

**INSTITUTO POLITÉCNICO DO PORTO**

**Escola Superior de Música e das Artes do Espectáculo**

**Curso de Mestrado em Música – Interpretação Artística**



**Da criação musical à prática interpretativa: um diálogo ao  
encontro da inovação estética e artística do fagote em Portugal**

**Pedro Miguel Silva**

**Dissertação para obtenção de grau de Mestre em Música - Interpretação Artística**

**Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Doutora Sofia Lourenço**

**Porto**

**2010**

## **Os meus agradecimentos a:**

Prof.<sup>a</sup> Doutora Sofia Lourenço

Prof.<sup>a</sup> Doutora Daniela Coimbra

Sofia Sousa Vieira

José Luís Ferreira

Sérgio Azevedo

Telmo Marques

Fernando Lapa

Carlos Azevedo

Jean François Lezé

Hugues Kesteman

Bertrand Ralloux

## RESUMO

Na qualidade de docente e instrumentista, várias são as dificuldades para aquisição/interpretação de partituras para fagote que possam colmatar a prática pedagógica e académica. O tema para realização da presente dissertação centrou-se na criação musical e na interpretação, analisando quais os factores determinantes na linguagem e inovação estética subjacente ao repertório para fagote.

Procedeu-se a uma recolha de dados através de seis entrevistas, seguida de uma observação e análise dos métodos e técnicas utilizados na elaboração da obra musical, assim como os diferentes modos de nomenclatura musical empregues, estabelecendo pontos de conexão com a motivação, a criatividade, o papel do compositor/intérprete, performance, no contexto da música nacional.

Paralelamente, e como principal objectivo de estudo, recrutaram-se um conjunto de obras musicais, produzidas por Sérgio Azevedo, Telmo Marques, Jean François Lezé, Fernando Lapa, Carlos Azevedo e José Luís Ferreira, privilegiando e promovendo a diversidade da linguagem musical que caracteriza cada um dos convidados.

Dada a diversidade dos compositores e das suas respostas, verificou-se que não existe um padrão para compositor contemporâneo, e confirmou-se que a ausência de repertório para fagote continuaria a não merecer uma atenção prioritária por parte destes. A aquisição de seis obras para fagote solo/piano, revelou-se fundamental, não só do ponto de vista da inovação estética e musical, mas também na procura de novos parâmetros académicos e profissionais, integrando os catálogos de música portuguesa.

## ÍNDICE

	PÁG.
INTRODUÇÃO	6
I. O FAGOTE EM PORTUGAL: BREVE ABORDAGEM	11
1.1. A ópera como género de eleição	11
1.2. O papel da Real Câmara na revitalização da música instrumental	12
1.3. Redescobrir o fagote na música de hoje	17
II. REVISÃO BIBLIOGRÁFICA	21
2.1. Teorias de motivação	22
2.1.1. Introdução	22
2.1.2. Explanação sumária	22
2.1.3. Objectivos motivacionais	23
2.2. Teorias da Criatividade	24
2.2.1. Introdução	24
2.2.2. Factores que assistem o compositor	25
2.3. <i>Performance</i> musical	28
2.3.1. Introdução	28
2.3.2. A motivação	34
III. ABORDAGEM EMPÍRICA	35
1. Metodologia	36
1.1. Objectivo	36
1.2. Intervenientes	36
1.3. Material	37
1.3.1. Entrevista	37
1.3.2. Modelo de actuação	39
1.3.3. Apresentação dos resultados	42
2. Resultados e Discussão	44
2.1. Introdução	44
2.2. O Compositor	44

2.2.1. Factores determinantes na formação	44
2.2.2. A Criatividade	48
2.2.2.1. Agentes de motivação	51
2.2.2.2. A escrita para fagote	51
2.2.3. A Performance	56
2.2.3.1. O público e a obra	56
2.2.3.2. O compositor e o intérprete	59
CONCLUSÃO	62
BIBLIOGRAFIA	65
ANEXOS	
ANEXO A – <b>Entrevistas</b>	72
Anexo 1- Sérgio Azevedo	72
Anexo 2- Telmo Marques	83
Anexo 3- Jean François Lezé	89
Anexo 4- Fernando Lapa	95
Anexo 5- Carlos Azevedo	106
Anexo 6- José Luís Ferreira	115
ANEXO B- <b>Partituras</b>	
Anexo 1- Sérgio Azevedo - <i>Pequena Suite para fagote e piano</i> (2010)	
Anexo 2- Telmo Marques- <i>Partita at the old style</i> (2009)	
Anexo 3- Jean François Lezé - <i>Swing-Lines I</i> (2009)	
Anexo 4- Fernando Lapa - <i>Plural X</i> (2009)	
Anexo 5- Carlos Azevedo - <i>Um tempo para fagote e piano</i> (2010)	
Anexo 6- José Luís Ferreira - <i>Metha para fagote e electrónica</i> (2010)	
ANEXO C – <b>Programa das estreias</b>	

## INTRODUÇÃO

Ao longo da minha actividade como docente, tenho vindo assistir a uma crescente preocupação e debate nos meios educativos sobre música. O ensino artístico tem vindo a abordar diversas questões relacionadas com a prática pedagógica e os demais currículos em vigor. No entanto, e como confirma Swanwick, (in Palheiros, 1999: 16) “se a prática profissional do professor é talhada pela sua actividade como investigador”, também é verdade que tal componente na área da investigação começa agora a dar os primeiros passos. É nesta linha de investigação que o trabalho ganha especial relevo, quando nos propomos encarnar o papel de professor investigador da própria actividade docente.

Dadas as dificuldades para aquisição e interpretação de partituras para fagote, que possam colmatar a prática pedagógica, académica e performativa, são escassas as referências que nos remetam para um repertório português devidamente documentado e que possa integrar os *currículos* académicos nacionais, até mesmo no plano internacional.

No âmbito da performance musical e enquanto profissional do instrumento, temos desenvolvido uma actividade regular, nomeadamente em música de câmara portuguesa, que a seu tempo se veio a revelar extremamente deficitária no plano de um repertório erudito. No entanto, reconhecemos um amplo e notável investimento na investigação, estudos e publicações de natureza científico-artística, retirando do anonimato compositores, obras e espólios de vários autores portugueses.

Assim, registada a ausência de um catálogo de compositores portugueses para o instrumento e detido na afirmação de F. Lopes-Graça (Graça, 1989: 16), segundo o qual em períodos passados o *processus* histórico da música portuguesa se manifestou descontínuo, fragmentário e sem figuras realmente representativas, que pudessem haver atribuído um lugar de destaque no domínio da criação musical, com um número de obras relevantes. Neste caso particular para o fagote, tomamos como principal objectivo o levantamento exaustivo do repertório existente, bem como uma breve abordagem à história e percurso do instrumento até aos nossos dias.

Segundo Marinho (2007) a selecção de repertório português por parte dos músicos de câmara e solistas comprova que, por parte dos músicos de câmara e solistas associados ao movimento da música antiga, coexistem dois aspectos muito peculiares e antagónicos sobre a interpretação: o primeiro como forte e notável tentativa de recuperar a prática musical interpretativa antiga e o segundo, com a ausência e escassez de informação desta mesma

prática, aspectos debatidos no seio musicologia académica, muito contestados por Taruskin (Marinho, 2007: 208), e que se aplicam à nossa afirmação inicial de que o pouco repertório para fagote não constitui uma referência nacional.

Partilhando da opinião de que a música tem um papel fundamental na formação e na expressão de auto-identidade, e que enquanto função social é determinante na continuidade das relações interpessoais, facto relevante e destacável nos estudos sobre interpretação e sobre a psicologia social da própria interpretação, não pode este projecto ignorar de que forma a função sócio-cultural da música está associada a padrões de identidade étnica e constitui um reflexo da expressão identitária dos próprios compositores.

Se nas palavras de Elliott (1995), *criativo e criar* estão intimamente ligadas ao domínio da composição/improvisação e harmonização originais e se inserem numa prática musical específica, passando pelo domínio da execução, assente na vida intelectual da cultura ocidental e que portanto se torna constante no quotidiano humano, é nosso objectivo estudar os factores motivacionais que definem o desempenho criativo, e em que medida tais processos de escrita se podem constituir cruciais para a promoção da criatividade. O processo de composição é um bom exemplo da problemática daquilo que adquire forma. Os contornos da obra desejada serão conhecidos no seu processo de composição (a duração, instrumentação, entre outros elementos), outros itens emergem ou são decididos à medida que o projecto avança.

Segundo Kemp (1996) não pode haver um acto criativo que não manifeste influência na criatividade do intérprete e que estimule o imaginário criativo do ouvinte. Este trabalho implica a delimitação do objecto de estudo e imprescindível definição das prioridades convergentes, no que respeita à metodologia e contribuição para a memória futura. Constituindo a metodologia um dos pontos básicos de um determinado exercício, este projecto não poderia deixar de obedecer a uma pauta metodológica específica, que neste caso concreto funciona como quadro sinóptico para o investigador que nele participa, e por outro lado foco de orientação e contextualização do objecto de estudo.

Se ao enunciarmos a performance musical esta pressupõe a interpretação, um dos objectos de estudo no presente trabalho, o mesmo é dizer que actividade performativa no domínio da arte musical, implica uma personificação do intérprete. Assim, a abordagem que propomos realizar passa pela observação de conceitos estéticos, estilísticos, técnicos e métodos utilizados pelos compositores, não dissociados de uma perspectiva pessoal do intérprete como factor essencial ao acto performativo.

Para Dunsby (1995) a música é pela natureza que a constitui um objecto em constante renovação e não se apresenta como sendo um mal necessário, o que faz dela um produto que nem sempre ilustra a ideia do compositor na actuação, presente ou passada, mas antes uma amálgama união de várias possibilidades performativas. Ela reflecte um conjunto de ideias, estabelecendo um contacto com o exterior, uma percepção auditiva do que dela se possa imaginar ou criar, desaguando num acto de socialização social e performativo. Partindo deste princípio, tomaremos como linha de orientação uma aproximação entre concepção e acção de forma a que a sua compreensão encontre expressão na própria performance musical.

