en ese concierto.

NH – Aham.

⁷⁸ Primera edición del Festival *Ars Musica* realizada en 1989

MB - que me invitaron a mí para, para hacer este concierto... ehm... toque tres obras, una de ellas el estreno y toqué también... era con pocos instrumentos, creo que toque otra de vibráfono y *Bongocero* con bongos (tose) y se estrenó allí, pero no me acuerdo ahora si es [19]95, sí posiblemente, si está escrito 95 sería.

NH – Vale, vale, vale.

MB – Creo que fue en invierno porque el Festival acostumbraba a ser en marzo y esa presentación o era enero ya [19]95 para el mismo [19]95 o era noviembre diciembre del año anterior del festival.

NH – Aham.

MB - Ehm... no me acuerdo ahora...

NH – Vale, y ¿programa o crítica del estreno?

MB – No, crítica no, porque eso era casi un concierto...

NH - Un poco en cerrado.

MB - Sí un poco cerrado o sea, había mucha gente y tal, pero eran todos invitados no era... no era público en general, desde ese día... no, no, ahora, después es que no me acuerdo, después... el concierto público siguiente... me acuerdo que por ahí [19]95, [19]96... y me iba con el dúo⁷⁹ a Australia y creo que fue allí, la toqué porque me acuerdo de tocarla en todos los sitios que fuimos en Perth, Sithney, Melbourne... Melbourne aún me acuerdo y todo, lo veo, el concierto estoy viendo ehm... Brisbane, que también estaba... un compositor, Gerard Brophy⁸⁰ que le encantó, me acuerdo también de ese *feedback*, del concierto no me acuerdo tan bien y... eso debe ser por ahí también [19]95, [19]96 poco después, no sé si fue ahí las primeras veces que realmente toqué en público [*Cálculo Secreto*], es bien posible, porque era por esa época sí.

⁷⁹ *Duo Contemporain*: Miquel Bernat y Henri Bock

⁸⁰ Compositor australiano nacido el 7 de junio de 1953

NH – Aham, vale.

MB - Si yo consigo algo, como estoy haciendo un... un chequeo de todos mis programas, pero voy muy poco a poco claro, cada mes adjunto tres o cuatro programas más, si por acaso saliese eso... puedo ver ahora qué tengo, cuál es mi primer informe de *Cálculo* [Secreto] si quieres lo veo un instante.

NH – Vale.

MB - Lo tengo aquí el documento este... ehm... a ver aquí, o sea, que sería ¿tú tienes ahí [19]95?

NH – Sí.

MB - Así me voy directamente a ese año, a ver que tengo por ahí... ¿tú no tienes fecha exacta ahí?

NH – Hum, hum (ruido de negación).

MB – Vale, pues déjame ver que lo vea [19]95 y qué es lo que tengo yo aquí apuntado, lo tengo bastante extenso, sí... a ver... puedo ver todo el año [19]95... No, no, no pone nada, no ponen... ¡*Cálculo Secreto*! Mira, aquí tengo... aquí tengo la primera reseña de *Cálculo Secreto* y me aparece como primera performance en Portugal el día 26 de junio en el Festival de Espinho, de Música de Espinho y aquí está como puesto como primera interpretación en Portugal.

NH - En junio del [19]95.

MB – Junio del [19]95... antes me debía salir porque no... no lo he puesto antes... o sea, que el programa ese lo ponía, debería ponerlo por eso lo he puesto yo ehm... no veo aquí... antes no he visto nada, o sea que... este no es... a ver si tiene algo en el [19]94, por si acaso, porque no me acuerdo, a lo mejor... si... como él la escribió... ¿en la partitura pone [19]94, no?

NH - Creo que sí.

MB - Pero yo creo que incluso antes porque a lo mejor él puso después cuando hubo pequeñas... cuando trabajamos, posiblemente él la... él hace eso muchas veces ha hecho algún... algún cambio y lo indica.

NH - Aquí justo en la partitura que tengo yo pone del [19]95.

MB – Del [19]95, sí, me parece muy raro del [19]94... es extraño que esa cosa, yo pensaba que lo tenía, ese programa de, de ese sitio.

NH - De Bélgica.

MB - De Bélgica, pero aquí no me parece, porque lo pongo en color diferente, pero no me aparece el este, me aparece el primera [sic], el color de la primera interpretación... no... (susurros) entonces no, entonces en junio aquí la estreno, o sea que sería antes, en junio me aparece por primera vez eso en el [19] 95, en junio te he dicho, ¿no?

NH – Hum, (sonido afirmativo).

MB – Si quieres apuntarlo, aquí en Portugal fue, fue eso fue... el...

NH – Sí, todo esto luego... lo paso.

MB – El día 26 de junio en un concierto... ya, me acuerdo de ese sitio, que era un tipo café concierto y el festival a mediodía hacía conciertos pequeños y ahí lo... tenía otros conciertos, pero ese era, ese lo hice en ese concierto pequeño, voy a ver si poco después tengo alguna cosa, apuntado... (busca en su ordenador).

¡Ah, sí!, lo que te decía de... de Australia evidentemente, en final, en septiembre estaba en Australia y... o sea, primera cosa que me sale es el 7 de septiembre pero ahí no la toco, en ese día no, que era un *lunch concert* más pequeñito... ¡Cálculo Secreto primera vez en Australia el 12 de septiembre! en Brisbane, exactamente, comenzamos primero... posiblemente... Wollongong, eso es otro sitio, no sé donde queda, *Archive University of Wollongong*, (lo lee del ordenador) no me acuerdo eso donde es, pero el, el día 12 la tocaba y después ya debe haber muchos más... el día 14, el día 17 eso en Armidale, el día 27 eso fue en, en Sydney, ese también más o menos me acuerdo en *Darlington School Sydney*, o sea, que por ahí sí que me acuerdo tocarla varias, varias veces que fue eso que me acuerdo

que inmediatamente poco después, o sea, aquí fue en verano, en junio y después, poco después las vacaciones y ya me fui a Australia y allí la llevaba y lo toque muchas veces.

O sea que, aquello debía ser enero posiblemente del [19]95, que estarían haciendo... estaría anunciando a los socios y a los, al comité digamos del Festival de Bruselas cómo iba a ser el festival, qué... qué iba a ser la programación y en ese pequeño concierto lo toqué, el festival es en marzo, era siempre en marzo posiblemente que fue... en eso, sí ahí dice que es [19]95 sería enero o febrero, inicios de febrero, que haya un tiempo antes de salir la programación oficial ¿no?

NH – Aham, aham.

MB - Ellos lo lanzaban a sus... socios o... por si alguien quería un... algún comentario, o alguna sugerción, o algún cambio... hacer lo que sea, bueno, aunque el director ya... sí, entonces seguramente es eso, si lo averiguo... no lo tengo apuntado eso pero yo me acuerdo que había un programa y todo.

NH – Aham.

MB - Había un programa de mano sí y si no si lo veo, a José Manuel, a ver si él lo tiene, porque él estaba, él vino de París y se quedó allí esa noche creo... o se volvía, no sé como que, como hicieron, creo que... seguro que vinieron, porque me acuerdo que ellos estaban allí y tal, incluso, después del... de tocarla hicimos cambios ya en la partitura.

NH – Ahm (risas).

MB - Alguna cosa dice: “- Ah, ¿tú lo has hecho así?, de hecho, es lógico que sea así, yo no lo he escrito así, pero lo voy a escribir porque...” habia una parte, esa cuando me quedo en el fá “tatatatata” en el fá siempre y después “tacatacata” (lo canta y lo toca encima de la mesa) ¿te acuerdas?

NH – Hum (sonido afirmativo).

MB - Ahí solamente había un compás y un disminuyendo muy rápido, muy muy precipitado para la parte seca.

NH – Sí, sí.

MB - Y yo lo hacía más, más... después de todo aquel... cosa más, de más resonancia, lo hacía, ese disminuyendo con más tiempo, porque si no queda un poco precipitado y él, inmediatamente se acordó y dijo: “- ¡Ay! Esos, eso tienes razón, no es lógico tan rápido tienes que hacerlo...” O fue en el ensayo o fue poco después de tocarlo, no me acuerdo, a lo mejor en el ensayo se dio cuenta y me dijo: “-Sí, hazlo así, lo voy a escribir porque no tiene lógica ser tan rápido” a lo mejor se lo comenté yo, no me acuerdo ya...

NH – Aham, hum, vale, y el nombre de la pieza ¿tiene algo que ver con el método compositivo?

MB - Tiene un poquito, porque él estuvo estudiando, el... él... estuvo en el IRCAM en ese momento analizando la... el timbre del vibráfono o sea, el vibráfono con micros y todos sus componentes, todos sus parciales y tal, entonces hizo ahí unos cálculos para, para poder tener fórmulas para componer, yo tenía un... creo que te lo comenté, tenía toda una explicación estuve en su casa, él saco todos los papeles y tal, cuando fui en París justamente y... tocando... después de un concierto en París en el bar me deja las baquetas y la partitura y los apuntes en un bar, cené y tal y al final no estaba, me lo habían robado.

NH – ¡Ah! meca...

MB - Y ahí se quedaron... tenía unas baquetas que me hice especialmente para ahí, que iban muy bien... tenía todos los apuntes, bueno, perdí todo eso y seguramente no lo... no lo van a aprovechar, quien lo robó porque... eran baquetas, a lo mejor se pensaba que había algo de valor y... entonces lo perdí todo, eso sería poquito después, [19]96, quizá.

Porque yo... la pieza ya empezaba... me gustaban mucho y empezaba a ser tocada también por otra gente y tal y entonces quise... la gente también me, me pedía explicaciones y tal, y me dice: “-¡Ah, sí!, un día hablamos tranquilamente...” creo que fue en su casa o en un bar, no sé, nos juntamos, él trajo todos los apuntes que tenía y me lo fue explicando, porque él también utiliza fórmulas, pero después son fórmulas específicas para una cosa, después se olvidan y claro, fue buscando una a una... “-¡Ah, mira!, esto... pues esto debe ser que calculé aquello de aquí... ah, claro y estos son aquel [sic] armónico no sé que... y aquí he desarrollado...”

Me estuvo explicando todo, me acuerdo de algunas cosas que cuando hicimos clase te expliqué algunas cosas.

NH – Aham.

MB - Pero no me acuerdo de detalles y hasta él también no [sic] se acuerda.

NH – Aham.

MB - Él dice: “- Si un día encuentro los apuntes volveré a hacerte... volveremos a analizar y a explicar y hacer un análisis...” pero dice: “-Yo no, hasta que no salga eso, seguramente estará en casa, en algún cajón pero... si me salen porque ahora no voy a comenzar a buscarlo todo por culpa de eso ¿no?”

NH – Ya... aham bueno, ahora tengo la pregunta... armónicamente ¿cómo está compuesta?

MB – Bueno, armónicamente... no podemos hablar así de esa forma, sabes que el estilo es espectralista y entonces él hizo sobre todo el espectro del vibráfono, entonces armónicamente viene ehm... a resaltar el espectro de... de lo que salió en sus análisis del timbre del, del vibráfono, ¿no?

NH – Aham.

MB - Y a partir de ahí armónicamente también si te acuerdas pasa por todos los semitonos digamos, vas, va... va pasando por diferentes... no son tonalidades, pero diferentes centros tonales, digamos, o centros armónicos si quieres decirles.

NH – Aham.

MB - Y va pasando... por cada sección se va a uno diferente, de hecho, un poquito más a la mitad está justamente un semitono más alto, o sea, dio, dio... varios saltos y se queda casi cuando hace... al contrario ahí es que llegó... ahora no sé si pasa... no es realmente dodecafónico, que pasa por los 12 tonos ¿no?, no creo que es eso, lo que sí él, él digamos en sus cálculos a veces del espectro que analizó todo, se queda en una zona y después va a otra zona y pasa a otra zona, y zonas que a veces son algo cercanas.

De hecho, entonces ¿eso que crea?, una especie de modulación porque hay algunas notas que son comunes, que ya estaban sonando muy como centro tonal anteriormente y después, poco a poco se va a otro centro tonal, pero que viene dado por ese espectro, pero sí, armónicamente podemos llamarlo así para entendernos, pero no sería el mejor lenguaje.

NH – Ya.

MB - No sé si existe un término para eso específicamente.

NH – Aham, aham... no sé si sabes de qué forma él pensó los cambios de tempo y el... justo el momento exacto ¿qué le hizo poner aquí a 90, justo en este punto?

MB - Más que eso, la métrica sí que tiene que ver con... José Manuel siempre juega, sobre todo empezó ahí, de la altura es también la distancia, o sea, eh... aquello que te decía, la idea de *Cálculo Secreto* es un vibráfono hipotético e irrealizable de no sé si eran 12 octavas eh... y en cada octava el tiempo se adaptaba, si está octava baja, el tiempo es la mitad, si es tres octavas baja será tres veces más lento, por eso al principio “tacatacatatata, tucutucata...” (lo canta y lo toca en la mesa) lo que ha hecho es, no ha movido la impulso, pero sí que va estirando cada uno de los de láb.

NH – Sí.

MB - Es cada vez el doble, eso quiere decir que se está yendo a otra octava más baja, pero como el vibráfono real no tiene eso, él, él se queda... digamos lo hace así, lo que hace es... al no poder ir para abajo en sonoridad, se va eh... estira las notas, igual que las vibraciones son mucho más largas cuando son más notas... la onda sinusoidal es mucho más larga cuando es grave, ¿no? entonces, en cierta manera refleja eso a su manera.

NH – Aham.

MB - A su, a su forma de inventar, entonces darle con solamente tres octavas, darle esa dimensión... ha tenido que juntarlo todo ahí dentro, y los temas tienen que ver más con eso, sí que hay... esos cambios de tempo muchas de las veces “tu, ti ti...” (lo canta) esa que hay un acelerado y todo eso, es... eh... simplemente porque el material que él está buscando le va mejor este, este tema, no... no es... ahí es... quizá no está calculado, ahí simplemente es su intuición, dice esto suena bien así.

NH – Aham.

MB - Y lo hace, ahora, sí que hay fórmulas matemáticas o... cálculos que, que sobre todo en el inicio está muy claro que tiene que ver con la longitud o con la octava, la octava... métrica digamos, con las octavas, diferentes octavas métricas.

NH - ¿Las notas del arpeggio principal son las notas de algún espectro armónico en concreto?

MB – Es, es eso, sí.

NH – Son, ese es el tema principal, vale.

MB – Sí, sí.

NH – Y luego en cuanto al tempo, hay veces que ponen 90 barra diagonal (/) 100 o pone 90 guion (-) 100 es...

MB – Ah eso...

NH - ¿Da igual no? ¿es igual, es lo mismo?

MB – Sí, eso... se le olvida, eso son fallos digamos...de escritura

NH – Vale, vale, vale, pasamos a *Ekphrasis*.

MB – Creo ¿e?

NH - Imagino que sí.

MB – No lo juraría... se lo preguntaré si acaso, a ver si él cuando pone la barra significa para él una cosa y cuándo es... cuando es un *slash* de estos, significa otra cosa, vamos a ver, se lo preguntaré a ver... no creo (llamada telefónica).

NH – Vale.

MB – Un momento, ¿puedo? ¿si quieres...? (me hace señal para que deje de grabar y contestar la llamada).

NH – (continua la grabación) Vale, ¿vamos con *Ekphrasis*?

MB – Aham.

NH – Bien, ¿conservas o tienes el programa del estreno?

MB - Lo tendría que ver, ¿qué año es? 2000...

NH - Ahora no lo tengo aquí a mano eh...

MB – 2000 o [19]99 igual lo tengo ehm... fue en Vigo eso estoy seguro

NH - ¡Sí! pone que es un encargo de la Fundación Vigo, entonces...

MB – Sí, Fundación Vigo no, Fundación...no se qué.

NH - Laxeiro de Vigo.

MB – Eso, sí pero... ¿te pone el año de escritura?

NH – A ver... lo puedo buscar...

MB – Porque así voy directamente a ver si lo tengo apuntado aquí. Yo creo que fue el 2000.

NH – Obra para marimba compuesta el 23 de agosto de 2001.

MB – ¿2001?

NH – Sí.

MB - O sea, que se estrenó en el año, en el 2001 o 2002, déjame ver... déjame ver... fue, fue estrenada en esa misma fundación en Vigo, eso me acuerdo, fue en el 2001 ¿no? dices fue compuesta, entonces será final de 2001 déjame... un momento... a ver si aparece... ¡*Ekphrasis*! No, auditorio del Centro Cultural Caixanova Vigo el día 22 de noviembre, ¿lo tienes apuntado así?

NH – No.

MB – Pues apuntalo.

NH – Vale, de 2001.

MB – Sí, eso es el estreno, sí, el día 22 de noviembre, el 22 de noviembre es el día de Santa Cecilia, el día de la música.

NH – Sí, es verdad.

MB – Qué... qué curioso y... también estrenaba creo que *Perpetuum Mobile* de Jesús Rueda y *Luna Nueva* de Jesús Rueda y está... y está *Ekphrasis*, sí... ehm... Memorial, inmemorial.... (susurra cosas que ve en la pantalla) en música contemporánea... y entonces yo creo que, que después volví a ir... no sé, eso es lo que tengo aquí apuntado.

NH – Aham.

MB – Sí, casi seguro que es así.

NH - Y ¿qué relación hay entre la palabra del título *Ekphrasis* y la obra? ¿es una composición a partir de un detalle de armonía o de timbre?

MB - La palabra latina ¿no? ¿qué significa?

NH - Ehm... Ahora mismo no me acuerdo... creo que era como.

MB – Es... Expresión, frase...

NH – Sí, como a partir de un pequeño detalle como sacar... y también tiene algo que ver con los sentidos... ehm... (lo busco en el iPad) a ver... es la representación verbal de una figura visual.

MB - Representación verbal de una ¿de?

NH - De una figura visual.

MB - Ah... él creo que me habló de alguna cosa, pero no me acuerdo cuál era el detalle, él a veces se inspira simplemente en un paisaje, un viaje o lo que sea... ehm... pero no lo sé ¿no tienes las notas al programa? ¿no las tienes?

NH – No.

MB – Déjame ver si lo tengo yo aquí (busca en su ordenador) *Ekphrasis*... ¿cómo se escribe exactamente?

NH – E K P H R A S I S (se lo deletreo).

MB – S I S ¿no?

NH – Sí.

MB – Ehm... Tengo, no tengo notas al programa, pero que seguramente... ehm... que extraño, lo debería tener, no sé porque no está, esa, esa sí que existe, porque casi seguro que la he tenido, bien ya después lo buscaré a ver si...

NH – Vale.

MB - Debería estar y no está.

NH – Vale, ehm... analizando la obra he visto que hay una serie de notas, de pares de notas, que utiliza al principio y que luego va alternando y jugando con ellas ¿sabes si esos sonidos... no sé por qué esos sonidos?

MB – Casi seguro que también es espectral y la idea... la idea espectral, o sea tiene el dó-sol, ese...

NH – Sí.

MB - Y después hace el mib-sib, o algo así ¿no?

NH – Sí.

MB – Y después dó-sol, entonces va subiendo, es como si hiciese el espectro pero muy poco a poco y siempre vuelve a la base, ehm... esa... esa es, lo único que no sé si ya está enfocada al sonido de la marimba específicamente o si simplemente ha tomado el aspecto más normal digamos...el, lo que es las notas, digamos... cómo analizan una nota aunque sea... la... la sinusoidal... ehm... analizan y siempre pues la octava, o sea, es la fundamental, la octava es la más fuerte y después la quinta.

NH – Aham.

MB - Después otra vez la octava, después la tercera, la quinta, la séptima, la octava, después... va así, se va juntando, ¿no?

Yo creo que ahí ya fue un análisis digamos más general.

NH – Aham.

MB - Que lo adaptó para la marimba, ahora no... también habría que ver con él... pero yo creo que ahí se dejó más libre, no fue tan... calculoso como en *Cálculo Secreto*.

NH – Aham (risas).

MB - Fue más libre.

NH –Y armonía armónicamente pues esto que me estás diciendo ¿no?

MB – Sí, sí, sí, generalmente siempre hace igual y en cierta manera toma a lo mejor de ese espectro, toma una zona y la desarrollan, entonces ve en esa zona qué notas hay más

importantes, qué notas son de esa zona y ese es el centro tonal, digamos, y de ahí se deja ya un poco... libre no sé si totalmente o no, a veces totalmente libre a veces ciertas reglas que él se pone, pero que...

NH – Aham, y... ¿sabes si existe alguna proporción en la obra?

MB - ¿Proporción? sobre todo estructural, ¿no?

NH – Sí.

MB - No lo sé, no lo sé...

NH - Vale y ¿sabes por qué está dedicada a Manel Rodeiro?

MB - el encargo salió de él, o sea, el festival lo estaba organizando él.

NH - ¡Ah!

MB - Y entonces supongo que él intercedió con esta Fundación, organizó también el Festival donde la estrené, fue él quien me llevó allí, también... no sé si la tocamos... la toqué cuando Manel Rodeiro estaba en el Centro Gallego de Arte Contemporánea en Santiago... ehm... que yo iba a tocar ahí muchas veces... igual la toqué también y José Manuel fue uno de los compositores convidados en algún momento, porque hacía muchos monográficos y posiblemente será por eso.

NH – Aham... tú conoces *African Winds*.

MB – Sí.

NH – Analizando, *Ekphrasis* pues veía que algunas cosas de articulación, de barras, de puntos.

MB – Son iguales.

NH - Me recordaban bastante a *African Winds*.

MB – Sí, no, él muchas veces, casi pasa... o sea, algunas secciones de *Ekphrasis* y de *African Winds*, que es igual también que lo que hizo con... en un solo de... *Bien à Toi* que tiene, eso básicamente está casi como *copy-paste*, después claro, lo ha pensado y readaptado al instrumento, o a los instrumentos, pero en ese momento se desarrollaba... él estaba explorando esto de una nota, tres de, digamos de contratiempo, una nota, dos, una nota, una, como reflejos o como ecos y después eso lo juntó, estaba desarrollado en el dúo y después también juntó a solo, o no sé qué vino antes, no sé si lo probó primero a solo.

NH – Aham.

MB - Y después pensó que eso quedaría bien también en el dúo... ehm... y...

Él estuvo un año o dos que utilizaba mucho ese juego, hacia una especie de... estiraba y contraías... rítmicamente pero siempre con esta idea de una nota importante tres, dos, una, cuatro, menos importantes de digamos de ornamento y él iba jugando con eso sí.

NH – Aham, vale, pues continuamos con *Ensems XXV in Crescendo*, tienes... (interrupción)

MB - Y *African Winds* no...

NH – No, porque *African Winds* es dúo y estoy haciendo a solo.

MB – Ah solo, ah, vale, vale, vale.

NH – Sí, ehm... ¿tienes programa o crítica del estreno de *Ensems XXV [in Crescendo]*?

MB – No sé si tengo críticas mas... programa a lo mejor también tengo, ¿no está puesto cuando es?

NH – Ehm... pues eso igual sí que lo tengo, ehm... a ver un momento... (busco en mi ordenador)

MB – Tipo 2004, o así ¿no?

NH – En 2003, la estrenaste, en Valencia.

MB – Sí, entonces será eso ¿no?

NH – Sí.

MB - ¿Tienes el día y todo?

NH – No, el día no.

MB - Aquí está mira, el día 28 de mayo.

NH – Vale.

MB - En el Teatro Talía de Valencia, estrené cuatro obras, una de Andrés Valero, otra de Sánchez Verdú, otra de Antonio Gomez-Schneeloth y *Ensems XXV in Crescendo*, ahí está.

NH – Aham... sí, leí que la rítmica de esta obra surge de transportar 25 octavas, el pasodoble del himno de Valencia porque lo que se escribe ya no es una altura sino la pulsación, o sea, lo que se percibe.

MB – Claro.

NH - La rítmica que hay escrita en la partitura es muy precisa ¿es exactamente lo que él escuchó al transportarla? o no sabes... (risas)

MB – No lo sé.

NH - Ni idea (risa) vale, claro me preguntaba si... o sea, cómo él había... de todo eso que al transportar él llegó a escuchar como luego lo escribió de forma tan precisa como está escrito ¿no? bueno, era algo que yo... vale (risas)

Ehm... Entonces, ¿la forma de la obra que tiene que ver con el pasodoble? ¿es la misma que la del pasodoble?

MB – La forma... no, no, no debe serlo.

NH - En cuanto a estructura, no.

MB – No, tendría que ver con... porque ese...dos coma...ehm... los encargos que hizo Ensems⁸¹, como era el 25 aniversario, hizo 25 encargos que se tocaron esa noche.

NH – Aham.

MB - Había un pianista, había un clarinete, ehm... estaba... ehm... ¿qué era más? Clarinete... no sé si cellista, voz y percusión. Y entonces, a cada uno nos dieron... incluso había alguno más, había 25 estrenos de 2 punto 5 minutos.

NH - ¡Ah!

MB - O sea, de dos minutos y treinta segundos.

NH –¿Cada obra?

MB - Cada obra, esa era la idea, después algunas eran un poquito más...y otras un poquito menos... ehm... para celebrar el XXV aniversario del Ensems.

NH – Aham.

MB - Del Festival, que fue ese año. Ehm... y entonces él, tomó esa cuestión en referencia a eso del XXV y como tenía que ver con Valencia y tal pues pegó eso, el himno, o lo que sea, a lo mejor... pero así una cosa básica para él hacerse un poquito, un plano, un plano de composición de composición.

NH – Aham.

MB - Después ya me imagino que, a partir de ahí, ya se habrá ido por diferentes cosas cómo a lo mejor ni él se acuerda.

⁸¹ Festival de música que se realiza en la Comunidad Valenciana.

NH – Ya.

MB - Pero habrá hecho sus cálculos y tal y entonces habrá querido explorar diferentes aspectos, sobre todo exploraba la polirritmia, porque estuvimos hablando de eso cuando él me habló qué hacer y tal y yo le dije... en aquel momento estaba... comencé a explorar más la polirritmia y la métrica, diciendo que ahí tenemos que aprender mucho aún, yo en primer lugar pero los percusionistas y los músicos, ¿no? que había mucho que desarrollar en ese ámbito y él estaba de acuerdo y... entonces, quiso desarrollar, por eso hizo métricas súper complicadas, ¿no? que...

Yo al final lo tuve que tocar con... me tuve que fabricar un *click* porque era tan complicado que.... que no podía llegar a hacerlo todo bien, entonces... ya no, ese *click* ya no existe, en aquel momento... en aquel momento la... ¡no había tecnología!, así tan... bueno sí que había, en 2003 sí que había un ordenador y tal, pero seguramente me hice un *click* en el ordenador, me hice con un audífono y oía tipo como en un CD, ¿no? como una cosa así... simple en el sentido de técnicamente, pero bueno, en la métrica para... para no irme porque me acuerdo que me costaba inmenso poder hacer... entonces, algunas veces algunos ritmos me lo marcaba yo para no irme, (marca en la mesa) y entonces aquí hacía los once, o lo que sea, pero aquí no me iba, cosas así, me hice... una especie... un pequeño plan para poder concretizarlo lo mejor posible, la obra, aproximada, pero es una métrica tan complicada que... (resopla) acercarse, solamente acercarse ya es un logro, acercarse más o menos al ámbito que él quería buscar.

NH – Aham, y en cuanto a la exploración tímbrica que hace, los cambios de zona...

MB - ¡Ah! También, un poco... él siempre hizo eso también... porque quería darle una especie de polifonía a la caja entonces, exploraba eso... en el centro, en medio, al borde... para poder sacar diferentes sonidos, también para hacer estas primeras para que fuesen más claro ¿no? al aro, al aro con la baqueta al medio, la baqueta al lado... o sea, empezó a buscar, y muchos cambios de baqueta, o sea, la idea él dice: “-Ah, no podemos, la caja, pues es muy limitada pero no podemos cansarnos, cansarla, vamos a... voy a transformarla constantemente”.

NH - Aham.

MB - De cambio de baqueta, con baqueta de goma, con baqueta normal, con... no sé si hay también manos, con baqueta de timbal, al lado, al aro... ehm... con *rimshot*, etc, etc, una

transformación para que también se escuchase más, para convertirla en un instrumento polifónico.

NH – Aham, aham... vale, pues vamos con *La Celeste*.

MB – Sí.

NH Ehm... el título lo he oído de muchas formas *La Celeste*, *La Gran Celeste*... y no sé si es que son obras diferentes, de diferente tamaño en cuanto a formato o es que es la misma...

MB – No, debe ser la misma.

NH - Pero y ¿cuál es entonces el nombre *La Gran Celeste*?

MB – *La Gran Celeste*... puede ser que alguna vez la llame así... (busca en su ordenador) también no sé porque le vino el nombre ase...

La Gran Celeste... a ver...yo tengo siempre escrito *La Grande Celeste*...

NH – Aham.

MB - Ehm... no, yo creo que se llama, la partitura, habría que ver también la partitura, aquí no la encuentro ahora, ¿la tienes ahí?

NH – Sí.

MB – Y ¿qué, qué pone ahí?

NH – *La Celeste*.

MB - ¿*La Celeste*?

NH – Sí.

MB – Qué extraño.

NH - (risas).

MB – No lo sé, no lo sé porque... se lo preguntamos a él...

NH – Vale, ehm... he leído que la música de *La Celeste* viene de *Cálculo Secreto* y de *Movimientos*.

MB - ¿De *Movimientos*?

NH - De una obra que se llama *Movimientos*.

MB – ¡Ah, sí! Orquestal.

NH – ¡Ah! vale.

MB – Sí, sí.

NH - ¿Qué partes son las de *Movimientos*?

MB – Eh, Eso solamente la electrónica, la electrónica.

NH – ¡Ah! la electrónica.

MB – Sí, hay un momento en que aparece al final de la obra... es básicamente, él reestructuró *Cálculo Secreto*, de hecho, cuando salió en DVD que existe, volvió a *Cálculo Secreto*, ya no es *La Celeste*, el video es en *Cálculo Secreto*.

NH - Ah...

MB - No sé si lo conoces.

NH – No.

MB - Existe un disco editado, un DVD un DVD y CD las dos cosas y el DVD está...

NH - Entonces es el video de...

MB – Porque eso es la colaboración que él tenía con...

NH – Pascal.

MB – Con Pascal Au... no me acuerdo como se llama el apellido...

NH – Sí.

MB - Entonces, primero la hizo, la obra, especialmente *La Celeste*, ¿no?

NH – Sí.

MB - En el que había un momento al final que ya comenzaba a improvisar y ya tocabas el bombo, el, las... el chimes, ehm... no sé si había un plato o alguna cosa más, algunos pequeños instrumentos y entonces, entraba la orquesta, la pieza de orquesta que él había hecho [*Movimientos*], incluso también utilizaba algo de... un concierto que hizo también para piano... algo así utilizaba ahí, había mezclado... que estaban grabadas, simplemente utilizó eso como música, como si fuese electrónica.

NH – Aham.

MB - Y la percusión tocaba encima, eso para digamos finalizar porque hablando con Pascal Auger él... a lo mejor él tenía una idea de cómo iba a hacer, cómo iba a hacer el vídeo, entonces, era para reflejar... después sí que es verdad que él ya me dijo: “- ¡Ah!, es que el *Cálculo Secreto* suena tan acuático que para Venecia...” estaba haciendo... él hizo una serie de vídeos de ciudades basado en el libro de de... este italiano, cómo se llama, este famoso escritor... ahora se me ha olvidado... ehm.... ¡Ay!... no me acuerdo, un autor... yo leí casi todos sus libros, ehm... que él tiene un libro que cada capítulo es una ciudad, es casi como explicándote como es la ciudad, y estaba Venecia, estaba París, estaba New York y después ciudades imaginarias, eran ciudades, pero él como las transformaba y el video hace la misma cosa, ¿no?

Entonces cuando llegó el turno de hacer sobre Venecia, entonces, él inmediatamente dijo: “- Voy a emplear básicamente, el material, el vibráfono se parece mucho...” no sé si quería comenzar a hacer algo nuevo, a lo mejor no tenía tiempo o lo que sea... reformuló, cambió las secciones de *Cálculo Secreto* y... la puso en una manera y al final terminó con aquella cosa... más explosiva, más grandilocuente con la electrónica, ehm...

NH – Pero entonces el libro este que comentas ¿sirvió de inspiración para hacer el video o para hacer la obra en total?

MB – La serie, toda la serie, todos los videos.

NH – ¡Ah...!

MB - Le sirvió de inspiración también al videasta...

NH – A Pascal.

MB - A Pascal y José Manuel él también iba... espera ¿cómo se llama? Lo tengo en la punta de la lengua y no me acuerdo ahora... ehm... él es muy famoso, “el hombre desmediado” si buscamos en internet... busca ahí “el hombre desmediado” o... es uno de los libros que a mí me gusta mucho de él... ¿existe? ¿Desmediado o algo así?

NH – (Busco en el Ipad) Ehm... no me sale.

MB – O ¿el “hombre partido”?

NH - ¿Cayetano Roberto...? No, ¿sí? No. (risas)

MB – No, es muy famoso, voy a poner... (busca en su ordenador) escritores italianos... o sea, es muy famoso él...ehm... ¡Italo Calvino! Italo Calvino... y a ver como se llama... Italo Calvino, y su... el libro... *Ciudades Invisibles*, posiblemente sea esa.

NH – Aham.

MB - Después sale *El Barón Rampante*, ehm... bueno, tiene inmensas, pero *Ciudades Invisibles*, sí.

NH - Y en esta obra cuando pone en el tempo entre 80 y 95 ¿cómo se cuadra esto con el video? o sea, ¿entonces la música no va cuadrada exacto con el video?

MB – Sí porque... bueno, reaccionas, tú tienes que... es obligatorio estar viendo el video y... entonces, cuando va andando⁸² tú paras, y después cuando las figuras... al final siempre aparece que se va desfigurando entonces claro, tienes que entrenarlo y saber más o menos por dónde vas, no es cuadrado de manera cronometrada pero sí que es bien... muy cerca, no puedo decirte eso, no hay una puntuación que tiene que parecer en aquel momento, una nota específica, no es eso, no es eso, pero te puedes ir un segundo.

NH – Aham.

MB - No te puedes ir más que eso, tienes que saber muy bien por dónde vas.

NH – Aham ¿Qué crees que le hizo mezclar el vibráfono, electrónica y video, en una obra?

MB – No, es eso, es eso... el vibráfono y sobre todo en esta obra tiene unos sonidos muy acuáticos, porque utiliza mucho el pedal, es muy abierto y tal y entonces, dentro de este ciclo de las *Ciudades Invisibles* cuando tocó Venecia... invisibles porque eran así imaginarias, pero todas las ciudades estaban basadas en una ciudad real, ehm... pero después él, las ...tiene y tal, en su novela digamos como las transforma totalmente, ¿no? y en el video también las transforma totalmente y a cada una le buscó... y de hecho existe un proyecto que lo hicimos con José Manuel, lo hicimos solamente una vez en París, en el Centro Georges Pompidou⁸³, que es una pena que no se haya hecho más veces, porque es muy bonito, es esto... este ciclo, hay un cuarteto de cuerdas, hay un piano solo, toca un piano solo, hay también un saxofón, se toca también el dúo el... ¿cómo se llama el?, no sé qué la indefinición..

NH - ¡Ah, sí! El...

⁸² En el video salen pasos de alguien.

⁸³ Concierto realizado el día 2 de mayo de 2018. Información añadida por una conversación con Miquel Bernat el día 3 de mayo de 2022.

MB - ¿El límite de la indefinición?

NH – Sí, sí, creo que sí.. uff (suspiro) eso también es difícil.

MB – É, también hay otra obra con ese...

NH - ¡El margen! ¡El Margen de la Indefinición!

MB – *El Margen de la Indefinición*, después también hay otra obra... *Octandre* de [Edgar] Varèse, hay varias y existe un espectáculo hecho con eso con...

NH - Con esas obras y con video.

MB – Sí, con esas obras y con video que tiene que ver con ciudades, sí.

NH - ¿También de Pascal, de este señor?

MB – Todo, todo el espectáculo de Pascal, y de hecho solo se consiguió hacer una vez en París en el Centro Pompidou y a la gente le encantó, pero fue poco antes del COVID, no mucho antes fue... 2016 o algo así, que hicimos y lo queríamos mover y tal, sobre todo él y tal, pero se ha quedado... incluso estaba el embajador español, estaba el Instituto Cervantes en París... les encantó y tal mas... quedó, quedó parado un poquito, a veces es difícil hacerlo mover, son cosas muy bonitas que quedan así, a veces se hace una vez, no hay medios de... o no hay fuerza detrás, no hay una producción que te saque eso a lucir, ¿no?

NH – Aham.

MB - Pero entonces el video, viene... está hecho por eso digamos, ahí empezaban en aquel momento porque *La Celeste* ya tiene más de 10 años, ¿no? ya tiene... sí

NH – Sí, sí, sí.

MB - 2005 o así o 2008.

NH - Pues creo que... no sé si... bueno sí, sí bastante.

MB - Sí, sí... ahí ya empezaba que... a él lo conoció cuando estuvo... creo que lo conoció en Japón a este Pascal, que José Manuel también estuvo de residencia a través de una institución francesa, que llevaba artistas y que se quedaban allí de residentes en Japón, creo que era en Kioto un mes o... tres meses o lo que sea, y José Manuel pasó ahí un tiempo y entabló una amistad muy fuerte con este Pascal que él también era... a París y después al volver se siguieron viendo y ahí le salió esa idea ¿no?

NH – Aham.

MB – O allá, o al poco después y quisieron plasmarla, incluso... sí, este Pascal trabajaba en el Centro George Pompidou, y eso fue un poquito... esa fue su despedida como trabajador.

NH – Aham.

MB - Había... se jubilaba y entonces hicieron ese concierto digamos como fiesta de despedida, y... convidaron a varios y yo tocaba *Cálculo Secreto* y *El Margen de la Indefinición*, había un pianista y había... no sé si era cuarteto de cuerda o... alguien tocaba un cuarteto de cuerda que... ya he tocado con ellos algunas veces, que tocaba el violín o viola que tocaba una obra también de José Manuel, en ese proyecto.

NH – Aham, aham, vale, eh... pone ahí... no sé exactamente cómo lo pone en la partitura, ¿tú antes has dicho cortina? creo que has dicho chimes

MB – Sí, sí.

NH – Pero él creo que no especifica ningún instrumento en concreto, creo que pone como ruidos metálicos o algo metálico, pero sí, yo una vez lo vi tocar y fue con cortina sí, pero... ¿puede ser cualquier cosa?

MB – Sí, eh, pues... No estoy viendo la partitura, ahora mismo no me acuerdo...pero él sí que me dijo... porque esa no la estrené yo, esa la estrenó alguna otra persona, se estrenó en... no sé dónde, se estrenó quiero decir se hizo, con video, alguien lo hizo antes que yo, y después la hice yo, me acuerdo de hacerlo en Vitoria, y de hacerlo en algún sitio más, de hacerlo también en... Cachan.