Na realidade, estamos cientes de que enquanto performer várias são as interpretações que podemos idealizar de uma peça. Podemos centrarmo-nos num aspecto particular ou global desta, e no acto performativo o mesmo não ocorrer, no entanto estamos convictos de que tais atitudes pressupõem um conhecimento interiorizado dos processos mentais, que são atribuídos ao pensamento musical humano, e que o seu papel se confina a uma produção de realizações e ideias musicais.

Como confirma Elliot “as obras musicais resultam das acções humanas informadas por histórias e standards de música prática. Os produtos musicais – performances, improvisações, composições, ou arranjos – estão enraizados e derivam a sua natureza e significância dos contextos da sua produção e uso. Até os detalhes estruturais dos padrões musicais devem as suas características às reflexões dos músicos práticos que trabalharam num determinado tempo na história das suas culturas musicais” (Elliot, 1997:4), sendo que produzir ou ouvir música subentende compreender e concentrar-se em mais do que somente em elementos de foro estrutural. As obras musicais, como o próprio afirma, no sentido praxial, são nada mais nada menos do que construções artístico-culturais que envolvem várias dimensões, como expressão, representação, aspectos sociais e ideológicos, entre outros.

Desta forma, *performance* deverá ser encarada como uma construção de sentido musical, baseada num conjunto de vivências pessoais, a do intérprete, mais potencialmente comunicável e transmissível enquanto mensagem sonora e conteúdo musical “experienciável”. Partindo de uma contextualização genérica da prática pedagógica e ensino do instrumento em Portugal, articulado com a performance e interpretação musical, a revisão bibliográfica passará pela compilação de matérias, trabalhos relacionados com o ensino do instrumento, evidenciando o seu abreviado papel solístico na sociedade musical portuguesa ao longo de vários séculos.

Também a motivação se nos apresenta como um pilar fundamental do ensino-aprendizagem, intimamente ligado às várias actividades do ser humano e a ele associados, o

desenvolvimento da criatividade. O conceito de motivação em música ganha particular dimensão, dado que pretende verificar através de meios coligidos, como é o caso das entrevistas, os processos motivacionais que assistem à prática musical (intérprete) e aos compositores, relacionando com os factores intrínsecos e extrínsecos de todo o processo, como por exemplo as influências na sua formação e o papel do público.

Qualquer estudo sobre a resposta emocional à música deve tomar como ponto de partida o facto do qual se sabe muito pouco sobre a resposta emocional e a sua relação com o estímulo. A prova de que esta tese existe baseia-se, em grande medida, nos testemunhos introspectivos dos ouvintes, assim como nos compositores, intérpretes e críticos. Uma outra prova da existência de respostas emocionais à música prende-se com o comportamento dos intérpretes e do público, assim como as mudanças psicológicas que acompanham a percepção musical. As emoções denominam-se e distinguem-se, na maioria das vezes, umas das outras em função das circunstâncias externas, ou seja, naquelas em que têm lugar as respostas. Dado que, à parte de algumas associações que podem surgir, a música não apresenta circunstâncias externas, estas devem ser analisadas e consideradas à luz de uma teoria geral da relação entre os estímulos musicais e as respostas emocionais.

Na óptica de Fátima Pombo (2001: 162) se para os “músicos do romantismo a música era uma via de acesso às verdades inacessíveis por outros meios, ela é também reveladora no sentido originário e autêntico do ser humano, capaz de exprimir os sentimentos mais profundos e capaz de atingir a essência mais escondida das coisas”, estando para além da distinção entre pensamento e emoção, porque se encontra num plano onde essas mesmas distinções estão superadas ou não fazem sentido, são eles o plano da imaterialidade, da unidade da forma com o conteúdo de uma sensação que nos transporta para lá das coisas.

O compositor cria, o músico recria e interpreta, e o ouvinte responde musicalmente, dentro dos limites do seu respectivo poder criativo (Seashore, 1967: 373). De facto, os detentores do poder da teoria e da prática confina-se aos grandes músicos, contudo não poucas vezes esta sobrepõe-se ao conceito teórico, pelo genuíno trabalho de criação que a caracteriza, associado ao elevado grau de auto-expressão. É certo que o desempenho do músico, tanto no estudo como na vida profissional está intimamente ligado ao acto (re) criativo, interpretação, assumido na sua personalidade, temperamento e modelo criativo, sendo um dos aspectos fundamentais de observação neste estudo.

Para o músico profissional, a terminologia revela-se num papel interiorizado, no entanto quando intérprete, este inteira-se na ciência da estrutura e propagação do acto criativo musical, tornando-se então fundamental o contributo da Psicologia.

*Da criação musical à prática interpretativa: um diálogo ao encontro da inovação estética e artística do fagote em Portugal*, constitui uma tentativa preliminar de delimitação do objecto de estudo, conscientes de que se a arte espelha o homem e o modo como este se inscreve na situação histórica. Este trabalho de investigação circunscreve-se à dialéctica existente entre a obra proposta e experiência que dela terei, podendo julgá-la, como afirma Umberto Eco (2009:41), unicamente na apropriação frutiva e intencional, manifestada somente através da sua criação instrumental, pelo autor.

## I. O FAGOTE EM PORTUGAL: BREVE ABORDAGEM

### 1.1.A ópera como género de eleição

É bastante complexo tratar o desenvolvimento do fagote em Portugal devido à ausência de fontes e à inexistência de bibliografia que possa atestar a forma como este instrumento se incrementou no seio da cultura artística portuguesa.

Segundo palavras de Freitas Branco “não houve, nos últimos cem anos, nenhum compositor português que tivesse uma descendência artística de outro português, o que fez com que não se explanassem correntes de tradição, nem tampouco se vislumbrasse uma osmose de ideias e de concepções estéticas de processos técnicos através das fronteiras nacionais”, apesar da música portuguesa actual já poder contar com um número significativo de estudos no domínio da produção e estética musical nas áreas mais diversas (Branco, 1995:315).

O absolutismo chegou a Portugal, tal como acontecera noutros países europeus, no final da primeira metade do século XVIII, em pleno reinado de D. João V, culminando no período áureo da cultura portuguesa, em grande medida proporcionado pela exploração do ouro no Brasil. No entanto, tais directrizes culturais, que afastavam os poderes reais do aparelho eclesiástico, tiveram repercussões bem distintas daquelas que marcaram o absolutismo europeu, falamos por exemplo do culto operático.

É com a subida ao trono de D. José I que Portugal receberá um novo impulso na vida artística, por sinal de carácter civilizacionista, assistindo-se a uma contratação de músicos, cantores e coreógrafos italianos, observem-se os relatos da estreia da ópera *Alessandro nell'Indie* de David Perez, em 1755, para inauguração do novo teatro Opera do Tejo, descritos por Rui Vieira Nery em *Sínteses da Cultura portuguesa* (Nery, 1991: 100).

Ainda neste mesmo ano, e apesar da devastação do terramoto, o desânimo não avassalou D. José I, nem a sua sucessora D. Maria II, continuando a verificar-se novas contratações operáticas, encomendas de obras e partituras aos mais distintos músicos da senda internacional, embora com algumas restrições financeiras.

Segundo Luísa Cymbron, “até ao terramoto o repertório dos teatros de corte foi essencialmente constituído por óperas sérias de David Perez, mas quando o espectáculo foi retomado a partir de 1763 a ópera cómica ou buffa tornou-se muito mais popular de acordo

com a tendência que se generalizara entretanto em toda a Europa” permitindo uma reabertura gradual dos teatros públicos até então encerrados (Cymbron, 1992:113)

## 1.2. O papel da Real Câmara na revitalização da música instrumental

Relativamente à produção instrumental do século XVIII pode dizer-se que esta esteve quase sempre associada à vida musical e cultural da aristocracia e à alta burguesia, momento de viragem na história da música portuguesa, pois esta havia sido dominada, em períodos anteriores, por um tipo de repertório religioso e instrumental puramente dedicado ao serviço eclesiástico, “a música para orquestra ou para conjuntos de câmara parece ter tido um papel reduzidíssimo no conjunto da nossa produção e actividade musicais.” (Brito, 1989: 167).

Sobre a vida musical portuguesa, Manuel Carlos de Brito (1989) regista em *Estudos da Historia da Música em Portugal* um manancial de informação inédita, relacionada com a compra, aquisição e reparação de instrumentos musicais da segunda metade do século XVIII, informação esta extraída do Arquivo da Casa Real, Arquivo Histórico do Ministério das Finanças, pertencente à Real Câmara e/ou a membros da família Real.

Uma das razões prováveis da quase total ausência de música para conjuntos instrumentais deste período reside no facto de esta música se manter em mãos dos próprios instrumentistas. Os concertos da época detinham um carácter muito informal, participando neles os donos da casa e seus convidados, assim como participações de profissionais em salões e jardins, acompanhando bufetes, ceias e bailes, onde rara é a indicação dos efectivos musicais ou do repertório executado.

Apesar de registarmos instrumentistas ao serviço da orquestra Real Câmara e embaixadas, é na linha de tradição dos instrumentos de corda dedilhada e de tecla que recebemos as mais eminentes informações, associada a uma prolífera e brilhante actividade na área da construção de instrumentos. Fundada em 1764, esta orquestra gozou de reconhecimento internacional ao longo de todo o século, a maioria dos músicos eram italianos, espanhóis e de origem germânica, contando com a colaboração de dois fagotistas de nacionalidade espanhola: Nicolao Heredia e Joze Francisco Sabater.

Na Corte de Portugal, uma das mais prósperas da Europa do século XVIII, a orquestra de Câmara do Rei não podia deixar de ser um conjunto cuja qualidade se encontrava à altura de todas as outras riquezas. Esta orquestra foi a primeira de Corte europeia, não apenas pela sua

importância numérica e a sua composição ideal, mas também pela qualidade excepcional dos seus executantes. Os instrumentistas da Real Câmara eram os músicos mais hábeis e mais completos que podiam encontrar-se na época (Sherpereel, 1985).

Da actividade musical nacional, Ernesto Vieira oferece no *Diccionario Biographico de Músicos portugueses* uma importante cronologia da laboração organológica desenvolvida em Portugal.