NH – Aham.

MB - Cerca de París... Ya no sé dónde más lo hice, no la hice muchas veces tipo otras, cuatro o cinco veces así la hice.

NH – Sí, aquí en el compás 249, aquí.

MB – Rideaux, ¡ah no, rideaux es cortina!

NH – ¡Ah! (risa) vale, vale, vale, claro yo como no sé francés, yo pensé rideaux pues ruido... (risa).

MB – No, claro, yo es que no me acordaba, yo me acuerdo que el me dijo: “-Ah, aquí una cortina, también... un no sé un tam-tam... un bombo...” me acuerdo que me habló, pero igual está puesto aquí, cuando yo la estaba preparando.

NH – Aham, aham vale ¿por qué crees que eligió el bombo, la sonoridad del bombo para terminar la obra?

BM - No sé, para darle a lo mejor fuerza como tenías toda una orquesta al lado, não é? y en la orquesta también tenía como... a veces había como “¡Bam!” (sonido con la voz) una cosa muy metálica, pero también había unas, unos golpes así fuertes entonces, era para crear ese diálogo.

NH – Aham.

MB - En el final... el bombo y la cortina, todo eso se utiliza al final ¿eh?

NH – Sí, sí, sí...

MB - Al principio digamos que son variaciones de *Cálculo* [Secreto] todo el tiempo.

NH – Ehm... ¿por qué crees que las partes de *Cálculo [Secreto]*?... o sea, yo cuando analizaba la partitura digo... joe ¿por qué ha elegido este orden?, ¿igual podría haber puesto este trozo más arriba o esta parte más así?

MB – No lo sé ya... eso me imagino que es fruto del trabajo en conjunto con Pascal, habrán estado trabajando y él a lo mejor decía: “-Esta primera imagen necesito más tiempo en segundos” entonces él iba viendo las secciones...

NH – Ah... ya.

MB - O por el carácter, o a lo mejor construía una cosa... le enseñó algunas partes y dice: “- ¡Ay! pues aquí le vendría bien esta parte, aquí le vendría bien la otra, aquí algo más fino, aquí algo más potente...” no sé cómo... llegó allá.

NH – Aham, vale pues continuamos con *Estudio Coreográfico*, cuando... hay veces que pone gestos sin sonido ¿a qué se refiere, a qué gestos se refiere?

MB – Eh, sin sonido porque no tocas, hay gestos que sí que estás haciéndolo... te hace tocar de aquí, aquí, arriba, al otro arriba, abajo... pero hay gestos que simplemente es... no tocas nada, o sea, en vez realmente de hacer un gesto para tocar.

NH – Aham.

MB - El gesto, el movimiento para ser sonoro ¿no? en ese caso ese movimiento por sí, por el movimiento.

NH – Aham, y la electrónica en esta obra ¿comienza desde el principio? creo que no, ¿se acciona con un pedal o cómo empieza la electrónica?

MB – No, está desde el principio.

NH – ¡Ah!, ¿es desde el principio?

MB - Sí, sí, sí.

NH - ¿Sí? Vale.

MB - Se podría haber hecho con pedales, él me envió por partes y me dijo que lo montase y le pusiese pedales, pero a mí me gusta más tenerlo ya, no estar preocupado con pedales, o sea, tenerlo lineal, o contar yo y saberme, habituarme a saber cuando va a entrar, o entonces, yo me hago un *click* o alguna señal, y sé cuando va a entrar, una cosa u otra.

NH – Aham, aham.

MB - Y al final se quedó así.

NH - A veces hay un redoble en una sola caja pero gestualmente (toso) indica como hacer un círculo por todas las cajas.

MB - ¿Al mismo tiempo?

NH - Pues a ver tengo aquí apuntado en el compás 33... ¡Ah! Vale, esto creo que me comentabas que era un... como que aparecía en todas las páginas.

MB – ¡Ah! Sí, no, mas eso es el... eso él buscó... es una especie de partitura de danza, eso viene de un belga... no sé como se llama...

NH - ¿El círculo este? ¿con la estrella así?

MB – Sí, porque son dos estrellas.

NH – Sí.

MB - Era digamos para la partitura de un bailarín, tenía la parte posterior que sería el cuatro, el cinco y el seis, entonces lo dividen en un círculo superior y te dice cómo moverte ¿no? en la parte superior, y después tiene un círculo inferior que es como moverte el interior, entonces, para apuntar eso como en las partituras, hubo un belga que hizo una especie de partitura para baile, que incluso tú no sabiendo nada sabes cómo tienes que moverte, sabes que tienes que moverte la pierna... pues al (interrupción).

NH - Pero ese baile no tiene nada que ver con la obra, ¿o sí?

MB – Él se inspiró un poquito en eso, y por eso las cajas tienes así con flechas, él quería poner más, pero al final decidimos poner seis máximo, tres en el ámbito bajo y tres en el ámbito superior, que cierta manera represente esta idea de partitura de este belga.

NH – Aham.

MB - Que ahí en inicios del siglo pasado... inventó, inicios no, mitad, ideó, era un coreógrafo que comenzó a escribir *ballets* y... con ese sistema, en el que había como dos círculos eh... que representaban, digamos, la cadera y lo que podía ser por la parte de abajo y representaba en la parte superior como te vas a mover la cabeza, manos, etc, etc.

Entonces, él se inspiró en eso, entonces, tengo las cajas por arriba y en cierta manera ya te obliga a moverte de una manera, y por debajo, aunque toco con la caja también te hace mover o el cuerpo tienes que ir por fuera de la caja, o lo que sea...

NH – Aham.

MB - Te va digamos... fue un punto de inicio para él de inspiración digamos, de cómo hacer la obra.

NH – Aham, pero justamente que este dibujo aparezca aquí en este compás ¿no tiene nada que ver con el redoble?

MB – (Se pone las gafas y mira la partitura) No, tienes... lo que está diciéndote es que vas en sentido... así...

NH - ¿Pero es en la misma caja o vas pasando por todas las cajas?

MB – No, el... si la caja... mira, la caja uno está aquí, (va señalando en el espacio donde se situaría cada caja) la dos está aquí, la tres está aquí.

NH – Sí.

MB - La cuatro está aquí.

NH – Sí.

MB - La cinco aquí... entonces, en ese orden de notas.

NH – Sí.

MB – Ya, ya... ya mismo estás haciendo... estás haciendo estos círculos porque ya...

NH - O sea, el redoble sería pasando por todas las cajas en este orden.

MB – Por todas, y te hace hacer, te hace hacer esta circunferencia.

NH – ¡Ah...! Vale, vale, vale...

MB - En cierta manera ya te está dictando como... ahí simplemente para representarte cómo te vas a mover, digamos como las agujas del reloj, ¿no?

NH – Aham.

MB - Pero en horizontal, no en vertical.

NH – Vale, vale, vale.

MB – Es por eso.

NH – Ehm... en cuanto a estructura y forma, ¿existe alguna proporción?

MB – No, no mucho, no mucho, él pego... la ...unos *samplers* que yo tenía de caja que grabé hace mucho tiempo en el IRCAM, en París, para Bruno Mantovani⁸⁴ para... él me iba a escribir un concierto de caja y grupo, que después se convirtió en un triple concierto pero no realmente un Concerto Grosso pero... que le llamó *Eclair de Lune*, eh... *Luz de Luna*... ehm... y ese

⁸⁴ Compositor francés nacido el 8 de octubre de 1974.

sampler que él utilizó yo me quedé en una copia, se lo pasé primero a Horacio Vaggione⁸⁵ que me hizo su obra de caja y después se lo pasé a José Manuel cuando él vino a este estreno.

NH – Aham.

MB - Y él tomó eso como base.

NH - Para la electrónica.

MB – Para la electrónica, y entonces, él... ahí había muchas cosas diferentes, había... todas técnicas que se me podían ocurrir ¿no? todo... redobles con bordones, sin bordones, tocar al borde, tocar al centro, notas sueltas... algunos ritmos, con escobilla con... ehm... raspando, ehm... frotando con la mano... *superballs*, etc, etc.

Y entonces, él ahí comenzó a jugar con ese material y entonces según veía cosas que le gustaban... dice: “- ¡Ah! esto va a quedar muy bien para hacerte una sección, tú tocando con cajas solamente frotando, aquí va a quedar muy bien una sección en la que tú toques cajas con bordón, y que te vayas a tocar el bordón y hacer gestos, porque en el sonido parece que hay glissandos o lo que sea, aquí va a ir muy bien haciendo *superballs* porque esa es la zona...”, él lo llamaba la zona de las ballenas.

NH – Aham.

MB - Entonces él simplemente hizo... jugó con electrónica hizo varios... pequeñas obras y después ya con estas pequeñas obras creó un *puzzle* y le dio una continuidad en la que pasaba por esas diferentes secciones, pero no creo que haya una cosa muito... muy hecha.

Encima porque él también siempre dijo: “-Bueno, esto como vas a trabajar con una coreógrafa te lo dejo un poco abierto, para que después tú con la coreógrafa veas... si hace falta los estiramos, si hace falta...” lo que pasa que ahí hay un trabajo que costaba mucho, tenía que él haber venido, estar con nosotros, la coreógrafa estar mucho tiempo conmigo para buscar mucho detalle entonces... no se fue a ese detalle tan grande y yo no le pedí para que acortase o tirase más largo y una cosa, yo sí que en algún momento hice el disminuyendo más pronto

⁸⁵ Compositor argentino nacido en 1943, especializado en técnicas digitales: micromontaje, síntesis granular y microsonido.

de lo que estaba porque me interesaba... ya se terminaba lo que él había puesto lo que sea en la electrónica y ahí iba a pasar a otra sección... eso sí que hice pero, no...

NH – Aham, cuando dices lo de la coreógrafa ¿es porque la obra iba a ser tocada con una bailarina o porque esa coreógrafa iba a ayudarte en el tema gestual?

BM – Iba a ayudarme en el tema gestual.

NH -Ah, vale, vale...

MB - Es la idea de este programa, lo voy a tocar ahora este sábado.

NH - ¡Ah! (risa).

MB - Lo estoy estudiando, esta mañana lo estaba estudiando.

NH – (risas)

MB - Recordándomela, que hace un año que no la tocaba.

NH – Aham.

MB - La toco en Lugo, el sábado.

NH – Aham, y... ¿la obra del estrenaste tú?

MB – Sí, sí.

NH – Sí, y sabes ¿cuándo y dónde?

MB – Sí, fue aquí, fue en el COVID, iba a ser en Serralves, pero por la COVID se canceló todo y se estrenó aquí en el... MiraGaia, en un, una galería, no sé... sí en una galería... eso sería...dosmil... el COVID comenzó en el [20]19 ¿no?

NH - Sí bueno en el [20]20, en marzo del [20]20 o así se cerró.

MB - En marzo del [20]20 entonces fue en mayo del [20]20 o en octubre del [20]20 déjame ver... te lo digo exactamente... eso sí que se las fechas todas [sic], porque eso es reciente, o sea, solamente lo he tocado de hecho dos veces.

NH – Aham.

MB - Ehm... [20]20 sí, 18 de noviembre se hizo en la *Galería Mira Forum*.

NH – ¿Del 2021?

MB – No, de 2020.

NH – Ah de 2020, vale, vale.

MB – Sí, 2020.

NH – Vale, vale,vale.

MB - 18 de noviembre.

NH – Aham, vale, pues vamos con *Vibrazoyd*.

MB – Sí, vale.

NH - El nombre viene porque fue un...

MB – un encargo

NH - Encargo de ArtZoyd⁸⁶ entiendo ¿no?

MB – Sí.

⁸⁶ Centro e Creación Musical en Valenciennes, Francia.

NH – Vale.

MB – En Valenciennes.

NH - Aquí tengo también la misma pregunta que en *Cálculo* [Secreto], ¿por qué los tempos establecen en un, en este momento y a esta velocidad? ¿tiene también algo que ver con lo de antes?

MB – Ahí ya es más calculoso incluso que en *Cálculo* porque ahí lo que hizo es... tomó... comienzan en el fá ¿verdad? comienzan en el fá grave, sí.

NH – Sí, sí, sí (risas).

MB – Tomó una referencia del fá grave, que durase no sé cuánto tiempo y a partir de ahí, cada nota tenía su duración específica, o esa, le dio a cada nota una educación, es decir si al fá decidió hacer ocho segundos.

NH – Aham.

MB - Y el fá tiene... es, hace sus cálculos, si el fá tiene... digamos 200 bits por segundo, entonces, pasa eso a temporal y entonces dice: “-Bueno pues si el fá tiene cuatro segundos el fá una octava aguda tendrá dos segundos y el fá dos octavas aguda tendrá un segundo” y después también, los cálculos, entre medio dividido en 12 partes entonces el dó, que es una quinta, entonces durará... si son cuatro segundos durará pues... un poquito más que dos segundos, etc, etc, así por todos ¿no? ahí sí que sí, que hay un orden muy estricto, porque entonces bueno también en la obra tienes una nota “pooooo” (canta las notas del principio) “piiiiii” “puuuuuuu” “taaa” “puu...” según esta va bajando, este se va alargando, según este va subiendo se va acordando.

NH – Aham.

MB - Pero al principio es mucha diferencia, tienes que hacer el primer fá con tres o cuatro arcos ¿no?

NH – Hum.

MB - Y aquel es muy rápido porque está muy agudo, y todo eso lo cuenta, entonces sí, es exactamente esos cálculos.

En la primera sección es simplemente ese espectro que él ha cogido, que ha tomado como base... eh... en, cada nota suena en su tiempo, cada nota tiene su tempo específico, por eso indica esos compases tan irregulares, porque va a buscar que el compás tenga el tiempo que él quiere, exactamente.

NH – Aham, vale, hay veces que hay una indicación que es D I F (deletreo) que me suena que te lo comenté un día en clase pero la verdad que no me acuerdo que me dijiste que significaba ehm...

MB – ¿Dif?

NH – (deletreo) DIF, no sé exactamente...

MB - ¡Diferencial!

NH – Puede ser.... Pero en francés ¿Qué significaba?

MB - ¿A ver dónde está puesto? Muéstramelo.

NH – ¡Ah! por ejemplo, aquí.

MB – 75,6.... 60... uy ehm... eso es.... debe ser el... digamos en la base 60, en el tempo 60, hipotético ¿no?

NH – Sí.

MB – Ehm... porque al principio... sí, siempre 60... 320 debe ser la rapidez de esto, este es grave 75, lo que te estaba explicando antes, 381 es un poquito más bajo, ¡no!, es un poquito más alto que este, entonces tienen más batimientos, digamos serían cuántas ondas sinusoidales había en esa nota... que después eso él lo transforma después a... al tempo. Ahí estamos en varias dimensiones, él trabaja en varias dimensiones al mismo tiempo, una

cosa es si tú tienes un pulso (interrupción de una alumna, conversación momentánea con ella).

Tenemos varias dimensiones, él trabaja con varias dimensiones, una es notas más graves, más largo...

NH – Aham.

MB - Otra es notas más graves, menos pulsaciones como la onda sinusoidal, o sea, que si son... si eso lo apuntas a golpes son menos golpes pero si él quiere llevar esos golpes siempre al mismo ritmo sería más corto, él va jugando con eso, o sea, a veces ese diferencial, o sea, las notas agudas tienen muchas vibraciones pero son muy poco tiempo o sea, que digamos que acelera, él lo piensa como una nota aguda hay una aceleración y de hecho, lo hay ¿no? en las vibraciones es eso, cuando es bajo está muy lento y según va subiendo esa onda sinusoidal hay una aceleración.

Entonces, él lo piensa de diferentes maneras, lo piensa como temporal o como un ritmo que va más rápido o más lento, el ritmo propio también, que vas haciendo.

NH – Aham, aham... armónicamente es del estilo, bueno como me estás comentando ¿no?

MB - Sí, no sé cuál es exactamente, no lo sé. Siempre espectral, va a buscar algún espectro, no sé si habrá vuelto... o si tiene... habría que analizar a ver si tiene alguna relación con *Cálculo Secreto*, porque es... fáb, "totatatata..." (canta el inicio de *Cálculo Secreto*) mib... ¿La primera nota es mib?

NH – ¿De Vibrazoyd?

MB -Sí.

NH – Creo que ré... a ver... réb.

MB – Entonces ya no es... "totetetetee" (canta *Cálculo Secreto*), porque termina en un mib ¿no? si-mi (entona una cuarta justa) Sí, es mib.

No lo sé, ahí ya... no lo sé, ahí ya... esta ya es otro ámbito sí, no sé qué habrá buscado, hablamos alguna cosa, pero no me acuerdo ahora.

NH - ¿Y en cuanto a la electrónica?

MB – La electrónica, todo sale del vibráfono, en principio esto era una obra para electrónica en vivo, o sea, que no había electrónica sino había micrófonos que lo captaba.

NH - ¡Ah...!

MB - Y según iba tocando se iban haciendo las transformaciones de lo que yo iba tocando, o sea, no había una electrónica a parte. Al final se hizo esa versión, que es de una versión mía, o sea...

Lo ideal sería que con el vibráfono y con esta acústica saliese una versión, la que tú vas a tocar.

NH – Ya.

MB - Y de cada vibráfono saliese su versión, ahora, se hizo una electrónica que es mi versión pero que la idea de la obra no es eso. Solamente que las dos primeras veces lo intentamos hacer así y hubo errores, o sea, porque los micros no captaban a lo mejor un esforzando que yo hacía, o porque se lanzaba otra sección porque había hecho un poquitito más fuerte el arco o lo que sea, ¿entiendes?

Entonces, los límites eran tan difíciles... porque el técnico decía: “-Pues, a partir de esa dinámica entrará la sección segunda”, pero claro en el ensayo a lo mejor funcionaba, pero después en el público pues ya esa dinámica... el público absorbía un poquito y ya era menos, entonces no entraba la sección y yo seguía para adelante y no pasaba nada en la electrónica cuando tenía que haber pasado una cosa.

NH – Aham... ya.

MB - Entonces, había tantas variantes que se... después de tocarlo dos veces... ¡claro! en el concierto pues el técnico estaba detrás y José Manuel también entonces lo resolvían, pero todo un poquito tarde y entonces “- ¡Ah! eso ya tenía que haber entrado” Entonces ellos lo

lanzaban, pero claro no era lo que se quería, ¿no? lo que se quería era que el ordenador me captase todo y me siguiese, y en cada sección sabía qué transformaciones iba a hacer.

NH – Aham, aham.

MB - Como hubo tantos fallos técnicos digamos, al final decidió hacer una forma cerrada, hacer una electrónica cerrada, que es la que tú tienes y la que la tiene todo el mundo, pero esa es la que yo grabé en el estudio de ArtZoyd, con el vibráfono que ellos me dieron, con aquel vibráfono, con aquellas baquetas... en teoría no, no debería ser así.

NH – Ya.

MB - Pero es preferible ser eso y que suene un vibráfono cuando tocas, a que, que suene aquella otra sección, aunque el timbre del vibráfono sea un poquito diferente que el tuyo es mejor que eso suene a que... que no suene nada, ¿entiendes? o que... o que te salte a otra sección en la parte de encima y tú estás tocando una cosa y te salta a otra sección.

NH – Aham.

MB - Ehm... entonces, son esas utopías que queremos alcanzar y que no... esa era la idea en aquel momento se estaba haciendo mucho... en aquel momento se... había un desprestigio de la música electrónica fija y decía que el futuro era... no hacía falta hacer electrónica, sino simplemente transformación en tiempo real, y es lo que todo el mundo quería hacer, transformación en tiempo real.

Pasamos cuatro o seis años o tal y nos dimos cuenta de que causaba muchos problemas y ahora se sigue intentando, en algunos casos, pero casi nadie lo hace, hemos vuelto atrás. Yo ya lo sabía del principio le dije a José Manuel “- Yo creo que no va a funcionar” y él dice “- No, pero vamos a intentar no sé que, cada vez es más apurada la técnica...” y ¡en algunos ensayos hasta funcionó! porque lo teníamos bien cuadrado y tal y hacíamos ensayo general, me acuerdo que en el Instituto Cervantes de París, el ensayo general creo que funcionó todo o solamente una cosa no funcionó, llegamos al concierto... y ya no funcionó. Y ahí fue que él decidió... no sé si fue ahí el estreno o fue en Valenciennes... no sé dónde hice el estreno, en ArtZoyd mismo...

NH - A mí me ponía que en Valencia.

MB - ¿En Valencia? ¿en dónde en Valencia?

NH – No sé, eso ya no sé.

MB – Eh... ¿De qué año es *Vibrazoyd*?

NH – Ehm... a ver... ¡Ah! No, espera, espera, que me estoy liando con la otra. *Vibrazoyd* 2012, Valenciennes. 2011 en Francia.

MB – ¿2011 en Francia? Pues será eso en el Instituto...

NH - ¡Uy! Pero... si es que hay aquí algo que no... porque me pone que se compuso en 2012, pero que el estreno fue en 2011 (risas).

MB – Vamos a ver es que a poder ver que haya una... una versión...

NH - Que igual luego se corrigió.

MB – Sí, que eso ocurre muchas veces... a ver si lo tengo por alguna...

NH – ¡Ah! estrenada el 23 de enero de 2013 Instituto Cervantes de París.

MB - Entonces 2012 no.

NH - No, no, no, 2013.

MB - ¿Y Valenciennes? ¿Qué decías de Valenciennes, cuándo estaba eso?

NH - Pedida por el estudio ArtZoyd Centro de creación...

MB – *Vibrazoyd* yo tengo aquí... ¡Ah! pero esto es una versión... ¡Ah! *Vibrazoyd*, tengo aquí sí Instituto... no, yo tengo aquí Instituto el 23 de enero

NH – Sí, sí, eso Instituto Cervantes.

MB – De París.

NH – Sí, vale, sí.

MB – *La Celeste*, yo tengo *La Celeste* y *Vibrazoyd*, solamente esas dos obras y después tengo el 2 de marzo en Manchester.

NH - ¿De 2013?

MB – De 2013, poquito después, que él también vino.

NH – Aham.

MB – También estaba allí. Y después debe haber alguna otra versión creo que... aquí no lo tengo ya... allí en Valenciennes pero no me sale, sí es eso.

NH – Aham. Ehm... Hay aquí una parte que pone como baquetas con cascabeles.

MB – Sí.

NH - ¿Eso con qué baquetas son o como...?

MB – Te las construyes tú, yo me compré cascabeles muy pequeños, de gato.

NH – Ah, de gato.

MB – Sí, y justamente para que no toque en la lámina, pues en la cabeza de la baqueta lo pongo aquí debajo le ponía dos o tres cascabeles, o sea, le hice un anillo y esos cascabeles se estaban... con un hilo puestos ahí.

NH - ¿Y las cruces? o sea, porque ahí pone baqueta de cascabel, pero y luego pone cruces y normal entonces... entonces no...

MB - ¿Dónde está eso?

NH – (le muestro la partitura) Aquí coge las baquetas de cascabeles, todo son bolas normales y aquí, la cabeza son cruces.

MB – Uhm... no me acuerdo de esto... ¿Y antes que baqueta teníamos?

NH - Imagino que las de antes, las de... las normales.

MB - ¿Las normales o esas de...?

NH – ¡Ah!, es que exactamente no sé en qué parte se cogen las... las mágicas estas.

MB – No, eso... veníamos con las mágicas y ahí lo que puede ser es que estemos con las dos.

NH - ¿Con dos de cada?

MB – Sí, es posible y va cambiando en la grabación no... ¿no se oye eso claramente?

NH – ¡Ah! es que ahí no he llegado, voy todavía muy atrás (risas), o sea, lo voy escuchando según voy yo ehm...

MB – Ah, ¿la grabación que tengo?

NH – Sí, sí, sí.

MB – Ya, eso habría que verlo, es que no me acuerdo ya... aquí, es porque utilizo baqueta... la *Hot Road* y la... sabes aquellos que... híbridas, las baquetas...

NH – Sí, las que tienen arriba la madera.

MB – Sí, entonces iba jugando así y después así hacer esto (toca encima de la mesa).

NH - ¿En esta parte de las de las aspas? ¿entonces no llevamos dos y dos? dos de mágicas y...

MB – Ya de mágicas debemos... ya a lo mejor ya se acabaron aquí, y aquí llevaría a lo mejor... esta baqueta y después tocando en el centro, pero lo de cascabeles... también no me acuerdo ahora, es que no me acuerdo, lo tendría que buscar en mi partitura o en la grabación.

NH – Ahm.

MB - Aquí casi seguro que es con baquetas normales y haciendo así, que iba cambiando... esto sí, porque aquí ya me quedaba con las dobles y es un poquito antes, aquí me quedaba ya solamente con esas baquetas, posiblemente hacia el cambio aquí, y aquí... eso ya no me acuerdo el por qué.

NH – Aham.

MB - Quiero decir, a lo mejor esto y esto es la misma cosa, esto y esto, esto sigue siendo así, que sigue con cascabel, y esto acaba por ser con cascabel lo único que es así, no sé por qué lo ha puesto así al contrario... eso que...

NH - Bueno sería escuchar el audio.

MB – Lo tendría que escuchar y tendríamos... porque eso lleva a confusión, tendríamos que a lo mejor... especificarlo, él a lo mejor no... en sus partituras siempre tengo que estar detrás... siempre cuando estoy con él a veces me junto y vamos... plasmándola más correctamente porque quedan muchos cabos abiertos, quedan muchos cabos abiertos también por una causa clara, porque él busca ahí... él quería una transformación enorme en muchas baquetas diferentes, ¡muchas! Entonces... el ponía cosas diferentes porque quería...: “-Oye Miguel a ver si haces aquí un sonido, aquí otro, aquí... como si fuesen hilos de alambre, aquí como si fuese no sé cuántos...” ehm... claro, después en la práctica te ves que no puedes hacer tantas variaciones, tienes que elegir ¿no? y tienes que elegir, aquí tiene que ser una cosa, aquí otra, entonces al final, quedamos una cosa que a él le gustaba, pero no ha cambiado la partitura, ¿entiendes?.

NH – Ya.

MB - Yo encontré esas baquetas, las... las varillas mágicas que llamo, las de cascabel que las construí, las de tocar con *Hot Road* y normales... o sea, eso es lo que... al final nos quedamos con esas posibilidades, pero él lo que quería es: “- Ah, aquí quiero una... son texturas, unas una zona de texturas y quiero sacar muchos, cuantos más colores del vibráfono mejor, porque la electrónica va a captar, y lo va a transformar y se va a quedar muy bonito, cuando haya mucha diferencia se va a quedar como con una orquesta y tal...” o sea, él lo tenía eso asignado a la electrónica, ¿entiendes? que lo que lo multiplicaba, lo ponía en octavas agudas, octavas graves, etc, etc.

NH – Aham.

MB - Lo único que claro... ehm... estaba limitado, yo también tenía que ver qué era posible en los tiempos de cambio, qué podía cambiar, qué sonoridades realmente hacían un contraste y valía la pena y cuáles no... entonces, encontré pues las del cascabel, que daba un sonido específico, aquellas súper... las varillas mágicas también daban un sonido específico, la aquellas... hacer cambios muy rápidos, la baqueta normal y con aquellas de *Hot Road*... Todo eso daba muchos cambios, ¿no? Y... no sé si ya alguna vez tocaba con la baqueta al contrario, tenía dos normales y dos con la... que era un poquito diferente que las *Hot Road*, no sé, creo que llegué a hacer, pero en la grabación creo ya lo... porque eran muchos cambios y no llegaba a tiempo, entonces, se hacía tan...

Tuvimos que siempre ajustar ¿no?, ¿qué era mejor, hacer todos los cambios, pero hacerse muy grande esta sección? O a lo mejor conservarla, que tenga más ritmo y que no haya tantos cambios. Entonces, a lo mejor se decidió que si la hacíamos muy grande al final también se cansaba, a lo mejor tantos colores no valía la pena porque tomabas tanto tiempo en la obra que al final te cansaba más que darte novedad, ¿no?

NH – Aham.

MB - Y se decidió eso, o sea que ahí siempre hay un momento de transformación de... que se queda así, un poco en el limbo y de hecho, a lo mejor se podría especificar, decir bueno, él podría decir: “- La versión que hice con Miguel es la definitiva, vamos a poner esas baquetas y vamos a poner para cada baqueta ese símbolo”.

NH – Aham.

MB - Ese trabajado aun no se ha hecho.

NH – Aham.

MB - No se ha hecho...

NH – Aham.

MB - en *Cálculo Secreto* sí que he estado trabajando más, en los *Estudios para la Modulación Métrica* sí que he trabajado mucho más... esa obra... el resto ya no... porque no... sí que me reúne con él todos los años, a veces paso en agosto... siempre paso en su casa un par de días, pero... primero, estoy de vacaciones y él también y... después, casi siempre estamos con proyectos nuevos y los viejos ya no... (risas) ya no estamos mirándolos ¿no?

NH – Aham.

MB – Ya no los concentras... o si hay algún proyecto mío, o de él, por ejemplo ahora me está preguntando: “- Oye, ¿cómo suena el arco en una campana?” Aún no he tenido tiempo de probarlo, voy a ver si se puede hacer sonido o no, siempre estamos buscando... siempre está buscando cosas así ¿no?

Y entonces a lo mejor llego ahí, que podría dedicarme a hacer eso, pero ya empieza preguntando: “- Oye ¿esto sonaría? no se que... ¿quiere probar a ver si funciona así tal?” y ya se queda aquel trabajo que tenemos que hacer, se queda ahí acumulado, a lo mejor algún día lo hacemos, a lo mejor no... veremos a ver.

NH – Aham.

MB – Bueno, pero de todas formas ya sabes cómo... cual es la idea ¿no? y si está así mal hecho, simplemente porque no se llegó a definir, él lo que estaba definiendo cuando componía era que quería muchas... tipos de baquetas diferentes, eso sí que... muchas transformaciones sonoras en tiempo real y rápidas.

NH – Vale, ahora ya unas preguntas un poquitito más generales... ¿cómo definirías el estilo de José Manuel?

MB - No sé si... (resopla) no, no... yo no defino, no me gusta así definir mucho, o sea, él está claro que muy influenciado en dodecafonismo.

NH – Aham.

MB - Pero también al mismo tiempo él en cada obra busca su particularidad o sea que él... si tiene tiempo, se esfuerza en sacarle algo...ehm... en cada obra.

NH – Aham.

MB – O sea, que no sé si... un espectralismo digamos muy... concretizado a cada, a la idea de cada obra.

NH – Aham, y ¿crees que hay alguna influencia de sus profesores en estas obras?

MB – Bueno, él muy influenciado por Tristan Murail y... [Gérard] Grisey, también, claro también... Luis de Pablo también le influenció mucho, pero en otro aspecto, ¿no? en su forma de componer, a lo mejor en otras partes de composición, pero lo que más se oye no, también ehm... Francisco Guerrero también estuvo con él algo... ehm... sí, sería esto pero... no, él ha sabido buscar su fórmula digamos, fórmula compositiva, pero más, más de los especialistas.

NH – Aham. Ehm... cuando compuso la obra para caja ¿la idea de que fuese para caja fue tuya?

MB – No me acuerdo ya, no me acuerdo... Creo que ya llevamos hablando de eso hace tiempo.

NH - Bueno de las dos, de *Ensems XXV* y de la...

MB – Es que la de la caja está muy relacionada con *Estudios Sobre la Modulación Métrica*, que era por esa zona también, por ese periodo. Y entonces, él en cierta manera, todo lo que estábamos haciendo con cuatro, lo quiso juntar a uno, y al mismo tiempo esas cuatro voces diferentes que podría ser fácilmente hecho con cuatro lo que quiso concretizar en uno.

Si fue mía o no... seguramente le dije que no quería con muchos instrumentos porque siempre es complicado ¿no?

NH - (risas).

MB - Tenerlos y habituarnos y sabía que en ese concepto había muchos intérpretes, muchas obras... no íbamos a probar mucho tiempo, habituarme a instrumentos nuevos... no, no había demasiado tiempo, entonces yo le dije: “- Algo simple” entonces él dijo:”- Una caja” Él o yo.

NH – Aham...vale, pues... ¡pues ya estaría!

MB – Muy bien.

NH – Ya estaría, ¡muchas gracias!

Anexo I/4 Entrevista a João Pedro Oliveira

Realizada no dia 10 de Janeiro de 2022, por vídeo conferência, com a duração de 42 minutos e 44 segundos.

Noelia Hernando (NH) - Começamos com a obra *Crazy Mallets*? Tenho aqui umas perguntas preparadas. Quem estreou a peça?

João Pedro Oliveira (JPO) – Foi o Pedro Carneiro.

NH - Há programa ou crítica do concerto?

JPO - É possível que tenha programa, é possível que tenha crítica, mas não sei aonde. Isto foi há... 20 anos, 25 anos? Já passou há muito tempo.

NH - Quando foi a estreia?

JPO - A peça *Crazy Mallets* é de...

NH - É de 1998, acho eu.

JPO - 1998... eu presumo que tenha sido em 98 ou 99, porque foi o Pedro Carneiro que me pediu para escrever a peça e ele estreou pouco tempo depois.

NH – Uhm, uhm. E o nome da peça *Crazy Mallets* é porquê?

JPO - Ah! Talvez tenha sido a peça mais difícil que eu já escrevi até hoje. É derivada de uma peça para piano que se chama *Pirâmides de Cristal*. O Pedro Carneiro ouviu a peça e disse-me para fazer uma versão para marimba. Mesmo tendo coisas muito complicadas, arpejos muito difíceis, etc., o Pedro disse que conseguia tocar. Acho que a obra é tão difícil, que acabei por pôr esse título meio louco (risos).

NH - Harmonicamente como é a peça. Tem alguma... não sei, está composta sobre um modo, alguma escala em concreto?

JPO - A peça é composta sobre várias harmonias... de facto, quatro harmonias principais que depois se vão desenvolvendo através de vários intervalos que são acrescentados. Foi isso que eu utilizei na peça para piano e que depois voltei a repetir nessa peça. Portanto é uma coleção de várias notas e sobre as quais se fazem operações baseadas na adição de intervalos.

NH - Esta é a peça com mais mudanças de tempo de todas as tuas peças para percussão solo. Existe alguma evolução ao longo do tempo... já não tens tantas mudanças de tempo?

JPO - Dizes dessa peça para outras peças mais recentes?

NH - Sim, é isso, sim!

JPO - A peça de piano tem muitas mudanças de tempo. Eu mantive a estrutura da peça, que é baseada em fractais e mantive a maior parte das mudanças de tempo. Em outras peças posteriores, as mudanças de tempo acontecem e isso depende muito da peça, e do que se pretende.

NH - Ok, Ok! E noutras peças como é que fazes a escolha do tempo, ou o momento para mudar de tempo ou mesmo a velocidade precisa?

JPO - Isso tem que ver com a estrutura da peça, não há uma resposta única. Há razões variadas para as mudanças de tempo. Depende muito da estrutura e do carácter da peça.

NH - Alguma coisa a acrescentar às perguntas que fiz? Alguma informação que possa ser relevante ou interessante?

JPO - Sobre *Crazy Mallets* é isso. Talvez, se te interessa, podes analisar as *Pirâmides de Cristal*, para veres as diferenças que foram feitas entre as duas peças. É uma sugestão.

NH - Hum, hum. Ok. Então vamos continuar com *Lâminas Líquidas*.

JPO - Ok!

NH - O nome da peça tem que ver com quê?

JPO- O nome da peça tem que ver com o próprio carácter da peça. *Lâminas Líquidas* é uma peça de 2002. Entre 1998 e 2000 eu comecei a escrever com mais frequência obras para instrumentos e eletrónica. E as *Lâminas Líquidas* julgo que deve ser a terceira ou quarta peça que eu escrevi nessa altura. E precisamente a ideia era usar a eletrónica para fazer com que a marimba parecesse que era líquida, ou seja, que mudava de forma, que fazia coisas que a marimba normalmente não pode fazer. A marimba não pode fazer portamentos, não pode fazer certo tipo de timbres, tem um limite de extensão muito preciso, não é? Então porque não fazer uma peça em que a eletrónica ajuda a criar a sensação de que a marimba se muda, se estende, portanto, que é líquida. O título tem que ver com a ideia de as lâminas da marimba serem líquidas.

NH - Uma coisa que me chamou muito à atenção nesta peça foram os números de compasso que estão escritos com minutagem.

JPO - Sim.

NH - Porque é que umas peças estão com números de compasso e outras têm minutagem?

JPO - Tem muito que ver também com o carácter da peça. A ideia desta peça é que o intérprete tem que seguir a parte da eletrónica, não tem um *click*, ou um metrónomo, ou mesmo um cronómetro para ajudar. Portanto, tem que saber a peça muito bem e tocar contra a parte da eletrónica, ou seja, como se fosse música de câmara. Como eu também queria uma certa fluidez, decidi não pôr compassos para deixar uma certa liberdade ao intérprete para decidir como é que os espaços em interação com a eletrónica, podem ser trabalhados. Daí, não ter compassos. Tem umas indicações de segundos, simplesmente para efeitos de ensaio. Se o interprete quer ensaiar a secção que vai do minuto e 20 até ao minuto e 50, então pode trabalhar, simplesmente essa secção.

NH - Ok, ok! Há alguma proporção na peça?

JPO - Tem várias. A ideia de diferentes tipos de tensão, diferentes tipos de clímax, diferentes tipos de interação mais ou menos sofisticados e que fazem uma articulação da forma da peça. Mas dentre todas, talvez a mais importante seja relação entre tensão e relaxamento musical. Então sim, há proporções nas frases, há proporções na forma geral, etc.

NH - Ok, está bem! E harmonicamente, como é [a peça]?

JPO - Harmonicamente, a peça baseia-se na relação que existe entre dois intervalos, principais e, depois, intervalos que são secundários. Então, o primeiro gesto da peça estabelece os intervalos principais, portanto, neste caso a quarta aumentada, a segunda menor, e depois os outros intervalos, que são secundários. E então, em toda a peça a estrutura harmónica baseia-se nesses intervalos, onde os intervalos principais são mais importantes que do que os intervalos secundários. A alternância destes intervalos vai criando estruturas harmónicas que se vão combinando entre si. Se olhares para as notas e para os intervalos vais começar a encontrar muitas relações semelhantes, às vezes com uma pequena diferença, outras vezes com diferenças maiores, mas que são todas baseadas sempre nestes intervalos principais.

NH - A obra foi estreada pelo Pedro Carneiro?

JPO - Sim, foi estreada pelo Pedro Carneiro.

NH - E lembras-te quando e onde?

JPO - Deve ter sido em 2003, talvez, agora não me lembro exatamente aonde. Eu creio que foi ou na Universidade de Aveiro ou foi no *Festival Música Viva* do Miguel Azguime.

NH - E critica do programa, não?

JPO – (João Pedro Oliveira acena com a cabeça a dizer que não.)

NH – Alguma informação importante ou alguma coisa que destacar?

JPO – Acho que não!

NH – Ok, pois continuamos com *Vox Sum Vitae*

JPO – Ok.

NH - Nalgumas das entrevistas que li, o professor disse que é católico e que algumas das peças nascem de passagens bíblicas.

JPO – Não, não sou católico. Sou protestante. Algumas [peças] são, mas esta não é, precisamente.

NH – Esta não é. Ok!

JPO – Esta *Vox Sum Vitae*, que significa eu sou a...

NH – ...A voz da vida...

JPO – ...A voz da vida..., é uma inscrição que está num sino, que estava numa catedral em Estrasburgo. A história desta peça é curiosa, porque houve uma altura em que eu fui fazer um concerto de órgão na Alemanha, fiquei num hotel, na cidade, e no domingo de manhã eu acordei com o som de centenas de sinos que estavam a tocar para chamar as pessoas para a igreja. E então, é um pouco a memória dessa experiência: fazer uma peça para vibrafone, mas que relembra os sinos que eu escutei. Portanto é uma espécie de vibrafone que se transforma... é um pouco como nas *Lâminas Líquidas*, um vibrafone que se transforma num carrilhão de sinos, que vão desde os sinos muito pequeninos, até sinos enormes.

NH – Hum, hum! E a disposição dos altifalantes à volta do público tem também que ver... não é?

JPO – Claro!

NH – E... Harmonicamente, como é a peça? Emprega algum modo?

JPO – Não tem um modo... Esta peça tem uma estrutura que é um pouco diferente do que eu costumo fazer habitualmente. Há uma estrutura que parte da própria estrutura do vibrafone. O vibrafone tem as quatro oitavas, desde o fá mais grave até ao fá mais agudo. Então eu pensei em fazer uma peça que explore ou que se baseie, precisamente, nessa relação dos extremos do vibrafone, mas que se vão tornando mais curtos. Então se olhares para a partitura, o início da peça começa só com fás e depois aparece um mib. Portanto, tem um tom de diferença. Depois o fá grave transforma-se em sol, depois sol-mib, lá-réb, si-si, diminuindo

progressivamente desde o fá-fá dos extremos até chegar ao si que está no meio do vibrafone e que acontece nos compassos 106-107. Essa é a estrutura harmónica da peça.

NH – É a estrutura e também é a forma, claro.

JPO – Sim! Exatamente!

NH – Hum, hum! Ok! Então, nas outras peças falavas que estavam compostas a partir de intervalos, e esta [*Vox Sum Vitae*] é de esta outra forma. Então, pode ser que os intervalos... bom, podem ser também os intervalos de oitava nesta [*Vox Sum Vitae*]?

JPO – A estrutura intervalar baseia-se nos mesmos princípios, só que neste caso é mais controlada, por causa deste movimento de encurtar os intervalos extremos. Obviamente o intervalo de segunda maior é muito importante. Neste caso, na peça torna-se muito importante, precisamente por essa relação, fá, sol, lá, si, dó# e do outro lado fá, mib, réb, si, lá.

NH – Ok! E guardas o programa da estreia do concerto?

JPO - Não sei onde está! (risos)

NH – Está bem!

JPO – Quem estreou [a peça] foi o Nuno Aroso e... não me lembro onde foi.

NH – E posteriores interpretações? Há várias também...

JPO - Há! Muita gente tem tocado esta peça.

NH – Hum, hum! Ok! Continuamos com *Kontrol*?

JPO – Ok!

NH – O nome da peça porque é? É por... não sei... a eletrónica controla o intérprete?

JPO – É! Mas ao mesmo tempo pergunto o que é que estamos a controlar? É um título um pouco humorístico, tanto mais que *Kontrol* está escrito de forma errada. Então de certa maneira o título é um pouco uma piada. Qualquer coisa que está errada na peça e qualquer coisa que está errada no título. No fundo, o que é que está a ser controlado na peça?

É uma peça que não tem instrumentos, só tem gestos, e o resto está gravado. Agora o que é importante fazer na peça é criar a ilusão de que os gestos que o interprete está a fazer estão a tocar instrumentos que não existem.

NH – Hum, hum! E a eletrónica como está composta? Tem também alguma relação intervalar?

JPO – Não! É uma peça para percussão e, portanto, usa todas as possibilidades da eletrónica, no entanto não tem uma estrutura de alturas específicas. Também se pode dizer que é uma eletrónica líquida, portanto, que muda de posição, que muda de formato, que muda de carácter. Portanto, é uma eletrónica que cria um instrumento imaginário, que não existe. Tem obviamente uma estrutura rítmica que tem a ver com o próprio gesto de tocar, como se fosse um instrumentista a tocar um *set* imaginário de percussão.

NH – Hum, hum! E o que te levou a compor uma peça gestual?

JPO – Surgiu assim! Tinha uma proposta para um concerto no México, e perguntaram-me que peça é que gostaria de apresentar. Eu conheço muito bem o percussionista Ivan Manzanilla. E pensei fazer uma peça realmente diferente. E como sei que o Ivan faz um trabalho muito rigoroso, pensei, vou arriscar e vou fazer uma peça completamente diferente. Terminei a partitura, devo confessar que com bastante medo, porque o resultado podia ser muito bom ou ser um desastre completo. Podia ser uma ideia interessante, mas depois na prática não resultar. Entretanto, terminei a peça, mandei-lhe a peça e foi tocada no México! E, desde então, tem sido uma peça que vários percussionistas gostam muito de tocar.

NH - Mas a peça não é dedicada a ele [Ivan Manzanilla], ou sim?

JPO – Não, a peça não é dedicada a ninguém!

NH – Ah, ah!.... Então a estreia foi no México?

JPO – A estreia foi no México, no Festival *Visiones Sonoras*. Foi em outubro de 2019⁸⁷.

NH – Acho que há vídeos...

JPO – Há, sim! No YouTube tem a estreia no festival, e tem outras gravações! Tem também uma gravação que o próprio Ivan Manzanilla fez em estúdio, que é uma gravação mais elaborada, mais artística.

NH – É a tua única peça gestual ou tens outras para outros instrumentos?

JPO – Ah...

NH – Bom... na verdade esta não é para nenhum instrumento. (risos)

JPO – Esta, até agora, é a única peça gestual que compus. Eu tenho ideia de fazer outra para piano, mas ainda não comecei.

NH – Humm ... Ok! Continuamos com *City Walks*?

JPO – Ok! Sim!

NH - O nome da peça é dedicado a alguma cidade em concreto, que tu tinhas em mente, ou não? É à vontade de cada um?

JPO – Não! É abstrato!

NH –É por isso que não há um *set* concreto? Tem algo que ver com isso ou não?

JPO – Hum... não! Esta ideia de não ter um *set* concreto foi para deixar precisamente um pouco mais de liberdade ao próprio instrumentista para escolher o *set* que ele gostaria de tocar. Portanto, ou seja, para fazer um *set* que lhe permitisse, de alguma maneira, alguma imaginação tímbrica. Eu poderia dizer: no *set* as partes metálicas têm que ser dois gongos chineses, um gongo normal, um *brake drum*, etc. E depois pensei: isto não faz muito sentido porque cada instrumentista tem um *set* diferente, então a peça vai soar diferente dependendo

⁸⁷ Na site do MIC, a data de estreia é 28 de Setembro de 2019.

do set usado. Então, pensei: vou dar mais liberdade ao instrumentista pondo o *set* completamente aberto, livre. Portanto, tem que ser um *set* metálico, mas o que é que se usa é completamente livre. E aliás, como viste na partitura, [a peça] pode até usar mais que um *set*, o instrumentista pode decidir isso.

NH – Mas [o set] é sempre de instrumentos metálicos?

JPO – A peça é sempre com oito instrumentos metálicos.

NH – E a peça guarda alguma proporção?

JPO – Sim, ela tem... digamos, ela tem uma proporção que é um pouco 3-2-1. Ou seja, que a primeira secção, que é a mais longa, depois a segunda secção usa os dedos nos dedos, é um pouco mais curta, e depois a última secção ainda mais curta. Portanto, é uma proporção mais ou menos assim.

NH – Ok! Foi o Nuno [Aroso] que estreou a obra?

JPO – Foi, foi o Nuno que estreou a obra.

NH – E quando e onde?

JPO – Não sei. Eu ainda nunca ouvi esta peça ao vivo. Entretanto veio a pandemia... ele deve ter estreado no final de 2020 ou início de 2021.

NH – Esta peça não tem eletrónica?

JPO – Não, esta não tem! Quando o Nuno me convidou para escrever a peça, ele falou-me de uma peça para percussão e eletrónica. E eu, na altura pensei: vou fazer uma peça relativamente simples, uma peça que qualquer percussionista pode tocar em qualquer parte do mundo, até pode tocar com objetos de casa, panelas, frigideiras. Portanto, é uma peça que o percussionista nem precisa de levar instrumentos.

NH – E esta é também a sua primeira peça para multipercussão?

JPO – A *solo*...?

NH – A *solo*, sim, a *solo*.

JPO – A *solo* é a primeira peça [para] multipercussão.

NH – E... há alguma razão para a primeira peça a *solo* para multipercussão ter sido [composta] há um ano, há dois anos, já?

JPO – Não!

NH – Tipo, desde [19]98 que compuseste a primeira peça?

JPO – Esses anos todos eu fiz muitas peças para multipercussão, simplesmente não são solos. São duos, trios, quartetos, etc.

NH - E agora umas perguntas assim um pouco mais gerais.

JPO – Sim.

NH – A eletrónica da tuas peças para percussão...ehm.. Os sons que compõem a eletrónica... são sons pré-gravados de instrumentos de percussão?

JPO – Não são pré-gravados.

NH – Ou tem alguma... eu escuto, às vezes, a eletrónica e percebo como se fosse outro instrumento de percussão a soar.

JPO - Os sons são geralmente sintetizados. Tem havido algumas peças em que uso esporadicamente um som gravado de percussão, mas isso é por uma questão de realismo. Por exemplo, *Lâminas Líquidas*. Há uma secção das *Lâminas Líquidas* em que eu quero que o instrumentista toque uma nota na marimba, e a seguir a eletrónica faz com que essa nota faça um portamento. Então para conseguir o máximo de realismo e dar a ideia que realmente a marimba fez um portamento, tive que usar uma gravação dessa nota por uma marimba,

para ser o mais fiel possível ao som da marimba. Fora estes casos, noventa a noventa e cinco por cento dos sons que eu uso são sintetizados.

NH – É sintetizado, sim, mas tem sonoridade... como, percussiva.

JPO - Sim, obviamente tem uma relação, a ideia é que tenha uma relação entre som do instrumento e o som da eletrónica. Ou seja, se há um gesto no instrumento que é prolongado pela eletrónica, tem que haver alguma relação entre os dois e pode ser uma relação rítmica, pode ser uma relação harmónica ou pode ser uma relação tímbrica. Portanto, o instrumento prolonga-se pela eletrónica, mas a eletrónica é eletrónica, não é uma imitação do instrumento. Então sente-se como que o instrumento se transforma em qualquer outra coisa que não é necessariamente o instrumento. O exemplo típico de isso é o *Vox Sum Vitae*, em que o vibrafone se transforma num carrilhão. Portanto, tem todos aqueles sons de sonoridades de sinos à volta do vibrafone tudo sintetizado.

NH – E a eletrónica das tuas peças que não são para percussão tem também esta ideia?

JPO – Tem!

NH – Como definirias a evolução compositiva, nestas cinco peças para percussão?

JPO – Isso não sei... isso é muito difícil definir!...

NH – Ou tal vez não haja nenhuma evolução... estou a falar de estilo...

JPO – Evolução há... quer dizer, a linguagem das peças é muito semelhante, talvez com a excepção de *Kontrol*... e talvez *City Walk* seja também um pouco diferente. Mas, no fundo, cada uma das peças é uma experiência sobre um problema que eu decidi abordar: *Lâminas Líquidas* é sobre esta questão de transformar a marimba, *Vox Sum Vitae* sobre a ideia de multivibrafone, um vibrafone carrilhão. Então, pode ter havido uma evolução, não no sentido de linguagem, talvez, mas no sentido, por exemplo... das relações que existem entre instrumento e eletrónica. Ou, por exemplo, *City Walk* é uma experiência diferente, porque é uma peça sem eletrónica e é uma peça muito mais regular sob o ponto de vista rítmico, ao contrário das outras que são mais irregulares. *Kontrol* é uma peça completamente fora de tudo. Então, quer dizer, não posso dizer que há uma evolução, mas sim [que] há transformações de peça para peça.

NH – Ok... E como definiria o seu próprio estilo?

JPO - Isso não sou eu quem tem que fazer. Tem que ser outra pessoa de fora que tenha uma visão externa. Isso tens que ser tu.

NH – Ehm... Achas que há alguma influência dos teus professores nestas peças para percussão a solo?

JPO - Sim, de certa maneira. Quando eu estive nos Estados Unidos [da América] e estudei com Bülent Arel⁸⁸, ele ensinou-me muita coisa sobre esta relação entre instrumentos e eletrónica, que na altura não me interessou muito, porque eu compus poucas peças mistas. Entre [19]90 e 2000, praticamente não compus peças mistas. E então 2000 eu voltei a algumas destas ideias que eu aprendi quando estudava nos Estados Unidos [da América] e tentei aplicá-las. E, portanto, e de aí segui para este tipo de peças. E não só os meus professores, também outros compositores como por exemplo, [Mario] Davidovsky⁸⁹ influenciou-me muito. Jonathan Harvey⁹⁰ também me influenciou muito.

NH – Antes, falavas da música fractal. É habitual que [a música fractal] esteja presente na tua música?

JPO – Não! No passado compus várias peças que foram baseadas em fractais: *Pirâmides de Cristal*, a peça para orquestra *Tessares*. Uma ou duas peças e eletrónicas. Mas não é uma coisa que utilize muito. Utilizei numa certa altura, mas agora já não tanto.

NH - Sabes se a tua música para percussão a solo foi tocada em Espanha?

JPO – Sim. Acho que o Nuno Aroso tocou lá, o Pedro Carneiro tocou Cassiopeia para percussão e orquestra. O Projecto Digraph⁹¹ tocou também um duo e outras obras têm sido tocadas.

⁸⁸ Bülent Arel (1919-1990) compositor turco de música contemporânea e música eletrónica.

⁸⁹ Mario Davidovsky (1934-2019), compositor argentino-americano, conhecido pela sua série de composições chamada *Sincronismos*, onde convivem instrumentos acústicos e sons eletroacústicos reproduzidos em fitas.

⁹⁰ Jonathan Dean Harvey (1939-2012), compositor britânico. Leccionou em universidades e conservatórios na Europa e nos Estados Unidos e foi frequentemente convidado para leccionar em escolas de verão em todo o mundo.

⁹¹ Duo espanhol de percussão.

NH – Ok! E já para finalizar, eu acho que a caixa e os tímpanos são instrumentos esquecidos por muitos compositores na percussão a solo. Porque é que ainda não compuseste nenhuma peça para estes instrumentos?

JPO – Porque não me pediram. (risos) Se bem que compor para tímpano solo é um desafio muito grande, especialmente depois das peças do Elliott Carter⁹². Eu nunca tive uma encomenda exclusivamente para tímpanos. A peça *Broken Loops* usa os tímpanos, em conjunto com outros instrumentos.

NH – Está bem (risos). Pois, é tudo. Muito obrigada, professor.

JPO - Nada, nada! Só uma pergunta, estas a tocar alguma destas peças?

NH – Não, ainda não, porque ainda não escolhi o repertório do recital. Mas estou a tocar, com uma colega, a peça *Broken Loops*, e estamos com alguma dúvida, porque os *bowls*⁹³, quando tocamos estão sempre a mover-se e acabam por chocar uns com os outros e fazer barulho.

JPO – Pois, esse é o mesmo problema com *City Walk*. Nas instruções, o tipo de instrumentos que se pode usar, por exemplo, os *bowls* de vidro podem ser diferentes, ou mais pesados, ou menos pesados, ou com diferentes dimensões. E aí que há que fazer um pouco de investigação para escolher quais são os mais apropriados. Portanto tens aulas com o...

NH – Com o [Miquel] Bernat!

JPO – Ah, sim, com o Miguel (risos).

NH - ...que, por certo, envia lembranças.

⁹² Elliott Cook Carter Jr. (1908-2012), compositor modernista norte-americano. A sua obra para percussão que mais se destaca é *Eight Pieces for Four Timpani*, onde o compositor faz uma exploração muito interessante da sonoridade dos tímpanos.

⁹³ Na partitura, João Pedro Oliveira coloca a indicação *glass vases*, que quer dizer taças de vidro.

JPO – Ok, um abraço para ele. Mas olha, fala com o Nuno [Aroso], sobre os *Broken Loops*, porque ele pode ter algumas ideias. É uma peça que eu nunca ouvi, não só nunca ouvi em concerto, como nunca ouvi gravação.

NH – Ya!

JP – Eu sugeria falares mesmo com o Nuno [Aroso], possivelmente ele tem algumas ideias.

NH – Está bem, enquanto à sonoridade, nós gostamos muito. Quando conseguimos fazer bem, soa muito bem.

JPO –Eu imagino que deve soar!

NH – Pois se conseguirmos gravar, eu envio a gravação.

JPO – Ok! Agradecia muito.

NH – Então obrigado, Professor e que tenha um bom dia.

JPO – Adeus. Boa sorte!

Anexo I/5 Entrevista a Jesús Torres

Realizada el día 24 de noviembre de 2021, por video conferencia, con una duración de 1 hora.

PROTEUS

-Noelia Hernando (NH): El hombre de Vitruvio del inicio está relacionado con el antropocentrismo y la corriente humanista del renacimiento, ¿Es una declaración para que el propio interprete se sienta Proteo, dios griego? ¿O las proporciones que Da Vinci dibujó están de alguna forma representadas durante la pieza? ¿O por qué ha elegido esa imagen para designar las zonas de golpeo y no otra?

-Jesús Torres (JT): Es simbólico, no es que la imagen tenga relación con la obra. Como deseaba mostrar la figura de un cuerpo para designar los seis lugares donde se debe golpear en la percusión corporal, elegí este mítico dibujo de Leonardo, perfecto en su proporción, que es El Hombre de Vitruvio. Por supuesto también se debe a mi fascinación por Leonardo Da Vinci: creo que es uno de los personajes más atractivos de la historia de la humanidad. La imagen es una de las más conocidas demostraciones de la proporción áurea, algo que no existe en *Proteus*.

-NH: El taconazo y la palma no aparecen en la leyenda como percusión corporal, pero sí durante la partitura ¿Se debe a algún motivo?

-JT: En la leyenda se indica el tipo de material de los instrumentos: piel, madera y metal. El taconazo y la palmada están indicados con una cruz encima y debajo del pentagrama.

-NH: ¿Sería adecuado ponerse algo en el tacón o en el zapato para que suene más?

-JT: La percusionista polaca Marianna Bednarska – que realiza una de las mejores versiones que se encuentran en *YouTube* de esta pieza - se viste de cuero para que suene más brillante la percusión corporal. También he visto en algunos intérpretes que golpean una madera o metal en el taconazo para hacerlo más sonoro.

Proteus es el dios de las múltiples formas, cada vez que se aparecía al hombre sufría una transformación, siempre cambiaba de imagen. El origen de la obra es que el intérprete elija un set siempre diferente, aunque por desgracia se ha estandarizado la instrumentación de la obra. El percusionista valenciano Joan Soriano está realizando una versión muy novedosa con instrumentos étnicos que me atrae mucho; por ejemplo, los metales son llantas de ruedas de coche, lo que le da un color extraordinariamente novedoso. Eso es lo que deseo, que cada interprete aporte su personalidad, su gusto... Cuando Juanjo Guillem estrenó la obra utilizó, entre otros muchos materiales, un timbre de bicicleta como uno de los instrumentos de metal.

-NH: Hablando de la transformación que estabas comentando, leí un artículo que tienes en tu web, que lo leí y me fascinó. Él habla de una metamorfosis del percusionista con el set.

-JT: Es un artículo muy riguroso, su autor es el filólogo Guillermo Aguirre Martínez (*Interpretación del poema Visio smaragdina, de Juan Eduardo Cirlot, en la composición Proteus, de Jesús Torres*). Él habla de la fusión del intérprete con la obra. Cuando termina la pieza, el músico se va del escenario golpeándose el cuerpo, porque él es ya la música, se ha producido una simbiosis entre el ser y el sonido. El sonido instrumental penetra gradualmente en el intérprete hasta formar una única entidad.

-NH: En cuanto al poema, ¿por qué elegiste este?

-JT: Soy un constante lector de poesía. Existe un tipo de poesía que apareció en las primeras décadas del siglo XX, con las vanguardias, que es puramente fonética, no discursiva, letrista la llaman los franceses. Es estrictamente sonora. Juan Eduardo Cirlot, el autor de este poema fonético es un personaje apasionante. Comenzó siendo compositor, pero se dio cuenta de inmediato que no estaba dotado para la composición, así es que la abandonó pronto y empezó a escribir poesía, y mucha de ella es experimental, además de ser uno de los críticos de arte de vanguardia más conocido.

La sonoridad de este poema me fascinó en cuanto lo leí y vi sus posibilidades musicales al instante; el instrumentista recita los versos integrándolos en el discurso instrumental. Son combinaciones silábicas y es por esto que un intérprete de cualquier parte del mundo puede hacerlo suyo. No sé si esta es la razón de por qué es una de mi obras más interpretada, internacionalmente, pero seguro que es uno de los elementos que la hace tan única. Todos estos elementos de los que consta la obra se han ido añadiendo de una manera intuitiva; al

final escribes una obra de una gran coherencia sin haber tenido plena consciencia de todos sus componentes en un principio.

-NH: ¿Conservas el programa del estreno? ¿Hay crítica? ¿Tienes programa o críticas de posteriores interpretaciones?

-JT: La interpretó por primera vez Juanjo Guillem, su dedicatario, en las *Journées de la Percussion. Conservatoire* de Paris CNR en 2004, año de su composición. No guardo el programa del estreno.

TIENTO

-NH: ¿Tiene algo que ver el nombre de esta pieza con la forma musical tiento para instrumentos solistas en el siglo XVI en España?

-JT: Soy un gran apasionado de la música antigua española. Según mi opinión hay dos periodos históricos muy destacados en la música española: el Renacimiento y el siglo XX. La música polifónica de los siglos XVI y XVII con Tomás Luis de Victoria y Cristóbal de Morales, entre tantos otros, junto con la música instrumental, con los vihuelistas como Narváez, Mudarra, de Milán, etc. y Antonio de Cabezón como la gran figura organística. Ellos empiezan a denominar a algunas de sus piezas instrumentales con el nombre de *Tiento*, que deriva de tentar, improvisar. Posteriormente se estructura como pieza de carácter imitativo.

Es usual encontrar términos musicales de esta época en mi catálogo: chacona, glosa, partita, verso o diferencias. En mi obra *Tiento* la imitación se desarrolla en el material que se expone entre los dos instrumentos utilizados, vibráfono y marimba.

-NH: ¿La obra la estrenó Miquel? Si es que no... ¿Por qué está dedicada a él?

-JT: Fue estrenada por Miquel Bernat en 1998, en el Auditorio Martín Códax de Vigo, en su Ciclo de Primavera 98. Fue un encargo de Bernat y está dedicada a él, como *Proteus* fue un encargo de Juanjo Guillem y por eso está dedicada a él.

-NH: ¿Conservas el programa del estreno? ¿Hay crítica? ¿Tienes programa o críticas de posteriores interpretaciones?

-JT: No, no conservo programa del concierto.

-NH: Armónicamente, ¿cómo está compuesta esta pieza? ¿Te has basado en alguna secuencia armónica, uso de modos o escala concreta?

-JT: Sí, en aquel periodo usaba un modo de creación propia. En estas escalas hay claras referencias tonales, pero sin funcionalidad tonal. Podríamos hablar de “color tonal”. Mi música juega mucho con la dicotomía tonalidad-atonalidad.

-NH: ¿Entonces, siempre usas esa misma escala para todas tus piezas?

-JT: No. En esos años utilizaba modos que yo creaba, pero en la actualidad utilizo escalas ya existentes en la tradición.

-NH: ¿Cuándo no indicas pedal, es para que el intérprete lo ponga al gusto?

-JT: Así es, indico pocas veces el Pedal, generalmente lo escribo cuando se trata de pasajes con amplia resonancia. En otros muchos casos el Pedal debe ponerlo el intérprete según su criterio, aunque no sea indicado por mí.

FRAGMENTO

-NH: El *Concierto para percusión y orquesta* está dedicado a Juanjo Guillem. ¿Lo estrenó él? ¿Cuándo y dónde? ¿Por qué está dedicada a él?

-JT: Esta obra la estrenó Juanjo Guillem con la Orquesta de la Comunidad de Madrid en 2014, dirigidos por José Ramón Encinar, en el Auditorio Nacional de Madrid. Como fue una petición de Guillem, está dedicado a él.

Hay una pequeña historia de esta obra. Compuse solo dos pequeñas cadencias (la primera para djembè y la segunda para caja), pero el solista deseaba una cadencia final de marimba que fuera amplia y virtuosa. Aunque yo ya había dado por finalizada la obra, compuse justo antes de la sección final – “Religioso”, que utiliza la marimba con 6 baquetas – esta tercera y última Cadencia, que nace a petición de Guillem y que no estaba planeada en un principio.

Utilizo una técnica muy particular: frotar la baqueta con las láminas, hacer tremolo con las baquetas en las láminas, frotándolas no golpeándolas.

-NH: ¿Conservas el programa del estreno? ¿Hubo algún artículo crítico?

-JT: En internet se encuentra el programa del estreno. Lo realizó José Luis García del Busto.

-NH: ¿Tienes datos de posteriores interpretaciones del concierto o de *Fragmento*?

-JT- *Fragmento* no se ha interpretado nunca, creo yo, como pieza independiente. Es la Cadencia III del *Concierto para percusión y orquesta*, de la que te hablaba antes. El Concierto se ha tocado dos veces: la primera en Madrid, con la ORCAM y la segunda en Málaga, con la Filarmónica.

-NH: Armónicamente, ¿cómo está compuesto fragmento? ¿Te has basado en alguna secuencia armónica, uso de modos o escala concreta?

-JT: La estructura armónica procede de una célula basada en quintas justas en una primera sección. Posteriormente, al utilizar esa técnica de los trémolos “frotados”, el material interválico es puramente diatónico, sin alteraciones.

-NH: ¿Por qué *La cadencia III* es opcional, pero sin embargo, fragmento tiene la identidad como para ser tocado independientemente del concierto?

-JT: Fragmento tiene entidad suficiente como para ser interpretada independientemente, a pesar de su brevedad, apenas dos minutos.

Existe también una segunda versión del *Concierto para percusión y orquesta*, se trata del *Concierto de cámara*. La parte solista es exactamente igual, sin ningún cambio o nuevo desarrollo, y la parte orquestal se ha reducido a siete instrumentos: trompeta, trompa, trombón, piano, arpa y dos percussionistas. Las partes de piano y arpa son, en esta versión, densas y complejas. Esta obra se estrenó en 2015, con el mismo solista y el ensemble *Neopercusión*.

ESTUDIO RAPSÓDICO

-NH: ¿La estructura de este estudio está basada en la estructura de una rapsodia, alternando dos tipos de secciones, una dramática y lenta y otra dinámica y rápida?

-JT: La obra se llama *Estudio* porque utiliza la estructura típica del estudio instrumental: una única célula rítmica que se desarrolla ampliamente, y a la vez se trata de una pieza de una gran libertad formal, rapsódica. Pensemos, como ejemplo magistral, en las conocidas *Rapsodias Húngaras* de Liszt, esto viene al caso porque mi última música utiliza, de una manera vaga e imaginaria, alguna reminiscencia de materiales folklóricos; en ciertos momentos puede recordar a ciertas armonías hispánicas.

-NH: ¿Entonces la armonía tira por ahí?

-JT: Sí, se puede entrever giros característicos del modo frigio, no de una manera evidente, pero en un análisis minucioso de mi última música podemos encontrar estos elementos.

-NH: Cuando aparece la indicación del motor, ¿a qué velocidad debe ir?

-JT: Eso dependerá siempre de la acústica de la sala y lo dejo al criterio último del intérprete. Para mi gusto creo que se debe utilizar siempre motor lento cuando lo indico.

-NH: ¿Conservas el programa del estreno? ¿Hay crítica? ¿Tienes programa o críticas de posteriores interpretaciones?

-JT: No, no estuve en el estreno de la obra que realizó Miquel Bernat.

PREGUNTAS GENERALES AL COMPOSITOR:

-NH: ¿Además del estreno en Castelo Branco de Estudio Rapsódico por Miquel Bernat, sabes si tu música ha sido más veces interpretada en Portugal?

-JT: Sí, mi música se ha interpretado en numerosas ocasiones en Portugal: Lisboa, Porto, Aviero, Castelo Branco, Évora, etc.

-NH: ¿Cómo definirías tu propio estilo?

-JT: Mi música bebe de muchas fuentes: tanto de la tradición histórica, desde la música Medieval, como de las vanguardias de posguerra. En los últimos tiempos mi obra está impregnada de una manera muy sutil por ciertas músicas de nuestro pasado reciente, fundamentalmente de Falla.

-NH: ¿Qué influencias o características hay en estas piezas de tus enseñanzas con Francisco Guerrero?

-JT: Seguro que en algún pasaje de mi música se pueden encontrar referencias de mi maestro Francisco Guerrero.

Aunque estéticamente nunca me he sentido cercano, fui a trabajar con él porque en ese momento de mi formación, concretamente en 1986, lo consideraba el compositor más interesante que había en España. Era un músico muy independiente y alejado del mundo escolástico.

Su personalidad era única y absorbente y de mi aprendizaje recuerdo muchas cosas positivas. Seguro que en mis composiciones más antiguas hay algo de Guerrero, aunque esté muy filtrado.

-NH: Toda tu música para percusión a solo está dedicada a algún percusionista, ¿ocurre igual en el resto de tus composiciones? ¿Si es que si... por qué? ¿Las obras orquestales, camerísticas y la ópera también están dedicadas a algún interprete o director?

-JT: Sí, creo que todas mis obras a solo están dedicadas a un artista, porque son obras muy específicas, son peticiones de ellos. Como los conciertos con solistas, generalmente se compusieron para un intérprete que me la encargó.

-NH: Compositivamente, ¿Empleas las mismas técnicas para marimba o vibráfono que para piano, por ejemplo?

-JT: Cada instrumento tiene sus particularidades. Pienso en sus posibilidades técnicas y cada uno de ellos tiene características únicas que no valen para otros.

-NH: Creo que los timbales y la caja son los instrumentos olvidados en la percusión a solo, ¿Por qué no tienes obras para estos instrumentos?

-JT: Son instrumentos que tienen mucha carga histórica. No es que estén olvidados en la música contemporánea, es que se les ha dado tanto protagonismo en otras etapas de la historia de la música que ahora están pasando por un periodo de desinterés. Te pongo un

ejemplo de utilización de la caja en mi obra. Una de mis últimas obras estrenadas, la ópera *Tránsito*, hay un pasaje de caja importante, con un sentido militar, belicoso, ya que es una obra que gira sobre el exilio posterior a la Guerra Civil española. En este pasaje, un interludio orquestal, hay 3 cajas distribuidas en diferentes espacios, y se toca con seis timbres diferentes: centro, borde, aro, aro con parche y lateral (derecho e izquierdo). Este tratamiento ya lo utilicé en otras dos obras anteriores: *Concierto para percusión y orquesta* y *Manantial de luz*, para ensemble.

Los timbales son muy atractivos para mí en orquesta, en eso no difiero del pensamiento tradicional, pero nunca me ha interesado para hacer un solo de timbales (¡y eso que me lo han pedido en diversas ocasiones!).

Anexo I/6 Entrevista a Eduardo Luís Patriarca

Entrevista ao compositor Eduardo Luís Patriarca.

Realizada no dia 25 de novembro de 2021, por vídeo conferencia, com uma duração de 2 horas e 48 minutos.

Noelia Hernando – Pois, em primeiro lugar, muito obrigada por estar comigo. Para mim é um prazer conhecê-lo e ter a oportunidade de falar e fazer-lhe perguntas sobre as suas peças. Na altura em que falamos, o Eduardo disse-me que *Zazen*, *Kadō* e *Kōdō* formam parte de um ciclo de cinco peças, intitulado *Mayahana*.

Eduardo Luis Patriarca – *Mayahana*, sim. (riso)

NH – Primeiro o “H” ou o “Y”?

EP – Desculpa, não percebi.

NH – Qual é a ordem das sílabas?

EP – Ma – Ya – Ha - Na

NH – Ok. Eu procurei na internet e vi que Ma-ha-ya-na (risos) é um dos ramos principais do budismo.

EP – Sim.

NH – E, então, porque é que trocou as sílabas?

EP – Não! Tem a ver com a forma de dizer [a palavra]. Eventualmente, escrevi mal quando te mandei... (risos)

NH - Ahh! (risos)

EP - É mesmo a escola do budismo.

NH – Ok! Ok! Ok!

EP - Às vezes aparece de diferentes formas porque é uma palavra sânscrita e as adaptações depois pelo chine, japonês, etc, às vezes aparece diferentes formas de escrita. Mas, à partida, será aquela mais comum. Há umas com “H”, outras sem “H”, por exemplo... Aparece de diferentes maneiras.

NH – Ok! Ainda falta escrever duas peças, não é? Estão aí no tinteiro.

EP – Sim, é. Na verdade, há uma que eu tinha começado a escrever no confinamento para um percussionista, o João Pedro Lourenço, que é um aluno do Nuno Aroso, e que já tocou outras coisas minhas. Ele tinha encontrado assim, por curiosidade, encontrou umas taças e umas coisas em casa dos avós e mandou-me... De facto, tem umas sonoridades quase de gongos e... [a resposta foi interrompida por barulhos vários, entre os quais do seu cão]. E, portanto, nesse ciclo veio essa hipótese... Mas depois, foi no confinamento, entretanto vieram outras coisas, peças que se atrasaram, coisas assim... E a peça, na verdade, foi ficando em suspenso, até porque ele gravou e mandou-me os materiais, mas como eu não conseguia ainda fisicamente, presencialmente, experimentar e ver as capacidades dos instrumentos. Portanto, isso acaba por condicionar um bocadinho a escrita, porque estou a escrever qualquer coisa que não sei exactamente qual é o resultado e o que é que vai acabar por sair mesmo. Porque em todas estas peças há umas questões que são comuns às peças. Elas usam sempre um mínimo de dois elementos. Curiosamente, no *Kōdō* os dois elementos têm a ver com o incenso, precisamente. Portanto, têm um mínimo dois elementos, sempre um percussionista, dois elementos de percussão – no *Zazen* são três – e eletrónica em tempo real. Essa é uma particularidade de cada uma de estas peças, além de ser sempre dedicada a um percussionista e a um compositor da geração do percussionista. Não da minha geração, da geração do percussionista, mas um compositor que obviamente me diga alguma coisa, ao qual eu tenha algum tipo de ligação. Portanto, a primeira peça, o *Zazen*, é dedicada ao Nuno [Aroso] e ao Luís Antunes Pena, que é um compositor português que está na Alemanha, que eu conheci há uns anos, por volta de [19]96, nos cursos do Emmanuel Nunes. Ele é mais novo do que eu, mas conhecemo-nos e, de facto, fui seguindo o percurso dele e é um compositor que me interessa bastante. Depois a segunda peça é dedicada ao Jorge Lima, que é o *Kadō*. Portanto, a primeira, o *Zazen*, é para taças tibetanas, gongos e sinos budistas. Portanto, há três elementos, na verdade, nesse caso. O *Kadō* é para marimba, *temple blocks* e eletrónica

em tempo real. É dedicado ao Jorge Lima e ao Igor Silva, que é um compositor da geração mais ou menos do Jorge Lima, e também é um compositor de quem gosto bastante. A terceira é o *Kōdō*, novamente para o Nuno [Aroso], com quem tenho uma relação de amizade, e para uma compositora de Taiwan, que vive em Paris, chamada Lin-Ni Liao. Eu tinha conhecido algumas peças dela que me fascinam muito e que têm muito a ver com a minha escrita, com a ligação com o budismo, também, e com quem, mais tarde, entrei em contacto. Ela é editada por uma casa francesa, a *Maison Ona* e, de facto, eu tinha conhecido uma peça dela para gongo e flauta, que é uma coisa muito curiosa, além de uma outra peça que ela tem precisamente para tam-tam *solo* e que tinha muito a ver com esta noção. O *Kōdō* é, na verdade, para prato suspenso e usa, de facto, várias técnicas de execução – com várias baquetas, com as mãos, etc. – e com o incenso que faz parte da própria peça, não só pelo facto de ser ligado em determinados momentos, o próprio ruído do isqueiro é manipulado eletronicamente e depois o final da peça é tocado com os paus do próprio incenso aceso, além de uma estrutura também visual que tem a ver com o próprio processo do ritual ao fim e ao cabo, e desta noção do acontecimento, da mudança do próprio acontecimento. A peça seguir [*Ikebana*], que ficou, na verdade, em suspenso, tinha esta particularidade que era a dificuldade, de facto, de só pelas gravações eu perceber exatamente a sonoridade dos instrumentos. Não quer dizer que ela não valha a pena ser feita para estes instrumentos, mas também se levantaram outras questões em relação à peça. Todas elas têm a ver com esta noção do *Dō*. Na verdade há aqui uma certa mistura porque a tradição do budismo *Mahayana* é exatamente aquela que sai da Índia, embora exista também na Índia obviamente. Mas sai da Índia e é aquela que se espalha pelo restante continente asiático, para a China, depois para o Japão, Vietname, Taiwan, Tailândia e por aí fora. E provavelmente é aquela que, na verdade, dá origem ao conceito do *Zen* japonês (tosse) que é aquele budismo que chega mais depressa ao Ocidente. No final da Segunda Guerra Mundial desenvolve-se mais, mas ligeiramente antes, com o [Daisetsu Teitaro] Suzuki⁹⁴, que vai do Japão para América, e que começa, de facto, a escrever em inglês vários textos sobre o Zen que vão cativar vários artistas, entre os quais o John Cage. A relação inicial do Cage com o budismo e com essa noção do Zen que vai levar aos 4:33, ao *Silence*, e a várias outras obras. Ele [J. Cage] vai conhecer mesmo o Suzuki, vai estudar com ele, etc. E, portanto, esta é a tradição *Mayahana*, na verdade, que na tradição japonesa tem a ver com outra estrutura que é o *dō*, precisamente, que quer dizer caminho.

⁹⁴ Daisetsu Teitaro Suzuki (18 de outubro de 1870 – 22 de julho de 1966) foi um famoso autor japonês de livros sobre Budismo, Zen e Jodo Shinshu e responsável, em grande parte, pela introdução destas filosofias no Ocidente.