É neste contexto que Frederico Haupt, nascido em Berlim por volta de 1720, e chegado à capital pouco antes do terramoto, entra em Portugal com carta de privilégio concedida pelo D. João V, como incentivo a estrangeiros para residirem em território nacional com intuito de criarem indústria e o desenvolvimento da arte. Tratava-se de um especialista em construção de instrumentos musicais, madeira, marfim, entre eles: flautas, oboés fagotes e clarinetes. Tais construções seguiam e apresentavam uma configuração organológica próxima da escola alemã, arte que permaneceu na família durante décadas e que auspiciava a introdução de uma verdadeira escola nacional de instrumentos de vento, assim designados na altura.

Também Manuel António da Silva se destacou no comércio de instrumentos musicais, estabelecendo-se em Lisboa em 1807. Tal como a família Haupt, os instrumentos eram construídos com ébano português oriundo de Moçambique. Nas primeiras exposições industriais que se realizaram em Portugal, por volta de 1822, Manuel António da Silva aparece celebrizado pela notável sonoridade e construção imprimida nos vários instrumentos, muito procurado no plano internacional.

A título de curiosidade, Ernesto Vieira dá a conhecer a tabela de preços dos instrumentos praticada por António Silva, onde um fagote de quinze chaves, em 1844, poderia custar 72.000 reis (Vieira, 1900: 320).

Retomando a linha de pensamento, o problema sobre a quase inexistência de repertório instrumental existente nos arquivos portugueses prende-se com o facto de a música se ter conservado nas mãos dos próprios instrumentistas (Cymbron, 1992: 118), daí que as poucas referências de que dispomos, nomeadamente, sobre instrumentistas de fagote deste período nos remetam para um acervo documental escasso, vago e pouco consistente.

Da actividade criativa, ao longo do século XVIII, para o fagote nada se conhece, somente algumas informações sobre a presença de intérpretes estrangeiros ao serviço da corte portuguesa já durante o reinado de D. Maria II. Como nos confirma Freitas Branco “se a evolução da ópera foi vivida na sociedade portuguesa ao estilo italiano de forma expectante pena foi que a mesma tendência não reflectisse a produção instrumental austro-alemã” (Branco, 1995:210).

Deste período somente está documentada a presença de João Baptista Weltin (1798 – 1824). Originário da Alemanha, este músico chegou a Portugal para tocar fagote na orquestra do Teatro da Rua dos Condes e na Real Câmara em 1791. Fundador de um armazém de músicas e de instrumentos, sabe-se que executou no Teatro da Rua dos Condes um concerto em seu benefício, interpretando diferentes tocatas para fagote, oboé e flauta. Da sua actividade concertista, podemos observar a sua colaboração em concertos públicos entre 1766-1800, no Teatro da Rua dos Condes e S. Carlos (Brito, 1989:185-ss).

Outros concertos ter-se-ão realizado neste período, dos quais hoje não é possível reunir documentação precisa. No entanto é possível confirmar que Portugal nos finais do século XVIII, não se encontrava, como muitas vezes se tem pensado e defendido, completamente alheada da tradição dos concertos públicos e da prática da música instrumental alemã.

Durante o século XIX a actividade musical continuou a ser dominada pela ópera nacional, remetendo a música instrumental, assim como os compositores nacionais para meros servidores do género em voga. Sobre a prática musical amadora e profissional temos conhecimento que esta se realizava em casas de amadores, comerciantes, alemães, ingleses, suecos e portugueses. A música instrumental deste período ficaria dominada pela figura de João Domingos Bomtempo e a sua tentativa infrutífera de introduzir uma linguagem instrumental de foro germânico e até mesmo francesa.

Também as associações de concertos, assim como o ensino da música e a fundação do Conservatório, são reveladores de um sistema pouco sólido que satisfizesse as necessidades dos músicos portugueses levando-os, na maioria das vezes, a procurar no estrangeiro um complemento da sua formação. O único estabelecimento de ensino destinado à formação de profissionais, nas primeiras décadas do século XIX, era o Seminário Patriarcal instituição que continuava a conservar a função para a qual tinha sido criada, a de formar músicos para o serviço litúrgico.

De registar, que no início do século várias foram as iniciativas de reestruturação das instituições musicais da cidade de Lisboa, relembramos a irmandade Santa Cecília que inspirou Academia Melpomenense, em grande medida graças à influência da Real Câmara e da Capela Real, em defesa dos interesses dos músicos profissionais, funcionando como sociedade de concertos e desenvolvendo um notável papel, a partir de 1861 e sob a égide de D. Fernando.

A cidade do Porto não ficou alheia ao desenvolvimento musical, que em 1852 e por iniciativa de Francisco Eduardo Costa funda a sociedade Filarmónica, assim como a Academia de Música do Porto. A par do S. Carlos é no Teatro S. João do Porto, patrocinado

pelo Estado que vemos materializado o culto e o gosto musical burguês dominado pelo *bel canto* italiano.

Ernesto Vieira, no *Diccionario biographico de músicos* fala-nos de um hábil executante do violoncelo, flauta, oboé, fagote e clarinete de nome João António Ribas, nascido em 1799 e oriundo de famílias espanholas no seio de uma família de músicos. Como mestre de música militar, iniciou os seus estudos no flautim, no entanto, em 1835 estabelece-se no Porto como director do Teatro S. João, tendo realizado vários arranjos musicais para bailados, assim como para peças dramáticas. É do nosso conhecimento que desenvolveu uma destacada actividade no campo da composição, peças para violino, orquestra e banda militar, no entanto desconhecem-se no entanto os manuscritos.

Apesar das parcas informações existentes, sobre actividade musical e composição para o instrumento, registamos a presença de Thiago Miler Calvet (17...- 1840) como instrumentista notável nos princípios do século XIX português, sem qualquer apontamento nos arquivos nacionais, o mesmo se pode dizer de Plácido Stichini, nascido em 1860 na região de Setúbal exercendo uma função de músico muito multifacetada. Desempenhou como oboísta no Teatro Trindade e como fagotista no Avenida em Lisboa. Este último gozou de uma fama alargada pela popularidade que adquiriu com os arranjos musicais que realizou para várias revistas. Também na Biblioteca Nacional foi possível identificar uma obra sacra, composta entre 1820 e 1850, titulada *Qui Sedes* de António José Soares para a qual foi escrita uma parte instrumental para fagote solo<sup>1</sup>.

Na realidade, é na figura dos ilustres Francisco António Norberto dos Santos Pinto e de Augusto Neuparth que podemos comprovar o período mais significativo do repertório e interpretação do fagote, se exceptuarmos o contexto actual.

Francisco Santos Pinto (1815-1860) foi um notável compositor português do século XIX que cedo se iniciou na arte dos sons. Como trompista na banda e orquestra do Teatro de S. Carlos, Santos Pinto iniciou um largo período dedicado à composição. Discípulo de Manuel Joaquim Botelho, flautista e teórico, nascido nos finais do século XVIII, instrumentista da orquestra S. Carlos da Casa Real, este músico escreveu diversas composições que permaneceram no anonimato e que não sobreviveram até aos nossos dias. Apesar de um avultado catálogo de composições, bailados, peças para instrumento, aberturas para orquestra, dramas, peças concertantes modinhas e temas variados, apenas há registo de duas obras para fagote.

---

<sup>1</sup> Cfr. Arquivo da Biblioteca Nacional. P-Ln- M. M. 1327//1-2.

Na qualidade de compositor, Ernesto Vieira reconhece a grandeza da sua obra próxima do estilo de Donizetti e Verdi com as seguintes palavras: “fraco de corpo mas forte de espírito, tranquilo e metódico sem paixões, nem arrebatamentos, dominava-o um sentimento único mas intensíssimo...Assim em todas as suas produções se manifesta um espírito lúcido, ... dominado por íntimo sentimento que o faz encontrar belas e espontâneas ideias, tecnicamente trabalhadas” (Vieira, 1900:178). Do vasto repertório que escreveu destacamos para fagote: *Rêverie para Fagote* (1846)<sup>2</sup> e a *Fantasia para fagote sobre motivos de Roberto Devereux* (1847)<sup>3</sup>.

Também Augusto Neuparth (1930-1887)<sup>4</sup> terá sido um dos mais notáveis instrumentistas de fagote com mérito reconhecido internacionalmente. Inicia os seus estudos muito jovem, aprendendo a arte do clarinete, e recebendo lições do já citado fagotista Filipe Titel, tendo-se estreado publicamente na Academia Melpomenense. Em 1848 é-lhe atribuído o lugar de primeiro fagote na orquestra de S. Carlos e nomeado músico da Real Câmara. Músico viajado, teve oportunidade de contactar com vários intérpretes estrangeiros, nomeadamente ingleses, alemães e franceses o que lhe valeu uma visão alargada e profunda dos métodos, técnicas e “escolas” europeias. Mestres como Weissenborn, Schmitbach, Goernig, Hauptmann, entre outros, figuram no seu currículo.

Filipe Titel surge como único mestre de fagote de Augusto Neuparth figura de grande relevo no seio da cultura musical para fagote em Portugal. Apenas se sabe que Neuparth lhe reconheceu grande mérito e técnica capaz de lhe transmitir ensinamentos. Falamos de uma figura modesta da senda nacional que desenvolveu uma actividade como músico militar na primeira metade do século XIX.

Como compositor, e dos ensinamentos de harmonia recebidos por Santos Pinto, Augusto Neuparth é autor de: *Fantasia sur Robert le Diable de Giacomo Meyerbeer, pour basson*,

---

<sup>2</sup> *Obra inspirada na Canzonetta Il Rimprovero* de J. Rossini, dedicada a Augusto Neuparth, partitura de seis fólios, P-Ln- M.M. 1859 e M.M. 2200.

<sup>3</sup> Estreada no Teatro de S. Carlos por Augusto Neuparth e Thiago Canongia, partitura com vinte fólios, P-Ln- M.M. 235//11.

<sup>4</sup> Filho de Erdmann Neuparth, clarinetista e chefe de banda alemã, veio para Portugal em 1814, tendo fundado a Editora Musical Neuparth & Carneiro, posteriormente adquirida por Valentim de Carvalho Lda. Borba, Tomás e Lopes-Graça, Fernando (1996) *Dicionário de Música*, Vol. II, Portugal: Mário Figueirinhas Editor, 2ª Edição, p. 292.