NH - O quê?

EP – *Dō*, quer dizer caminho.

NH – Ah! Caminho de (faço o gesto com os dedos de caminhar)

EP – Sim, só que não é bem caminho de andar. Ou seja, é um caminho espiritual na verdade, que eles [budistas] podem associar a qualquer coisa. Portanto, o *Ju-Dō*, o *Cha-Dō*, *Ka-Dō*, *Ko-dō*... Nós quase que podemos associar o *Dō* a qualquer coisa quando a entendemos num conceito espiritual, não é? Portanto, pegamos na palavra japonesa e associamos-lhe o *Dō*. Na verdade, elas deveriam estar separadas, não é? Cada sílaba deveria estar separada por um hífen, uma vez que é esse o conceito. Mas a nossa tradição ocidental acabou por misturá-las e, portanto, é mais conhecido com a mistura. *Kadō*, na verdade, tem a ver com flores, é o caminho das flores, porque no altar budista ou numa cerimónia budista há várias ofertas que se podem fazer, não é? E cada uma tem a sua função, a sua especificidade. A água, a luz, um incenso, obviamente, comida e som, tudo isso pode ser oferecido num altar. Normalmente, o que fazemos mais é o incenso. O som tem a ver com os mantras e, portanto, com o cântico dos mantras mas, na pratica... aliás, depois há varias cerimónias, como o *Cha-Dō*, que é a cerimonia do chá, é a oferta do chá, que na verdade engloba varias cerimónias, até, de facto, à oferta do chá que não é meramente... o chá é feito com determinadas características, tem determinados passos, etc, não é feito de qualquer maneira. (risos) O *Xodō* que é também o caminho da escrita, é a caligrafia japonesa mas feita num princípio de meditação, e todas elas tem este *Dō*. *Xo* quer dizer escrita, *Cha* quer dizer chá, como é óbvio, *Ka* quer dizer flores, *Ko* quer dizer incenso ou cheiro. Portanto, o caminho do incenso, o caminho das flores, etc. A quarta peça tinha o nome de *Ikebana*. *Ikebana* na verdade é uma das partes do caminho das flores. (risos) Tem a ver com o florescimento e, portanto, levantou-me aqui algumas questões sobre se fazia muito sentido voltar a pegar numa peça que tinha a ver com o mesmo caminho, que tinha a ver com o mesmo princípio. Provavelmente haverá aqui alguma mudança nas duas peças finais (risos). A última peça é uma peça que levantou também uma série de outras questões. Seria uma peça para *taiko drums* mas com os problemas inerentes aos *taiko drums* que é [saber] onde é que os arranjam, que é sempre uma daquelas problemáticas... (riso). Portanto, levanta a mesma questão que levanta a primeira peça, o *Zazen*, por causa das taças. O problema não é propriamente usar taças porque hoje em dia até se encontram taças com alguma facilidade, nem todas com grande qualidade sonora, como é óbvio, mas o problema aqui é que eu usava taças com afinação específica. Tem a ver com uma afinação escolhida com outras frequências.... e portanto, há uma parte da parte eletrónica pré-gravada que... no *Zazen* existe eletrónica em tempo real, portanto, efeitos em tempo real, e partes pré-

gravadas; no *Kadō* não existe, é tudo pré-gravado e no *Kōdō* não existe nada pré-gravado, é tudo em tempo real. Portanto, o *Zazen* tem este problema, não é? São cinco taças, ainda por cima, e todas com afinações [diferentes]. Eu e o Nuno já tentamos várias vezes voltar à questão da peça, tentar resolver a questão com outros elementos que não as taças, para [haver] a possibilidade, de facto, de ser feita a peça, porque ou se entra num um processo de uma afinação não rigorosa, mas isso implica que eu tenha que mexer na parte da eletrónica o que também não seria por aí, mas, eventualmente, corremos o risco de haver ali algumas partes menos interessantes nessa relação, ou então encontrar as mesmas frequências com outros instrumentos e o problema está em encontrar, de facto, uma sonoridade que seja semelhante à das taças. Já tentamos várias coisas, já vimos várias coisas mas para já tem sido um bocadinho difícil. O *Zazen*, obviamente, tem a ver com o princípio básico da escola *Zen* e do *Mayahana* que é a meditação. A escola *Mayahana* vive muito da meditação, mais do que as outras. Embora exista em todas, como é evidente, mas o princípio da meditação em silêncio e a meditação sentada, que é o que quer dizer *Zazen*, é um princípio que se foca no silêncio e na respiração. Ao contrário da... normalmente as meditações da escola *Theraveda* que é a primeira, e depois a *Vajrayana*, que é a terceira⁹⁵, tem a ver muito com focos específicos, com atenções específicas. E a meditação *Zen* não tem nada a ver. Aliás, até se levanta muito aquela confusão tradicional de “-Ah, meditar sem pensar em nada!”. Isso é impossível! O nosso cérebro é incapaz de não pensar em nada. O que somos capazes é de nos focar na respiração e, portanto, ir deixando passar os pensamentos que vêm, deixar que eles cheguem e vão. Não nos focamos é neles, ao contrário de algumas meditações de *Theravada* que, de facto, focam em determinadas questões e o *Vajrayana* que tem a ver com a atenção plena, etc. São as três meditações budistas, na verdade. O *Zazen* que é uma tradição quase japonesa na forma como a conhecemos hoje, nasce na China com a meditação *Chan* e depois o mesmo monge leva-a para o Japão – que é a escola *Tinzai* – cria o *Zen* (o *Chan* transforma-se em *Zen*) e cria esta estrutura do *Zazen* que, na verdade, no *Chan* não existe da mesma forma. A meditação *Zen* ou o *Zazen* completo, tem a meditação *Zen* e tem o *Kinhin* que é a meditação a andar. Portanto, são trinta minutos, normalmente, de meditação sentada, depois vinte minutos a andar e novamente trinta minutos sentado. O andar é em círculo, sempre, até que termina e normalmente isto é marcado ou por taças ou por gongos, os momentos de passagem, e volta-se a sentar em determinada posição, e volta-se ao silêncio. Mesmo na meditação a andar continua o foco na respiração, sempre o mesmo tipo de foco, com passos muito pequenos, muito curtos. Isto pode ser reduzido. Há quem faça vinte, dez, vinte, há quem faça trinta, vinte, trinta, depende do tempo de cada um, obviamente. E há quem faça só a meditação sentada. Normalmente a meditação a andar não é muito

⁹⁵ *Vajrayana* é o 3º ramo (veículo) do Budismo, aquela que associamos ao Budismo Tibetano. Indicação que o Professor Eduardo Luis Patriarca adicionou na revisão que efectuou no dia 03 de Junho de 2022.

usual. Isto levou a que a peça tivesse várias versões, na verdade, enquanto eu a pensei, enquanto a estruturei. Uma delas, em conversa precisamente com o Miquel Bernat, houve uma hipótese que depois derivou para outra peça, para o *Empty Time Empty Space* que eles gravaram este ano e saiu este ano. A ideia inicial era fazermos o ciclo inteiro, o ciclo *Mayahana* inteiro, que teria os tais *Kinhins* que seria a passagem de um grupo instrumental para outro grupo instrumental. Seriam peças que nunca seriam escutadas isoladamente, a não ser no conjunto da obra. Fariam a transição de uma primeira peça para uma segunda e teria uma peça final em que se juntavam todos os instrumentos, portanto, uma peça para ensemble, na verdade, que juntaria todos os diferentes instrumentos, baseada nos diferentes *Kinhins*. Depois, na altura, já não sei muito bem porquê, mas por várias razões, seguimos outro caminho, o princípio foi outro, até porque uma peça deste tamanho ou com esta organização seria uma peça relativamente extensa, demoraria muito mais do que estava a ser pensado inicialmente, porque inicialmente, o que veio a acontecer na mesma, era fazer a única peça do Jorge Peixinho para ensemble de percussão, *Morrer em Santiago*, e que, por aquilo que sabemos, foi feita em Lisboa em 1972, [19]73, já não me lembro, e nem se sabe bem quem tocou nem sabe mais nada sobre a peça. Portanto, numa das conversas, ele [Miquel Bernat] perguntou-me se o [Jorge] Peixinho não tinha nada... De facto, havia esta peça, consegui arranjar a partitura através dos irmãos Machado, passei-a ao Miquel [Bernat] que, entretanto, a trabalhou com o *Drumming*⁹⁶ e refez-se a versão moderna da peça. E, para o efeito, exatamente, encomendaram-me uma obra que servisse no concerto juntamente com a peça do Jorge [Peixinho]. Uma das particularidades era ter a mesma instrumentação, que não tem exatamente, exatamente, porque há alguns instrumentos que o Jorge [Peixinho] utiliza que a mim não me dizem nada, confesso. Entendo que ele os usasse na altura, mas confesso que não lhes acho piada nenhuma e o resultado sonoro não me diz grande coisa. E, portanto, há de facto um instrumento que é o... nem me lembro o nome dele, é uma lamina que tem uma espécie de bola que bate e que faz assim [faz o gesto com a mão].

NH – *Vibraslap*⁹⁷?

EP – Acho que é! Pronto, é assim uma coisa a que eu, sinceramente, nunca achei muita piada! Mas sei que, na altura, era um instrumento muito usado, porque facilmente se levava de um lado para outro, e aliás há uns anos, depois da morte dele [Jorge Peixinho] eu fiz com alguns colegas o *Canto da Sibila* que é para piano, clarinete e percussão e usava [o flexatone]. De facto, foi assim daqueles instrumentos na peça que eu não achava piadinha nenhuma. (risos)

⁹⁶ Drumming Grupo de Percussão, nascido no 1999, fundado e dirigido por Miquel Bernat.

⁹⁷ O compositor referia-se ao *flexatone*.

Eu uso taças que ele não usava, taças tibetanas. São estas as diferenças nas peças. De resto, são basicamente os mesmos instrumentos, até os címbalos que são afinados com as mesmas afinações que o Jorge usava. E, portanto, esta peça acabava por não fazer muito sentido porque acabava por ocupar um espaço... Quer dizer, o ciclo inteiro provavelmente faz sentido como um concerto só e não com uma relação com outras peças ainda por cima, com um conceito e um contexto tão diferente. Na prática, o *Morrer em Santiago* acaba por ser uma peça com contornos políticos e ideológicos muito marcados. Está dedicada ao Salvador Allende, portanto, tem a ver com a revolução chilena e com a morte do Salvador Allende. E, evidentemente estas peças do ciclo *Mayahana* não têm nada a ver com ideologias políticas. Têm a ver, sim, com a ideia de vida e morte porque faz parte do princípio (risos), mas não neste contexto tão marcado e tão enraizado na perspetiva política, que era um bocadinho o que fez o Jorge Peixinho, numa determinada fase, mais marcada, mais evidente. Não era de estranhar. Estávamos num país que estava a sair precisamente de uma ditadura e ele, que foi sempre um grande opositor dessa ditadura, era normal que fosse uma forma de demonstrar [essa oposição]. Aliás, uma das peças eletrónicas dele chama-se, precisamente, *Elegia a Amílcar Cabral*, que é um dos líderes comunistas africanos. A outra é o *CDE* que também tem conotação política. Há várias peças dele com esta ideia. Curiosamente não que ele estivesse filiado no partido comunista, que não estava, ao contrário do que muita gente acha. Ele não estava, nunca quis esse tipo de relação, achou que se calhar era ir longe de mais. Porque ele tinha as suas ideias muito próprias, muito particulares e, portanto, não estava muito interessado em estar preso a conceitos que são fechados, quer queiramos quer não, e que na verdade implicam... Seja o partido comunista seja outro qualquer, qualquer ideologia partidária implica que se vá de encontro ao mesmo tipo de conceito. É assim que se faz a política. E quando isso não acontece, normalmente, é gente que não interessa tanto! Evidentemente que temos um lado mais liberal, outro mais rigoroso, mais... está-me a faltar o termo, mas pronto, estás a perceber (riso). Em lado mais visceral digamos, mais ultra qualquer coisa. E, portanto, aqui esta peça não fazia muito sentido porque não tinha nada a ver com isso. E também, de facto, a ideia de ciclos é um bocadinho uma ideia que vai acontecendo, que vai vivendo. Ou é um ciclo criado logo à partida muito fechado e que nós sabemos exatamente... por exemplo, um ciclo de canções normalmente tem essas características. Temos aqueles textos, escolhemos aqueles textos e, portanto, há uma história, como o *Amor e Vida de uma Mulher* de Schumann, que conta qualquer coisa do nascimento à morte. E, portanto, há, de facto, um ciclo em círculo, até, na peça, que acaba por fazer sentido enquanto obra em absoluto. Aqui não é bem a ideia. A ideia é um mesmo conceito, uma mesma ideologia. É um bocadinho a ideia do ciclo do Emmanuel Nunes, por exemplo. O Emmanuel tinha vários ciclos e algumas das peças partilhavam diferentes ciclos. Dependia do conceito e da ideologia desse ciclo. Além dos ciclos de título, por exemplo *Einspielung*, que são três

ou quatro, acho eu, que partilhavam todos, por exemplo, a ideia de ser uma obra a *solo* (daí o nome, *Einspielung*) e todas para cordas. A primeira é para violino, depois há uma para viola, para violoncelo... Então, acho que são só três, até. (Risos) Mas que, depois, uma delas, acho que é o *Einspielung 1*, faz parte de um outro ciclo maior onde ele englobava obras de orquestra, obras de câmara, etc, que tinha que ver, aí sim, com uma determinada ideologia ou um determinado tipo de pensamento. Portanto, acho que esta peça vive um bocadinho destas duas realidades. Por um lado, a particularidade de um mesmo elemento instrumental, neste caso a percussão, o facto de ser sempre um solista e não um grupo, que partilham uma ideologia de base, na sua criação, no seu contexto ideológico, filosófico, o que quiseres, e que na verdade acabam depois... elas não partilham mais nada, a não ser isto. Quer dizer não há materiais que passam de umas para as outras. Não há a particularidade de um determinado tipo de elemento melódico ou rítmico, ou seja o que for, exista numa e exista também na outra. Não, isto não existe. Elas têm todas questões diferentes e tratam de questões diferentes, até porque representam uma mesma estrutura, mas situações diferentes dessa estrutura. Portanto, se forem feitas realmente em conjunto, agora, são muito diferenciadas entre elas. Acabam por ter questões muito específicas. Cada uma delas parte para situações muito diferenciadas. Não há, de facto, aquela ideia, que também é cíclica, do *work in progress*, de um material que transita duma obra para a outra, que até permite que a obra vá crescendo ao longo dos anos. [Isso] não existe aqui! Elas são peças fechadas em si mesmas, cada uma com a sua estrutura e a sua ideologia, e que vivem, obviamente, as características que o próprio instrumento escolhido traz. Como é evidente, escrever para uma marimba, escrever para um prato, são coisas completamente diferentes. Não vou fazer no prato a mesma coisa que a marimba pode fazer, como é óbvio. Posso simulá-las, não é? Com a eletrónica posso simular algumas coisas, mas acho que não faz sentido nenhum.

Havia uma história com o Nuno Aroso, que já vem de alguns anos, que era a ideia de se criar uma peça exatamente ao contrário das características do instrumento. Era uma ideia gira. Escrever uma peça que nada do que vamos fazer seja aquilo que estamos à espera que o instrumento faça. Sei lá, pensar num gongo. Quando se escreve para um gongo normalmente temos a ideia de todas as ressonâncias, todos os trémulos, aquelas coisas todas. É exatamente fazer qualquer coisa que não seja isso, que seja outra coisa. E é muito curioso que a tal peça para tam-tam *solo*, da Lin-Ni Liao, vive exatamente disso, de uma série de características que não são as que estamos à espera de ouvir num tam-tam. Portanto, não vive dessas ressonâncias, mas sim de uma série de ritmos rápidos e situações rápidas nas bordas. Portanto, olhamos para ali e... “- Espera aí, mas não é isto que eu estou à espera neste instrumento!” Portanto, foi curioso estas relações e também por aí, esta escolha desses compositores. Portanto, há, para já, mas, como te digo, isto pode mudar, estas duas peças

finais podem mudar completamente. (risos) Mas a minha ideia era terminar... seria a única com uma dedicatória só. Porque junta as duas funções: a do instrumentista e a do compositor. Da mesma geração é a mesma pessoa (risos) que é o Miguel Azguime! Portanto, a última peça era para ser para ele. Porque, além da minha amizade com o Miguel, que de facto é um dos compositores da geração dele que mais me diz. Partilhamos a relação da música espectral e partilhamos também o princípio de vida do budismo. Eu não sei se ele é realmente budista no sentido em que os que somos budistas... (interferências) porque fazemos uma série de cerimónias muito específicas. No caso do Miguel não sei. (risos) Embora, a função [sic] Miso Music e o Miso Ensemble que ele tinha criado com a mulher, com a Paula, vem exactamente dessa... Miso é uma sopa japonesa à base de água. *Miso* quer dizer água. Embora eles tenham muitas questões relacionadas, nunca falamos exactamente se ele tinha feito... (fala com o cão)

NH- Então, o motivo pelo qual o tema do ciclo é o budismo é porque o Eduardo é budista?

EP – Sim, o motivo é esse. Porque sim, eu sou budista. No entanto, quando comecei a escrever o ciclo, embora já estivesse ligado ao budismo de alguma maneira, ainda não tinha feito as tais cerimónias, de modo que ainda não era oficialmente budista. Portanto, o *Kōdō* quando foi escrito, já foi escrito nesse contexto, o que leva, de facto, a uma relação diferente, porque depois há outras questões que vamos percebendo e que vamos estudando de forma diferente. Eu relatei-me muito com o budismo, primeiro nos anos 90 porque, de facto, era alguma coisa que me dizia mais que as restantes propostas. E por outro lado, porque realmente no final dos anos 80, por volta de [19]88, conheci a música do John Cage que foi um dos compositores que me marcou muito, pela dupla ligação não só da música. Claro que há obras dele que não me dizem nada! Quando o jogo é demasiado experimental também nem sempre me diz muito! Mas havia muita coisa que me dizia! A proposta do microtonalismo, numa fase em que, por exemplo, em Portugal pouco ou nada se falava do microtonalismo, Quase nenhum dos compositores usava. O único que usava assim alguma coisa era o Emmanuel Nunes porque estava em França e já tinha esse contato com a escola espectral. E o Jorge Peixinho que começou a usar o microtonalismo nas suas últimas obras. De resto não havia muito essa relação. Quer dizer, isto é um bocado estranho, mas no final dos anos 80, 90, andávamos a descobrir o Ligeti dos anos 60, quando o Ligeti já estava a escrever outras coisas completamente diferentes. E foi assim um choque quando dois anos depois, numa aula com o António Pinho Vargas, ele nos mostrou os estudos do Ligeti dos anos 80, ou seja, uma obra com entre cinco a dez anos de diferença do que estávamos a ver naquela

altura. O que obviamente trouxe outro tipo de pensamento: “-Espera aí, estamos a falar de um tipo de música que ele próprio [Ligeti] já não está a fazer!” Lembro-me, por exemplo, de em [19]90, [19]91, o Cândido Lima nos ter apresentado duas obras, uma do Tristan Murail⁹⁸ e outra do [Gérard] Grisey⁹⁹, que eram obras dos inícios da escola espectral. Portanto, nos anos 90, estamos a pouco espaço do *Vortex Temporum*¹⁰⁰ que, embora tenha a ver com a escola espectral, já é outra coisa. E estamos às portas, também, das obras do Murail, já fora da experimentação espectral. Parecia que vinha tudo em atraso, não é? Então, essa descoberta do [John] Cage... O nosso estudo parava no início do século XX e mesmo assim, dependia das pessoas que apanhávamos [os professores]. Estudar a sério [Anton] Webern ou estudar a sério [Arnold] Schönberg não era assim tão comum como se possa pensar ou como acontece hoje. Portanto, era tudo um fascínio descobrir aquelas coisas. Descobrir que afinal podias escrever aquele tipo de música. E depois perceber que aquele tipo de música já tinha mais de cinquenta anos, e já não era nada de novo. Já tinha dado tantas voltas que já nem sequer se fazia. (risos) De facto, foi ir percebendo que, por exemplo, quando nós damos com isto e começamos a falar no [Karlheinz] Stockhausen, no *Spiel*, nessas obras todas, *Kontakte*, começamos a achar aquilo tudo muito fascinante e depois, precisamente, quando começo a ter aulas com o Peixinho, ele dizia assim: “- Hum, mas ele já não está a escrever nada disto!” Ou seja, naquela fase eu já estava no ciclo *Licht* já estava noutro planeta, não estava aqui. E depois acabei por precisamente, em [19] 89-90, estar nos encontros Gulbenkian em que, de facto, se estrearam partes do *Licht* e começar a perceber que já não estamos a falar, de todo, da mesma coisa. Nessa altura, precisamente, escrevi um quarteto, o primeiro quarteto de cordas, que é todo microtonal e que é uma peça toda de suspensão, na verdade. Uma longa transformação de materiais que tinha tudo a ver com esse pensamento do Cage e com essa noção do longo que, aliás, tem a ver com outros, não só com o Cage. Tem a ver com o Ligeti, com o Luigi Nono.... E foi esse tipo de descoberta, foi descobrir, por exemplo, nessa altura o quarteto de cordas de também do Luigi Nono, que me fez pensar, de facto, noutro tipo de estrutura e numa relação muito maior com um outro tipo de estar e um outro tipo de pensar as coisas, o que me levou facilmente para o budismo. E depois, por várias razões que têm a ver com as decisões da vida, na altura, dar aulas para aqui, dar aulas para ali, ter outras preocupações, acabei por deixar. Lia algumas coisas, mas não praticava propriamente. Até que de há uns anos para cá a coisa começou a ser mais importante. De facto, quando somos mais novos, a facilidade de poder ir para qualquer lado e experimentar essas coisas era óptima. Não o fiz! (risos). Agora é um bocado mais difícil! Tens outras obrigações e outras

⁹⁸ Compositor francês, nascido o 11 de março de 1947, ele é associado à composição espectral.

⁹⁹ Compositor francês (17 Junho de 1946 – 11 de Novembro de 1998), ele foi associado à composição espectral.

¹⁰⁰ Obra para *ensemble* de Gérard Grisey, composta em Paris em 1994.

questões que impedem que se possa fazer todo esse processo, mas que é feito de alguma maneira, também com outra visão. Obviamente que a visão aos vinte anos ou aos cinquenta anos é diferente e olhamos para as coisas de uma outra maneira. E isso tem sido curioso porque esse ciclo preenche um bocadinho esse espaço, essas mudanças também. Aliás as peças têm alguns anos de distância na escrita. Eu estava aqui a pensar que o *Zazen* é para aí de 2003. Tem para aí dez anos de distância (risos) entre...

NH – *Zazen* não foi composta em 2019?

EP – Não! Mesmo o *Kadō* é mais antigo.

NH – De que ano é?

EP – O *Kōdō* é que é mais recente. Foi estreado o ano passado e foi escrita durante [20]19, [20]20.

NH – Então o *Zazen* é de 2004?

EP – O *Zazen* é para aí de 2010.

NH - Pensei que eram todas do 2019

EP – Não, a particularidade é essa. É que vêm todas de diferentes... (procura no seu computador) A estreia é de 2011, 2012, por aí. Em 2011 foi o *Ensō* para orquestra, que também tem que ver com as minhas questões, digamos assim. Deve andar por estas datas. Eu nestas coisas sou medonho! Nunca escrevo, nunca tenho estas coisas organizadas. 2011, é o ano do *Ensō* e do *Zazen*. 2012 já é do *Procezione*. Repara, esta conversa do ciclo *Mayahana* para o *Drumming* acontece em 2014-2015, estás a ver? Em que havia a ideia da escrita destas peças todas. Portanto, 2011 é o *Zazen*. Deixa ver o *Kōdō*.... Estava aqui ver, no MIC mas eu nunca mando as coisas a tempo e horas... (risos) E depois tenho aquela malta a chatear-me porque eu não entreguei. (continua a procurar no seu computador) O Jorge Lima pediu-me esta peça para o final da licenciatura dele, portanto isto será para aí de 2013-2014.

NH - Está a falar do *Kadō* ou do *Kōdō*

EP- Do *Kadō*. O *Kōdō* é que é de agora, de 2019-2020. Não tenho aqui a data do *Kadō*, mas será por volta dessa altura.

NH- Tinha também algumas perguntas mais concretas para cada uma das peças. *Zazen* foi pensada para que fosse tocada... porque procurei o significado da palavra e significa “posição de lotus”.

EP – Sim.

NH – É para que a peça seja tocada na posição de lotus?

EP- Sim, pode ser. O problema da posição de lotus é que nem toda a gente consegue fazer. Há várias [posições]: há o meio lotus e há a posição que nós chamamos “sentada à chinês” mas que os chineses chamam birmanesa, que é com as pernas cruzadas. Claro que o Nuno [Aroso] não tocou assim, tocou sentado normal, porque há sempre aquelas questões de posição e também tradição. Há um bocadinho aquela ideia de que as coisas devem ter uma certa tradição clássica e que aqui não me parece que vá mexer muito com a execução da peça. Claro que um determinado tipo de posição implica que tu tenhas uma relação também direta com o que estás a fazer fisicamente e que no caso do *Kōdō* vá mais longe, que é exactamente a questão do incenso, de usar o incenso. O *Zazen* tem a posição sentada, mas como eu te estava a dizer há bocado, tem muito a ver com a questão da respiração, com a lógica da respiração. A peça vive muito da sensação de grandes, de largos momentos de respiração que depois se vão encurtando e vão criando uma série de outras percepções. Tem muito a ver com essa prática de perceber que quando fazemos determinadas coisas, nessa meditação há sempre muita coisa que vem, e que nós temos ou não temos a capacidade de a deixar passar. Mesmo que tenhamos uma prática de um ano ou que tenhamos uma prática de vinte anos do *Zazen*, vão acontecer as mesmas coisas. Depois tem a ver com o facto de haver mais ou menos preocupações. Claro que se eu estiver numa fase de vida com menos preocupações não vou ter tanta coisa a aparecer. Agora se estiver mais aflito, essas coisas vão aparecer. A ideia, exactamente, não é fechá-las, é deixar que elas surjam e que sigam. Não podem é ficar presas ali e eu não começar a pensar nelas. E esse foco na respiração é na verdade é termos um elemento onde nos agarrarmos e se as coisas voltam eu volto aquele... E a peça representa um bocadinho isso. O que a electrónica traz, por um lado, é o que é gerado pela própria respiração, todo um processo que é gerado da tenção para um outro lado. E todas as outras pequenas questões são aquilo que pode surgir e que nós vamos deixando que aconteçam e que vão desaparecendo. É essa a representação da peça na

verdade. O facto de estarmos naquela posição [de lotus] claro que implica um maior foco nessa respiração. Mas é um bocadinho impossível porque, honestamente, essa posição consegue fazer quem tem uma prática física, de facto, comum. Normalmente, malta do karaté e do judô faz essas posições com alguma facilidade. Eu confesso-te que faço o *Zazen* sem essa posição. Se fizer isso, não fico lá vinte minutos, fico um dia inteiro e depois tem que vir alguém tirar-me porque não consigo tirar as pernas. (risos) Para as pôr já é mesmo um dia de juízo. Fica mesmo uma perna cruzada sobre a outra. Metes uma por baixo da outra e os pés ficam em cima das coxas. O meu filho fazia isso quando era pequenino. Agora tem vinte anos e já não faz. Eu já não fazia, agora muito menos (risos). Provavelmente seria uma posição um bocadinho desconfortável para quem fosse executar a peça. Fazê-la sentado não chão, com as taças... Há uma questão muito particular e isto agora, se calhar tem alguma curiosidade no uso das taças tibetanas na percussão ocidental. Por frequência, usam-se as taças com baquetas ou de gongo ou com baquetas tradicionais, usadas na música ocidental. Depois, curiosamente, as taças têm pouca sonoridade. Fica sim uma coisa muito... que não é nada o som da taça. A taça tem uma baqueta própria de madeira que quando bate dá um som muito mais aberto. E é muito curioso porque mesmo agora nesta peça *Empty Time Empty Space*, numa das versões que eles fizeram na Póvoa do Varzim, no Festival da Póvoa do Varzim, ouviam-se pouco as taças, exatamente porque não se faz com as baquetas de madeira. Elas claro que ficam com um som muito suave. Elas não têm nada um som suave. Aliás, a ideia é que aquilo marque e que seja audível, que as pessoas percebam que mudou alguma coisa. Não é entrar em meditação nessa altura, é perceber que houve mudanças, portanto elas têm que marcar. Nas cerimónias há uma taça normalmente grande, enorme. Há umas japonesas que são pretas, muito grandes e que são batidas com uma baqueta enorme que bate e é mesmo para se ouvir no final do templo. Repara que muitos dos templos, no Oriente, são ao ar livre, portanto, a ideia é que quem está lá ao fundo ouça o batimento da coisa, não é só quem está ali pertinho. Isto é curioso porque condiciona a própria condição da peça. Uma das curiosidades era fazer a peça não com as baquetas... Quase sempre que escreves uma peça com taças tibetanas, quando vamos ao ensaio, quando vamos ver, lá vêm as baquetas tradicionais cheias de feltros e não sei quê, e portanto lá se vai a função da dita cuja. A curiosidade é exatamente fazê-la não com essas baquetas, mas com as baquetas de madeira. Ouvir mesmo a sonoridade. Isto também implica que a taça tenha que estar... eu estou a olhar porque estou a olhar para as minhas... Elas têm umas almofadas próprias que fazem... muitas das vezes estão nos suportes onde vocês põem as baquetas que são relativamente almofadados para não fazer barulho, o que também abafa um bocadinho a vibração da taça. Era, de facto, curioso faze-la, sentada no chão com estas almofadas nas taças e tocá-la com as baquetas próprias. Ou seja, ao fim e ao cabo, fazer um bocadinho... Há muito quem faça aquelas meditações com taças e com gongos, e que fazem sentados, de facto, no chão, com

as taças no chão e com os gongos ao lado ou atrás. Provavelmente aqui seria a melhor forma de execução do *Zazen*. Teria, de certeza, outro tipo de sonoridade e outro tipo de influência. Mas isto é o que eu acho que é uma das vantagens destas peças, a possibilidade de elas serem sempre reformuladas e serem sempre revistas. Porque isto era curioso fazê-lo também com o público sentado no chão. Porque tem outro tipo de relação e outro tipo de envolvimento na peça. Claro que quando fazemos isto de uma forma tradicional, tens o público todo sentado nas suas cadeirinhas, o músico sentado no chão provavelmente, por questões acústicas, vai abafar muita da sonoridade. Até por causa da própria eletrónica. Mas há situações onde as coisas podem ser feitas com alguma curiosidade. Na estreia do *Kōdō*, aliás, já foi um bocadinho diferente. O Nuno tocou sentado no sofá, já não foi numa cadeira, foi num sofá com o prato ao lado. Aliás, a particularidade, a possibilidade é essa porque levas o prato para qualquer lado. Depois, por exemplo, na estreia do *Kōdō*, aquela ideia tradicional de colocar as colunas muito afastadas, eu por exemplo não gosto. Gosto que as colunas estejam, no máximo, a dois metros do distancia do instrumentista. Acho que a ligação com o que está a acontecer é muito maior. Aquela separação em que temos a eletrónica ali e o músico aqui. Claro que se eu tenho um *ensemble*, a eletrónica tem que estar afastada também o suficiente. Agora, quando tenho um músico, normalmente peço que as colunas estejam o mais próximo possível do músico, porque funde muito mais e tens muito maior relação do que estás a fazer. Claro, tendo o cuidado, como é evidente, se tens eletrónica em tempo real, de não haver *feedbacks*, de não haver captações simultâneas do que está a acontecer e da coluna. Mas isso, é uma questão de tratamento, de cuidado e do material que se usa, como é evidente. Mas, todas essas possibilidades, na verdade, tirando *Kadō*... A marimba não dá para fazer sentado no chão. Não faz sentido (risos).

NH – E tens os programas ou as críticas da estreia destas peças?

EP – Olha, acho que não. Programa da estreia do *Kadō*, há. Do *Kodō* não há porque não havia programa. Tinha a ver com o encontro do *Musivos*, da Associação Portuguesa de Compositores. E o *Zazen*, também foi num encontro sobre a minha música em que tocou o Nuno e tocou o Augusto Pacheco uma peça para guitarra.

NH – E onde?

EP – Foi no Porto, na Associação Literária do Porto. Acho que isso anda pela internet. Na secção literária do Porto em que estava eu, a Manuela Paraíso, que é uma musicóloga que tinha um programa de rádio e o Bruno Pereira, que deves saber quem é, que está na ESMAE.

O Bruno também tem feito muita coisa comigo. Falamos e depois o Augusto tocou, salvo erro, *Ixchel*¹⁰¹ para guitarra *solo* e o Nuno [Aroso] estriou o *Zazen*. Foi essa a particularidade. O *Kadō* foi estreado aqui, em Vila do Conde, nos encontros que havia. Aliás, ele estreou-a aqui, e só que depois é que a tocou na licenciatura. Eu tenho para aí, tenho que procurar, mas tenho o programa da estreia. Críticas, não há! É assim, Portugal tem uma particularidade muito grande no que diz respeito à escrita sobre as obras escutadas. Das duas uma: ou escrevem sempre sobre os mesmos, que é uma particularidade da imensidade de Portugal; Portugal é enorme, nunca há tempo para ir às diferentes coisas, portanto, sempre escreves sempre sobre os mesmos, sempre nos mesmos locais. Se as obras forem feitas na Casa da Música, ou no Centro Cultural de Belém, se calhar tens críticas. Se não for, provavelmente não tens. A realidade é um bocadinho essa. Há pouca gente a escrever. Antigamente, o Fernando Lapa, o Pedro Santos, etc, escreviam para o *Público* e o *Jornal de Notícias*. Esses jornais deixaram de ter críticas musicais. As que têm que versam sobre a música de consumo, portanto, é mesmo assim.

Os discos de rock, pop, etc, isso eventualmente encontras críticas e artigos escritos. Sobre a música clássica é o que é! A não ser que tenhas uma nova gravação da Maria João Pires¹⁰² ou do Artur Pizarro¹⁰³, eventualmente tens um grande texto. Alguns ainda vão tendo. O Miguel Borges Coelho, por exemplo. Em relação aos outros... Repara, mesmo em relação a este disco, este novo disco com o *Drumming*, quando falei com o Miquel [Bernat], nós é que temos de andar a mandar as coisas e quase que a ver se as pessoas escrevem sobre os discos, e sobre as peças. Portanto é difícil encontrarmos este tipo de crítica. As únicas críticas que tenho, curiosamente, a peças minhas, uma do Virgílio Melo, sobre o quarteto de cordas *Procesione*, e outra sobre uma peça estreada este ano pelo Vértice Sonoro, em Oeiras, pelo Pedro Boléo. Que, aí está, tem a ver com o Miso Music, portanto, o Miso tem tentado que isso exista e quando há determinados concertos tem estas pessoas que vão escrevendo e que escrevem para eles e portanto saem essas críticas. Mas são as únicas. Quanto às outras, de facto, confesso-te que não! Mesmo agora o Jorge [Lima], no lançamento do CD, voltou a tocar o *Kadō* e o que encontras é a notícia de que ele vai tocar o *Kadō*. Não encontras notícia de crítica à obra ou crítica à execução, ou seja o que for. Curiosamente não existe, o que é pena, não é? Porque a crítica, seja qual for, é sempre uma forma de percepção, também da nossa percepção de como é que a obra chega ao outro lado. E qual é a reação e a relação com estas obras.

¹⁰¹ Obra dedicada à guitarrista espanhola Margarita Escarpa. Indicação que o Eduardo Luis Patriarca adicionou na revisão que efectuou no dia 3 de Junho de 2022.

¹⁰² Pianista portuguesa (1944).

¹⁰³ Pianista português (1968).

NH – E tem uma lista com as vezes em que depois da estreia as peças foram tocadas?

EP – Não! (risos) Há quem tenha essas listas muito bem organizadas. Sempre que chega a altura de ter que mandar a lista de obras, é sempre um filme, porque nunca ponho as coisas, e nunca ponho as execuções. Algumas, uma ou outra ainda está um bocadinho mais tratada e mais cuidada, outras nem por isso. De qualquer forma o *Kadō* foi tocado por o Jorge Lima pelo menos quatro vezes, sei que o Luis Filipe Santiago tocou-a no Recital final de Mestrado e o Leonardo [Carvalho] na Holanda, que tocou também no final do primeiro ano de Mestrado, no recital do final do primeiro ano. A do Luís Filipe Santiago e a do Leonardo há gravações. Curiosamente, há de todos exceto do Jorge Lima. O Jorge Lima é o único que não tem nenhuma gravação da execução da peça (risos), que é o que a tem tocado mais e a quem é dedicada. Mas sei que ele a tocou aqui em Vila do Conde, tocou-a no recital [de licenciatura], tocou-a depois num festival *online*, foi na altura do confinamento. Isso depois posso procurar, porque ele mandou-me na altura a dizer que ia tocar e por isso sei dessa existência. Foi *online*, mas acho que não gravaram, quer dizer, foi só transmitido. Portanto, esta foi a terceira vez e a quarta vez que tocou foi agora, no lançamento do CD. E são as vezes que há. Não sei se mais alguém tocou. Normalmente, tem sido um bocado assim, ou são os alunos do Miquel [Bernat] ou os alunos do Nuno [Aroso] que vão tocando. Mas sei que o Nuno Aroso queria tocá-la mas como tem feito agora outras coisas um bocadinho sem instrumentos como a marimba, etc, tem feito outras experiencias, portanto, acabou por não estar tanto nos projetos dele, ou na lógica dos projetos dele. Mas, quem sabe...

Agora, o *Kadō*, deste ciclo, é provavelmente a peça mais tocada. O *Zazen* foi tocado uma vez. Não foi tocado mais vez nenhuma porque o *Zazen* tem uma peculiaridade. Eu escrevi para o Nuno Aroso quatro peças, sem contar com as peças deste ciclo. Portanto, a primeira, *La Nuit des Temps* é uma peça para piano e percussão, que eu compus quando conheci ao Nuno, na verdade. Depois escrevi uma peça para piano e vibrafone, que já não sei muito bem qual foi o contexto mas sei que também foi com o mesmo pianista. Depois, a *solo* escrevi-lhe o *Kleine Welten* e o *Lux in Tenebrae*.