*avec acc. de piano*<sup>5</sup>, *Fantasie pour basson*<sup>6</sup>, assim como uma fantasia original por editar, datada de 1847.

Importa referir que o facto de se viver uma época em que os músicos dominavam vários instrumentos, na maior parte das vezes designados de instrumentistas de vento, contribuiu para uma catalogação pouco precisa em matéria de interpretação. Tome-se como exemplo Augusto Neuparth e o seu contacto em Paris com as recentes invenções de Adolfo Sax, vindo a despertar a mais viva e entusiasta apreciação pelo saxofone, facto que contribuiu para uma diminuição da afirmação e empreendimento do fagote no espaço luso.

### 1.3. Redescobrir o fagote na música de hoje

Nos finais do século XIX vários foram os factores que contribuíram para uma maior abertura de Portugal a movimentos políticos-culturais exteriores, tais como o progresso das ideias republicanas, socialistas e positivistas.

Com os Republicanos no poder (5 de Outubro 1910), produziram-se grandes alterações na cultura portuguesa, no que respeita à estabilização de concertos públicos. Criaram-se novas orquestras, assistindo-se a uma maior regularidade de concertos públicos, no entanto assisteu-se ao encerramento do Teatro de S. Carlos que somente iria abrir as suas portas em 1920, por iniciativa de Sidónio Pais, conquistando novamente a importância então perdida (Branco & Almeida, 1956: 218). Só assim se entende que o desenvolvimento cultural da República, dominado pelo *snobismo* tenha conquistado um espaço social num momento em que o país se preparava para dar os primeiros passos na música absoluta e nos concertos públicos.

Num país marcadamente interiorizado por modelos italianos, surgiu a necessidade de mudar a *praxis* com o fim de desenvolver a *exibição do eu*, e a independência das salas de concerto, fomentando um distanciamento entre o emissor e o público, incentivando o cumprimento de uma função educativa. Esta iniciativa teve especial destaque na cidade do Porto, em grande medida graças à acção de Bernardo Moreira de Sá (Guerra, 1997) e em Lisboa por iniciativa de Vianna da Motta.

---

<sup>5</sup> Partitura editada, Paris: G. Bradus, Dufour [185...], obra dedicada a Santos Pinto, *P-Ln-* M.P. 1774.A e M.P.17745 A.

<sup>6</sup> Partitura editada entre 1860 e 1887, dedicada a Madame Adéle, manuscrito incompleto, *P-Ln* – M.M. 301//5.

O isolamento de Portugal frente aos modelos europeus suscitou algumas questões sobre a recepção e a modernização, assim como no despertar de novas facetas de ensaio musical. Como já referimos, a mudança de século ficou marcada pela acção de destacados compositores portugueses como Vianna da Motta e Luís de Freitas Branco, com uma sobrevalorização da música instrumental em detrimento da ópera.

Na opinião de Lopes-Graça a música foi submetida a uma clausura em grande medida entrincheirada na mentalidade contra reformista, onde somente o escritor Almeida Garrett tentou romper tal conceito, apesar de a música ter permanecido intacta em matéria de renovação (Lopes-Graça, 1973: 19-ss).

Com a política de Salazar, desde 1933, este isolamento cultural intensifica-se face ao estrangeiro, condicionando as orientações estéticas, realçando o folclore de carácter populista. O modelo representado pelo estadista, ilustrou a forte doutrina ideológica propiciando um snobismo ao lado do culto das aparências. Assistimos por isso, a uma “politização estética” do bem parecer servindo como base a uma propaganda de Estado que transmitirá uma imagem exterior de cultura aparente.

Na realidade, não se pode ignorar que a conjuntura política e ideológica desenvolvida pela ditadura tenha provocado uma crise na música portuguesa, fortemente influenciada pelo nível musical, o interesse das instituições e a responsabilidade atribuída ao papel da rádio, sem falar na falta de apoio à edição musical (Lopes-Graça, 1973:237).

Apesar de todos estes condicionamentos, a música portuguesa lutou contra a inércia cultural que se vivia criando organizações divulgativas de música contemporânea, falamos do *Círculo de Cultura Musical*, da *SONATA*, *Gazeta Musical*, *Pró-Arte*, *Nova Geração* entre outras.

Já nos anos cinquenta, Fernando Lopes-Graça descrevia o estado da nação, no que refere à cultura musical propriamente dita, afirmando que se tratava de um passatempo de manifestação mundana, sendo sinónimo de música fácil, apontando como solução a criação de um plano de educação séria para suprir tais deficiências.

Somente a partir dos anos setenta é que Portugal começa a evidenciar algum predomínio da Escola de Darmstadt, neoclassicismo, expressionismo germânico, podendo citar-se Álvaro Salazar, Filipe Pires, Maria de Lurdes Martins, Lopes-Graça, Cláudio Carneiro, Cândido Lima, entre outros.

A música começará a denotar alguma influência de grandes figuras desaparecidas da música de vanguarda: Xenakis, Boulez, Berio, Nono, Ligeti, Stockhausen, Penderecki y Cage, entre outros. Um dos grandes problemas em Portugal, a propósito da recepção deste tipo de

obras, prende-se com a falta de intérpretes e o pouco interesse do público para este tipo de obra musical.

Em *Origens e Segredos da Música Contemporânea*, Cândido Lima confirma que aqueles que tiveram oportunidade de contactar com maestros na segunda metade do século XIX, tiveram que apoiar-se em “paradigmas que marcaram o espírito e nos padrões do homem musical do ocidente” (Lima, 2003:218). A título de curiosidade registe-se a descrição produzida neste livro sobre a recepção das obras realizadas pelos seus alunos de composição, confirmando um reflexo de isolamento obscurantista do acto criativo, e que hoje prolifera com novas políticas, filosofias, ideologias e mercados.

As duas únicas obras musicais para fagote solo datam da década de sessenta e setenta. A primeira para fagote e cordas assenta no sistema de composição criado por Fernando Correria de Oliveira, simetria sonora e intitula-se *Metamorfozes op. 12* (1962); a segunda pertence ao catálogo de Cândido Lima com o nome de *Sang-Ge* (1976), as restantes remetem já para os anos noventa.

Ainda no que respeita à actividade musical dos anos setenta, são as temporadas musicais da Fundação Calouste Gulbenkian a grande impulsora no acolhimento de músicos e compositores estrangeiros e portugueses mediante a organização da *Jornadas de Música Antiga* em 1980 e os «*Encontros de Música Contemporânea*».

Retomando as linhas de pensamento, as tentativas de reformulação do Conservatório Nacional, a primeira pelas mãos de Vianna da Motta em 1919, e a segunda por iniciativa de Ivo Cruz, em 1938, revelaram-se morosas e pouco eficazes para a mudança queurgia. É neste contexto de vazio que observamos uma ausência de uma escola de fagote, tanto no campo da interpretação como da composição.

Segundo palavras de Hugues Kesteman, em 1989 o ensino do fagote em Portugal estava muito atrasado em relação à Europa, as duas únicas instituições a operar no terreno eram o Conservatório Nacional e a Escola Superior de Música de Lisboa, lideradas pelo professor Arlindo Santos. A formação estava centrada apenas numa metodologia e escola de fagote, os Conservatórios distritais não tinham a classe do instrumento no activo. Um outro aspecto curioso prendia-se com a ausência da implementação do instrumento em bandas civis e a

pouca participação existente era de foro autodidacta e em contexto militar<sup>7</sup>, facto constante ao longo deste capítulo.

A divulgação do instrumento, assim como abertura de algumas classes em Conservatórios públicos deve-se à figura incontornável de Hugues Kesteman que em 1989 veio a integrar os quadros de músico na orquestra Régie Sinfonia.

Nos anos noventa, Filipe Pires presenteia-nos com a obra para fagote solo *Figurações VIII* (1995), obra que denota um certo ecletismo estético e musical, ao lado de *Sonatina* para fagote e piano (1995) da autoria de Sérgio Azevedo (Azevedo, 1998).

Numa experiência mais audaz, Miguel Azguime compõe, em 1994, *Du néant qui le croit* para fagote e electrónica, assim como Pedro Amaral propõe *Réflexes I* (1996/2001) para fagote solo e electrónica em tempo real. Ainda nesta década Paulo Bastos apresenta uma composição para o referido instrumento com o título de *Arsis* (1996). No âmbito do Prémio Jovens Músicos 2008 Fátima Fonte escreveu para fagote solo a obra *Arabesco*. Da autoria de Sérgio Azevedo registe-se *Três miniaturas* (2006) e *A Boca* de Chagas Rosa (2007).

Integradas neste projecto de investigação e do ano de 2009 constam já no catálogo de obras para o instrumento as peças: *Partita in the old style* de Telmo Marques; *Swing Lines I* de Jean François Lezé; *Plural X* de Fernando Lapa; *Pequena Suite* de Sérgio Azevedo e *Metha* de José Luís Ferreira.

Na actualidade, apesar de assistirmos a uma proliferação de intérpretes, compositores e de grupos de música de câmara, o caminho ainda está longe de atingir uma situação ideal. Como reiterou Freitas Branco na sua *História da Música Portuguesa* “as composições e os potenciais artísticos de execução pública excedem grandemente o grau de solicitação. Não quer dizer que os concertos sejam em número exagerado, mas sim que o número de obras de autores portugueses e as suas possibilidades de as levar a público vão muito além do desejo manifestado de as ouvir e tornar ouvir” (Branco, 1996: 321).

Em suma, continua a ser imprescindível um maior apoio e incentivo à criatividade, assim como o reconhecimento por parte de entidades estatais e do público em geral, não só ao nível do mercado discográfico, mas também na recepção da obra musical.

---

<sup>7</sup> Entrevista realizada em 19 de Novembro de 2005, pelas dezanove horas e trinta minutos, na ESMAE por Patrícia Costa. Prova de Aptidão Profissional de Fagote, Escola Profissional de Música Viana do Castelo, ano lectivo 2005-2006.