O *Kleine Weltrn* que é uma peça para multipercussão, aliás que ele tocou duas ou três vezes, mas que tem essa particularidade, ou seja, além de ser uma peça relativamente grande, de quase meia hora – aliás o *Lux in Tenebrae* também é extensa – tem de facto muita percussão, usa muita percussão. E, portanto, a dificuldade depois de fazê-la noutros locais é grande. Deves conhecer melhor que eu essa realidade. (risos)

O *Lux in Tenebrae* tinha a ver com o CD dele, com o *Tecnicolor* dele, tem uma relação muito específica, mas tem o mesmo problema, também usa diferentes elementos e, embora não tantos como o *Kleine Welten*, é um bocadinho mais complexo de fazer em vários sítios.

O *Zazen* tinha a particularidade, como ele dizia: “-Meto tudo num saco e levo tudo de um lado para o outro!” O problema é que o Nuno foi comprando as taças e depois assaltaram-lhe o estúdio e roubaram-lhe as taças. Esta foi uma das razões pelas quais ele nunca mais fez o *Zazen*, porque diz que tentar comprar agora as taças, não é propriamente barato. E daí essa ideia, de eventualmente, pensarmos numa outra solução instrumental que possa substituir as taças para que ele possa fazer a peça mais vezes.

NH – Porque escolheste essa afinação para as taças e para os gongs?

EP – Porque tem a ver com as frequências do budismo, com um determinado tipo de sonoridade e com as frequências de meditação, relacionadas com os chacras, etc. E, portanto, levantava esse problema. Depois, o *Kadō* pelo facto de teres, primeiro, a marimba, um instrumento que hoje em dia é mais fácil de se arranjar em diferentes locais e de se poder fazer a peça em diferentes locais. Depois os *temple blocks*, também se arranjam, e a eletrónica, como é pré-gravada, não tens nada em tempo real; aquilo está montado e é lançado com pedal MIDI.

NH – Tenho uma dúvida sobre isso: cada intervenção da eletrónica tem uma letra e um número. A letra é a secção da peça e o número é o número da intervenção?

EP – Exatamente.

NH – Mas está gravado na ordem que deve ser e é apenas para dar ao pedal e soa.

EP- É só para dar o pedal, sim. Na verdade, o que acontece é que naquele momento lanças o pedal e lanças o som que esta previsto. A eletrónica não está constante. Não é aquele sistema fixo em que tu lanças um CD e ela vai estando e tu vais atrás da situação. Tenho outras obras com isso, sim, para piano, duas peças assim, o *Pour que une Fée s'Enchante* e o *Self*, que têm essa particularidade; tens a eletrónica que está fixa, está predefinida e que vai andando a peça inteira. O *Zazen* tem um bocadinho... aliás elas todas foram sendo experimentadas. Voltando ao *Zazen* realmente vou ter que rever e repensar a estrutura como vai ser feita. Porque o *Zazen* estava a ser feito num programa que agora já não existe. Um dos problemas da eletrónica hoje em dia é esse: os softwares mudam, os programas mudam,

deixam de existir e depois temos alguns problemas para que ele funcione (risos). Este programa era um programa que tinha uma particularidade: nós criávamos os efeitos no próprio programa através de ligações e ligavas o microfone e tinhas podias pôr os *waves*, também, o pré-gravado, e tinhas uma linha que dizias para abrir ou fechar aquelas coisas. Portanto, o que acontecia é que nós podíamos pôr o tempo e mudar o tempo. Na verdade, é uma espécie de sequenciador. É como se eu tivesse isto num sequenciador qualquer, no Reaper ou no Logic, ou qualquer coisa, em que ponho os tempos, as mudanças metronómicas e automatizo a abertura e o fechar do microfone. Aquele programa, na verdade, fazia isto, mas tinha a particularidade de eu poder criar os efeitos no próprio programa. Em vez de estar a usar *plug-ins* externos, estava tudo pré-programado, portanto alguns elementos do próprio efeito podiam ser manipulados. Por exemplo, um *delay*, eu podia ter mais ou menos *delay* ao longo da peça manipulando por essa linha, que era uma linha só para aquele efeito e, portanto, ia tendo mais reverberação, menos reverberação, mais efeito, mais *delay*, menos *delay*, mais granulação ou menos granulação. O que, tendo um efeito *plug-in* pré-definido, posso fazer isso via MIDI, mas dá uma trabalhadeira muito maior e a probabilidade de dar asneira também é muito maior, até porque esse tipo de controle, como é só com pedal MIDI, começa a ser um bocadinho difícil. Aqui, no *Zazen*, o que acontece é que há uma primeira parte sem nada e depois há uma indicação para largar a eletrónica. Então, a partir desse momento tu entras. O que se pode fazer é ter uma *clicktrack* só por causa da constante do tempo. A partir daí é fazer a peça seguindo o que está na... pronto a eletrónica vai fazendo por ela própria. Eu agora refazendo isso, vou ter que programar isso enquanto eventos ou enquanto acontecimentos que estão predefinidos, em que o músico já não tem que preocupar mais. Aquilo vai seguindo e precisas, sim, de uma *clicktrack* para seguir o que está acontecer. O *Kadō* não! O músico tem um pedal MIDI que larga no momento indicado. Quando faz as coisas larga a eletrónica que está predefinida. Os sons foram gravados pelo próprio Jorge, que gravou uma serie de células que eu lhe mandei e que eu depois utilizei na eletrónica, manipulei, com efeitos, sem efeitos. É que o que aparece. E depois, no *Kōdō* não! Tens uma eletrónica em tempo real que na verdade não está predefinida. São efeitos que acontecem. Tens o microfone que capta o efeito e que lança o efeito. O *Kōdō* foi feita duas vezes, foi estreada o ano passado e foi tocada este ano, agora em outubro ou inícios de novembro, já não sei, na Guarda pelo Nuno Aroso. Na estreia fui eu que, aí está, estava tudo no sequenciador, e eu com o controlador MIDI abria ou fechava os efeitos em função do que estava na partitura. Tivemos que fazê-la com indicações de pedal. O que eu fiz foi pôr isto tudo como eventos. Na verdade era o que eu fazia no *Max*, portanto, existe em *Max*, e o Nuno foi lançando com pedal. Naquele momento, em vez de estar uma pessoa ao lado que abra ou feche, o próprio músico controla. Tem vantagens, evidentemente, porque tem a vantagem de que o próprio músico controla a situação e faz no momento em que está nas coisas, em vez de estar com uma pessoa ao lado, que pode ser

imediatu ou não, que pode acontecer ou não. Por outro lado, temos outra questão que é a facilidade de poderes tu levar sozinha a peça, em vez ter alguém que vá atrás. Nós estávamos aqui com essa questão que era: eu não podia estar na Guarda, portanto, o Nuno ou fazia ele ou tinha que ser outra pessoa a fazer. Para ser outra pessoa a fazer, ou tens que ensaiar ou estás sujeita a não ter ninguém. Podemos ter alguém que não está habituado a fazer aquilo ou que não conhece peça ou que não sabe lidar com as coisas. Aqui a vantagem é essa, é que ele próprio controla a situação, ele próprio larga os efeitos. E, além dessa questão que é muito mais preciso porque tu lanças no momento em que estás a fazer as coisas. No pré-gravado há o risco de abrir o microfone antes do músico lá chegar ou abrir depois de o músico já ter feito determinada coisa (risos). Com outra pessoa também pode acontecer. Ainda por encima, o *Kōdō* tem uma particularidade que é quem não estiver, de facto, habituado, perder-se nos ritmos que lá estão é uma maravilha, porque, primeiro é um jogo de padrão muito constante. Por outro lado é uma sonoridade que não se altera tanto como parece. Altera-se com a eletrónica, mas quem está a seguir, precisamente em determinado momento já tens a eletrónica sobre aquilo, portanto a perceção de se o ataque é feito ou não é feito, ou está lá ou não está, começa a desaparecer, começa-se a misturar muito. Portanto, o risco que se corre das coisas começarem a correr mal é maior. Aqui há muito essa questão, primeiro da viabilidade de execução da peça, que é o próprio músico poder levar e fazer ele sozinho sem estar a contar com ninguém; e, por outro lado, a fiabilidade de execução também é maior.

NH - Quando o Azguime o entrevistou, o compositor disse que não gostava muito da eletrónica ao vivo, que não tinha interesse ainda

EP – Pois, porque durante uns anos, os resultados da eletrónica soavam-me sempre iguais. Ou seja, não havia nada ao vivo que, naquela fase, me fizesse pensar que não ter as coisas pré-gravadas ou pré-definidas soasse melhor. Honestamente, ouvia várias obras e todas me soavam à mesma coisa. O resultado era sempre o mesmo, lá vamos todos fazer não sei quê, lá vamos todos a fazer não sei quê. E essa particularidade não me interessava de todo. A pouco e pouco, também quando vamos experimentando e quando vamos lidando com várias coisas, fui começando a perceber que algumas coisas, de facto, pré-definidas, traziam outro tipo de problemas do que as coisas a acontecer em tempo real. E também começamos a ter, de facto, várias outras hipóteses e várias outras soluções para os efeitos. Depois surgiram os efeitos que, embora sejam predefinidos, existam enquanto *plug-in*, digamos assim, que me interessava mais dum compositor chamado Michael Norris, que, de facto, me deram sonoridades e soluções que a mim me interessavam mais. E tenho descoberto outros, agora, também. Porque a tal situação do *Max*, por exemplo, durante muitos anos, o *Max* além do

risco que era o *Max* em gravar no meio da execução, e que existia isso imensas vezes, portanto tirava logo a vontade de usar o *Max*. (risos) A outra era, precisamente, os efeitos eram criados no próprio *Max* em que as soluções não eram muitas, na verdade. E portanto, aquilo que nós ouvíamos era sempre a mesma coisa, quer dizer, não havia grandes soluções, não havia assim nada que me fascinasse enquanto elemento em tempo real. Aqueles elementos em tempo real, eu faço-os só com os instrumentos, não preciso da eletrónica para aquele tipo de situações. O próprio *Max*, hoje em dia, permite já uma manipulação do efeito completamente diferente. Posso criar efeitos muito mais complexos e muito mais interessantes e que se gerem pela própria relação com... digamos que vão aprendendo com o que vai acontecendo. O que ali não era uma coisa muito imediata. Quando nós pensamos no efeito, por exemplo, o *delay*, que é um dos mais usados. O *delay* tem o seu interesse se conseguimos manipulá-lo de alguma maneira. Por exemplo, que se vá transformando, que vá recriando alguma coisa, que vá jogando com a espacialização. Quando isto não acontecia, já sabíamos: “-Agora vai, repete com aquele padrão.” Quer dizer, o padrão já está na própria música. Se, depois, a própria eletrónica vai ter um outro padrão, obvio ou regular, se calhar, não interessa, para isso faço com o próprio instrumento, simulo com o próprio instrumento. Não preciso de estar a usar uma serie de cabos e fios para fazer uma coisa que posso fazer só com o instrumento. E isso já experimentei, em obras para *ensemble* e a *solo*. Quer dizer, isso é perfeitamente possível de fazermos. Agora, um discurso que possa ser, de facto, manipulado, por grandes transformações, só era possível pré-gravado. Portanto, pegar em alguma coisa, estendê-la, etc. Agora, com alguma destas características e destes desenvolvimentos, aliás nesse especto o IRCAM e o GRS têm sido muito importantes, porque muito daquilo que eles conseguiram fazer... Mas repara, há uns anos, aquilo que nos podia interessar enquanto eletrónica em tempo real, só acontecia com o material do IRCAM. Ou estávamos no IRCAM e tínhamos aqueles materiais ou era impossível. O IRCAM também percebeu que isso deixa de ser válido. Porque todos os compositores caminhavam para lá, todos os interpretes caminhavam para lá e tornava-se uma situação insuportável. Evidentemente que a ideia é distribuir aquela situação, portanto eles criaram o FORUM IRCAM, que, na verdade, é uma espécie de escola em que tu te inscreves, tens direito àquele software, tens direito a entrar no FORUM e pesquisar e fazer alterações a coisas e mandar e discutir com os outros. E nesse aspeto, quando eles perceberam também a dinâmica, porque eles tinham o *Open Music*, por exemplo, que já permitia algumas coisas, mas que, com o desenvolvimento do *Max*, o que acabou por acontecer foi eles criarem uma parceria com a empresa do *Max* e, portanto, agora quase todos estes programas, a grande parte de estes softwares, não são softwares, na verdade, são livrarias que te permitem integrar o *Max*. Havia uma que é o *Auto Scofo*, por exemplo, que é um sistema para seguir a partitura, em que tu escreves a partitura, pões as indicações todas, pões isso no *Max* com a tal livreria *Auto Scofo*

e depois com um microfone e o que vai acontecer é que o computador segue a partitura à medida que tu vás tocando. Quando chega aquele momento, ele larga. Ou seja, tem a vantagem de não precisares de pedais e tem a desvantagem que precisas de uma serie de elementos de programação e de atenções que são insuportáveis. O que depois também leva, obviamente, à necessidade de computadores com maior capacidade, etc. Um dos problemas, por outro lado, é exatamente isso. Quando fazemos uma peça com eletrónica em tempo real, ou tens também uma panóplia de situações, ou fazeres com um músico sozinho que leva o seu portátil e que liga uns cabos, nem sempre é tão fácil. Repara, hoje, eu tenho uma placa de som que é mais pequena que o computador e há uns microfones que se compram com relativa qualidade, baratos e que consegues usar. Claro que também podes comprar uns microfones que custam oitocentos euros. Mas estes, que custam, sei lá, oitenta, às vezes têm um resultado muito semelhante. Às vezes estamos a pagar a marca, como em tudo, não é? Claro, poderão ter é uma durabilidade um bocadinho menor que os outros mas, para o efeito, se calhar servem. E essa portabilidade das situações também começou a abrir portas e processos para que se possam fazer as coisas de outra maneira. De facto, há uns anos, eu também cheguei a fazer peças com bobine. Tínhamos que levar as bobines atrás e ligá-las. Cada vez que as ligavas era uma seca [sic] porque ouvias “Track!!!”. Ou começava a peça e continuava até ao fim, ou se estávamos a abrir e a fechar, a parar e a abrir fita, ouvia-se esse barulho durante a execução. Tudo isso, também vai, obviamente, contando para a particularidade da execução. Por exemplo, há uma peça do [Jorge] Peixinho, *Sax Blue*, que é para saxofone e câmara de eco. E a câmara de eco era uma câmara (faz com as mãos um gesto para mostrar a dimensão), era uma coisa que se tinha de levar, que se tinha que ligar não sei quantas coisas, mais o amplificador, mais liga não sei aonde, liga não sei que mais... E hoje, o António Sousa Dias fez um *patch* no *Max* que simula aquilo tudo. Portanto, levas um computador, ligas o microfone, largas e aquilo faz tudo. Não precisas de mais nada! Esse desenvolvimento dos sistemas e a aplicação do *PlusData*, etc. – o *Max* vive um bocadinho também disso; não é exatamente igual mas também é semelhante – acabaram por permitir que, se calhar, algumas coisas fizessem sentido, o que há alguns anos não acontecia. E voltamos ao mesmo: em determinada altura, uma das minhas preocupações com o uso da eletrónica sempre foi a execução, a capacidade, não só da relação da eletrónica com a peça em si mesma, como a possibilidade da sua execução. De ser o quanto mais fácil... Mas isso penso que não é só uma preocupação minha, é uma preocupação geral de quase todos os compositores e interpretes. Que é perceber como é que a coisa se desenvolve, de forma a ser possível termos o mínimo de material possível com o máximo de condições possíveis. Evidentemente, das duas uma: ou temos uma grande vertente de programação, também, e de condições para que as coisas de facto funcionem, ou, então, usamos outras pessoas e outras condições. Claro que se eu vou para determinados locais, quer dizer, quando eu vou

para a Miso Music, não tenho que me chatear com isso porque sei que o Miguel [Azguime] tem as condições para isso. Se vou à Casa da Música também não me vou chatear com isso porque sei que têm lá a sonoscopia que vai tratar do assunto e vai pôr as coisas a funcionar. Mas esse tipo de vantagem não existe sempre e a música não acontece só nestes locais e nessas condições. Depois, há muita coisa que a gente não sabe (risos). Porque a verdade é esta: vais a determinados locais e até tens uma mesa que também é placa e também funciona como interface e como não sei o quê, e que ligas via USB e está tudo resolvido; mas vais a outros sítios em que não tens nada disso, e se o músico não tem o interface, não tem essas questões todas, lá estamos nós encravados sem saber como é que a coisa vai funcionar. E isto é sempre uma preocupação no momento de escreveres uma obra com eletrónica. O que, e voltando a esta questão da vantagem, quer dizer que hoje conseguimos por duzentos, trezentos euros, um interface bom, e quando estou a falar nestes valores já estou a falar num que vai durar bastante tempo e que consigo fazer bastante coisa com ele, e que tem duas entradas de microfones, tem... - por exemplo, eu tenho um com duas entradas e quatro saídas; já posso ligar a quatro canais e posso ter duas entradas, por exemplo. Já tens controladorezinhos que custam menos de cem euros e que são do tamanho do computador e que levas para qualquer lado. Metes tudo na mochila e levas tudo de um lado para o outro. Claro que o desenvolvimento destas coisas também leva a permitir-te fazeres outras coisas. Há uns anos, de facto, eu recusava-me a usar eletrónica em tempo real. E muito por causa disso. Primeiro pelas condições e segundo porque eram muitas condições para uns resultados exatamente iguais ou sempre iguais. Não sentia que houvesse nada que validasse ou que melhorasse a condição da peça e da escrita em tempo real. Hoje não! Hoje, de facto, podemos ter várias outras possibilidades. Portanto, é mais válido.

NH - Nessa entrevista que deste ao Miguel Azguime, também falaste com ele sobre a música fractal.

EP - Sim, os fractais foram sempre, também, uma das coisas que me fascinou já há muitos anos, ainda antes de os descobrir no [György] Ligeti. O meu interesse com os fractais não teve a ver com o Ligeti teve a ver com uma ligação matemática pura e simples.

NH – Continua presente na sua música? Por exemplo em *Zazen* percebe-se que há uns ritmos em aumento.

EP- Todas elas têm. Todas têm sempre. Se calhar há uns anos era uma coisa mais controlada, no sentido em que era mais pensada, no sentido em que criavas os elementos a

pensar nessa estrutura fractal. Ela [a estrutura fractal] passou a fazer de tal maneira parte de meu processo de escrita que hoje está sempre presente. Mesmo a tal relação, a tal possibilidade de alguns efeitos em tempo real – e no caso do *Kōdō*, por exemplo, acontece isso – que é conseguires que algumas das granulações e mesmo dos tais *delays* aconteçam num princípio fractal. Portanto, tem a ver com a repetição de um dado elemento em proporções distintas. Ele está sempre presente. Mesmo na construção das relações entre ciclos e poli-ciclos, por exemplo, uso muito essa noção de multi-ciclos ou poli-ciclos, ou seja, ciclos que acontecem em simultâneo e, portanto, criam vários outros ciclos. Na prática é um bocadinho isto: eu tenho dois ciclos com velocidades distintas ou com ataques distintos, em determinado momento eles vão-se voltar a encontrar e vão-se tornar um novo padrão do mesmo ciclo. Na verdade, não sendo exatamente igual, podemos encontrar alguma relação com o conceito de fase do Steve Reich, a ideia do desfasamento. No caso dele, vais desfasando, desfasando até que voltas novamente ao mesmo sítio. Aqui não há desfasamento! O que há são durações distintas que acontecem em simultâneo. Mas como partem do mesmo princípio de organização, elas num determinado momento vão, de facto, voltar a encontrar-se e vão voltar a acontecer da mesma maneira. Portanto, o que vai acontecer é que um padrão pode ser repetido cinco vezes e o outro pode ser repetido sete vezes, por exemplo. E no fim das cinco vezes de um e das sete vezes do outro, eles voltam a estar, outra vez, no primeiro momento de cada um. Pronto! E essa noção, que acontece nalgumas obras de uma forma mais cuidada e mais organizada, ultimamente acontece porque sim. Porque já está de tal maneira integrada no teu processo de escrita e no teu processo de pensamento, que acaba por fazer parte dessa relação. Uma das questões que eu sempre disse: “- O fractal não foi inventado, foi descoberto”. Portanto, é relativamente fácil encontrarmos este tipo de princípios noutras relações e obras mais antigas. Claro que no [György] Ligeti encontramo-la porque é exatamente perto da altura em que ele [o fractal] é descoberto matematicamente. E depois que se descobrem as imagens, a possibilidade de criação de imagens fractais. E depois o Ligeti, que na verdade não usa o fractal no sentido matemático, usa-o no sentido poético, numa imagem, na ideia de uma imagem, mais do que uma coisa rigorosa de escrita, mas que está lá nesse tipo de criação. Depois, uma coisa que aconteceu e que também me fez alguma confusão foi: se procurares sobre a música fractal há muita coisa; a maior parte ela vive de uma relação quase tonal, uma relação de princípios tonais porque, obviamente, a própria série de harmónicos é um fractal, na verdade (a lógica das proporções tem a ver com os fractais). E muitas das vezes ficou nesta lógica do padrão, do padrão repetitivo, quase tonal. Portanto, a música minimal, repetitiva, se calhar, de alguma forma, enquadrava-se neste princípio, principalmente Philip Glass¹⁰⁴, e alguns do género.

¹⁰⁴ Philip Morris Glass (31 janeiro de 1937) é um compositor norteamericano associado à música minimalista, considerado um dos mais influentes do final do século XX.

Acho mais interessante o Steve Reich, diz-me mais do que o Glass, mesmo nesse princípio dessa relação. Depois, a Europa, na sua tradição de vanguarda e do não tonalismo, criou a ideia do fractal num outro princípio que é basicamente a ideia quase de granulação, na verdade. No Tristan Murail aparece aquilo que ele chama os acordes fractais ou os ornamentos fractais que depois se desenvolvem, precisamente, num mesmo tipo de contexto ou de conceito nalgumas análises de algumas obras do João Pedro Oliveira, que tem a ver com aquela ideia de ornamentação rápida descendente. A Helena Santana, quando analisa as *Pirâmides de Cristal*, fala nessas situações como as “situações fractais”. Na verdade, o fractal é muito mais complexo do que isso e nas *Pirâmides de Cristal* encontram-se esses fractais de uma forma muito mais complexa que é, exatamente, a organização de acordes e de ritmos e de padrões, e não, meramente, aquele tipo de coisinha... Aliás, no Tristan Murail¹⁰⁵ é a mesma coisa. Uma das técnicas do Murail tem exatamente a ver com o facto de começarmos da mesma maneira, com o mesmo princípio, e esse princípio vai-se transformando. Leva um caminho semelhante mas que não é exatamente igual. É um bocadinho a história do Emmanuel Nunes¹⁰⁶ quando dizia que “Repetia sem imitar.” Ou seja, ele voltava aos mesmos padrões, voltava às mesmas questões, mas não era exatamente igual. Nunca era exatamente igual! Que é o que acontece aqui: sempre que voltas ao mesmo princípio, parece a mesma coisa, mas nunca é a mesma coisa, nunca é exatamente igual. Isto tem a ver com duas coisas: a primeira tem a ver com os fractais, que é exatamente a manipulação, o facto de parecerem a mesma coisa e não serem tem a ver com essa manipulação do fractal; e, por outro lado, tens a lógica que tem a ver, aqui sim, novamente com o budismo, que é o conceito da impermanência. Neste conceito nada se mantém, há momentos em que as coisas nunca são iguais. A aceitação de que as coisas mudam, de que as coisas podem mudar, podem-se transformar, não são permanentes, é que faz com que o caminho da ideologia do budismo vá acontecendo. No caso do John Cage, tinha exatamente a ver com a indeterminação. Aquilo a que ele chamava indeterminação tem a ver com a impermanência, na verdade. Ele, depois, levou ao exagero de algumas questões, com *O Acaso*, *O Acaso do I Chin*¹⁰⁷, *O Acaso do próprio papel*, onde ele ia buscar diferentes papeis e as imperfeições do papel criavam a própria música e os próprios caminhos. Tem a ver com essa ideia de impermanência, ou seja, nada é permanente nem nada é definido, quer dizer,

¹⁰⁵ Tristan Murail (11 março de 1947) é um compositor francês, discípulo de Oliver Messiaen, e um dos mais importantes representantes da música espectral.

¹⁰⁶ Emmanuel Nunes (31 de agosto de 1941- 2 de setembro de 2012) foi um compositor português que viveu em Paris, estudou com Fernando Lopes-Graça.

¹⁰⁷ geralmente traduzido como *Livro das Mutações* ou *Clássico das Mutações*, é um texto clássico chinês composto de várias camadas sobrepostas ao longo do tempo e considerado um dos mais antigos e importantes livros da filosofia chinesa

podíamos ter marcado isto tudo [a entrevista] e não sei quê, e eu podia vir de ali para aqui e a luz ir abaixo ou a internet ir abaixo e não podermos fazer não sei o quê, porque... Portanto, esse tipo de noção e a noção de que essas coisas acontecem e que em vez de ficar muito preocupado - “Eh, pá! E agora não sei o que vou fazer!” – pensas: “Que é que eu vou fazer? Não posso fazer nada!” Continuo a fazer as coisas no princípio daquilo que posso fazer. Então, se eu não posso fazer isso vou ter que me arranjar para fazer outra coisa. Vou caminhando. E aqui é um bocadinho essa lógica, que leva a tantos outros como o próprio Luigi Nono com a ideia de “O caminho faz-se caminhando” que é uma frase que não é dele, mas que pode ser vista em diferentes conceitos e também tem a ver com isto. “O caminho faz caminhando” quer dizer faz-se com o que vais tendo no caminho, o importante não é o caminho, mas é o caminhar. Ou seja, eu vou por ali, mas em determinado momento posso mudar essa direção, posso tomar outra decisão. Aí está, posso ir pelo caminho e choveu e já não posso passar por ali, caiu uma árvore, há um pedregulho, magoei-me, tenho de voltar para trás. Há tantas imprevisibilidades pelo caminho que quando saís dali, assumir ou tomar como certo que eu vou sair daqui e vou chegar ao fim daquele caminho é uma improbabilidade. Posso chegar, claro que sim. (risos) Também é o pessimismo: “-Ai não! Porque isto pode acontecer tudo e mais alguma coisa e eu não vou chegar a lado nenhum!” Não! Posso chegar como posso não chegar. Posso demorar dez minutos como posso demorar meia hora. Não sei é o que, a partir de cada passo que dou o que vai acontecer ou não e, portanto, vou-me adaptando. Que, ao fim e ao cabo, é o que fazemos com a vida, quer dizer, vamo-nos adaptando aquilo que nos vai aparecendo e que vamos discutindo e que vamos precisando e que vamos achando que é bom ou mau para nós. Portanto, é essa noção que vai preenchendo estas peças, também. Porque, curiosamente, o fractal está ligado à teoria do caos e portanto tem a ver com algum lado de imprevisibilidade. Tu nunca sabes, exatamente, qual é a proporção que vai acontecer ou não vai acontecer. Agora, a ideia de que acontecemos ou que as coisas acontecem... em determinadas proporções... As variantes dessa proporção... Se ela é maior, eu percebo melhor determinadas coisas; se ela é menor, posso percebê-las de uma forma menor. Há uma aula de Pierre Boulez, muito curiosa sobre isso, em que ele mostra elementos de uma peça dele, o *Sur Incise*, que também é com percussões (para três percussionistas, três pianistas e três arpistas). Nesse documentário-aula, ele pede para tocarem mais lento determinadas coisas e depois mais rápido. E ele próprio diz: “-Vêm, assim lento percebem as notas todas e não sei quê, mas, depois, auditivamente, na verdade não vão percebê-las. Não vão perceber nada! Vão perceber um gesto e na verdade é o que interessa, perceberem o gesto. Não estou minimamente preocupado se vocês percebem quais são todas as notinhas que lá estão, porque vai ser impossível percebê-las.” E claro que, a relação harmónica, rítmica e melódica que tu vais ter com as coisas, vai variar consoante tu ouças aquilo muito estendido ou ouças aquilo de uma forma muito rápida. Uma das coisas que, por exemplo, eu uso muito

com eletrónica é pegar num determinado som que vai acontecer n vezes e expandi-lo, por exemplo, à duração da peça. Tens percepções completamente diferentes! Ouves determinadas coisas que não ouvias e que têm a ver com o princípio da audição do Cage, normalmente ligado à tradição Chan ou Zen. Primeiro, quando ouvimos várias vezes a mesma coisa, começamos a ter percepções diferentes daquilo que ouvimos. Se tu ouvies quatro ou cinco vezes a mesma coisa, claro que aquilo que estamos a ouvir, já está de tal maneira integrado que eu já começo a desligar e a ouvir outra coisa. Mas isto tem a ver com a psico-acústica também, como é obvio. Se eu ouço uma obra pela primeira vez, reajo às dinâmicas, por exemplo, nessa primeira vez porque não estou a contar com elas. Quando ouço várias vezes já sei o que vai acontecer, portanto, a minha expectativa e a minha relação com aquilo já é diferente. Se eu expando a obra, passo a ter uma percepção diferente daquilo que estou a ouvir. E isto tem a ver com a tal lógica da respiração, por exemplo. Quer dizer, se eu tenho uma respiração mais rápida ou se começo a controlá-la de uma forma mais lenta. Portanto, a percepção do que é que o meu corpo faz para ter essa respiração e como é que a absorve e a deita fora, modifica. Ora, o *Zazen* vive disso e as outras peças também vivem disso, na verdade, desse tipo de acontecimentos, e portanto, a percepção que tu vais tendo com determinadas coisas.

NH - Antes estavas a falar da música espectral. Temos música espectral nas tuas peças para percussão a solo, como por exemplo em *Kadō*?

EP - Sim, em todas elas, na verdade, porque vivem do espectro, da manipulação do espectro. Os tais efeitos que eu falei há bocado do Michael Norris¹⁰⁸, tem exatamente a ver com a manipulação do espectro, que era uma das coisas que me chateava um bocadinho na tal eletrónica inicial em tempo real. A única coisa que tínhamos para manipular o espectro eram os filtros, a equalização ou filtro. Que na prática, durante muito tempo, também as experiências feitas, aquilo era um bocadinho preciosismo. Era assim, mexias no filtro e pouco ou nada sentias. Ou estávamos com muita atenção e era uma coisa que nos já conhecíamos muito bem, portanto, tínhamos essa noção, mas, ao nível prático da obra, no contexto com o público, noventa por cento das pessoas não ia perceber qualquer tipo de alteração. Das dez que sobravam, para aí nove não diziam que “Perceberam, sim senhor” e não tinham ouvido nada. Aí um por cento, de facto, que percebeu alguma alteração provavelmente ia-se questionar, da mesma forma que eu me questioneei, acerca de para que é que serviu aquela alteração. Hoje, consegues, de facto, porque digitalmente conseguimos manipular muito mais questões, mexendo no espectro, de facto, consegues alterar realmente o som e, portanto,

¹⁰⁸ Compositor, programador de software e teórico da música em Wellington, Nova Zelanda.

ouvi-lo como duas coisas completamente diferentes. Quer dizer, o mesmo som filtrado, de facto, funciona de formas distintas. Também o desenvolvimento dos MP3, dos CDs, disso tudo, das compressões, de facto, permitiu e criou uma nova visão do filtro e da transformação. Eu acho que nesse aspeto a escola espectral, não só, pela noção, ou também, porque a escola espectral vive muito, inicialmente, desta noção de prolongação, do som prolongado. Ou seja, as primeiras peças vivem não só de imitar um determinado espectro, mas de o pôr em perspetiva. Isto é, é prolongar um som de tal maneira que eu consiga perceber os acontecimentos desse som. E é isto que o [Gérard] Grisey faz inicialmente, que o [Tristan] Murail faz inicialmente... Aliás, o Murail, inicialmente, o que faz é usar os elementos possíveis da transformação já eletrónica: a modulação em anel, os filtros, etc, o que levava, em algumas obras, de facto, a não sentir o que é que aquilo trazia de novo. Que é a perspetiva dos sons, adicionais e dos sons resultantes, que ele criava de alguma maneira mantendo... Claro que crias uma ligação harmónica muito mais coerente do que nas obras anteriores, não é? Quer dizer, que essa coerência harmónica é muito aldrabada, digamos assim, é muito artificial, se quiseres. Tudo isto acaba por levar a um desinteresse também dessas outras relações em que a música espectral, de facto, vem criar uma dinâmica mais orgânica, se quisermos, ou mais natural. E nesse sentido, a preocupação destas peças tem a ver com isso, com o facto de ouvirmos determinados tipos de relações e de percebermos determinado tipo de interações que têm a ver com um único elemento. Claro que no *Kadō* as próprias linhas melódicas acabam por viver dessa lógica espectral, de ir buscar notas que fazem parte do espectro ou da transformação desse espectro. No caso do *Zazen* e do *Kōdō*, vivem exatamente do próprio som e da sua ressonância. Portanto, deixar perceber a ressonância em si mesmo, em que, neste caso a eletrónica vai acentuar e permitir que ela tenha um caminho mais obvio, porque a execução de um instrumento como o prato – claro que ele tem uma serie de ressonâncias à partida, e claro que a forma como executamos e os locais onde executamos, nos vai possibilitar controlar essa ressonância -. Mas, no final, é perceptível enquanto isso mesmo, enquanto uma execução de um prato e daquelas ressonâncias. Portanto, aqui, a eletrónica, o que vai fazer, é acentuar ou transformar essas ressonâncias ou algumas dessas ressonâncias num elemento musical que vai ter uma continuidade. E que tem a ver, evidentemente, com ires buscar questões que nascem do próprio espectro ou que estão no próprio espectro. Aqui não há muita volta a dar-lhe, porque a manipulação da eletrónica tem a ver com o próprio som e com a própria ressonância do instrumento, portanto, não é criar novas frequências nem novos padrões, nada que não esteja no próprio instrumento. Na prática, é retirar de cada elemento e do próprio som em si mesmo, os elementos-chave para a construção da própria peça. Claro que numa peça com maior quantidade de instrumentos podes criar esses nichos, essas bandas de frequências e essas questões todas e serem manipuladas por esse princípio. Neste tipo de questão, que tem a ver viver exatamente viver

da reverberação e da ressonância, é aproveitá-las, pegar nelas e aproveitá-las e manipulá-las nesse contexto. Estas peças vivem muito, de facto, também, dessa relação.

NH- Muito bem! Anteriormente dizias que *Lux in Tenebrae* tinha muitos instrumentos. Quantos instrumentos tem?

EP - *Lux in Tenebrae* tem marimba, tem uma taça, também.... Inicialmente tínhamos pensado nos gongos, mas são umas chapas, tem tom-toms, tem *temples blocks*, acho eu, já não sei de cór. Tem três locais de execução: um que era só a taça, outro que é... Aliás, fizemos uma gravação com uns bidões de lata, mas que podem ser tom-toms ou timbalões. Não sei se tem bombo... Não, bombo acho que é no *Kleine Welten*. Tem essas tais chapas ou uma chapa grande... São para aí, não sei, sete ou oito elementos.

NH – Ok, então, *Kleine Welten* e *Lux in Tenebrae* são as peças mais antigas e são também as que têm mais instrumentos.

EP – Sim, sim.

NH - Achas que há uma intenção de reduzir a instrumentação à medida que vais compondo novas peças?

EP - Sim, há. Primeiro, por um lado, a perceção de que – mas isso vai acontecendo, não só nestas peças, como em geral – a perceção de que precisas de menos material para dizer as mesmas coisas; e que, quanto mais material mais distrações acontecem; e, quantos mais elementos menos estás a dizer. Na verdade, se tens muita gente a falar ao mesmo tempo a perceção do discurso é menor. Aqui acontece o mesmo. Há um foco maior naquilo que é necessário e, por isso mesmo, também, a redução instrumental acaba por ser mais óbvia. É claro que numa peça para sexteto, por exemplo, de percussões tens, pelo menos, seis percussões que podem ser todas a mesma, na verdade: podes ter seis marimbas, podes ter os seis instrumentistas a tocar ao mesmo tempo – aliás o *Drumming*, do Steve Reich, é um dos bons exemplos para isso – podemos fazer muita coisa tocando todos à volta dos mesmos instrumentos ou no mesmo instrumento. E é exatamente esse afunilar, é perceber que, se calhar, podes ter muitas divisões da mesma coisa ou muitos elementos baseados na mesma estrutura, que se vão transformando e que se vão sobrepondo. Mas, todos dizem a mesma coisa. Na verdade, estás a dizer o mesmo discurso a diferentes velocidades. Se for a diferentes timbres, e ser forem muitos em simultâneo, se calhar não se percebe tanta coisa.

Mas se eles tiverem relações... Também quanto maior a relação com a noção do espectralismo também maior relação tens com isto, porque comesas a perceber que de um mesmo som base tiras todos os outros, das mesmas relações tiras as mesmas ilações. E depois, é um princípio vertical que também existe horizontalmente, em que eu parto de um mesmo princípio, parto da mesma coisa e ela vai... (faz um gesto de movimento com mão) e acontece de determinada maneira. Volto a partir da mesma coisa e já não é exatamente igual porque já foi transformada, porque já foi buscar outros elementos da mesma base, ou porque já se estendeu mais... É como se num discurso nós precisamos de repetir a mesma coisa, justificando-a de formas diferentes, ou dizendo-a de formas diferentes, ou levando-a para uma outra perceção a partir da mesma base. E este tipo de transformações é aquilo que nos leva, de facto, a uma noção distinta da própria audição e das próprias consequências da audição. Uma das questões práticas é exatamente a possibilidade, ou não, de levar esse material todo ou não, portanto, quanto maior, quantos mais elementos físicos tens, mais dificuldades há também do transporte, de execução, de montagem, etc. Ora isso leva-te a ter de repensar e a estruturar aquilo que está a acontecer. Aí começamos a perceber: “-Será que preciso mesmo de este material todo? Será que as soluções não conseguem ser outras? Será que não conseguimos com menos material chegar aos mesmos critérios?” Claro que aquelas primeiras peças também vivem de uma coisa que é: a primeira vez que se escreve para um elemento como é a percussão... A percussão tem vantagens sonoras muito maiores, porque um percussionista pode tocar vários instrumentos. Não é a mesma coisa que se escrevo para um flautista, porque claro, isto também tem a ver com algumas daquelas experiências das vanguardas que era o flautista vai tocar quatro flautas; em determinados momentos já passou da flauta alto para flautim, do flautim para flauta baixo e para flauta normal. E porque isto era a necessidade muito, aí está, da experimentação e da possibilidade de teres um leque muito maior, tirado dum único instrumentista. O que começou a trazer os problemas normais, no caso da flauta a mudança real de uma flauta normal para um flautim implica mudanças de embocadura, implica mudanças de projeção, implica uma série de questões que não estão trabalhadas, que não estão tratadas. E hoje em dia, nem todos os flautistas tocam flautim ou nem todos tocam flauta alto. Portanto, vão-se especializando nas diferentes questões. Por exemplo, o clarinete baixo acho que é um dos grandes exemplos desta característica, que é: começamos a ter clarinetistas que só tocam clarinete baixo, que só se especializam em clarinete baixo. Acontece o mesmo com os saxofones. Normalmente, quando se pedia uma peça para saxofone, o compositor podia compor para qualquer um dos saxofones. Hoje não é verdade. Começas a ter saxofonistas que te dizem “- Olha, mas eu barítono não toco, ou não toco este ou não toco aquele” e comesas, de facto, a ter especialistas nisso. A percussão tem, de facto, uma vantagem que é a abrangência. Claro que não vamos dizer que não exista gente que se sinta mais à vontade com este ou aquele instrumento. Mas, logo à partida, a

própria progressão de ensino e de estudo da percussão permite essa abrangência porque, logo à partida, vão passar por diferentes tipos de instrumentos e vão experimentar diferentes tipos de instrumentos. E, portanto, vão ter essa valência, digamos assim. O que, numa primeira fase é como teres um brinquedo novo. Vais experimentar tudo e mais alguma coisa. Poder escrever para não sei quantos instrumentos e ter só uma pessoa a tocar não sei quantos instrumentos, é uma maravilha! Depois vais percebendo que se calhar isso, afinal, não é tao maravilha como isso. E vais percebendo que, se calhar, para o intérprete também não é tao maravilha como isso, porque implica uma série de coisas, uma série de atenções. Porque depois as próprias execuções não são iguais. A forma de lidares com as baquetas, com os locais de execução, a montagem... E só vais percebendo isso à medida que vais escrevendo e que vais trabalhando com as pessoas. Claro que a escrita sentada à mesa é muito bonita. O que leva novamente ao início da nossa conversa, da quarta peça do ciclo, que é exatamente o não querer escrever sentado à mesa, ou seja, não querer escrever achando que tudo aquilo que vai ser criado, que vai ser pensado, vai funcionar automaticamente. Claro que quando escreves para um instrumento como a arpa ou a guitarra, que não tocas e que têm as particularidades que eles têm, claro que há tratados em que vamos percebendo determinadas coisas. Mas também vamos percebendo que depois quando chegamos lá; a sonoridade das guitarras e das arpas sabemos mais o menos qual é; se eu não fizer muitas invenções, à partida sei qual é a sonoridade das coisas. Mas há algumas coisas que também têm as suas sonoridades distintas e que; às vezes, também as escrevemos e depois quando vamos trabalhar com o interprete, ele faz uma coisa que não corresponde aquilo que nós tínhamos idealizado. E depois lá vem a explicação: “- Isso, exatamente como tu queres, não dá!” Não dá por razões físicas, por razões técnicas, por uma serie de questões. Portanto, isso é uma das questões que, neste caso, tendo instrumentos ou sonoridades que só ouves mas que não experimentaste, é preciso experimentar, estar lá. É quase um laboratório, estar ali e experimentar e ver: “-Olha, e se usarmos esta baqueta em vez daquela?” Lá voltamos à questão das taças. Se calhar algumas das ideias que se possam ter, que achamos que funcionam, também não funcionam, porque depois na prática, não são exequíveis porque demoram mais tempo em determinadas coisas. E tudo isto é o suficiente para manipular essa perceção. Com o tempo e com a forma como vamos percebendo as coisas vamos também achando... Neste momento, percebo que não preciso de tanto material para dizer a mesma coisa que dizia com não sei quantas... Às vezes tinha mais folhas de material do que depois tinha de peça. Ou tinha mais materiais daqueles que realmente eram usados na peça. E isso é um controlo quase do serialismo, teres um controlo de todos os materiais que depois eles não vão a acontecer, na verdade. E, por vezes, quando acontecem e quando os ouvimos não funcionam. Na verdade, está tudo muito organizado, tudo muito bem escrito e tudo muito bem... Também tive já essa experiência de análise de obras muito impressionantes. Ou seja,

tu analisas a obra e de facto ela tem uma construção fabulosa e está muito bem feita, e tudo muito cuidado. Mas depois vais ouvir a obra e musicalmente ela não diz absolutamente nada. E tu dizes: “Eh, pá, tanta organização e afinal, musicalmente, isto não tem interesse nenhum!”. O resultado final, aquilo que vai sair e que se vai ouvir é o que interessa. Porque se não for para ser musical então faço outra coisa qualquer. Se for para entender o conceito intelectual, matemático de organização, faço frações e faço equações, não faço música. Essas frações e equações ajudam ao pensamento e estão lá, obviamente, como toda a construção da afinação e toda a rítmica, mas, se penso só nesse padrão, então, não tem a mesma função, não estou a fazer música. Estou a fazer outra coisa qualquer. Aqui é a adaptação de todos esses princípios, de todos esses pensamentos e de todas essas questões e transformá-los num princípio auditivo, que, com as condições todas que também traz, de ser mais imediato ou menos imediato. Se há uma coisa que posso dizer por palavras, escrevo um poema ou escrevo um romance, não escrevo música. Ou uso texto na música. Mas, logo à partida, estou a dizer uma coisa que não será imediatamente o que está no texto, porque estou a ter uma outra perceção do que esta a ser dito. Isto acontece como tudo. E portanto, esse afunilamento, esse desenvolver grandes elementos para pequenos elementos, se calhar, também tem a ver com isso, tem a ver com perceber que precisas de dizer menos coisas para dizer a mesma coisa, precisas de menos elementos musicais e, portanto, também precisas de menos panóplia instrumental para chegares ao mesmo fim.

NH – Voltando então à eletrónica: todas as tuas peças para percussão a solo têm eletrónica?

EP – Têm eletrónica, sim.

NH – E acontece o mesmo nos outros instrumentos? Por exemplo, as obras para piano, para violino, têm sempre eletrónica?

EP – Não! Aliás, mesmo as outras duas peças... O *Lux in Tenebrae* tem eletrónica, mas é uma espécie de separador de situações. É uma eletrónica pré-gravada que acontece em determinados momentos e, depois, no final, tens o prolongamento da taça, aí sim, manipulada com as reverberações. E no *Kleine Welten* pode-se usar dois efeitos de *delay*, que acontecem com *delays* distintos, uma espécie de camara de ecos, se quiseres, também, que podem ser feitos ou não. Na verdade, penso que nenhuma das vezes, ou só na primeira vez em que se fez a peça é que se usou esse efeito. De resto, acho que nunca usamos os *delays*. Aí está, não era uma coisa que fizesse assim tanto sentido. E depois tens tanta informação que o facto

dos *delays* estarem lá ou não estarem acaba por não fazer grande sentido. E aqui, nestas peças, de facto, fez parte do princípio da construção deste ciclo, o uso da eletrónica, e por isso tem, de facto, sempre eletrónica. O que não quer dizer que noutras obras para percussão não venham a não ter eletrónica. Aliás, *Empty Time Empty Spaces*, para sexteto, não tem eletrónica. É só sexteto.

Nos outros instrumentos tenho uma mistura. Tenho obras, de facto, com eletrónica e outras sem qualquer tipo de eletrónica. O recurso à eletrónica tem a ver com a necessidade ou não de ter mais coisas para usar ou para dizer. Na verdade, tem a ver com isso, com a necessidade de poder transformar determinados elementos da peça de uma forma que instrumentalmente não consegues. Naqueles em que eu consiga que a transformação seja feita via instrumental, faço via instrumental, não preciso da eletrónica. Agora, outros são, de facto, recursos de dimensão, de criares dimensionalidades que permitam outro tipo de leituras. E só aí, sim, é que a eletrónica entra.

NH - Como definirias o teu próprio estilo?

EP – Ui!!! (sorriso) É uma mistura de várias informações. Na prática, já achei mais que a minha música é espectral, mais ligada com o spectralismo. Aos poucos, vou percebendo que o spectralismo está lá mas, tal e como aconteceu com a própria música espectral, ela foi-se transformando. O termos demasiadas etiquetas nas coisas, às vezes, retira, de facto, as possibilidades da criação. A mim não me preocupa muito que esteja associado a um estilo ou a outro. Eu acho que as coisas vão andando em função do que precisamos de dizer e do que precisamos de transmitir. Por vezes, há alguns compositores ou alguns musicólogos que às vezes sentem essa necessidade de uma prisão do discurso e desse catálogo. Ou seja, este compositor está ligado a esta escola. E isso acho que é muito redutor porque tu acabas por estar a fazer música que tem sempre a ver com aquela questão. Ou seja, não posso escrever outra coisa porque já estou fora do meu padrão, já não é aquilo que eu escrevo, já se ouve de outra maneira. Ah, isto é de não sei quem por causa deste estilo! Eu acho que a música de cada um é por aquilo que nós utilizamos e pela forma em que utilizamos esses materiais. Acho que o mais interessante e o mais importante é percebermos que, de facto, a música daquela pessoa, é aquela, mesmo que use características diferentes ou use elementos distintos. Porque senão estou sempre a dizer o mesmo. E se estou a dizer sempre o mesmo, já não vale a pena, deixa de fazer sentido, não é? A partir do momento em que eu comece a perceber que determinada técnica ou determinado caminho de escrita começa a ser redundante e que a próxima peça diz a mesma coisa que a anterior, e que começam a dizer todas a mesma coisa, tenho que mudar alguma coisa, ou então paro de fazer o que estou a fazer e faço outra coisa. Isso é uma das coisas que também vão acontecendo. Às vezes

acontece. Às vezes perguntam-me: “- Tens anos em que tens mais obras e outros em que tens menos.” É exatamente por causa disso. Porque a necessidade do que vai sendo escrito as vezes muda e portanto, se eu perceber que estou a ser redundante e que estou sempre a dizer a mesma coisa, então deixa de fazer sentido [escrever música]. Ela [a composição] faz sentido enquanto percebemos que não dissemos tudo ou que ainda temos diferentes formas de dizer a mesma coisa. Que essas questões ainda fazem sentido serem pensadas, serem ditas, serem reestruturadas. Caso contrário não faz sentido nenhum. E portanto, essas variantes acho que são mais interessantes do que depois da definição. Não quer dizer que em determinada altura, claro que sentimos essa necessidade de estar ligado a uma estética, a uma escola. Agora, desde cedo que sempre me senti influenciado por diferentes caminhos e, por vezes, alguns até contraditórios em relação aos outros. Portanto, nunca me senti muito dentro de uma determinada linhagem de escrita, embora, a única com a qual me tenha ligado mais foi, de facto, [com] a música espectral, com a corrente espectral. Mas, a maior parte das vezes fui percebendo eu próprio, e não só – numa das (poucas) críticas do Virgílio de Melo e levanta exatamente essa questão dizendo: “Ah, pronto. Inicialmente [estava] a pensar num compositor de música espectral, com uma relação de música espectral, e depois ouço um quarteto que começa como se fosse uma obra espectral e depois tem tudo menos aquilo que seria espectável numa obra espectral”. Que foi aquilo que eu senti, por exemplo, com o próprio Grisey. Tu chegas a um ponto em que [te perguntas]: será que, por exemplo, *Vortex Temporum* ainda faz sentido estar catalogada com uma obra espectral? Todo o percurso da peça é exatamente o oposto ao pensamento espectral. Não é uma longa transformação da coisa nenhuma, é uma transformação rápida de várias coisas e de vários acontecimentos e de vários pensamentos. Claro que tem uma base, e que vai estar lá, porque tem a ver com a criação dos elementos técnicos. Eu acho que há três elementos fundamentais naquilo que nós fazemos: uma estética, que é uma espécie de arquétipo daquilo que nós criamos; a técnica, que pode ser mais direccionada com aquela estética ou não, ou quais são os elementos que nós usamos com maior frequência e que fazem mais sentido no nosso discurso; e o lado sensorial da obra, que é aquilo que nenhuma técnica nem nenhuma estética vão dizer, e que é aquilo que tu pretendes transmitir enquanto discurso, enquanto transmissão de pensamento, de ideologia, de sentimento, seja do que for. Portanto, esses três elementos, que podem depois ter elementos comuns obviamente, se calhar são os que são mais previsíveis quando ouvimos uma obra de determinada pessoa. No meu caso, fractais, espectros e o conceito da repetição do mantra – vamos pensar aqui os fractais como técnica, o espectro como estética e os mantras como o lado sensorial –, todos eles partilham a repetição e a lógica da transformação por relações diretas. Portanto, vais encontrá-las em todas as minhas peças, como é evidente, porque elas fazem parte dos três princípios. Não quer dizer é que sejam sempre iguais ou que vão ser sempre manipulados da mesma maneira.

Que a importância da estética espectral é maior, pode ir variando. Que a importância do uso dos fractais ou de determinados conceitos fractais são mais importantes em determinados momentos, ou uso mais ou uso menos. E, na própria lógica do sensorial, que elementos são mais trabalhados em determinado momento, quais são os mais importantes naquela fase. Tudo isso, ao mexer e ao transformar, obviamente vai criar peças completamente diferentes. Uma espécie de sensação que tens, estás a escrever música neotonal, ou música neoclássica, ou música serial, ou isto ou aquilo, todas elas são válidas a partir do momento em que vão de encontro aquilo que eu preciso de dizer naquele momento. Acho que muitas das vezes, isto leva àquela sensação dos *outcasts*, aqueles compositores que estão fora da programação, exatamente porque não encaixam nessas linhagens. Por exemplo, em Paris há uns anos, tudo o que não fosse música espectral não era tocado. Só se tocava música espectral. E os compositores, ou escreviam dentro daquela linhagem e daquele tipo de discurso, ou não valia a pena fazerem nada porque ninguém queria nada. Isso é completamente ridículo, por um lado, porque chegas a um ponto em que toda a gente está a dizer a mesma coisa: ouvir A ou ouvir B, estás a ouvir o mesmo discurso. Como o serialismo; em determinado momento Boulez, Stockhausen, Berio, ou seja quem for, é a mesma coisa, tem as mesmas características. Se vamos pelo serialismo integral e pela lógica do pensamento estrutural, aquilo diz tudo a mesma coisa. E foi isso que eles próprios perceberam e não necessitaram de muito. Cada um escreveu uma obra absolutamente serial e percebeu que não valia a pena, porque estavam todos a dizer o mesmo e não interessava a ninguém. Portanto, mais valia escreverem coisas novas e cada um ter seu pensamento. Então, temos, de facto, o Stockhausen que vale a pena, temos o Berio que vale a pena, o Luigi Nono que vale a pena e o Boulez que vale a pena. E é aí que eles começam a valer a pena! E repara, será que a partir dum determinado momento faz sentido ainda dizer que estamos a falar de compositores do serialismo? Não quer dizer que, por exemplo, no Boulez a técnica do serialismo continua, não integral, não absoluta, mas está lá porque faz parte do discurso dele, da técnica dele e do pensamento dele. Agora, sentir aquela obra como uma obra do serialismo, como uma obra serial, já não se ouve, já não se sente como tal. No Stockhausen, toda aquela lógica dos *Momente*, do *Formel*, etc., vêm de um pensamento... O Gruppen vem, absolutamente, de um pensamento serialista. Ele continuou a usar essas técnicas a partir de aí. Quer dizer, dificilmente conseguimos entender lógicas do serialismo no *Licht*, no entanto, o momento, forma, técnicas de grupo, etc. estão todas lá. Têm é outras funções. Passaram a funcionar de outra maneira e a ser usadas noutro tipo de pensamento. A mesma questão que estávamos a falar no *Vortex Temporum*. Esta obra também utiliza espectros expandidos, reduzidos e normais. E utiliza todo esse tipo de pensamento, na mesma, da onda sonora, e do acontecimento que retoma, e que retoma e do padrão, etc. Mas, comparar o *Vortex Temporum* com seja que peça for dos espaços acústicos, não tem nada a ver uma coisa com

a outra. São obras completamente diferentes. Aí está, a técnica, não faz a estética, não é? E a estética também não faz a técnica. E aquilo que se pretende transmitir nem sempre é a mesma coisa, porque nem sempre estamos da mesma maneira e nem sempre nos preocupamos com as mesmas coisas. Se nos preocupamos sempre com as mesmas coisas podemos ficar quietos e sossegados. As coisas mudam, as coisas vão tendo funções diferentes, as preocupações vão mudando, não só socialmente como internamente. Nós, fisicamente vamos tendo mazelas diferentes. Há coisas que não me preocupavam há anos atrás e que se calhar me preocupam agora. É assim! E se calhar, daqui a uns anos vão-me preocupar outras coisas e estas já vão deixar de me preocupar. Aquilo que vamos olhando, também vai deixando de ser a nossa reação ao mundo ou não. O que é que queremos dizer em relação aquilo que vivemos e que está a nossa volta, e como é que o dizemos. Cada um diz à sua maneira, obviamente. Da mesma forma que cada um de nós vai ter ideias e pensamentos diferentes. Não quer dizer que não cheguemos à mesma conclusão. Não quer dizer que, em última análise, não achemos mal ou bem as mesmas coisas. Agora, a forma como chegamos lá ou nos relacionamos com elas é que não é necessariamente a mesma.

NH - Acha que nestas peças para percussão a solo, sobre as quais estamos a falar agora, podemos encontrar alguma característica ou influência dos seus professores?

EP - Há sempre! Eu acho que aquilo que nós aprendemos vamos, de alguma forma, integrando em nós próprios e vamos usando. Acho que uma das vantagens que eu tive foi estudar com pessoas muito diferentes e com técnicas e processos muito diferentes. Aí está, esta vantagem de chegares ao mesmo lado por discursos diferentes ou características distintas. E, o facto de não me interessar essa lógica da estética e da escola x, y, trouxe a vantagem de poder alargar o meu discurso. E portanto, estudar com o Peixinho, com o Cândido Lima, com o Pinho Vargas, com o Amílcar Vasques Dias, com o Emmanuel Nunes, permite caminhos completamente diferentes. Portanto, vais trabalhar lógicas e escolas diferentes. Claro que, cada um, se calhar, naquele momento acha que deves seguir aquele princípio e aquela estética e estares mais ligado à... Por exemplo o Cândido Lima estudou com o Xenákis e tem aquela relação toda com a música de Xenákis (interrupção na ligação) [os métodos e processos dele]¹⁰⁹ O próprio Peixinho, em determinada fase, (houve uma falha na ligação)... [estudou com Luigi nono e mesmo que se encontrem algumas relações está mais ligado]¹¹⁰ nitidamente ao Stockhausen. E, portanto, aquilo que eu quero dizer, se calhar

¹⁰⁹ Indicação que o Professor Eduardo Luis Patriarca adicionou na revisão que efectuou no dia 3 de Junho de 2022.

¹¹⁰ Indicação que o Professor Eduardo Luis Patriarca adicionou na revisão que efectuou no dia 3 de Junho de 2022.

não é o mesmo que o Cândido [Lima] quer dizer ou que o Jorge [Peixinho] queria dizer. Então, se não é a mesma coisa não tem que ser dita da mesma maneira (risos). E claro que acontece... (nova interrupção da ligação) [ter contacto com compositores com que não estudamos, mas que ouvimos e analisamos as suas obras, e que nos fascinam mais, com quem temos mais afinidade, onde acabas por]¹¹¹ ires buscar alguma coisa... Por exemplo, o John Cage era um compositor impensável para o Emmanuel Nunes. Não é que ele não aceitasse a existência de John Cage, obviamente. Se o Boulez aceitou (risos) e o Stokhausen aceitou, claro que o Emmanuel também aceitava. Mas, era uma estética que não lhe dizia absolutamente nada. Como é evidente, não tem nada que ver com a música dele. Mesmo para o Cândido Lima. No entanto, o Cândido teve essa sagacidade ou essa capacidade de, quando percebeu... (ligação fraca) mandou-me estudar o Cage. Mandou-me estudar Luigi Nono e Cage ao mesmo tempo. E nisso, se calhar, foi de todos o mais pedagogo, curiosamente. Porque percebeu que não valia a pena estar-me a dar um caminho exclusivo. Tu próprio perceberes a mistura desses caminhos. Hoje, a minha música é uma mistura de vários autores. Consegues encontrar vários. Não vais encontrar nenhum em específico porque todos eles se misturam em diferentes aspetos e em diferentes interesses. Da mesma maneira que me preocupa ou me interessa o pensamento de Cage em algumas questões, interessa-me (ligação fraca) [o do Scelsi]¹¹², algumas características de Stokhausen ou de Jonathan Harvey¹¹³ ou do Takemitsu ou do Boulez, ou do Grisey. E portanto, aqui vais ter uma série de percursos completamente diferenciados, que se juntam, que se misturam naquilo que eu depois digo ou pretendo dizer. Por exemplo, uma das características no *Empty Time Empty Space* para sexteto de percussão e com a peça de [Jorge] Peixinho... Claro que a escolha da encomenda para mim tem a ver com o facto de eu ter estudado com ele, de ter sido um dos últimos alunos particulares dele. Mas vais ouvir uma obra e outra e não vais encontrar relações estéticas nenhuma entre ambas. Será muito difícil, naquele momento, dizer assim: “-Olha, realmente estamos a ouvir uma obra de um aluno do Peixinho!” Mas eu acho que a muitos destes mestres nunca lhes interessou muito essa ideia da repetição, ainda que ela aconteça, como é obvio. Temos muitos compositores que ouvimos e estamos a ouvir o mestre, estamos a ouvir uma repetição do mestre em vários aspetos. Mas alguns deles, e alguns dos que foram mais repetidos, ainda por cima, eram os primeiros a dizer que não queriam isso. Aliás, o Emmanuel, nas aulas dele, dizia que podíamos usar aquelas técnicas,

¹¹¹ Indicação que o Professor Eduardo Luis Patriarca adicionou na revisão que efectuou no dia 3 de Junho de 2022.

¹¹² Indicação que o Professor Eduardo Luis Patriarca adicionou na revisão que efectuou no dia 3 de Junho de 2022.

¹¹³ (3 de maio de 1939- 4 de dezembro de 2012) foi um compositor britânico, foi professor em conservatórios de música em Europa e EEUU e frequentemente convidado em escolas de verão por o mundo.

podíamos usar o que quiséssemos desde que não repetíssemos o que ele fazia. Outra coisa que ele dizia era: “-Se é para usar o mesmo material da mesma maneira, então uso-o eu. Não preciso que vós o useis. Porque é que eu vou escrever uma fuga em ré menor se Mozart escreveu melhor que eu? Não vou dizer nada de diferente daquilo que ele disse!” Claro que isto pode ser um bocadinho mais radical, mas, na prática, dizer a mesma coisa que Mozart disse, se calhar hoje não faz sentido. Estamos no século XXI e ele [Mozart] viveu no século XVIII. Se calhar, aquilo que ele pretendia dizer não é a mesma coisa que nós pretendemos dizer. Se calhar, se ele escrevesse hoje não iria dizer a mesma coisa ou não a iria dizer da mesma forma. E é essa perspetiva, essa mudança e aquilo que tem que ver com aquilo que cada um de nós diz e da maneira como dizermos, que vai criar o discurso de cada um, e que, portanto, sentir a necessidade de escrever seja o que for em função da mesma coisa que o outro diz, então uso a música dele, não preciso de escrever a mesma música. Então, uso a música dele que está lá, faço transmitir a música dele, e mostrá-la a outros e tocá-la. E ao fazê-lo também já ponho coisas minhas, como é evidente. Aliás, acho que um dos grandes desenvolvimentos e uma das grandes evoluções da música dita erudita, tem sido exatamente perceber que o intérprete também tem um papel a dizer na obra final. Claro que tocar uma obra que não diga nada ao intérprete também não faz sentido. Estás a tocar uma peça que tem um discurso que não te diz nada ou que é contrário áquilo que tu pensas, não faz sentido! Para que é que vou tocar uma coisa que diz que sim, senhor, que se deve deitar abaixo aquele muro e eu não quero nada que se deite abaixo aquele muro. Então não vou fazer a peça. Agora, se os dois achamos que o muro deve ir abaixo, se calhar eu tenho outras coisas para dizer e então vou, na peça, aproveitar isso para dizer de outra maneira. E essa noção de essa indeterminação, também, e desse acontecer, que também depois faz parte das próprias obras... Por exemplo, ainda outro dia o Duo Sigma, um duo de piano e violoncelo, fez uma série de concertos com obras que eles pediram e entre as quais está uma peça minha, e tocaram precisamente no Festival Música Viva. Neste festival eles estrearam uma peça, *Arietta* do Christopher Bochmann. O Bochmann falou [no concerto] e levantou a questão de trazer a música contemporânea para a perceção, para um novo público e para novos intérpretes, em vez de ser aquela coisa das obras sem tempo. a perceção do ritmo e da polirritmia. Aí está, essa é a perspetiva dele. Agora, se eu escrevo uma coisa polirrítmica, rigorosa, quaisquer que sejam os interpretes – aqueles dois ou outros – vão dizer exatamente a mesma coisa. Porque não podes fugir daquilo. Em última análise não vais ter grandes variantes naquele processo. Se tens um pensamento em que o intérprete entra mais no processo de durações, de escolha de situações, de manipulações da estrutura, do acontecimento em si mesmo, da audição do próprio acontecimento, isso faz com que, evidentemente, o intérprete tenha uma relação maior com a própria obra. Aí está, o facto de tu permitires que os acontecimentos da eletrónica sejam controlados pelo próprio intérprete,

permite que ele tenha uma relação muito maior com a peça, com aquilo que vai dizer, do que só com aquilo que eu tenho para dizer. Claro que está a dizer, um bocado, aquilo que eu determinei. Agora, pode é ser dito de maneiras diferentes e pode ser lido de maneiras diferentes. O Bochmann é um dos grandes defensores do Stockhausen e do serialismo e um grande admirador dos textos de Harvey, precisamente da fase das análises do Stockhausen dos Klavierstück. Curiosamente, a música do Harvey depois tem pouco a ver com isso. Mais tarde desenvolve-se para uma música muito mais direta e muito mais transversal ao pensamento de todos. Aquela coisa muito do serialismo absoluto, de que tu controlas tudo. Essa é uma música elitista. Estás a escrever para gente que vai perceber aquilo. Eu faço uma comida muito especial, mas só alguns é que gostam daqueles sabores porque são sabores muito característicos. Pronto, tem sua função! Agora, será que tem a função absoluta do que é fazer aquela comida? Não sei se será! É um prazer daquele momento, tudo bem! E pode fazer sentido, não digo que não. Mas, se calhar, não tem a mesma função do que a ideia de transmissão do conhecimento ou da transmissão daquilo que estás a pensar que queres dizer a alguém. (tosse) Porque, senão, é exatamente um jogo intelectual absurdo de sozinhos [sic]. Estás em casa a pensar nas coisas e a escrever as tuas coisas. Escreves para ti e para meia dúzia de gente que vai achar piada áquilo, mas que não vai discutir o assunto contigo. Não há discussão, não há avanço. Se calhar, então, aquilo que eu escrevi para não sei quantos instrumentos ao mesmo tempo, continuava a fazer a mesma coisa porque não havia evolução do processo. O processo tem de evoluir. Tens que chegar às pessoas de alguma maneira, porque se estás a dizer alguma coisa, estás a dizê-lo para alguém. Se é para dizer para mim próprio, não é preciso. Já sei o que estou a dizer (risos), já sei o que quero dizer e o que pretendo que seja perceptível. Mas como, para mim, isso não é tão linear... As coisas têm que ser pensadas, estruturadas, e nem sempre aquilo que está a ser pensado e dito é imediato, se calhar, por aí também as coisas mudam (risos).

NH – E, para finalizar, a última pergunta. Acho que os tímpanos e a caixa, são instrumentos esquecidos por muitos compositores. Porque é que ainda não escreveste uma peça a *solo* para estes instrumentos?

EP – Curiosamente, uma das primeiras ideias do ciclo, e que chegou a ser ponderada com o [Jean-François] Lézé, um percussionista luso-francês que toca tímpanos na [Orquestra] Sinfónica do Porto Casa da Música, e houve uma altura em que ele criou uma espécie de *call* (risos) de obras para tímpanos solo, e eu cheguei a falar com ele. Cheguei a ponderar uma obra que não seria a solo, seria com eletrónica e seria uma das peças deste ciclo. Mas depois [a ideia] desapareceu. O que não quer dizer que, por exemplo, a peça final, em vez dos *taiko*

drums, não tenha que ver com os tímpanos, por exemplo, com os timbales. Neste momento está tudo em aberto. Acontece um bocado com os timbales, com a caixa, etc, aquilo que aconteceu durante os anos cinquenta, sessenta com o quarteto de cordas. O quarteto de cordas era eventualmente a estrutura máxima da música de câmara, o equilíbrio máximo da música de câmara. Mas, por estar tão ligado a um pensamento tonal e clássico e a uma organização e a um critério tão bem construído, os compositores acharam que não fazia sentido. Portanto, era exatamente o oposto. Não quer dizer que não tenham escrito para [quarteto de cordas]... Mas o Peixinho chegou a dizer que não lhe interessava nada escrever para quarteto de cordas. Escreveu os *Episódios* que é uma pequena, pequeninha peça para quarteto de cordas, porque, terá sido, eventualmente, mais uma peça quase de estudo do que propriamente uma peça para grandes execuções. Aliás, ela é rarissimamente tocada. No entanto, quando morreu ia escrever um quarteto, estava a trabalhar em esboços para o Quarteto de Cordas de Matosinhos. Não ainda o Quarteto de Cordas de Matosinhos atual, porque era uma encomenda da Câmara de Matosinhos. Porque houve esse reavivar da situação. Muita gente escreveu para as encomendas de Matosinhos, para quarteto, precisamente – tens não sei quantos [obras para quarteto], agora - porque houve esse reavivar da escrita e porque houve um quarteto que se preocupou... Claro que depois, com o aparecimento do Quarteto Arditti todos os compositores perceberam que afinal havia um quarteto só preocupado com música contemporânea, que só tocava música dos anos [19]45 para cima, e tocavam tudo. Se pensarmos, o Berio tem quartetos, o Ferneyhough tem vários quartetos, o Ligeti tem dois quartetos, o Stockhausen só tem um, o *Quarteto dos Helicópteros*, que foi escrito para o Arditti, o Luigi Nono tem um quarteto, o Boulez também tem uma pequena peça para quarteto... E isto tem a ver com o facto de se perceber, ou não, se é uma música que ainda faz sentido em determinadas características ou não faz. Às vezes são questões de postura ou de posição. Portanto, os timbales e a caixa estão muito associados a um tipo de escrita. Os timbales, obviamente, a toda a música tonal. São os primeiros instrumentos de percussão a integrar a orquestra, a fazer parte da orquestra. Claro que depois com o desenvolvimento do pedal, o timbale de pedal, e com o que o [Bela] Bartók começou a fazer, abriu outras perspetivas e outras possibilidades (tosse). A caixa ficou muito associada à música do final do século XIX e inícios do século XX. Acho que foi um bocadinho de essa ideia de separação, o afastamento de uma linguagem associada, digamos, a um determinado tipo de discurso. Eu acho que tem muito a ver com isso. Claro, quando se escreve para orquestra quase sempre vai aparecer o timbale, os tímpanos, é quase imediato. A caixa, muitas das vezes, vai acabando por aparecer, porque é um instrumento que já existe na própria orquestra. Existem estudos para caixa, existem estudos para timbale e, na verdade, acabam por ser os instrumentos da tradição. Eu acho que muitas das vezes essa noção da tradição é aquilo que afasta a escrita para determinados instrumentos, percebes? E depois

são muitas vezes vistos neste contexto muito específico ou de orquestra ou de agrupamento, e não como instrumento *a solo*. Muitas das vezes não há a intenção de ir buscar estes instrumentos como uma capacidade ou uma perspetiva isolada, mas sim dentro de um agrupamento e dentro daquilo que nos sabemos que eles de facto já fazem. Por exemplo, neste sexteto uso timbales e caixa (risos). Mas realmente [escrever] *a solo* para caixa nunca tinha pensado. Mas sim, tinha pensado nos timbales, porque acho que têm, de facto, muitas possibilidades e muitas características que podem vir a ser interessantes. Não sei ainda muito bem, como te disse, se vai acontecer neste ciclo ou noutra perspetiva qualquer. Às vezes também tem muito a ver com o facto da existência e da insistência da necessidade da escrita para esses instrumentos. Se alguns instrumentistas também as pedirem ou as quiserem. Acho que é um bocadinho a dupla situação de permitirmos ou de querermos que as duas existam. Se tens gente que pede obras para isso, se calhar isso acontece. Se não tens esses pedidos, não sei se hoje em dia estarão diretamente ligados com o interesse de quem vai escrever. Por estas razões, por estas questões de algum tradicionalismo, do facto de estarem conotados já com alguma questão em particular. O que eventualmente vai acontecer com outros. Em determinada altura, ninguém escrevia para marimba e toda a gente agora escreve para marimba. A marimba em muito pouco tempo passou a ter um repertório que há uns anos era impensável. Por exemplo, o Pedro Carneiro queixou-se há uns tempos que ninguém escrevia para vibrafone, que deixaram de escrever para vibrafone para passarem a escrever para marimba. Se calhar tem a ver com essas necessidades. Claro que surgiram uma série de peças para vibrafone porque ele pediu uma série de peças para vibrafone, porque ele queria tocar vibrafone e queria obras novas para vibrafone, e conseguiu que, de facto, se escrevessem algumas. E, se calhar, se isto existe, se tens gente que vai fazer, se calhar isso vai acontecer. O mesmo aconteceu com o piano. Repara, a partir do momento em que os pianistas ficaram muito presos no seu discurso do piano romântico e clássico, começaram a existir cada vez menos obras para piano. Quando começamos a ter novamente pianistas interessados na música atual e nos discursos atuais começam a renascer as obras para piano. O piano tem o grande repertório de finais do século XVIII, século XIX e inícios do século XX, tem ali uma fase em que quase não tem obras. Obras novas, assim de relevo, não tem. Ou então, está integrado no ensemble, num agrupamento de câmara. Hoje em dia começa-se a ver obras para piano *solo*, porque começa a haver gente outra vez a querer tocar obras novas e a trabalhar novas características do piano. E estes avanços e recuos têm muito a ver também com isso e com o maior ou menor interesse que possa haver de gente para tocar as obras. Eu acho que uma das coisas que mudou muito ao longo dos tempos foi o facto de haver poucas obras escritas sem a perspetiva de que venham a ser tocadas, coisa que há uns anos atrás, era uma realidade. Muitas vezes tínhamos muitas coisas que se escreviam e que eram para guardar, porque nem se quer saberíamos se alguma vez viriam a ser tocadas

ou não. E hoje em dia isso já não é bem verdade. Portanto, a perspectiva de escrever alguma coisa que não tenha uma realidade, que não tenha um futuro imediato, se calhar não interessa. E, por isso mesmo, se calhar é um papel misto dos intérpretes e dos compositores. Se houver intérpretes interessados em e tiverem propostas para, se calhar as obras para esses instrumentos voltam a surgir. Agora, se não, provavelmente mantêm-se. Não acredito muito que tenhas um compositor que tenha por ele próprio – a não ser que seja percussionista, também – interesse ou iniciativa de escrever para caixa *a solo*, por exemplo. Porque os recursos que se vêm estão imediatamente conotados com uma série de coisas. E se não é alguém que também toque o instrumento e também perceba as possibilidades de transformação do instrumento, não vai escrever para ele porque não vai experimentar. Aquilo que vai pensar imediatamente são aquelas características que quando as quer, as usa num contexto de ensemble ou de orquestra. Perspetivar uma escrita *a solo* de um instrumento que está tão conotado com determinadas características e que os resultados sonoros, à partida, já se sabem quais serão (o que não, obviamente, pode não ser verdade), claro que vai condicionar a escrita para. Se alguém me pedir, e eu se estiver na perspetiva de poder mostrar novas sonoridades, poder experimentar determinadas coisas, se calhar, aí tens. E depois, isto é mesmo assim, saindo uma e o interprete tocando uma ou duas peças assim, se calhar abres portas para que outros compositores que nunca pensaram no assunto, abram a perspetiva de escrever para aqueles instrumentos, como é evidente.

NH – Pois, para mim é suficiente. Se tiver mais alguma dúvida ou alguma pergunta que me possa surgir, escrevo-te.

EP – Sim claro, estás à vontade. Qualquer coisa dizes e nós falamos.

NH - Obrigada Eduardo, por este tempo.

EP – Nada! Qualquer coisa que precisas...

Anexo I/7 Entrevista a Voro Garcia

Entrevista al compositor Voro Garcia.

Realizada el día 22 de febrero de 2022, por video conferencia, con una duración de 1 hora y 14 minutos.

Noelia Hernando – ¡Ahora Sí! Bueno, pues, empezamos entonces. Ehm...

Voro García – Seguimos el formato de...

NH – Sí, lo que te envié, lo que te envié.

VG – Vale, vale, de acuerdo, pues recupero el documento. Vale, perfecto.

NH – Vale, bueno si quieres, te voy leyendo yo las preguntas, que lo tengo aquí también. Vale, empiezo (breve fallo de internet).

VG – Eh... si me pones... bueno [*Sombras Luminosas*] la estrenó Sisco [Aparici] en 2016 y realmente, si no recuerdo mal, si no recuerdo mal... Sisco la estrenó... hizo un primer estreno en 2008.

NH – Ahm.

VG – En 2008 hizo el primer estreno, es cierto que luego hicimos revisiones de la pieza

NH – Aham.

VG - Y ya... digamos que la versión definitiva tal vez, sí que la estrenó en esa fecha [2016] y la grabación... yo creo que la grabación justamente es de esa fecha, de 2016,

NH – Aham.

VG - Si no recuerdo mal, eso lo tengo que consultar, porque... la verdad, se me escapan las fechas y con el tema de... de la pandemia, es así como que me bailan algunos años.

NH – Es normal.

VG - Y puede que lo que es la grabación... disco, disco, disco, disco... (busca en el ordenador) ... *Las Sombras del Exterminador*... vale, la pieza... vale, yo creo que... es eso, la grabación es de 2016, porque la primera versión ya te digo es del 2008.

NH – Aham.

VG - Hicimos revisiones, la acortamos, él la estreno en un festival que había en Salamanca que se llamaba el Festival Smash.

NH – ¿Eso fue en 2008, dices? ¿o en 2016?

VG – Eso fue en 2008, sí, sí, en 2008, eso seguro que fue en 2008 porque fue la primera versión y eso sí que lo recuerdo ehm.. perfectamente, y luego la grabó en disco... hay alguna grabación anterior que está en *YouTube* bastante mala, porque es de un... bueno es de un directo y la cámara creo que no era digital y el sonido no es muy, muy bueno, pero bueno de hecho se quedó allí en *YouTube*.

NH – Sí, creo que esa es la versión que he visto.

VG – Esa, pues hay grabación que yo creo que por *Spotify* se puede escuchar...

NH – Aham.

VG - que es...

NH - Sí, creo que esa también... creo que esa también la he encontrado.

VG – El disco se llama *Las Sombras del Exterminador*,

NH – Aham, aham.

VG - porque... bueno, había una obra de.... Ramón Ramos¹¹⁴ que fue, profesor mío de composición que se llamaba *El Exterminador*, entonces bueno, Sisco creo que hizo así como una especie de juego de palabras y... le dio, le dio ese título de...