## **II. REVISÃO BIBLIOGRÁFICA**

## **2.1. Teorias de motivação**

### **2.1.1. Introdução**

De acordo com Buznek (2001) a motivação pode ser entendida como um factor psicológico (ou conjunto de factores) assim como um processo. Tais factores ou processo asseguram a atenção e desenvolvimento das actividades realizadas. De entre a diversidade de objectos, que podem ser focalizados pelas pesquisas sobre motivação na aprendizagem, encontram-se estudos de várias ordens sobre estratégias de adaptação, desenvolvimento da criatividade, qualidade de empenho e a sua relação com os resultados, desenvolvimento social, entre outros.

A motivação como conceito adquire especial importância nesta investigação, cumprindo-nos o dever de analisar, observar de que forma esta se articula com a prática musical e os compositores. A literatura em análise reflecte a problemática da motivação no contexto musical, evidenciando a motivação como parte complementar da aprendizagem e de que forma pode ou não, estar na origem e aquisição de comportamentos adaptativos cumprindo os objectivos pessoais de cada compositor, não descorando a perspectiva do conceito em relação ao intérprete.

## **2.2. Explicação sumária**

Na actualidade muito se tem debatido sobre a motivação e as suas repercussões na sociedade, muitos economistas pensam que assegurar a felicidade do homem preconizando a produção de coisas desejáveis pode orientar a produção e a rentabilidade. No entanto, também é verdade que tal conceito tem vindo a ser alvo de alguma apropriação abusiva quando este surge associado a sentimentos, estados de alma, emoções entre outros. Neste sentido é fundamental evocar que se motivação é um comportamento que visa determinado objectivo, também o motivo se reporta a um padrão de comportamento direccionado a um objectivo recorrente sempre que o indivíduo se encontre numa situação propícia à consumação (Pereira, 2004).

Numa perspectiva etimológica o conceito motivação, significa “acto ou efeito de motivar, exposição de motivos”. Também a psicologia clássica distinguia o móbil (que brota do subconsciente) e o motivo (causa consciente, de natureza intelectual que preside ao acto voluntário). Contudo, esta leva-nos a uma última fase de deliberação interior impulsionando o acto de agir. Assim, realiza-se uma espécie de mobilização geral de todos os fragmentos, quer fisiológicos inconscientes, quer psicológicos e inconscientes.

Numa visão antropológica todo o ser humano é confrontado com a motivação e a pluralidade, através das formas e dos contornos que a sua vida vai assumindo. Assim, trata-se de uma condição ou estágio interior do indivíduo que o levam a agir. A motivação é pensada, portanto, como elemento essencial que estimula as motivações individuais ou colectivas, ou seja, os factores que poderão determinar a conduta pretendida.

Toda a motivação, na generalidade, assenta numa necessidade, reflecte um impulso, é estimulada por um incentivo e encerra numa realização e/ou recompensa. Esta adquire forma nas necessidades psicológicas e sociais, desenvolve-se a partir das capacidades do indivíduo e na conjuntura social do quotidiano, nas necessidades intrínsecas de conhecimento e realização pessoal, de acordo com as aspirações de cada sujeito, ou seja, de acordo com as necessidades de auto-afirmação e sucesso desejado, segundo Evaristo Fernandes (1990).

Atkinson, em 1964 (Weiner, 1992) definiu, na sua teoria para o sucesso, que os sujeitos reagem de forma variável uns dos outros de acordo com o grau de motivação intrínseco revelado. Segundo este, a realização de uma tarefa depende não só da vontade e alcance do objectivo concreto mas também da expectativa depositada para o seu alcance.

A motivação constitui um processo relacional, onde a condição necessária para um comportamento motivado reside no reconhecimento do “valor do indivíduo” e o desenvolvimento das suas “expectativas” dirigidas a um objectivo definido (Eccles *et.al.*1998).

Também na teoria de Nuttin (1984) a motivação é encarada como um processo relacional onde o sujeito interage com o mundo, definindo objectivos concretos de realização, planos e projectos que numa segunda fase coloca em acção e movimento. Assim, existem diferentes tipos de objectivos, estes activam pensamentos e emoções que conseqüentemente, geram distintos padrões de motivação, no entanto não há dúvida que está sempre subjacente uma realização pessoal. Tal como nos diz a teoria do autor, os objectivos são primordiais na atitude comportamental, uma vez que resultam de necessidades, factores indispensáveis à optimização relacional entre sujeito/ambiente.

O presente estudo analisa os factores que estiveram na origem da motivação para a composição, obras e compositores marcantes na construção de um “estilo”, reflexão sobre o percurso profissional até à actividade de compositor.

### **2.3. Objectivos motivacionais**

Nesta pesquisa, o estudo da motivação baseia-se na observação de factores que conduziram seis compositores a escrever para o instrumento, aludindo aos factos que estarão na origem da ausência de repertório para fagote. O ponto de partida teve início no percurso académico musical,

assim como os compositores de influência e a obra musical mais marcante na construção da linguagem musical, tentando alicerçar esta análise nos factores biológicos, psíquicos e sociais de cada um.

Torna-se evidente referir que o conceito de motivação não pode dissociar-se de todo um processo global, estruturado em vários estádios, e que ganham dimensão nesta pesquisa. Falamos de factores pessoais e contextuais que influenciam a motivação, assim como as necessidades e percursos diferenciados de conhecimento, factor importante da motivação.

Na história da música ocidental, e concretamente nos nossos dias, podemos ver que o mundo moderno está muitas vezes ligado a um estado complexo da mente e o autor propõe-se explorar estas mesmas razões e a dimensão que esta pode alcançar no presente.

Nas palavras de Jonathan Dunsby, grande parte dos compositores, naquilo que normalmente se chama estética musical, “ignoram o sentimento musical procurando a sua satisfação artística na essência da música e na capacidade para preencher a mente com uma passagem de tempo unicamente direccionado à sua linguagem” (Dunsby, 1995: 29).

Assim, é impreterível observar em que medida os objectivos desempenham um papel capital no processo motivacional, dirigem e organizam o comportamento, ao mesmo tempo que sustentam e influenciam os resultados obtidos, constituindo peças fundamentais e necessárias para disposição e execução de padrões organizacionais eficazes.

## **2.2. Teorias da Criatividade**

### **2.2.1. Introdução**

O conceito de criatividade tem vindo a suscitar, ao longo de décadas, alguma confusão na sua aplicação, no entanto o interesse por esta matéria, na aérea da “Criatividade” é um tópico que assume especial importância na cultura ocidental, objecto este também de especulação nos pensamentos platónico e aristotélico.

A criatividade enquanto objecto de estudo suscitou, no seio académico, uma grande diversidade de abordagens que vão desde a cognitiva à sócio-individual. No entanto refira-se que tais abordagens tomam a personalidade e o estilo cognitivo como factor explicativo de criatividade, centrando-se na pessoa individual, no processo, no produto e mais recentemente no ambiente criativo em que esta ocorre, facto que suscitou uma grande variedade de definições.

Etimologicamente, “criar” significa “dar existência a”, “tirar do nada”, “amamentar”, logo pressupõe um conceito centrado no papel de cada indivíduo. Se centrarmos a nossa definição na palavra “criativo” logo observamos que esta se confina ao adjectivo daquele que cria que dá o ser, que tem espírito inventivo. Segundo Elliott (cit. por Barrett, 2000) a pessoa criativa revela um alto nível de conhecimento prático-específico com habilidade para manipular o seu conhecimento produzindo algo original.

Nas palavras de Marina (1995) criar é submeter as operações mentais a um projecto criador, sendo que um projecto criador faz-se acompanhar de três requisitos fundamentais, inteligência humana, liberdade e criação. O autor reconhece como primeiro traço definidor de um projecto criador a liberdade, mas aponta como entraves à criatividade palavras como: rotina, automatismo ou imitação.

Para David Hargreaves (1998) o conceito deve estabelecer um paralelismo entre originalidade e criatividade. A primeira pode ser definida em termos de novidade ou infrequência estadística, como por exemplo uma resposta ‘original’ a uma pergunta, sendo que para esta ser criativa, deve ser, de alguma maneira, útil ao mesmo tempo que original. Actividade criativa, segundo o autor deve ser encarada como parte integrante do quotidiano, facto que contrapõe a ideia de que o artista deve ser alguém sensível e intenso. De acordo com esta visão, a criatividade é misteriosa, inconsciente, irracional e qualquer coisa, menos ordinária.

Na perspectiva de Stenberg & Libart (1999, in Barrett, 2000) a criatividade é um processo complexo e multifacetado assente nas ideias do passado, aplicável a novos contextos numa perspectiva inovadora de conhecimento, e traduz a capacidade invulgar de produzir.

Procurou-se, neste capítulo, evidenciar uma vasta literatura em torno da criatividade em contextos de realização artístico-musicais, sempre direccionados à perspectiva do compositor, dando ênfase à origem, natureza e aos processos compositivos que lhe deram origem.

### **2.2.2. Factores que assistem ao compositor**

Criativo é aquele que escolhe uma realização concreta que pessoas inteligentes consideram ser especialmente importante em relação a um contexto específico de fazer ou criar (Elliott, 1995).

Ora também na composição qualquer comportamento inteligente quer chegar à resolução de problemas, não de forma abstracta, mas qualquer tipo de problemas em que na vida quotidiana necessitam de reajustamento permanente. “A capacidade, a vontade e a persistência mostram que a forma de atacar os problemas difíceis é uma marca de inteligência. Quanto mais inteligente este se revela mais à vontade estará na resolução de problemas difíceis e na vontade intrínseca de os resolver” (Seashore, 1967:176).

A História tem vindo a comprovar que a criatividade assume diversas formas de expressão, sendo uma constante no quotidiano do ser humano. No entanto vários estudos sobre o “processo criativo” observado na composição e improvisação, como forma de promover o pensamento musical, têm reflectido uma variedade de pontos de vista nos meios académicos.

Segundo Sloboda (2001) tais processos evidenciam características básicas, falamos de um plano extraordinário, onde se pode observar um plano que guia a elaboração de nota a nota, e de um plano provisório, dado que rapidamente pode ser alterado, de acordo com a forma como se procede à sua elaboração. Para lá de alguns aspectos do desejo de compor, outros problemas emergentes podem surgir durante o acto da composição, por exemplo a duração da obra e a instrumentação.