NH – O sea, ¿el título *Sombras Luminosas* lo dio Sisco?

VG - No, no, no, no, no.

NH – ¡Ah!

VG - El título, no, del disco (sonríe).

NH – ¡Ah! Vale, vale, sí, claro, vale, sí, sí, vale, vale. Bueno y de... del estreno ¿tienes programa o crítica?

VG – Pues yo del estreno tenía programa, pero resulta que por ejemplo esos programas del Festival Smash, como por ejemplo cuando tenía concursos de... tenía un programa físico.

NH – Aham.

VG - y... como pues por concursos de... de traslado de los profesores y luego concursos de postulación de profesor y tal... iba utilizando los originales que tenía y a día de hoy, no conservo prácticamente ningún original de... de lo que son programas.

Últimamente sí que... como te mandan los programas así en PDF o tal... ya voy un poco.... Guardando, pero ya te digo, los programas de hace...pff... 15 años o algo así, no los conservo. Es una lástima porque la verdad, es que... bueno. Que están bien también como recuerdo ¿no?, esas cosas el tener el físico, el formato físico, pero no.

NH – Ya... sí, pero bueno es normal, al final acabamos acumulando un montón de cosas ahí en casa que al final...

¹¹⁴ Compositor valenciano (1954-2012).

VG – Sí, que te lo piden, te piden los papeles mil veces... y bueno... estaba recopilando la información... Exactamente, ehm... se estrenó exactamente el 29 de noviembre de 2008, era el III Festival Smash y fue en el Museo DA2, se llama, de Salamanca.

NH – Aham.

VG - Y luego se registró en el disco en el [20]17, en 2017 tengo yo aquí apuntado, y.... ehm... lo que, el sello discográfico es *Visual*, *Visual/Sonora*, es el sello discográfico.

Luego la partitura está editada... bueno, en *BabelScores*, eso sí que lo conoces.

NH – Sí, Sí.

VG – Y de más... y luego me preguntabas, me preguntabas... ¡Ah, sí! lo del programa... ¿Si lo han tocado más veces?

Ha habido pocas veces que se ha interpretado, se interpretó... por ejemplo, Luis Azcona sí que la interpretó hace como cuatro años, en Zaragoza, además fue su recital.

NH – Aham.

VG - Luego hubo otro chaval en... ESMUC, que lo preparó para el recital hace unos dos o tres años, alumno de Miquel Bernat.

NH – Aham.

VG - El propio Miquel Bernat también quiso tocarla, pero es cierto que he tenido varios problemas en cuanto a que... el *Steel Drum*, utilizado soprano, por ejemplo, el último... chaval que iba a interpretarla hace... el año pasado o el anterior, hace un par de años... tuvo que desestimarla porque el *Steel Drum* que le mandaron para interpretarla, no tenía la misma afinación, entonces tenía que utilizar dos *Steel Drums* y bueno... se salía un poco de... del formato del... O sea, que la verdad que no se ha hecho muchas veces esta pieza.

Ha tenido ese condicionante, el *Steel Srum* soprano ha condicionado bastante la interpretación en la obra.

NH – Aham.

VG – (lee la siguiente pregunta) Luego el texto que aparece en la electrónica...

Sí. El texto que aparece en la electrónica... yo utilizo fragmentos de... Bueno de... de varios... bueno tengo como referencia a dos autores fundamentalmente, uno es Jorge Luis Borges, para esta pieza, en concreto una... un texto que se llama *Laberinto del Elogio de la Sombra*.

NH – Aham.

VG – de... José Luis Borges, (rectifica) de Jorge Luis Borges, perdón.

Y... el texto que utilizo es *A Modo de Esperanza* de José Ángel Valente y es el que aparece en la electrónica y que Sisco también puntualmente susurra en algunos momentos en... en la pieza: “- Él cruza un desierto y su secreto, desolación sin nombre el corazón blablablá bla... (gesto con la mano como de que continua) hay una luz remota termina... y sin embargo y sé que no estoy solo”. Eso es José Ángel Valente.

NH – Aham. Y ¿por qué elegiste este fragmento?

VG - ¿Por qué elegí Valente?

A ver... estuve... Borges y Valente digamos que han formado parte de... he tenido así como una especie de ciclo de obras en torno a la luz y la sombra y digamos... bueno, los autores que más me han influenciado han sido: José Luis... José Ángel Valente, perdón, Miguel Hernández, Juan de la Cruz... pero tal vez los dos primeros fundamentalmente.

De Borges me interesan más los conceptos así un poco más metafísicos, ¿no? cuando habla de sombras, pero también fundamentalmente cuando habla de los distintos laberintos y los espejos como símbolo de la pluralidad del YO, del ser humano, con el reflejo y tal.

Es decir, de Borges me interesa más las cuestiones metafísicas, que las más poéticas, que, por ejemplo, José Ángel Valente o Miguel Hernández, pues me... bueno, me sugirieron, ¿no? Como punto de partida para de alguna manera organizar mi discurso sonoro en relación a ello.

En relación a la... La luz y la sombra, en diferentes tipos de concepto, en cuanto más armonicidad o menos armonicidad, en cuanto a cuestiones relacionadas con la textura, con el tipo de sonido trabajado, con incluso los procedimientos de sombras o de huellas (hace gestos con las manos como de cosas que se alejan y se acercan) de ciertos elementos del discurso, dependiendo un poco de la obra.

NH – Entonces, el título de la obra va también con el texto, por esto, ¿no?

VG – En relación con... exacto, *Sombras Luminosas* hace referencia fundamentalmente a... digamos a la lectura de esas dos poesías, el *Laberinto* de José Luis Borges y de...de... José Ángel Valente *A Modo de Esperanza*.

NH – Aham. Y ¿fue en estos textos también en los que te inspiraste para componer la obra? o solamente fue...

VG – Sí.

NH – Vale.

VG – Bueno, eso digamos que es la parte un poco conceptual, en lo que es el desarrollo tímbrico del material lo planteamos de otra forma.

La obra lleva unos cencerros afinados, que recogen algún tipo de resonancias, ¿no? como sombras de lo que está haciendo el *Steel Drum*, van unos cencerros con pedales, los tocamos con pedales debajo justo del *Steel Drum* y digamos que el resto de instrumentos del *set* actúan como una especie de prolongación del *Steel Drum*, incluso la misma electrónica que es un *tape* muy sutil y solo al final es una grabación previa que hizo Sisco y es una especie de sombra luminosa, en este caso, también por el tipo de destellos del *Steel Drum*.

Luego en el *Steel Drum*, la verdad es que bueno, es un instrumento que yo planteé incluso contra natura del propio instrumento, es decir, los *Steel Drums*... el escribir cromáticamente, no se suele escribir cromáticamente porque es muy complicado, porque tienes que o hacer este tipo de movimiento (hace movimiento en círculo) según el tipo de *Steel Drum* y la afinación, pero yo los movimientos que planteé eran muy circulares, y en cierta manera eran un poco contra natura del propio instrumento, ¿no?, posibles y... bueno ahí esta pues... la grabación con Sisco, pero planteamos también un tipo de... digamos de laberinto en cuanto a la elaboración de esa especie de escalas que hay y que se repiten como si fueran una especie de... de isoritmia, motete isorítmico, como una especie de taleas ¿no? que se van repitiendo en algunos momentos. Pues lo planteamos como... así bueno, en cierta manera como un gesto sonoro, hasta cierto punto es contra natura del propio *Steel Drum*.

NH – Aham. Y compositivamente... (Interrupción).

VG – Sí, perdona (risas).

NH - (risas) Compositivamente te inspiraste en algo para... o sea, conceptualmente hemos visto que en los textos ¿y compositivamente, a nivel musical?

VG – Compositivamente... la verdad es que digamos que las referencias te vienen un poco por tu formación, en esta obra en concreto, bueno en esta obra en concreto y practicante en todas ¿no?, no he tenido así una referencia concreta.

Sí que... en mi música, pues... de los últimos quince años, sí, quince, veinte años, o sea excepto digamos así las obras más de juventud, digamos que podríamos resumir en que tengo un cierto aprecio por el trabajo tímbrico,

NH – Aham.

VG - Luego podríamos decir que hay, hay aspectos polifónicos que puede que vengan, o entiendo que vengan también de mi formación como director coral y del conocimiento de la polifonía, sobre todo española del [siglo] XV y XVI, entonces hay muchas obras que bueno, eso está implícito de una forma u otra, incluso el uso de diferentes texturas.

Pero ya te digo, en este caso no... no había un referente así concreto.

NH – Aham, ok.

VG – Bueno referentes... pues bueno, para mí [Carlo] Gesualdo, Tomás Luis de Victoria, [Johann Sebastian] Bach por supuesto, ¿no? [Ludwig van] Beethoven por su puesto... y luego del siglo XX [Edgar] Varèse para mí es importante

NH – (interrupción) Sí, pero a nivel general, ¿no?

VG – Ya, a nivel general, eso es, no es...

NH – En esta obra no es...

VG – No, no, no...

NH – Vale, vale, vale. Cuando compones para electrónica ¿primero va la electrónica? ¿primero va la música acústica? Cómo...

VG - Vale, sí te digo... yo la verdad es que trabajo muy poco con electrónica, de hecho, en los últimos años absolutamente nada, en esos aspectos soy muy clásico.

Me gusta trabajar de una forma experimental, pero con lo puramente acústico, aunque me acerco a sonidos electrónicos con la experimentación sonora, pero la electrónica la dejé un poco al margen.

Y... las pocas obras que tienen electrónica, esta es una de ellas, siempre está pregrabada y a lo mejor manipulada, pero la lanzo siempre en *tape*, nunca he utilizado el tiempo real. También un poco porque digamos que... bueno, me moví en otro tipo de formación y me gusta más el contacto directo con el sonido... natural, por decirlo de una forma.

Entonces, el caso de la electrónica de esta pieza, sí que se grabó previamente con Sisco [Aparici] algunas cosas, algunos, ehm... algunos ataques y demás que luego se van lanzando, y luego algunos ehm... también movimientos que luego yo lo manipulé y monté y... para hacer la electrónica, pero que es un *tape* que se lanza en un momento determinado y ya esta.

NH – Aham, sí, pero a la hora de componer, quiero decir, escribes las dos... o sea, ¿piensas en las dos partes a la vez? ¿cómo sonarían?

VG – Sí, sí. Eso sí, eso sí, o sea, cuando decido que hay una electrónica, generalmente la electrónica es como una prolongación del instrumento.

NH – Aham. Sí, vale.

VG - Como música de cámara con electrónica, pero realmente es una prolongación del instrumento que está tocando, siempre la electrónica cuando la he utilizado ha sido con instrumentos a solo, o sea, tengo otras piezas para saxofón o para trombón que también llevan electrónica, pero también la electrónica es como una especie de caja de resonancia de lo que está el instrumento [sic] o un complemento del instrumento. Pero siempre como una prolongación del propio instrumento.

NH – Aham. En cuanto a las escalas que comentabas antes del *Steel Drum*, ¿este movimiento que decías como un laberinto tiene también que ver con el texto que hablabas antes?

VG – Con el texto de Borges, sí.

NH – Sí, eso es, o sea, elegiste este movimiento cromático por ese gesto.

VG - En cierta manera, pero ya no solo por el movimiento cromático, sino también, cuando están estos momentos de movimientos cromáticos y empieza a hacer una, una... especie de escalísticas que se van repitiendo y parece como un círculo vicioso del que no se sabe cuando se va a salir, como una especie de laberinto.

Borges decía: “-No esperes que el rigor de tu camino que tercamente se bifurca en otro, que tercamente se bifurca en otro, tendrá fin”. Entonces no sé, esas referencias al texto un poco, en ese sentido.

NH – Aham. Vale, bien, pues continuamos con *Grito a la Vida*.

VG – Aham.

NH - ¿La obra la estrenó Juanjo Llopico en 2017?

VG – Juanjo Llopico en 2017, pues también... ehm.. a ver, (mira en su ordenador) en 2017, este sí que es 2017, hizo un preestreno en 2017, en abril de 2017, así es.

NH – Aham.

VG - Y el... título, ¿me pedías?... (lee la pregunta): “- ¿Tienes el programa del concierto?”.

Ehm... creo que tampoco conservo el programa del concierto, por lo mismo que te he comentado, conservo ya muy pocos y los que conservo son de los últimos cinco años, si llega, en PDF, o algo así.

NH – Aham.

VG - Porque la mayoría bueno, se fueron con oposiciones, acceso a cátedras que tuvimos, luego con el... con los ehm... concurso de traslado y te piden siempre la misma documentación una y otra vez y te piden originales, que a veces cuando no tienes originales dices, a ver que hago, en este sentido.

NH – Ya... y ¿sabes si la han tocado más veces a parte del estreno?

VG – Ehm.. Sí, esta pieza se ha tocado varias veces, y... este sí que recuerdo más veces... Ehm... lo ha tocado Fernando Gutiérrez la tocó, además hizo un trabajo de investigación en torno a... bueno un TFG...

NH – Sí.

VG - Bueno ahora se llama, en su momento no sé si... ahora se llama TFG, en su momento creo que se llamaba TFT, y hizo [sic] un trabajo de esta pieza, y bueno la interpretó, y la interpretó varias veces porque además de que era performativo el TFT, la tuvo que tocar para ahí, y mientras la estaba montando la tocó en varios lugares y ... luego la volvió a interpretar varias veces.

y... también la ha interpretado David Moliner, la ha interpretado...

NH – Aham.

VG - Bueno no sé si conoces a David Moliner que además de, bueno, además de percusionista es compositor, también. Él la ha tocado también.

NH – Aham, sí, aham vale, y... ¿el texto que va diciendo el interprete está en algún idioma? ¿Tiene algo que ver con [Federico García] Lorca? (risas)

VG – (risas) Sí, tiene que ver totalmente con Lorca.

Grito a la Vida coincide con el ochenta aniversario de la muerte de Federico García Lorca, bueno del asesinato más bien, no de la muerte sino del asesinato, y bueno fueron coincidentes también que justamente en ese aniversario, coincidía con que Valencia era la... fue la capital de la segunda republica en ese momento porque el gobierno...(inteligible)

NH – Aham.

VG - Entonces digamos que ese “grito a la vida” y también de ahí el título es una... bueno, como una modesta reflexión e invitación a mantener vivas las huellas del pasado, ¿no?. Y

bueno, al igual que el poeta, en el caso del poeta se mantienen vivas gracias a que se mantiene viva su memoria y su obra.

Luego el grito... pues el grito, el grito como símbolo de la desesperación ante la muerte y también a... y también ante como decía Lorca, ante el instante pletórico de la vida, ese grito desgarrador que puede ser, o de desesperación que puede ser por la muerte, ¿no? bueno, por aquellos que quedamos y lloramos a los muertos, ¿no? Y ese instante pletórico también de vida.

Lorca también habla de grito como elemento opuesto al silencio y como muestra de falta de comunicación, luego el grito junto a... y ya de ahí te contesto a lo que me preguntabas antes, a lo que son junto otros temas centrales de la obra de Lorca que son: el amor por una parte, el deseo, la pasión y la muerte, entonces ehm... yo lo que hago es utilizar este... estos símbolos entorno a estos temas centrales de Lorca, que están simbolizados generalmente por la luna, por los metales, por la sangre...

NH – Aham.

VG - Y por el agua. Entonces, lo que recita el... yo no quería que se entendiera el texto y quería que el texto, de una forma u otra estuviera integrado como una parte más, y en esta obra sí que se puede ver tal vez esas ideas que te decía (gestos con la mano como de entrelazar) anteriormente de los diferentes estratos polifónicos (gesto manos en paralelo, horizontal), y en este caso además de los diferentes estratos polifónicos que hay en el discurso puramente sonoro de la percusión hay uno más que es el... el de la voz.

El texto lo que está recitando es: metales, pero “lestame, lestame, lestame” o luna y “nalunalunalunalu” o sangre y “gresangresangresangresan”.

NH – Aham.

VG – Entonces, (risa) está en español, pero realmente están leídos al revés, porque me interesaba... bueno la sonoridad y las texturas que se formaban junto con el discurso puramente sonoro de la percusión y digamos que habría como un estrato más que sería el puramente gestual del percusionista.

Digamos que, no sé, tal vez en ese sentido, es una visión muy Luigi Nono, en cuanto a ese concepto de polifonía, Luigi Nono hablaba de tres tipos de polifonías: de la polifonía real, de la polifonía virtual y la polifonía también de eventos, ¿no? donde además de la polifonía virtual que pueda haber por las diferentes líneas, que pueda haber aquí de los diferentes

instrumentos, más la voz, tenemos el gestual, el gesto (gestos con las manos de tocar) que en muchos casos es muy teatral. Que forma parte... Claro que eso lo vemos en un directo, es esa parte visual que lo vemos en un directo y en la grabación que recientemente ha hecho Juanjo [Llopico] en el último disco de *Synergein Project*¹¹⁵, eso no lo podemos observar.

NH – Aham, qué interesante, (sonrisa) eh... vale, y... también...¿Cómo está compuesta? O sea... ¿cómo te vino la inspiración? Cómo...

VG – A ver hay una parte digamos conceptual que es la que te he contado, en cuanto al ochenta aniversario de... del asesinato de García Lorca, y luego pues evidentemente ehm... pues bueno piensas, te vienen a la cabeza como imágenes sonoras en relación a... pues a estos conceptos y viene la parte de elección de instrumento. Qué instrumental puede ser el más adecuado para representar esto.

Yo quise digamos que todo girara en torno a un bombo, en este caso... no quería un *set* muy amplio, quería algo explosivo como son los crócalos o el muelle para algunos momentos que son desgarradores y muy explosivos, pero casi todo gira en torno al bombo como fuera... (risas) una... el bombo como representara también el mundo en sí mismo.

Y... siempre, en cada una de las piezas hay una parte así como de... que es para mí y aquello que investigas en las piezas a solo, es lo que se queda luego para... pues también para las orquestas, para las músicas que haces con orquesta, para las obras orquestales o para las obras de cámara, de grupos de cámara o en este caso incluso, luego he escrito otros tríos de percusión, también utilizo algunos materiales.

Entonces hay un trabajo de... con *superballs*, con agujas de coser, con diferentes velocidades, diferentes presiones, con diferentes tipos...de... también de aguja, en cuanto a que, según la presión en una aguja u otra, resulta un sonido o no, diferentes áreas del parche... Entonces, bueno ahí hay una parte de trabajo tímbrico que me interesaba explorar y es un poco lo que hice, y bueno tuve la suerte de tener a Juanjo Llopico que es un intérprete que se presta a ese tipo de trabajo, también un trabajo que bueno, que es compartido esa investigación, y luego: “- Oye tal, estas baquetas, quiero estas baquetas, pero tal vez, si encontráramos unas con que el fieltro fuera de otra clase para que... quiero explosivo pero al mismo tiempo, que tenga momentos donde quiero un poco mas tenue...”

¹¹⁵ *Ensemble* de percusión fundado en 2014, integrantes: Juanjo Llopico y Sisco Aparici.

NH – Aham.

VG - Entonces no sé hay un trabajo también de investigación, que tal vez luego, pues bueno, cuando se escucha la obra todo eso queda... con nosotros, con... queda para nosotros, para mi mochila y para... tal vez la de Juanjo [Llopico] en este caso que fue el que me sufrió. (sonríe) Pero que bueno, a mí me parece...

Para mí es interesante también como experiencia humana, yo... tal vez es porque ya empiezo a hacerme mayor y... valoro más esas experiencias humanas en la investigación que... que el producto final que es la obra.

NH – Aham.

VG - O sea, para mí es tan importante el proceso como la obra final, obviamente me interesa que la obra final quede, quede... algo decente, y luego el interés pues lo marcará el público o los interpretes.

Pero me interesa esa comunicación con el interprete en todas y cada una de las obras que hago. Ya últimamente no hago nada si veo que... o sea, cuando hay algún interprete, o grupo que... me pide algo, pero veo que no va a haber un trabajo y un *feedback*... trato de desestimarla...

NH – Aham.

VG - Porque me interesa ese trabajo, es lo que luego te llevas en la mochila, que digo yo, esa experiencia profesional pero también humana, y si no la hay... la música ya es lo suficientemente efímera como para... para no tener esas experiencias humanas y profesionales, ¿no?

NH – Aham, muy bien, en cuanto...a la afinación de los crótales y las campanas, ¿por qué elegiste esas en concreto?

VG – Ehm... la verdad es que... fue porque necesitaba un poco armónicamente esos sonidos, y luego es verdad que por ejemplo el mib, lo incluí luego porque justamente Juanjo [Llopico] tenía un... un cuenco tibetano agudo que estaba en mib y venía bien.

NH – Aham.

VG - O sea, es cierto que hay un fá y un sol y bueno, puede hacer referencia a Federico García [Lorca] (risas), pero bueno va más allá, va un poco más allá de eso... también combinaba bastante con los sonidos que sacábamos del bombo de setenta centímetros en el parche y elegí esas campanas también por eso.

NH – Aham. Hay unas letras que pones a veces, que es: una C que yo entiendo que es centro, la B borde, pero ¿y la O?

VG – (Asiente) Ordinario sería.

NH – Como en medio, entre...

VG – Sí, como la zona... en la caja sería como la zona de intervalo, digamos, donde tocarías ordinariamente.

NH – Ok, aham, vale, pues continuamos con *Liquid Times*.

VG – Pues bueno, esta pieza... bueno *Liquid Times*, hace referencia justamente, y volvemos un poco a ese mismo concepto, a... bueno hay dos conceptos digamos, en el... en este título, por una parte, digamos que los últimos años he estado un poco trabajando entorno a... bueno a los conceptos de la liquidez de Zygmunt Bauman¹¹⁶ del filósofo Bauman. Entonces, digamos que hay una parte de referencia a ese concepto y... lo de.... digamos que lo de “tiempos licuados” por decirlo de alguna forma, hace referencia digamos a las diferentes superposiciones temporales que tiene la pieza. Entonces, hay una especie de trabajos de polifonías de tiempos.

NH – Aham.

VG - Luego hay muchos licuados en la pieza, en cuanto a... ahí el punto de partida, aunque está súper... o sea tal vez si no... si no lo compartes o si no lo dices está totalmente oculto, pero hace referencia al *Scheherazade* de [Nikolái] Rimski-Kórsakov, y a unos solos que tocan por ahí... en... ehm... en... no sé en las orquestas... cuando hay... ¿pruebas de orquesta?

¹¹⁶ Sociólogo y filósofo polonés (19 de noviembre 1925- 9 de enero de 2017). Habla de que las relaciones sociales tienden a ser cada vez menos frecuentes y duraderas.

NH – Aham... Los extractos.

VG - Los extractos orquestales, y... hay un extracto orquestal del... justamente del *Scheherazade* o *Scheherazade* (lo pronuncia diferente) de... Rimski-Kórsakov, que se... que se pronuncia también.

Ehm...hace referencia a ese tipo de... hay como una especie de redoble, ¿no?, hay un momento que “trssch, trssch, trssch” (imita el sonido de la caja en el inicio del extracto de *Scheherazade*), incluso ese inicio del “trrrrrft” (imita sonido de caja y hace gesto de tocar con las manos)

NH – Aham.

VG - De... con la *superball* hace, hace... referencia a lo que luego se convertirá en... en redobles, que es tan utilizado.

Así como una especie de... incluso, tratamiento irónico, ¿no?, de lo que son los estudios para caja.

También porque,, esta pieza fue un encargo de un festival que hay... No la estrenó... Tú me preguntas si la estrenó David Moliner en Colombia y no la estrenó David Moliner en Colombia.

Esta pieza la estrenaron los finalistas de un concurso, porque era una pieza de concurso, que se hace en Catarroja en Valencia.

NH – Aham.

VG - Y que... Se llama Festival Percute, este en concreto era la VII edición y todos los años encargan una pieza, que por cierto está patrocinada por *NP drums*, y... bueno, encargan una pieza que tienen que interpretar los aspirantes, de la categoría... hay varias categorías, la *Senior*, y hay unas categorías *Junior*... y luego hay una categoría de quince años o algo así. La pieza de estreno, la tocaban los aspirantes a premio en la categoría *Senior*, que había.

Entonces, bueno, en cierta manera hay una cierto... pues bueno, no voy a decir limitaciones o no, porque va a ser una pieza de concurso, limitaciones en cuanto al tiempo, ehm... no podía hacer una pieza excesivamente larga porque también los interpretes tenían que tocar como tres piezas de caja, en el concurso, o sea dos que llevaban ellos libres y esta que... que bueno que... era la obligada.

Y ya digo, el punto de partida de la elaboración del discurso era un gesto característico en la parte de la caja de *Scheherazade* de Rimski-Kórsakov y ese primer objeto sonoro del primer compás, es representativo de esa referencia.

Luego los compases siguientes, en cierta manera marcan lo que te estaba comentando, esa especie de esqueleto de tiempo.

NH – Aham.

VG - De ahí un poco... buena esa, en cierta manera un concepto, no deja de ser un concepto agustiniano del tiempo, y hace una referencia metafórica por una parte a este concepto agustiniano y también a lo que te estaba diciendo, a ese concepto de Bauman en cuanto a la liquidez de la sociedad, en cuanto a la liquidez del propio, del propio tiempo.

Entonces, quise unir un poco ese concepto de la liquidez de la que habla Bauman, de la sociedad, del amor, de prácticamente todos los aspectos de la vida, a ese concepto de tiempo en cuanto a, como medida de movimiento, por una parte, pero también ese tiempo como mecanismo fluido y orgánico donde el presente, el pasado y el futuro conviven, ¿no?. El pasado y el futuro en la mente obviamente y el presente pues en el momento en el que estamos, claro. Entonces de ahí un poco... bueno. (lee la siguiente pregunta, en su ordenador).

Esta pieza sí que se ha tocado muchas veces, la verdad es que esta pieza se ha tocado muchas veces, y muchas que no me he enterado, y me he enterado *a posteriori*.

Porque recientemente, justamente el que ganó el último (corte de conexión). ¿Me oyes?

NH – Ehm... Ahora sí.

VG – Es que se había como cortado.

NH – Sí, que justamente el que ganó el último, y ahí me he quedado (risas)

VG – Sí, que... Es que me entraba una llamada y como estoy cogiendo el... estoy cogiendo *wifi* de ahí se me corta la... se corta la comunicación.

No, te estaba diciendo que justamente los organizadores de Percute me dijeron: “-Oye mira, justamente el chaval que ganó este año llevó como obra libre, una de las obras libres que llevó, fue esta, fue *Liquid times*”.

Esta la tocó... la ha interpretado... David Moliner, la ha interpretado también Fernando Gutiérrez que te estaba diciendo antes... la interpretó por primera vez Luis [Azcona], bueno, varios interpretes, pero quien ganó el concurso y quien digamos que un poco es el estreno, fue Luis Azcona, es un... un chaval que está, bueno que está ahora también de *Freelance* y con muchos proyectos, está tocando fenomenalmente.

NH – Aham.

VG - Ehm... la tocó Elena Cánovas e hizo un TFT también... Elena Cánovas... luego había otro TFT también, que... trabajos de investigación de final de título que también... ehm... la utilizaron esta pieza como referencia. Se ha tocado, la verdad es que... como es una pieza también así mas corta, y todos los percusionistas tienen una caja.

NH – (risas).

VG – (sonríe) Entiendo que es más atractivo.

Incluso, en el... en el concurso estaba Casey Cangelosi, no sé si Casey, sí creo que se pronuncia exactamente así, no sé si cocones al percusionista americano, estaba en el tribunal.

NH – Sí, tiene también... es compositor ¿no? Tiene alguna obra.

VG – Sí, sí, tiene piezas para caja sola.

NH – Sí.

VG - Exactamente, sí, tiene varias piezas para caja sola. Y él también la había interpretado la estaba proponiendo a sus alumnos y eso, le gustó, estaba en el concurso y bueno.

NH – Y ¿en qué año fue entonces el estreno de Luis?

VG – [20]18, 2018, 2018

NH – Vale, aham.

VG - Y digamos que el estreno fue en el propio concurso, luego se ha tocado... pues bueno [David] Moliner por ejemplo, la tocó en Colombia y luego la ha tocado en varios lugares, pero digamos que el estreno fue en el propio concurso en el Festival Percute.

NH – O sea, pero entonces, Luis [Azcona] la tocó primeramente un año, la llevó él como obra libre y luego ya a partir de ahí...

VG – No, no, no... Luis [Azcona] la tocó en el concurso que ganó él.

NH – Ah... cuando ya era obligatoria, o sea, bueno vaya, cuando se creó la obra, sí.

VG – Exacto, y él la tocó digamos en la fase de concurso y luego los ganadores del concurso tienen un concierto al final del festival, y en el concierto final tocó la pieza.

NH – Vale, Vale, vale.

VG – Como el estreno oficial, en cierta manera es ese.

NH – Aham. Ok. Y ¿ya tenías pensado componer para caja, o fue a raíz del encargo?

Pues...fue a raíz del encargo, sí, la verdad es que no tenía previsto inicialmente escribir nada para caja. La verdad que para percusión he escrito bastante y casi siempre ha sido... pues bueno como has estado trabajado con diferentes percusionistas, fundamentalmente pues con Sisco he trabajado mucho y Juanjo [Llopico] también, pues un poco lo que te iban solicitado también ellos, ¿no?

NH – Aham.

VG - Y no (risas), no tenía previsto escribir para caja, con lo cual pues vino bien el planteamiento de esta obra.

NH – Aham. Muy bien, pues continuamos con *Metáforas Líquidas*, ¿el título...? sí, cuéntame (risas)

VG – (risas) El título, bueno... pues, ya nos acercamos digamos a... a títulos de obras que pueden... que podrían a lo mejor estar dentro de un ciclo de la liquidez, de los conceptos de la liquidez que te hablaba anteriormente, y metáforas pues un poco, esa referencia también a lo que te, bueno a... a esos conceptos justamente cuando estás pues de alguna forma aludiendo metafóricamente a lo que sea, ¿no?-

Entonces bueno, en este caso, Miquel Bernat, me pidió unas obras para timbal.

NH – Aham.

VG - Y yo planteé o planteamos, por lo mismo un poco que bueno, antes te contaba, ehm... que, que... que íbamos a hacer unas piezas donde el timbal no se tocara de digamos, de la forma tradicional, o de la forma que nunca se ha tocado tradicionalmente. Y... por eso, bueno, me comentabas “Microrrelato I” (mirando las preguntas en su ordenador) ...

Sí, hay microrrelato I y la idea es que haya un II y un III, un microrrelato II y... (interrupción).

NH – ¿También para timbal?

VG – (asiente) También para timbal solo, con otros conceptos, en este primer... que no voy a hacer a *spoiler* porque aun lo tenemos que trabajar con Miquel Bernat.

NH – (risas)

VG - Incluso esta pieza... por eso te comentaba, que esta pieza no me quedé contento, porque con los timbales que trabajábamos, el resultado era uno y luego por ejemplo el día del estreno, ehm... pues los timbales que tenía Miquel [Bernat] no tenían el resultado sonoro que habíamos trabajado, entonces hay ciertas cosas que... pues bueno, que hay que repensar y que... a lo mejor reescribir, para que en cualquier tipo de timbal, con cualquier tipo de aro... porque trabajamos mucho sobre el aro, o prácticamente todo sobre el aro.

NH – Aham.

VG – En el área del parche tal, pero casi todo está trabajado sobre el aro con las agujas, volví a las agujas en este *Microrrelato*... no funciona en todos los timbales igual, y no tiene el mismo tipo de respuesta, no saca el mismo tipo de sonido entonces... ehm... me, justamente hoy,

he cruzado un correo con Miquel [Bernat], y... posiblemente estas Pascuas esté por aquí por España, entonces haremos una quedada para retomar esta pieza y las que vienen.

NH – Aham.

VG - Y... y ver aquellas cuestiones que no funcionaban de qué manera podemos hacer que funcionen.

Hay algunas que sí que funcionan y luego incluso yo, muchos materiales de los que he utilizado ahí, o algunos materiales, mejor dicho, cuestiones de *spazzolato*, no tanto lo de los *pizzicatos*, pero los *spazzolatos* he utilizado en obras para *ensemble* y... y eso sí que ha funcionado, digamos que las diferentes alturas y... digamos puedes percibir el “pizz”, pero hay algunos sonidos jugando con la... baqueta *güiro* que no tienen el resultado exacto que... que quisiera, entonces... (mira el guion de la entrevista en su ordenador).

Sí, me dijiste que en la versión que... no, no te pasé la leyenda, porque incluso, la leyenda no existe, como hay... como fue un trabajo directo con... y no he publicado aun la pieza, porque está para revisar, y fue un trabajo directo con Miquel [Bernat], digamos que la leyenda... en cualquier caso sí que debo de tener algún esbozo de leyenda. Debo de tener igual... No el... (resopla) no el definitivo, pero yo creo que... que puedo tener...me extraña que no te lo pasara, si no te lo pase, es que no lo tenía... no, sí que hay, no es completo, pero sí que hay, entonces te lo puedo pasar.

Te pasé uno que solo estaba... que no estaba completa entonces, no te aparecía como título... no. Bueno, pues te la puedo pasar, si me la pides, me haces memoria y te la puedo pasar.

NH – Vale.

VG - Estaba recuperando, es posible que no esté completa por lo que te estoy diciendo, pero estoy viendo que sí hay indicaciones que Miquel me pidió y sí que hay... es una leyenda corta, pero bueno, donde está el tipo de timbal que utilizamos que es...

NH – Solo es un timbal ¿no?

BG – Solo es un timbal, el de 29 pulgadas, la baqueta *güiro*, una *superball*, pero que tiene que ser construida con...bueno con una pelota, la mitad de la pelota en una aguja de coser de cuatro milímetros, o sea, tiene que ser una aguja de cuatro milímetros, es importante que la

aguja de cuatro milímetros no sea de las que venden los chinos que está hueca, porque: una, se rompe, no tiene flexibilidad y el material no... no es el más adecuado. Entonces, ya no resulta igual y suena hueco... yo... bueno, tengo aquí... cacharritos (coge una aguja que tiene por ahí), encima de mi mesa tengo muchos cacharritos de percusión, no es que lo tuviera preparado (enseña a cámara un montón de instrumentos), lo tengo por aquí para hacer mis pruebas y eso y... estaba buscando si tengo una *superball* de cuatro, es que justamente una *superball* no es... esta es de tres milímetros, y con la pequeña bola... no tengo aquí encima, en este omento no... no tengo esta, pero... si que el tipo de aguja tendría que ser como esta, porque claro necesito que sea flexible (presiona una aguja para ver la flexibilidad que tiene)

Había una pregunta que...: “-¿Cómo se deben realizar los *pizzicatos*?”

NH – Sí.

VG – Realmente el *pizzicato*, que esta apoyado, si esto... (lo hace él) bueno no se ve, pero esto está apoyado, los *spazzolatos*, (hace el movimiento con la aguja sobre el iPad) incluso a lo mejor, algo podrías escuchar, lo estoy haciendo encima del iPad.

NH – Sí.

VG - Pero se puede escuchar... a la punta es mas agudo,

NH – Claro, ehm...

VG - ¿vale? y por la velocidad. Y luego también... si lo utilizas como calimba (lo hace él) no nos va a sonar porque es la mesa ¿no? Tiene al menos tres alturas podríamos sacar perfectamente, esta es de tres milímetros, debería ser de cuatro, pero bueno, no sé, por si te haces un poco una idea.

NH – Aham.

VG - Entonces, los *pizzicatos*, es sobre el *rimshot*, sobre el aro, perdón, del timbal y... bueno diferentes posiciones, y *pizzicato* a modo de calimba, de... del bueno, del timbal.

NH – Aham, las tres alturas de las tres líneas, ¿es la tensión del parche?

VG - No, las tres alturas marcan digamos, la zona de la aguja. Sí.

NH – O sea.

VG – O sea, todo esta...

NH – En el aro, sí vale.

VG- En el aro, entonces lo que marca realmente es digamos... (marca en su aguja con el dedo haciendo de aro, las diferentes alturas) posición, si esta aquí el aro o esta aquí o esta aquí. El mas agudo es aquí (marca la parte de arriba), el centro y ahí (parte de abajo) de la aguja.

NH – Claro y sería... yo ahora aquí no tengo una aguja, pero bueno... (cojo una regla) imaginemos que, si es con la parte del medio, tendríamos que hacer así... si es en la de más abajo así... vale.

VG – (Él va señalando en su aguja la parte central y la de más abajo según yo lo voy diciendo).Y aquí. Entonces tú lo que haces es un recorrido, cuando haces *spazzolato*, o si estás haciendo trinos, pues los haces en la punta si es ahí, o si te dice un trino que va para abajo pues haces esto (gesto con las manos de cambiar de zona de la aguja mientras se redobla) “trrrr” (hace sonido de redoble).

NH – Vale, vale, vale...

VG – *Spazzolato*, es cuando pone una especie de... de así de línea (hace gesto de zigzag con el dedo), bueno, pone *spazzolato* también en la partitura.

NH – Sí, ok... claro, entonces esto está para revisar, bueno, ya lo sabia, ¿no? Que me lo dijiste (risas) pero... mi idea era tocarla en el recital, no sé si... ehm... (risas) claro.

VG – ¿El cómo, cómo?, ¿perdona?

NH – Que mi idea era tocarla en el recital.

VG – ¿*Metáforas [Liquidas]*, dices?

NH – Sí, pero claro si...

VG – ¿Que es para cuándo? ¿Cuándo es tu recital?

NH – Pues no se sabe la fecha, pero imagino que será como por junio o así.

VG – Vale, puede que tengamos una revisión antes, pero... a ver, la obra dependiendo el timbal que tengas.

NH – Ya.

VG - Ehm... puede funcionar, nosotros probamos con Adams, te podría decir las marcas y... y bueno tal como está si el aro, ehm... pues bueno no tiene, es que no sé exactamente, por eso lo tengo que comentar con Miquel [Bernat], el qué fallaba exactamente en los timbales que le pusieron en Portugal, porque el estreno lo hizo en Portugal, para que eso no funcionara.

NH – Ya.

VG - Y qué tipo a lo mejor de material, es el aro, si el aro era metálico funcionaba, incluso lo de la baqueta güiro, que... es lo que más problemas nos daba en algunas... ¿Tu eres alumna de Miquel? No.

NH – Sí, sí.

VG – ¡Ah! Bueno, entonces en cierta manera digamos que tienes de primera mano...

NH – ¡Sí!

VG – O sea, bueno que no habría problema en el caso de que quisieras montarla, lo que podamos recertificar o lo que sea, el propio Miquel te lo puede...

NH – Claro, sí, mi idea era ya empezar a estudiar la obra pues en estos días, vaya, cuanto antes, ehm... no sé si luego las rectificaciones van a ser muy... sustanciales o (risas).