Já para Eduard Hasnlick as ideias que o compositor representa são sobretudo, e em primeiro lugar, puramente musicais, o que faz da obra uma composição e a eleva acima de uma série de experiências físicas. É algo livre, espiritual e, por conseguinte, incalculável, “não é por acaso que toda a actividade artística consiste, porém, em individualizar ideias gerais na transformação do indefinido em algo definido, do genérico em algo particular” (Hanslick, 1994: 55).

Neste sentido, Heagreaves confirma que não há dúvidas que a criatividade da vida real implica um padrão particular de características tanto cognitivas como de personalidade.

Em suma, a forma de os compositores trabalharem patenteia formas diferenciadas de o fazer, podendo discernir-se elementos de inspiração inconsciente como de esforço consciente. A imaginação criadora é sem dúvida um dos aspectos mais dominantes do pensamento criativo, no entanto não se extingue em si própria, dado que o processo criativo do artista é muito diferente do processo criativo científico. Cada indivíduo relaciona-se de forma diferente, provavelmente este aspecto é determinado pelo temperamento, as experiências passadas, se por exemplo compararmos o processo criativo em Mozart e Bach rapidamente nos confrontamos com a ideia de que o primeiro revelava uma facilidade extrema para compor e o segundo atravessava momentos de luta e suor nos detalhes e sucessivas revisões (Heagreaves, 1998).

Os compositores constituem o elo de ligação e transmissão das tradições da música, somente depois de se averiguar a natureza do compositor se poderá discernir a influência dos impactos exteriores.

Segundo Leonard Meyer (2001), o carácter o temperamento de um compositor concreto pode ser uma razão para a inovação. Toda a composição, da mais convencional à rotineira, é uma actualização das possibilidades latentes nas construções de um estilo, ou seja cada composição é a solução de um problema, sendo que este pode criar relações musicalmente ricas a partir de meios convencionais. O autor aponta ainda de que forma as condições culturais podem afectar ou não a inovação.

A postura de determinada cultura frente à inovação depende grandemente das crenças do homem sobre o cosmos e conseqüentemente sobre a sua relação com a criação (passado, presente e futuro), por exemplo aquelas que crêem que a ordem do cosmos foi estabelecida divinamente tendem a rejeitar a inovação (Meyer, 2001). Tal facto é confirmado quando verificamos que a cultura ocidental aceitou a inovação porque as suas crenças postulavam que as leis da natureza, assim como a natureza do homem possibilitavam uma progressão em todos os sentidos da existência humana.

As categorias utilizadas para perceber e apreciar a obra de arte estão intimamente ligadas ao contexto histórico, ou seja, a um universo social situado e datado, e conseqüentemente marcados pela posição dos seus utilizadores, tais como por exemplo as opções estéticas permitidas, e as respectivas atitudes constitutivas do seu *habitus*. “A competência estética, categorias e conceitos são um produto que dever ser produzido em cada potencial consumidor de arte, explanando-se numa aprendizagem específica” (Bourdieu, 1989: 292).

Em jeito de conclusão, o consumo de obras (musicais) provenientes de uma longa história de rupturas com a história, e mesmo com a tradição, tendem cada vez mais a honrar-se históricas, e por consequência extra contexto histórico, reduzindo à história pura das formas, história que constitui a vida e o movimento do campo artístico, (Bourdieu, 1989: 298). Daí que quando atinge um ponto de perfeição ela não permaneça estanque na etapa seguinte. “Atingindo o que poderia ser um verdadeiro estádio logo se emancipa numa expansão e invenção” seguindo outros movimentos estéticos, de um modo geral, trilhando caminhos que correspondam aos que a sociedade impõe (Cartaxo, 1996:120).

## 2.3. Performance musical

### 2.3.1. Introdução

Numa perspectiva musical tomemos como ponto de partida a definição de Sloboda no seu livro *The Musical Mind*:

«performance abrange toda a extensão do comportamento musical evidenciado. (...) num sentido mais estrito, uma performance musical é aquela na qual o músico, ou grupo de músicos, conscientemente apresenta uma música perante uma plateia. Na cultura ocidental, tal música é frequentemente escrita por alguém que não está envolvido directamente na performance. Os músicos tornam real uma composição preexistente» (Sloboda, 1990: 67).

Segundo Clarke (1999) performance musical é a construção e articulação de significado musical na qual convergem atributos cerebrais, corporais, sociais e históricos do executante. Assim, para o autor aquilo que os performers se propõe fazer é produzir uma série de realizações físicas das ideias musicais, ideias estas que podem ser guardadas através da notação escrita, esperando-se que este dê a sua própria contribuição que transcenda a notação contida na partitura.

A questão da interpretação musical é muitas vezes colocada sobre questões filológicas analíticas ou estéticas e centrada no trabalho dos intérpretes, na prática performativa onde o fazer música se substitui com autoridade ou pelo menos com propriedade, ao discurso musicológico mais tradicional.

Os intérpretes criam sentido a partir da “letra morta” das partituras para o comunicarem no ritual da performance (Correia, 2007). Na sua relação com a partitura o performer é visto como um subordinado ao compositor, vendo automaticamente a sua liberdade de acção reduzida a patamares que por vezes se podem considerar insignificantes, ou por outro lado, como é o caso dos trabalhos de Rink, o analista consegue acomodar-se ao performer de um modo mais genuíno, mas com o prejuízo daquilo que pode ser denominado a epistemologia que fundamenta qualquer tipo de explicação analítica. Para Cook o papel do performer é superar vida numa partitura musical, sendo este o investimento do indivíduo que lhe dá os seus critérios e uma personalidade muito própria. O sentido musical é em todos os casos mais uma realização do que uma mutação ou execução; e a composição é em si uma performance intencional e imaginada.

As performances musicais são ainda realizações de uma complexidade e nível com extractos de sentido e significação em que o acto de estar em palco irá certamente desaguar para agravar a complexidade dos seus múltiplos rituais.

Para os performers a música está intimamente relacionada com a dramaturgia na comunicação, destacável nas expressões evidenciadas no acto criativo enquanto performer (Berensen, cit. Correia, 2007).

A música é concebida e depois realizada sempre do ponto de vista de um indivíduo. Consequentemente a subjectividade é parte indissociável da música, embora seja única. Não há uma execução objectiva no entanto tem de existir uma relação permanente entre subjectividade e objectividade quando se faz música. A tarefa do músico executante que não seja exprimir ou interpretar a música em si, mas aspirar a fazer parte dela. Como executantes temos de aceitar a partitura impressa como substância infinita da natureza humana (Barenboim, 2009).

A recente pesquisa na área da performance musical (Imberty, 1977; Sundberg, 1987; Gabrielsson, A. & Juslin, 1996; Clynes, 1977; Schaffer, 1992; Juslin & Laukka, 2000; Juslin, 2001) consideram que uma parte significativa da sua criatividade está relacionada com a capacidade do performer expressar e comunicar emoção.

Com base na pesquisa científica dos últimos cinquenta anos, parece poder afirmar-se que, a performance musical, enquanto produção de sentido, é o resultado de uma série de actividades e faculdades físicas e psíquicas conjugadas em torno de um actividade artística que pretende transmitir conhecimento e comunicar emoções, através das diversas formas e conteúdos musicais.

Assim, ao contrário do que afirmam as teorias mais formalistas da *música*, como as de Hanslick (1957), que recusam à música qualquer possibilidade de sentido extra-musical, as pesquisas mais recentes em performance musical - os *Estudos em Performance Musical* - conferem ao intérprete a capacidade de, através da *performance* musical, exprimir conteúdos afectivos e emocionais, capacidade essa que lhe havia sido retirada pelas teorias autónomas da música, (Small, 1998).

O papel do intérprete seria, então, o de um exegeta do texto musical, isto é, capaz de interpretar o sentido emocional veiculado na, e pela, escrita musical, e de comunicar ao público através da expressividade da sua *performance* os conteúdos afectivos e emocionais que subjazem a essa forma de criação artística, conferindo-lhes, desta forma, um sentido existencial. Conscientemente, ou não, o intérprete introduz na sua performance, vivências diversas da sua vida pessoal, projectando na sua interpretação conhecimentos de vária ordem,

mais ou menos historicamente informados, criando um estilo pessoal, ao mesmo tempo que parece desvendar, na sua construção de sentido, os mistérios escondidos na partitura. Partilhando da opinião de Swanwick (1999) poder-se-á reiterar que é o envolvimento pessoal do performer com a música que confere a esta a importância e o valor que lhe atribuímos nas nossas vidas.

Na óptica de Dunsby, quando a performance é aceite como bem conseguida, esta deverá estar em consonância com o objectivo artístico pretendido pelo “inspirador compositor» e o ‘cativado ouvinte’, a que o autor chama de performance cativante” (Dunsby, 1995: p. 35).

Esta ideia de que o performer teria a capacidade de a partir da sua execução musical, desvendar os conteúdos velados e escondidos nas malhas do discurso musical, é também reiterada por Cook ao afirmar que o papel do performer seria o de dar vida à partitura musical e o de conferir sentido à obra (Cook, 1998).

Para Seashore o compositor ou o intérprete que deseja transmitir uma experiência de puro prazer coloca-se ele próprio na perspectiva de receptor em que o material musical toma a forma de satisfação, assim:

«assume uma atitude artística que é radicalmente oposta à psicológica, a fórmula é a atitude de abandono em que este sente a sua inspiração e permite o desenvolvimento no seu organismo sob condições favoráveis, nunca descartando as regras de significação da análise e da técnica».  
(Seashore, 1967:380).

Desta forma poder-se-á afirmar, ao contrário das teorias mais formalistas da música, que nenhuma interpretação parece ser possível fora do universo cultural do performer, e do seu investimento pessoal e existencial.

Em última instância, confirma-se com Small (1998), que a performance seria a própria essência musical, já que é apenas através dela que uma determinada obra musical pode adquirir vida. Neste sentido, a sua máxima *music is performance* parece ser mais do que reveladora da ideia de que sem a interpretação e execução musicais, a partitura seria apenas um esboço de uma expressão artística e musical, não devendo ignorar que:

«primeiro veio a performance, quer falemos historicamente, em termos do que é possível saber-se da história da música da raça humana: ontogeneticamente, em termos do que chama “musicar” no desenvolvimento do indivíduo humano e da sua história; ou esteticamente... Música é performance, e as peças, ou obras musicais, sejam de pequena ou grande escala, escritas ou não, existem para oferecerem aos performers algo que interpretar

musicalmente. Se não forem musicalmente executadas, só existem instruções para a performance» (Small, 1998:218).

Mas se, actualmente, pelo acima descrito, se pode afirmar que existe um acordo entre os investigadores relativamente à capacidade exegeta do intérprete, em função da sua interpretação dos textos musicais, uma palavra precisa ainda de ser acrescentada à capacidade de o público aceder perceptivamente ao conteúdo emocional transmitido pelo intérprete e veiculado na sua *performance* musical, enquanto conteúdo expressivo. Muitas vezes ele é tido como um inadaptado, especializando-se grandemente no seu controle emocional, no grupo social em que as suas características se inserem, torna-se posteriormente o objecto de crítica, por parte das pessoas que se olham com sucesso na sua vida quotidiana, especialmente por parte das pessoas com um senso comum mais científico (Seashore, 1967).

Desta forma, *performance* deverá ser, então, encarada como uma construção de sentido musical, baseada num conjunto de vivências pessoais, a do intérprete, mais potencialmente comunicável e transmissível enquanto mensagem sonora e conteúdo musical passível de ser experimentado por uma plateia de ouvintes.

Mas, seria este conteúdo expressivo detectável e, de facto “experienciável”, por uma plateia de ouvintes? Terão estes ouvintes a capacidade de detectar, isto é, captar através da percepção auditiva e visual, cognitiva e sensorial, portanto, a “mensagem” emocionalmente expressiva do intérprete musical, ou seja, o *performer*?

Outros autores e outros estudos em *performance* musical, revelaram à comunidade científica e artística pesquisas que documentam esta capacidade do público em perceber e receber os conteúdos emocionais transmitidos pelo intérprete através do discurso e da gestualidade musicais.

Para Leonard Meyer, a diferença entre compositor e ouvinte pode, e frequentemente acontece, quando este se abstrai da música seguindo e respondendo aos gestos sonoros criados pelo compositor, pode mesmo chegar a abstrair-se do seu próprio ego que literalmente se misturou:

«na verdade não se pode compreender uma obra de arte sem repetir e reconstruir o processo criativo que lhe deu origem (...) o ouvinte deve responder à obra de arte como o artista tinha intenção de a propor, sendo que a experiência do ouvinte deve acompanhar a do compositor» (Meyer, 2001: 59).

Segundo Davidson & Correia (2001:242), um grande número da documentação empírica existente evidencia como o público detecta “a partir da gestualidade do performer, não só a sutileza da informação transmitida através da expressividade musical (tempo, afinação, alterações dinâmicas às características estruturais da obra musical), como a própria intenção emocional da sua interpretação, e a da própria peça em execução.”

Para Nicholas Cook o que faz de um músico um verdadeiro músico não é que ele sabe tocar ou a forma como lê a música, mas antes a capacidade de entrar na estrutura musical de uma maneira apropriada à fruição musical “O mais normal pensamento sobre uma linha musical pode não ser o único, o mais óbvio exemplo desta mesma fruição é atingido na performance” (Cook, 2001: 85).

Com base nesta assumpção, no trabalho de investigação de Bassili (1979) sobre a percepção e reconhecimento da emoção na face humana, e na investigação pioneira de Davidson (1993) acerca da expressividade da gestualidade em performance, foi desenvolvido um trabalho de pesquisa por Salgado (2002), onde se investigou e demonstrou que o movimento abstracto dos pontos de luz (resultante da filmagem, vídeo-gravação e posterior reprodução dos movimentos dos marcadores-reflectores, colocados em pontos estratégicos da face do performer-cantor, enquanto este procurava expressar, em performance, diferentes conteúdos emocionais através da intencionalidade gestual – cinética e vocal) continha, em si, suficiente informação dinâmica para que um público pudesse ser capaz de detectar, perceber e reconhecer a partir dele, a intenção inerente a cada um das expressões emotivas representadas em performance.

Davidson conseguiu provar que as movimentações expressivas do intérprete são importantes para a percepção musical dos espectadores, sugerindo que:

«para o público, a compreensão de uma interpretação musical é substancialmente melhorada pela visualização do (s) intérprete (s) quer ao vivo quer em registo vídeo, por outro lado, numa apreciação apenas auditiva, a não ser que o ouvinte seja altamente competente, parte da informação perde-se» (Davidson, 1999: 87).

Para corroborar estes estudos e a pesquisa destes autores, poder-se-iam citar um sem número de trabalhos de investigação de autores universalmente reconhecidos, como sejam: Imberty, 1977; Sundberg, 1987; Gabrielsson, A. and Juslin, 1996; Clynes, 1977; Schaffer, 1992; Juslin and Laukka, 2000; Juslin, 2001.

No entanto, e em jeito de conclusão, pode-se afirmar juntamente com Cumming (1994:15), que o público de um concerto não tem uma atitude meramente passiva em face da

música executada, por outro lado este envolve-se activamente com a peça interpretada imaginando, a partir da audição, qualidades sonoras que remetem para além da materialidade dos sons produzidos. As qualidades sonoras, acima referidas, podem ser de naturezas distintas e pertencerem a diferentes tipos de fenómenos. Elas podem ser de natureza mais ou menos consciente ou inconsciente, e remeterem o ouvinte para diferentes planos de percepção sensorial.

Neste sentido, poder-se-á afirmar com Clifton (1983), que a música é uma experiência corpórea, uma experiência viva e vivida em performance, e que se situa, enquanto fenómeno, na intersecção dos sons da música com as experiências conjugadas do ouvinte, do intérprete (do compositor) e das diversas performances musicais envolvidas na sua produção. Assim, podemos compreender a produção de sentido em música como sendo engendrada na intersecção das relações estruturais do objecto sonoro com a experiência vivida por aqueles que se relacionam com o acto da sua performance.

Como confirma Imberty

“Durante uma audição musical uma forte e significativa relação pode ser estabelecida entre as manifestações corpóreas e o estado emocional do indivíduo. E isso, de tal modo que, quando se ouve música que evoca quer um esquema corpóreo quer uma atitude ou estado psicológico, a experiência da referida relação aparecerá na explicação verbal da música na forma de respostas que relatam movimento ou afecto» (Imberty, 1975:95):

Também, para Imberty, na percepção musical de um ouvinte, o corpo vem em primeiro lugar, como evocação, e a clarificação intelectual que se segue pretende atribuir a esse esquema corporal, ou estado psicológico assim suscitado, uma explicação verbal que se constitui narrativa e, portanto, produção de sentido musical. Para o autor a música é uma forma absoluta de linguagem que será totalmente transparente em si mesma, e que por conseguinte não precisará nunca de ser interpretada para aglutinar os sistemas de reenvio de significações de uns para outros através da fluidez deliberada (Imberty, 1975:38).

Importa referir que não há dúvidas que a expressão, na sua inteira essência, pode ser entendida como linguagem e que “a língua de um ser espiritual é imediatamente aquele que é comunicável”, o mesmo será dizer “cada língua se comunica a si mesma” (Benjamin, 1971:148).

Depreende-se que, se por um lado, o sentido musical se processa, maioritariamente, ao nível do inconsciente na mente do receptor; por outro, é a própria gestualidade do performer

durante a execução musical que, em larga medida, provoca na mente do ouvinte os elementos inconscientes capazes de suscitar a percepção/imaginação de um sentido emocional, ou uma narrativa (extra) musical. A inter-subjectividade seria, assim, criada ao nível das estruturas corpóreas da experiência (musical), e o sentido musical e a sua comunicação aí engendrados.

No fundo, uma aproximação a uma obra musical nunca se processa de forma simplificada ou até mesmo pura, ela baseia-se num sem número de experiências vividas, daí que o intérprete deve ter em consideração todas as implicações simbólicas emanadas da obra musical, consciente do seu significado e valor cultural. (Monteiro, 1999).

### 2.3.2. A motivação

A motivação na performance musical constituiu no presente trabalho um dos pilares fundamentais de realização e observação. Tratando-se de um conjunto de factores psicológicos (consciente ou inconsciente) de origem fisiológica emocional e afectiva que agem entre si e determinam a conduta do indivíduo, (Atkinson, 1964, cit. Winer, 1992) definiu, dentro da temática motivação dois conceitos: motivação intrínseca e extrínseca, aplicáveis no contexto deste estudo. A primeira define-se como aquela em que o indivíduo se sente motivado para realizar uma determinada tarefa, ou seja, escolhe e realiza uma actividade em prol da sua própria causa, uma vez que esta é interessante, atraente e geradora de satisfação, como é caso do intérprete que se propôs apresentar as obras de seis compositores portugueses; o segundo conceito, motivação extrínseca, é definida, pelo mesmo autor, como a motivação para trabalhar em resposta a algo externo à tarefa ou actividade, tais como a obtenção de recompensa social e/ou material de reconhecimento.

No caso desta pesquisa, isto é visível na construção deste projecto teórico e que serve de complemento às duas provas performativas apresentadas (**Anexo C** – Programas das estreias), onde o intérprete se sentiu motivado a tocar as obras musicais dos seis compositores referenciados, gerando motivação extrínseca aos compositores envolvidos neste projecto, dado que pretendeu o intérprete como fim último produzir reconhecimento para a causa do instrumento – fagote – numa integração mais assídua no âmbito da composição nacional.

### **III. ABORDAGEM EMPÍRICA**

## **1. Metodologia**

### **1.1.Objectivos**

O objectivo do presente estudo foi observar e analisar, quais os agentes de motivação que assistiram ao compositor para participar neste projecto, assim como os factores que pautaram o processo criativo. Uma outra finalidade foi, ainda, a de averiguar a dificuldade subjacente para a escrita do fagote, sonoridades, técnicas usadas para a realização do resultado desejado, fortalecendo a associação entre acção e som.