VG – No lo he hablado con Miquel, bueno, me dijo: “-Tenemos que ver algunas cosas que no me funcionaron allí”, tampoco me dijo específicamente qué no le funciona.

El tema de *spazzolatos* debe de funcionar, porque eso no me ha fallado en ningún timbal, en ningún tipo de timbal, yo creo que será mas lo que tiene que ver, cuando la baqueta esta estriada, el uso de la baqueta estriada. Pero... ehm... tú lo haces, ¿el recital lo haces en ESMUC, entonces?

NH – No, no, estoy en Oporto.

VG – ¡Ah! Estás en Oporto. No por eso digo, ¡uy! se me está cruzando... (gesto con manos cruzadas)

NH – Sí, porque él también da clase aquí.

VG – Sí, sí, sí lo sé, lo sé. Bueno. sería comentarlo con él pero...

A ver yo he quedado hoy, hace un momento, no hemos quedado en concreto, pero me ha dicho que en Pascua iba a venir, al mes que viene, al otro, en abril vendrá y vamos a verlo, van a ser cosas puntuales.

NH – Ya.

VG - También coméntaselo a él: “-Oye, que crees, he hablado con Voro y me ha dicho que estáis pendientes de alguna modificación porque hay cosas que no funcionaron en la pieza, ¿consideras oportuno que la lleve al recital?”

NH – Yo a él ya le he dicho, que iba a tocar... que quería tocar esta pieza y no me ha dicho ninguna pega (risas)

VG – ¡Ah! ¿No te ha dicho nada? Pues entonces... ¡entonces adelante!, quiero decir, (risas) el jefe... y yo encantadísimo claro, encantadísimo claro, además mira en este caso serás la primera porque no he pasado esta obra a nadie, porque la tiene Miquel y la tienes tú, no la tiene nadie. Así que... si Miquel dice que adelante, adelante.

NH – (risas) Bien, genial, genial.

VG – Yo encantado, yo encantado. Y ya te resuelvo las dudas que puedas ir teniendo te las voy resolviendo.

NH - Vale, pues mira, tengo sí. Tenía apuntada alguna mas (risas) en cuanto al pedal, ¿hasta donde, la afinación, hasta donde debe... hasta arriba hasta abajo?

VG – Realmente no marcamos algo concreto, entonces, digamos que era por el tipo de velocidad, un poco acompañando digamos a la expresión (gesto con la mano del pedal que baja y sube), no sé, si... tengo la partitura porque la he abierto por lo de las indicaciones, te la mandaré con las indicaciones ¿de acuerdo?

NH – Vale.

VG – No quiero una afinación concreta, quiero que haya una mayor tensión del timbal, o menos tensión. Cuando hay... cuando el timbal es así (gesto con la mano de la línea zigzagueante de la partitura), cuando, perdón, cuando el timbal... cuando el pedal es así, entonces sí que es una pequeña oscilación del timbal.

Y... pero luego cuando hay... bajadas o subidas del timbal, no es necesario que sea hasta abajo del todo y hasta arriba del todo, ahora bien, si que vas a tener un recorrido... amplio. No tan corto para, también para que se pueda escuchar un poco “iiiiiuup” (sonido del timbal cambiando la afinación).

NH – Aham. Sí, y en cuanto a los... en cuanto a los dibujos que haces, del parche con la aguja, hay... bueno hay varios, bueno imagino que esto aparecerá en la leyenda (risas).

VG – Sí, pero bueno, porque realmente son pocos, tienes es el *spazztolato*, que el movimiento es este, (hace el movimiento con la aguja) como una especie de agitado así, como si quisieras quitar el polvo del aro, esto es el *spazzolato*, el termino es por el *spazzolato* con la cuerda.

NH – Como un cepillo, sí.

VG - Sí, o sea como si cepillaras la cuerda, cuando pones *spazzolato* hace esto (hace el gesto).

NH – Aham.

VG - Entonces este tipo de movimiento, por eso ese zigzag en la... en la plica que hay ahí.

NH – Sí, claro, debe ser en el aro... pero ¿debe ser en la parte de dentro del parche? ¿O en el mismo metal? Porque sino...

VG – En el mismo metal, sí, sí, en el mismo metal, en el parche no, ¿e? no, no, no, en el parche no.

NH – ¡Ah! vale, vale, en el mismo metal.

VG - Sí, sí, en el metal, no en el parche.

NH – Vale, vale, vale, y luego cuando la indicación... es, es el circulo y está como así cruzado (hago el gesto), es para...

VG – Dime.

NH – Por ejemplo, en el compás cuarenta y ocho.

VG – Compás cuarenta y ocho... vale, eso es digamos... Necesitamos ese tipo de... o sea, la aguja así y la *superball*... (gesto de tocar uno contra otro) con la *superball*... encima de la aguja, o sea, tienes la aguja aquí en el parche y ahora así con la *superball*.

NH – O sea, tengo dos agujas, una sin *superball*, otra con (risas), la de sin *superball*.

VG – (sonríe) Bueno, tendrás, necesitaras dos agujas, para cuando tengas trinos, aunque con la... con una aguja sin *superball* y otra con *superball*, pues cuando tengas, la... cuando tengas que utilizar la *superball* así (la da la vuelta con la pelota para arriba), cuando no, pues te sirve como aguja.

NH – Entonces, vale, entonces... tengo la aguja normal sin *superball* apoyada en el parche.

VG – Exactamente.

NH - Y con la de la bola, le pego encima de la varilla, de la aguja.

VG – De la varilla, bueno, tú la tienes apoyada encima del parche no, en el aro.

NH – Vale, vale, vale, o sea, ¡todo es en el aro, siempre!.

VG – ¡Sí!.

NH – Vale, vale vale...

VG – El *gettato*... tienes que dejarla... rebotar, dejarla rebotar es como un... digamos un rebote de... “diquidiquidiquiti”, “diquidiquidiquiti” (entonación de grave a agudo, y hace el gesto con la aguja y el brazo).

NH – ¿Eso donde es, perdona?

VG – El [compás] cuarenta y dos por ejemplo, o el cuarenta y seis, luego...

NH - ¡Ah! Vale, sí, sí, sí.

VG – El *pizzicato* pues... aquí *pizzicato* (lo hace él con la mesa), bueno estoy haciéndolo en la mesa.

NH – Sí, sí, sí, vale...¡vale!

VG – Luego, en ese sentido... mira, por ejemplo, además el dibujito del cincuenta y cinco.

NH – Sí.

VG - Ehm... tienes la aguja con y la aguja sin.

NH – Vale, vale.

VG – Para que le des la vuelta, como para que utilices las dos mismas, y con las dos agujas con o sin, para hacer el tremolo.

NH – Las dos agujas tienen que ser del cuatro.

VG - Las dos agujas tienen que ser de cuatro milímetros (asiente).

NH – Vale, bien... vale. Bueno pues si tengo alguna duda mas... te pregunto a ti, le pregunto a Miquel

VG-Me preguntas a mí, le preguntas a Miquel que él lo ha sufrido (risas).

NH - (risas).

VG – Te lo... entiendo que... que...

NH – Vale... la única que vez que hay que tocar entonces en la piel es... lo pone no? en el noventa y dos ¿eso ya es en la piel?

VG – Hacia el final era.

NH – Sí.

VG – Sí, "*on de skin*", siempre que pone...

NH – Ok... vale ¿Las flechas estas que aparecen cuando toco... con la baqueta de güiro en el aro, tipo por ejemplo en el compás... cien, no, noventa y nueve?

VG – Sí.

NH - Esas flechas que aparecen ahí abajo...

VG – En el compás noventa y nueve... ¡ah! Esas flechas es [sic] para que hagas un acelerando rítmico “toquetoquetoquetoque” (lo canta él).

NH – ¡Ah!, vale.

VG – Es un acelerando y decelerando en el ciento dos, es... en esa duración hacer un acelerando, el ciento dos acelerando y decelerando.

NH – Sí, o sea, cuando la flecha va hacia arriba, acelerar y cuando va hacia abajo, decelerar.

VG – Exactamente.

NH- Ok, vale, ehm... vale... (mirando la partitura) Bien, pues si eso,,, pues ya... vamos hablando (risas).

VG – Muy bien.

NH - Vale, volvemos, volvemos a las preguntas que tengo aquí alguna... un poco más general.

VG – Sí.

NH - Ehm... ¡ah, sí! Bueno me comentabas antes que por lo general te gusta la exploración ¿ocurre igual también en otros instrumentos?

VG – En todos los instrumentos, en todos... (resopla pensativo) incluso en propuestas así un poco más... digamos fuera de mi ámbito, que fue una pieza que tengo para txistu y acordeón y claro, yo el txistu, representaba un respeto porque yo no conocía el instrumento y me tuve que... incluso tuve que pedir un instrumento y hacer mis pruebas también, y trabajé con un tixtulari para poder trabajar. Pero con... sí con todo, aunque sea una trompa, un trombón... trato de trabajar con el instrumentista siempre, siempre.

NH – Aham. Y... ¿podemos encontrar en estas obras a solo de “percu” algunas influencias de tus profesores? Así que digas, en esta obra esto es de este....

VG – (resopla pensativo) en estas obras...

NH - Es difícil.

VG - En concreto... no, no creo, no... de mis profesores como mucho podría tener de Mauricio Sotelo y hace muchísimo tiempo, tal vez las obras que pudieran tener alguna referencia ehm... son de los años 2000 o algo así, pero no... estas no. Bueno entiendo que no, conscientemente no.

NH – Ya.

VG - Conscientemente no.

NH - Y en cuanto a tu método compositivo, podrías decir que tienes algo que uses siempre, una dinámica para todas tus obras, o... algún patrón que... o cada obra es diferentes y...

VG – A ver, cada obra es diferente en cuanto al planteamiento tal vez por el concepto que puedas partir, digamos que sí hay algo general, como digamos, lo que comentaba en cuanto a ese trabajo de exploración tímbrica, por resumirlo.

Y luego depende porque, el contexto armónico depende también del punto de partida, puedo tener obras muy abstractas, no sé, armónicamente como... el último cuarteto de cuerda, el segundo cuarteto de cuerda no descatalogado, *Slapstick*, que parto del concepto de *Slapsticks* de las películas mudas, donde es muy gestual y digamos que se acerca bastante a... digamos a... bueno, yo no me considero que esté en la onda de ningún movimiento digamos catalogado, pero digamos que es un cuarteto donde la saturación aparece varias veces, porque me interesa en concreto el trabajar la saturación.

NH – Aham.

VG - Que pueda utilizar en todas las obras.... para mí es muy importante digamos es el control formal de la pieza, entonces, sí que trato de...

Si bien mis cálculos no son nada matemáticos, no soy matemático, sí que trato un poco de que haya algún tipo de correspondencia temporal, que a veces hay alguna especie de simetrías internas que me ayudan un poco a calibrar un poco las tensiones de la pieza. Al menos eso entiendo, luego cuando la escuchas en el directo entiendes que lo has conseguido y otras a lo mejor que no lo has conseguido del todo.

Pero no hay digamos un método concreto para todas, no como... no, el único método es el trabajo, el trabajo de experimentación, en de orquestales menos en ese sentido, porque claro digamos que son, lo que has experimentado en las obras de pequeño formato lo que yo... ahora mismo estoy metido en una obra para orquesta y coro, y claro hay muchas cosas de las que has trabajado en percusión que lo tienen los percusionistas en la orquesta...

NH – Aham.

VG - Pero no hay... no tengo digamos una metodología concreta, un sistema como tal. Digamos que el propio trabajo del sonido como tal, de la tipología sonora, del objeto sonoro.

NH – Aham. Bueno en esto ya me estas un poco definiendo tu propio estilo: trabajo con el intérprete, mucha exploración....

VG - Si, eso siempre. Bueno, conceptos para mí de figuras sonoras, de hecho, bueno, mi tesis iba en torno a eso, al concepto y aplicación de las figuras sonoras, en cuanto a... pues en cierta manera unir conceptos que vienen del mundo de [Salvatore] Sciarrino¹¹⁷, del mundo de [Helmunt] Lachenmann¹¹⁸, y para mí es un batiburrillo que llegas ahí sin, a veces sin querer, realmente el... digamos por reflexión de lo que has hecho y sin realmente querer unir esos dos mundos de Sciarrino o de Lachenmann o del propio, bueno Bryan Hereford¹¹⁹ también.

En cuanto a... para mí es importante el relacionar un poco la idea de esta, de lo micro con lo macro, tanto a nivel estructural como no sé... por lo que te decía por ejemplo en la obra de caja, para mí el gesto de Rimski- Kórsakov luego es el gesto de la propia obra, y hay una especie de repetición del propio gesto, es como si ese es el motivo, el punto de partida y luego hay una especie de variantes y ampliación del propio gesto y la propia tipología del gesto, ¿no?. Si el gesto es rugoso (toca algo que tiene un sonido rugoso) pues ese tipo de tratamiento rugoso tratarlo de diferentes formas.

¹¹⁷ Compositor italiano (4 de abril de 1947).

¹¹⁸ Compositor alemán (27 de noviembre de 1935), asociado a la música concreta.

¹¹⁹ Pianista.

NH – Aham.

VG - No sé si... no sé si eso es una metodología o método concreto ... pero es la forma de trabajar digamos, trabajar el sonido siempre, en definitiva y desde una forma acústica, en ese aspecto muy... primitiva, el palpar, a mí me gustan los sonidos que he podido palpar, que no vienen de... ehm...

Tengo compañeros por ejemplo que el procedimiento es inverso, o sea, que parten de un sonido electrónico para llegar al acústico, y yo no tengo ninguna intención de llegar a sonidos electrónicos, pero a veces digamos que por esa exploración hay sonidos que no dejan de ser electrónicos.

Pero yo quiero (risa) que el sonido que trabajo lo he podido palpar.

NH – Aham.

VG - De alguna forma me gusta, no sé por... a ver, ehm... de la misma manera que te he enseñado los trastos estos, pues cuando tuve que trabajar con lastras, yo tenía las lastras en mi casa, me compre una lastra, la tenía ahí colgada y estuve trabajando con la lastra, entonces sabes la velocidad, la presión... que quieres para que salga un sonido determinado, porque has estado probándolo, y sabes qué tipo de sonido es y luego cuando vas a los ensayos pues puedes pedirlo “-Mira quiero este sonido porque... lo probé de esta manera, y tal vez a lo mejor pues si no está funcionando es porque igual tiene demasiado polvo el.. la lastra y tienes que limpiarla para que no... para que agarre bien, o a lo mejor porque la *superball* está demasiado gastada...” en definitiva llegar a ese sonido por exploración propia, a veces con ayuda obviamente de vosotros. Pero yo sé... lo quiero palpar, no quiero escribir aquello que no he palpado.

NH – Aham.

VG - Oh... muchas veces cuando utilizo armonía, mi armonía no es híper compleja, incluso entiendo que es bastante sencilla, y es aquello que puedo llegar a oír también, no quiero utilizar aquello que... no sé armonías que no escucho o que no llego a escuchar, ese sonido de... como lo tengo en la cabeza. Vaya que lo acústico en definitiva sería mi lugar, mi ámbito de trabajo, mi zona de trabajo.

NH – Aham, ok, y por ejemplo las láminas, la marimba o el vibráfono tienen mucho repertorio en... bueno en las obras a solo para percusión. ¿Cómo es que no has compuesta una obra para láminas a solo?

VG - Ehm... A solo no he hecho, porque no me la han pedido, tal vez (risas). Quiero decir, he escrito... pues tengo un dúo para dos marimbas de cinco octavas y tambores de madera y mil trastos, porque en aquel entonces los *sets* eran... tengo un trío de percusión donde también hay marimba, vibráfono, hay diferentes láminas, *El Rayo que no Cesa*, también la han tocado bastante y la han grabado en el disco este Sisco y Juanjo... y... ¡ay! que no me acuerdo ahora en este momento el nombre... el... el tercer percusionista se me fue de la cabeza, a estas horas ya... no funciona (sonríe) no funciona la cabeza, y... esta, también tiene láminas. Ehm ¿qué más? Luego en obras para orquesta y eso utilizo láminas, pero sí, a solo no he utilizado.

Para saxo y percusión también he utilizado láminas, tengo una pieza para saxo, bueno para clarinete bajo y percusión y hay una versión para saxofón barítono y percusión que es la que han grabado en este último disco también... ¡no es que esté promocionando el disco! (risas) simplemente es que, ha sido casualmente que se grabó... es el último disco de percusión que se grabó y es monográfico mío, con lo cual pues... pues son todas obras, pues bueno también escritas para...

Pero no, para láminas a solo no tengo, por ahora, vamos a ver...

NH – Aham.

VG - O sea, un poco te lo lleva la vida misma, entiendo.

NH – Ya.

VG – Tengo pendiente...

Hacia mucho que no escribía para piano y me apetecía escribir para piano y ahora, bueno cuanto termine lo que tengo entre manos haré una pieza para piano, después de muchísimo tiempo sin escribir para piano, también porque me la ha pedido Alfonso Gómez y... la verdad es que me apetecía mucho trabajar con, volver, volver al piano otra vez.

NH – Aham.

VG - La última pieza que hice fue hace unos años y fue una miniatura que me pidieron para una conmemoración del aniversario [Frédéric] Chopin, con veinticuatro preludios y veinticuatro compositores y compositoras escribían un preludio, una pieza relacionada con los preludios de Chopin, y a mí me tocó el tercero, pero eran piezas de dos minutos, quiero decir, casi como una especie de ejercicio. Bueno, de metáfora, de *haiku*, un poco relacionado.

NH – Aham. Vale, pues bien, pues nada, por mí ya estaría, lo único si... pedirte también a ver si me podías pasar la electrónica de *Sombras Luminosas*, porque compré la partitura y me dijeron que ya tú me la mandabas (sonríe).

VG - Sí, sí, me dijeron en la editorial, porque muchas veces... a ver en la editorial están las partituras, pero luego en obras así de *ensemble*, las partes la mayoría de las obras, no las tengo las partes en la editorial, prefiero que me las pidan directamente, así yo también un poco sé que se van a interpretar y si hay alguna cuestión pues así tengo contacto, y en la electrónica pues... hazme un correo y yo te la mando.

NH – Vale, vale, pues sí, te pido entonces la electrónica y luego la leyenda de ...

VG – De *Metáforas [Líquidas]*.

NH - Eso es, vale bien, pues muy bien, pues ¡muchas gracias!

VG – ¡A ti, un placer!

NH – ¡Hablamos! chao...

Anexo I/8 Entrevista a Lino Guerreiro

Entrevista ao compositor Lino Guerreiro.

Realizada no dia 3 de fevereiro de 2022, por vídeo conferência, com a duração de 21 minutos e 55 segundos.

Noelia Hernando – Em primeiro lugar, agradeço muito a sua colaboração... e nada, muito obrigado.

Lino Guerreiro – Obrigado eu.

NH – Pois começamos então com *Wooxterity*. Qual é o significado do nome da obra?

LG - Não me lembro (riso)... Não me lembro. Eu pensei muito nisso e não me consigo lembrar. É mesmo isso! Eu posso tentar fazer um esforço e depois enviar-te. Não sei... (olha para o ecrã do seu computador). É viável para ti? Ou não?

NH – Eh... Não! Se te lembrares envia, claro. (risos)

LG – Ok!

NH - [A peça] foi composta em 2018 ou 2019?

LG – Foi... deixa-me só abrir aqui... isto para não te enganar.... Estou aqui a chegar... (procura no seu computador) Ok, foi em 2018!

NH – Ok, ok! E.... quem estreou a peça, a obra?

LG - Foi o percussionista Marco Fernandes.

NH – Ah, ah! E quando e onde?

LG - Isso eu não sei, tenho que lhe perguntar. Desculpa.

NH – Ok, ok. Marco Fernandes. Ok, ok! E [há] programa do concerto ou críticas?

LG – Tenho que ver se ele tem. Críticas, não. Na realidade eu não tenho essa informação para nenhuma obra... críticas!

NH – Ok! Mas tal vez...o Marco [Fernandes] tenha? Ou não?

LG - Sim, sim.

NH - Ok, ok! Posso escrever eu, para ele...

LG – Hum, hum!

NH – Está bem! E harmonicamente, como é composta?

LG – (sorriso) Dá-me um segundo. Deixa-me olhar para ela. (procura a partitura no seu computador) Ok, eu já me lembrei aqui de algumas coisas em relação à obra. Ela fez parte de um concurso de percussão de... há dois anos, que o Marco [Fernandes] costuma fazer aí em cima... na Covilhã, será? Não? (olha para mim)

NH – Não sei!

LG – Ok! Onde é que eu posso ter essa informação, também? (procura no seu computador) Sim! Há um concurso... de percussão, na Covilhã, que o Marco [Fernandes] organiza, todos os anos... Eu penso que foi em 2019 que esta obra fez parte do repertório da classe do nível mais alto.

NH – De que festival, perdão?

LG – Do Concurso de Percussão da Covilhã.

NH – Ah! De colhã [sic]?

LG – Covilhã!

NH – Covilhã... Ok, ok!

LG - Vou procurar aqui.

NH – Ok! E então, esta obra foi obrigatória?

LG – Era uma das obras do concurso, sim.

NH – Mas... foi uma encomenda?

LG – Sim, do Marco [Fernandes].

NH – Ah! O Marco [Fernandes] encomendou para tocar no concurso.

LG – Isso!

NH – Ah! Ok, ok, ok!

LG – (continua a procurar no seu computador) O concurso chama-se Concurso Internacional de Percussão da Beira Interior.

NH – Ah, ah! Ok! E harmonicamente, lembras-te de alguma coisa?

LG - Harmonicamente... que é que eu te posso dizer? (olha para o seu ecrã)

Não! Isto... as notas são mais ou menos... livres, sabes? A parte rítmica talvez... tenha um bocadinho a ver com Messiaen, com os ritmos de valor acrescentado, pelo menos por dentro, não sei muito bem. (sorriso)

NH - Ah, ah!... Mas cada obra que compões tem um método diferente de composição?

LG – Sim, sim! (acena com a cabeça em sinal de concordância)

NH – O que tens em mente vás escrevendo?

LG – Sim, sim! (acena com a cabeça em sinal de concordância)

NH – Ok! Ou seja, não tens um método próprio ou utilizas umas escalas próprias?

LG – Não!

NH – Ok, ok! Continuamos com *Blackbird*?

LG – Hum, hum! (Acena a cabeça em sinal de concordância)

NH- O nome da peça esta ligado com o verso...

LG – Hum, hum! (Acena a cabeça em sinal de concordância)

NH – Isso eu percebo por *bird*. Mas *black*? Porque preto? Porque *black*?

LG – Oh... ok... Ou seja, o verso faz parte de uma... da literatura Tolkien¹²⁰, da qual eu sou fã e há um livro dele... que é o primeiro livro que ele escreveu, que se chama *As aventuras de Tom Bombadil*, em que tem este verso lá, em inglês. E nós, em português, no filme, chamamos... ele fala de um pássaro que é o tordo. Mas, na versão inglesa é *blackbird*, a tradução.

NH – Ahhhh! Ok, ok. E...

LG – Também te posso dizer... diz, diz.

NH – Não, diga, diga.

LG – Em relação a esta obra e que eventualmente vais perguntar e vais concluir isso, e que tem que ver com a composição propriamente dita... aí, a técnica é uma técnica renascentista porque foi assim a forma mais... arcaica, digamos assim, da polifonia que eu achei que teria a ver com aquele período, de alguma forma, ser antigo, não é? O Tolkien fala... na mitologia do Tolkien estamos a falar aqui de uma era... anterior, não é? E foi essa a ligação. Portanto, a técnica de composição de esta peça é polifonia primitiva. O Renascimento.

¹²⁰ John Ronald Reuel Tolkien (1892-1973), escritor, professor universitário e filólogo britânico, nascido na atual África do Sul.

NH – Ou seja, mas é porque os poemas... Não percebi essa parte. Porque o autor dos poemas... Como foi, são de uma época antiga...ou como é?

LG - Na mitologia dele, ou seja, na literatura dele, isto passa-se num tempo anterior. Muito atrás.

NH – Ah, ah! OK! E harmonicamente, bom, esta peça então harmonicamente segue os padrões renascentistas, mas tem alguma... não sei... harmonicamente alguma coisa que...

LG - É modal! (sorriso)

NH – É modal, sim, sim. E.... ah, sim! A obra foi estreada?

LG – Sim. Quem, quando e isso... sou muito mau. Mas... foi o Paulo Amendoeira que estreou.

NH – Paulo...?

LG – Paulo Amendoeira.

NH – Ok! Os nomes vou procurá-los e se algum está... porque igual não percebi bem... Depois vou-te enviar a entrevista transcrita e se vês que algum nome está mal, diz-me, para eu corrigir.

LG – Claro que sim!

NH – Ok! Pois, continuamos com “*Just” For Drums*. A obra foi estreada por Eduardo Lopes, não é?

LG – Hum, hum! (Acena a cabeça em sinal de concordância)

NH – E quando e onde?

LG – Foi agora, na Casa da Música. Data! Eu consigo... dá-me só um segundo... (olha para o ecrã do seu computador) Vê lá, eu enviei-te aí um link, está bem? [O link é: <https://artenotempo.pt/fip-2021-c1-recital-de-solistas/>]

NH – Sim.

LG - É isso. Foi no Festival Itinerante de Percussão agora em 2021, no final do ano, na Casa da Música.

NH – Sim, sim. Estava agora a pensar, e... eu acho que o vi a tocar esta peça.

LG – Ok!

NH – Era estreia, sim, sim! Ok, ok! Está bem! Eu estava lá, estava. (risos)

LG – Muito bem.

NH – Ok! Só foi interpretada esta vez?

LG – Sim.

NH – Ok. E como está composta? Os padrões rítmicos utilizados são escolhidos ou estão baseados em alguma coisa?

LG – São, são! Não sei se tu conheces um percussionista brasileiro que se chama Gramani?

NH – Humm... Não!

LG – Ok! Eu acho que ele é Jorge, dá-me só um bocadinho... ou José Eduardo... Eu não sei muito bem, só me lembro do primeiro nome (procura no seu computador), mas vou já descobrir. É muito interessante a forma como ele... como ele... é Gramani.... Há imensa coisa escrita sobre ele, dele, não é? Ele chama-se... onde é que está o nome dele? (olha para o ecrã) Eu acho que é Jorge, quero ter a certeza... José Eduardo! Ou seja, há aqui uma tese de doutoramento que se chama *A rítmica musical de José Eduardo Gramani*. Posso-ta enviar, também.

NH – Sim, por favor.

LG - (envia a tese pelo chat do TEAMS) Eu acho que vais gostar de o conhecer, porque... ele é brasileiro, mas a forma como ele ensina ritmo é completamente... diferente daquilo que nós fazemos cá! Pesquisa sobre ele. E, na realidade, aqueles padrões rítmicos que estão nessa peça do Eduardo [Lopes], têm muito a ver com ele, com o Gramani, porque foi o Eduardo [Lopes] também que me mostrou...

NH – Hum, hum!

LG – ... e acho que há muita coisa que tu vais ver, e que consegues encontrar na internet muita coisa sobre ele... E é uma abordagem rítmica completamente diferente da habitual.

NH – Hum, hum!

LG – Eu não sei se te enviei o link certo! Sim, é! É uma coisa qualquer dele. [frase ininteligível]
Dá-me só mais um segundo.

NH – Sim, sim.

LG – Na realidade...

NH – (espirro)

LG – Saúde!

NH – Desculpa! Obrigado!

LG – Deixou-me fascinado a forma como ele aborda isso... Ele tem dois livros muito importantes. Pois, estão em pdf... Eu vou-te enviar um.

NH – OK!

LG – É mesmo um livro dele. E há outro.... De qualquer forma esse é o mais importante, acho eu. (tosse)

NH – Ok, vou olhar.

LG – Eu vou-te enviar aqui mais um link e vê... Acho que depois encontras, e... Acho piada, aí, o anti método de rítmica.

NH – Ok, ok! Obrigado. Eh...ok. Agora umas perguntas um bocadinho mais gerais. Como definirias o teu próprio estilo?

LG – Não sei! (Abana com a cabeça como que a dizer que não)

NH – É uma pergunta difícil, eu sei. (risos)

LG - Não sei... não sei muito bem, Noelia. Eu... é assim, eu nasci numa banda, ou seja, toco saxofone, sou um instrumentista de sopro, a minha formação é toda nesse contexto até ao final do secundário e depois é que vou para a composição.

Nunca deixei de tocar, continuo a tocar saxofone e flauta. Tenho uma ligação muito estreita com os sopros e com a percussão, porque os conheço há muito tempo, não é? E só mais tarde é que com as cordas... [sic] Eu não sei se o meu estilo é por causa disso. De outra forma, gosto muito do conceito de obra aberta, de ter... tem um bocadinho que ver com o jazz, também, mas não só. Eu costumo dizer que o jazz é um bocadinho da composição em tempo real. E na minha música há sempre uma parte que cabe ao intérprete resolver porque eu não vou dar toda a informação. Há um improviso. Não tem que ser um improviso no sentido lato da palavra, mas pode ser, que tu vais decidir uma obra para ti e tu vais decidir qual é a forma ou tu vais decidir o tempo ou tu vais decidir os instrumentos que queres tocar... Eu tenho uma peça que escrevi para percussão, para multipercussão, para o Marco [Fernandes] também, em que está em aberto a instrumentação. Porque ele é que escolhe os instrumentos para cada uma das linhas. E há coisas que eu tenho presentes e que, eventualmente, poderão caracterizar o meu estilo que é: esse conceito de obra aberta, sem dúvida nenhuma... não quero fechar... (corte na ligação) E depois o background dos sopros e da percussão, que sempre tive. Não sei se respondi à tua pergunta.

NH – Desculpe, Professor. Tive um corte de conexão e fiquei na parte de obra aberta e ficou aí parado. (risos)

LG – Ok! Não sei se isso te ajuda e te define algum estilo próprio, mas... a minha música tem sempre isso, está sempre presente essa obra aberta, não é? E a ligação que eu tenho aos sopros e à percussão, por ser mais... por ser maior.

Agora, eu não consigo definir o meu estilo! Eu faço tudo! Eu gosto de música de muitos estilos e tento compor, também, com essa máxima. Não tenho nenhum preconceito em escrever um acorde de dó maior ou em escrever a coisa mais dissonante naquele momento, como não tenho preconceito em escrever um coral funcional ou outra coisa que não seja funcional.

NH – Ok! E... há alguma influência dos teus maestros que podemos perceber nestas peças para percussão a *solo*?

LG – O que é que vocês querem dizer, em espanhol, com os meus maestros? São compositores ou são os meus professores?

NH – Professores, professores. Sim.

LG – Bom, eu tive três professores que me marcaram. No secundário, ainda, o Daniel Schvetz¹²¹ que é argentino. Na licenciatura, o [Christopher] Bochmann¹²² e... no mestrado o António Pinho Vargas¹²³. Eu acho que acaba por ficar sempre um bocado deles em todas as peças que eu escrevo. Agora, se nestas, de percussão, a coisa é muito clara... acho que não. Deixa-me... nós estamos a falar de três peças, certo?

NH – “*Just*” For Drums, *Black Bird* e *Wooxterity*

LG – Ok! Porque é que são estas três? Desculpa, não me lembro.

NH – Porque são a *solo*. O meu trabalho é sobre obras para percussão solista.

LG – Aquela peça que eu te falei há pouco, que é para multipercussão...

¹²¹ Daniel Schvetz (1955), compositor nascido em Buenos Aires, professor na Escola Artística de Música do Conservatório Nacional, em Lisboa.

¹²² Christopher] Bochmann (1950), compositor britânico, Professor Catedrático Jubilado da Universidade de Évora.

¹²³ António Pinho Vargas (1951), compositor português, Professor Coordenador da Escola Superior de Música do Instituto Politécnico de Lisboa.

NH – Sim, sim!

LG – ...não seria a *so/o*, claro!

NH – Sim. Lembro que enviaste para mim, e estava a fazer isto [a preparar a entrevista] há uma semana... e... é uma peça muito interessante mas que não pode ser incluída neste trabalho. (risos)

LG – E aquela... a outra peça para quatro marimbas que é o mesmo princípio, apesar de ter sido gravada só pelo Marco [Fernandes], não faz sentido neste trabalho. É isso, não é?

NH – Claro!

LG - Ok. Nestas três peças... acho que não é visível, mas, de qualquer forma, eles estão sempre lá, na realidade.

NH – Ya! E...

LG - Talvez a peça do... talvez a peça *Wooxterity* seja aquela que rapidamente eu consigo associar àquilo que aprendi com o [Christopher] Bochmann. Sim, sem dúvida!

NH – Hum, hum!

LG – Mas é uma música muito diferente da dele, como é obvio!

NH – Ok! E quando escreves para outros instrumentos que não são percussão, também utilizas os mesmos métodos as mesmas... é o que te vai vindo que vais escrevendo...?

LG - Tem muito que ver com os intérpretes, por causa daquela questão da obra aberta. Tem a ver para com quem eu vou a escrever a música, sabes? E quando conheço os intérpretes bem, isso influencia imenso naquilo que eu vou fazer. Quando não os conheço, é um bocadinho mais difícil. Portanto, não é o que eu estou a escrever, mas é para quem é que estou a escrever. Isso... em toda a música que escrevo é aquilo que mais determina... as decisões. Sei o que é que ele gosta, sei o que é que ele é capaz e... e, é por aí.

NH – E..claro... Às vezes, então, os intérpretes dão-te ideias... ou sugerem...

LG – Sim, sim, claro! Há aqui duas questões... Há muitos trabalhos continuados, ou seja, a minha relação com os intérpretes quando é continuada, como por exemplo, com o Marco [Fernandes], da percussão, o com o João Pedro [Silva], saxofonista, com o Miguel Costas, do clarinete... Eu já escrevi imenso para eles, portanto, nós estamos sempre a conversar sobre isso e estamos a falar e... e há uma relação continuada no tempo entre compositor e interprete, não é? E isto determina uma série de coisas. Quando isso não acontece... é mais difícil para mim escrever, como é obvio, e acaba por me dar um bocadinho mais de liberdade, mas é sempre um bocadinho no escuro, portanto...

NH – Hum, hum! Ok! Está bem!

LG - Os compositores são vocês não sou eu!

NH – Diz, diga? [sic]

LG - Os compositores são vocês não sou eu!

NH – Ah! (risos) Bueno... (risos) Ok! Agora já a última pergunta. Eu acho que às vezes a caixa e os tímpanos são os instrumentos esquecidos por muitos compositores para compor obras para percussão solista. Ou seja, caixa a *solo*, tímpanos a *solo*... Sim, é verdade que a bateria também é [um desses instrumentos esquecidos], e tu tens uma peça para bateria. Mas porque é que ainda não tens uma peça para caixa ou para tímpanos?

LG – Eu tenho uma peça para caixa *solo*, quer dizer... Sim, para um intérprete. Mas é uma peça que eu não consegui concluir porque ela é com caixa e eletrónica e isso coincidiu quando eu acabei a licenciatura. Estava a fazer a peça no último ano, depois não a concluí. E depois eu afastei um bocadinho da eletrónica. Eu quero fazê-la, mas eu teria que voltar a questionar imenso toda essa parte para fazê-la como eu quero. Portanto, basicamente é isso. Ou seja, existe uma peça, eu tenho a ideia toda na cabeça há muitos anos... ela é para aí de 2012, uma coisa assim. Ela foi tocada, na realidade, mas a experiência da parte da eletrónica, depois eu quis mudar. E eu, simplesmente, não a divulgo. Portanto, é uma peça para caixa e eletrónica. Para tímpanos... nunca me encomendaram. Porque há uma coisa que é verdade, eu faço imenso trabalho de produção, em discos. Portanto, eu nunca componho porque... ok, eu quero compor esta peça. São encomendas. Felizmente, isso tem me vindo a acontecer.

Portanto, eu só vou compor quando me pedem, quando me fazem uma encomenda. Não por iniciativa... não vou compor uma sinfonia... primeiro porque não estou preparado, mas... porque quero escrever uma sinfonia agora, neste preciso momento. Não! Se alguém me pedir uma sinfonia... É só um exemplo, não é? E... não pensei assim, eu vou escrever uma peça para tímpanos *solo*... Isso não vai acontecer. Nem para tímpanos, nem para nada! É o que eu te estou a dizer!

NH – Ya, ya! (risos) Ok!

LG - A não ser que alguém me peça uma peça para tímpanos... (sorriso) E aí é que teria que fazer alguma coisa.

NH – (risos) Ok! Está bem, está bem! Ok! Pois... por mim é tudo.

LG – Está bem, obrigado! Gostei muito. Não sei se ajudei...

NH – Sim, sim!

LG – Espero que sim! Depois envias para nós corrigirmos, seja lá o que for.

NH – Sim, sim!

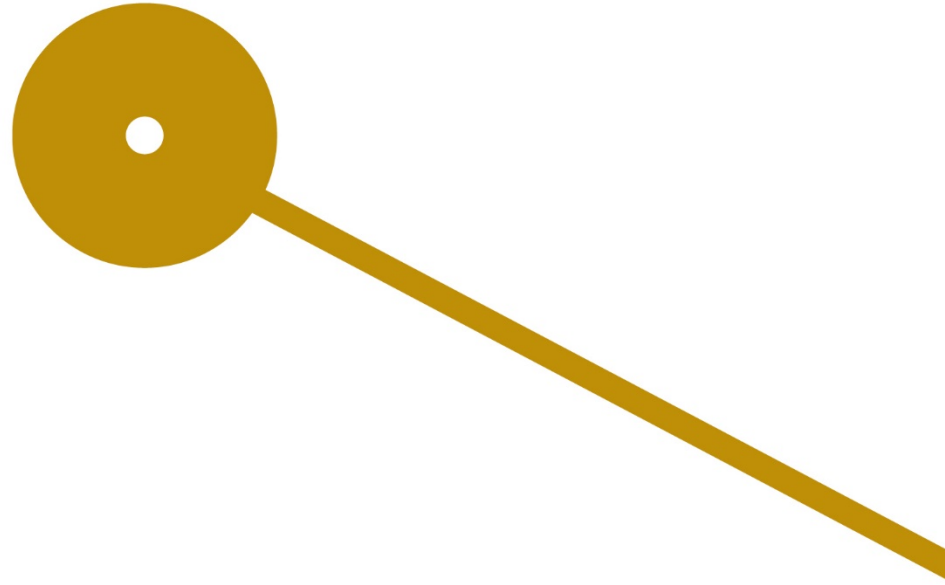
LG – É isso, não é?

NH – Muito obrigado, professor.

ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

M



MESTRADO
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
ÁREA DE ESPECIALIZAÇÃO: PERCUSSÃO

Título do trabalho: Música Ibérica para percusión solista:
Estudio comparativo de obras de ocho compositores portugueses y españoles.
Nome completo do aluno: Noelia Hernando Villaverde