Este parâmetro pressupôs a realização de entrevistas, uma caracterização pormenorizada do percurso académico dos compositores, bem como recolha de informação direccionada à concepção da obra musical. A abordagem à respectiva linguagem de cada compositor e linhas de pensamento no plano de criação musical, foram confrontadas, sempre que possível, com o conceito de criatividade e o intérprete enquanto personagem (re) criativa, não descorando o caminho da “nova” música e a sua relação com o público.

### **1.2.Intervenientes**

Segundo Bell (1989) uma das vantagens de um estudo de caso reside no facto de permitir ao investigador centrar-se num aspecto específico e relacionar os vários processos de interacção no contexto estudado.

Não sendo possível eleger de forma consensual os principais compositores de música portuguesa e em actividade, tomamos como objecto de eleição profissionais, cujo o seu campo criativo revelamos uma proximidade afectiva, artística e profissional.

De acordo com Jones os estudos de caso apresentam determinadas características, tais como o facto observado ter contexto específico, e de os seus dados poderem ser recolhidos e tratados de diversas formas; e ainda do facto de os seus resultados dependerem da integração do investigador, podendo ou não ser alterados à medida que a pesquisa avança e defina os seus contornos, constituindo o estudo de caso uma estratégia de observação e pesquisa e não um método (Hartley, 1994).

Assim, o estudo partiu de um critério pré-definido, estabelecendo uma amostra por conveniência, baseada não só na variedade estilística e artística, mas também assente na autenticidade, estética e discurso musical, tendo como preocupação primordial a génese,

essência e actividade nos domínios da arte musical, mais concretamente na escrita musical para fagote. Contamos, portanto, com seis obras de compositores portugueses que ilustram as mais diversas linguagens musicais, do jazz à música electrónica.

### **1.3.Material**

#### **1.3.1.Entrevista**

Para a recolha de dados, consideramos a entrevista o método mais adequado aos objectivos pretendidos. A sua elaboração seguiu o mesmo critério dos questionários, procedendo-se à selecção de tópicos, questões, métodos e análise.

No que confere à estruturação da entrevista, dado que o objectivo de estudo estava relacionado com os pontos de vista do compositor, esta permitiu uma visão mais detalhada e abrangente de conteúdos.

Ainda no que respeita às questões que estiveram na origem da construção do guião de entrevistas, houve a preocupação de restringir o campo de observação às questões colocadas para que não induzisse as respostas, nem provocasse a intervenção do entrevistador.

A relação entre entrevistador e entrevistado permitiu um contacto informal com os inquiridos seleccionados, que pela afinidade relacional e de convivência tornou este estudo e sua observação muito facilitadora.

De todo o material recolhido, delimitamos o nosso campo de acção, centrando o nosso estudo somente em seis parâmetros de análise, uma vez que os resultados obtidos ultrapassaram em larga medida as expectativas.

#### **Guião de entrevista:**

1- Personalidades marcantes na sua formação musical e posteriormente no seu plano de escrita?

2- Há algum compositor que detém uma maior influência no seu trabalho?

- 3- No seu trabalho preocupa-se em escrever para um público que se identifica com determinados padrões musicais, ou pelo contrário segue o seu, independentemente de qualquer reacção menos agradável?
- 4- Tem preferências de escrita quanto à instrumentação ou âmbito (ópera, música de câmara, escrita orquestral)?
- 5- Qual a obra que considera marcante no seu estilo, e na sua carreira?
- 6- É um desafio escrever para fagote? Em que sentido?
- 7- Qual ou quais a(s) preocupação principal que julga ter na composição para este instrumento?
- 8- Como classifica a relação compositor intérprete no acto criativo e consequente execução de uma obra?
- 9- Pensa que podemos falar em novas correntes de Música Portuguesa?
- 10- Qual a importância dos meios electrónicos e electroacústicos no paradigma da música contemporânea.
- 11- É partidário de uma música para todas as camadas etárias e sociais? Por outro lado preocupa-se com a reacção do público à sua música?
- 12- Considera que outras variantes das artes ou da vida social, podem ter um papel preponderante na influência sobre o seu estilo de composição? Quais?
- 13- O que considera ser uma escrita contemporânea? (Terá que ter efeitos, electrónica, instrumentações menos convencionais, ou pelo contrário, o escrever até em linguagem tonal sem qualquer destes efeitos pode ser considerado um meio deste mesmo “chavão”?)
- 14- Como se definiria como compositor?

15- Qual o seu entendimento sobre o caminho e as várias direcções da música do nosso tempo?

### 1.3.2. Modelo de actuação

Foram convidados dez compositores portugueses a colaborar neste projecto, confirmando a sua participação apenas seis colaboradores. Do contacto efectuado, e do sonho já idealizado de levar compositores portugueses a escrever para fagote, expos o investigador a problemática de pesquisa em causa e os objectivos pretendidos, advertindo os participantes para as premissas que assistem a um investigador na hora de realizar um trabalho deste teor.

Importa referir que este projecto permanece em aberto, pois encontram-se em processo de conclusão mais quatro obras, o mesmo será dizer, mais quatro novos potenciáveis entrevistados e que a seu tempo serão devidamente identificados.

Assim, foi solicitada a colaboração prévia dos compositores: Fernando Lapa, Carlos Azevedo, José Luís Ferreira, Telmo Marques, Sérgio Azevedo e Jean François Lézé, reunindo um conjunto de obras musicais produzidas por estes. Todos os entrevistados, do sexo masculino, com idades compreendidas entre os 38 e 58 anos, exercem uma actividade pedagógica como profissão principal, com a excepção apenas de Jean François Lezé que apesar de também ser professor, exerce como principal actividade, a de músico profissional de orquestra.

Em linhas gerais, e para uma maior interacção e complemento de informação às entrevistas, consideramos pertinente a introdução de algumas linhas de apresentação dos compositores.

**Sérgio Azevedo**, nasceu em Coimbra em 1968. Iniciou-se os seus estudos na Academia de Amadores de Música na classe do professor Fernando Lopes-Graça, tendo concluído os estudos superiores em composição com a classificação de 20 valores (ESML), onde obteve formação com Constança Capdeville e Christopher Bochmann. Premiada várias vezes, as suas obras vem sendo interpretadas em vários países pelos mais prestigiados intérpretes, Artur Pizarro, António Rosado, Luca Pffaf, Álvaro Cassuto, Lorraine Vaillancourt, Brian Schembri, Fabian Panisello, Aline Czerny, Marc Foster, Ronald Corp, Remix Ensemble, Orchestrutópica, Galliard Ensemble, Proyecto Gerhard, entre outros. Com uma obra teórica publicada é autor de *A Invenção dos Sons (Caminho)*, em 2007 *Olga Prats - Um Piano*

*Singular* (Bizâncio). Actualmente está a terminar o doutoramento no Instituto de Estudos da Criança (IEC), da Universidade do Minho, sob a orientação de Elisa Lessa e Christopher Bochmann, com um projecto de composição de um conto narrado para crianças, sendo ainda o responsável artístico da edição completa das obras de Fernando Lopes-Graça, iniciativa do Museu da Música Portuguesa (Cascais).

**Telmo Marques**, nasceu em 1963, na cidade do Porto, cedo iniciou os seus estudos musicais, tendo-se licenciado em piano na Escola Superior de Música e das Artes do Espectáculo do Porto. Do piano à composição, recebeu formação com Fernanda Wandschneider, Hélia Soveral, Fernando Lapa e Cândido Lima. Para além de cursos de aperfeiçoamento de análise e estética musical, no domínio da direcção orquestral tomou contacto com Jean Martin, Carlos Cebro, Fernando Puchol, Paul Trein, Miguel Ribeiro Pereira e Robert Houlihan. Obteve um *Master of Arts* pela Universidade de *Surrey Roehampton* (Inglaterra), frequentando, actualmente, o programa de Doutoramento em *Computer Music* na Universidade Católica Portuguesa. Como docente lecciona as disciplinas de Análise e Técnicas de Composição na Escola Superior de Música e das Artes do Espectáculo do Porto.

**Jean François Lézé**, nasceu em 1971, natural de França estudou percussão e piano no Conservatoire National Supérieur de Musique de Lyon com François Dupin (Orchestre de Paris), Georges Van Gught (Fundador das Percussions de Strasbourg) e Roger Muraro. Principal representante de "L'école française de la Timbale" em Portugal, a sua longa e intensa actividade pedagógica (Academia Nacional Superior de Orquestra e ESMAE) permitiu criar a "nova geração" de percussionistas portugueses de orquestra destacados hoje nas principais orquestras nacionais (FCG, ONP, OSP, entre outras). Colaborou em projectos de música de câmara com artistas como Artur Pizarro, Katia e Marie Labèque, Natalia Gutman, Yuri Bashmet, Augustin Dumay, Bernardo Sasseti e Mário Laginha. Tem vindo apresentar-se a solo com a Orquestra Metropolitana de Lisboa, Orquestra Clássica da Madeira e ONP. Actualmente é Chefe de naipe de percussões da ONP, professor de Improvisação e de Percussão na Escola Profissional de Música de Viana do Castelo e coordenador do departamento de Iniciação Musical da Academia de Música de Viana do Castelo.

**Fernando Lapa**, nasceu em 1950, recebe os seus primeiros ensinamentos na cidade de Vila Real, vindo a realizar os seus estudos de composição no Conservatório de Música do

Porto com Cândido Lima. Autor de um vasto e variado repertório musical, Fernando Lapa assume-se como um compositor eclético com obras para orquestra, câmara, cinema, teatro e música coral/vocal. A sua obra vem sendo divulgada no espaço nacional e internacional, editando vários discos. São de sua autoria: *Ostinato* (1984), *da primeira liberdade* (2004), *Tartufo* (1998), *Paixões* (2001), *A demolição-a historia que ides ver* (1994); *Lamentos* (2007), *A terra e o Céu* (2007) entre outras. Integrou, na qualidade de júri de prémios e concursos; colaborando, assiduamente em jornais, revistas. Como pedagogo lecciona a disciplina de Análise e Técnicas de Composição no Conservatório de Música do Porto e no ESMAE.

**Carlos Azevedo**, nasceu em Vila Real, em 1964. Iniciou os seus estudos musicais no Conservatório de Música do Porto em 1982, concluindo a frequência do Curso Superior de Piano com a Prof<sup>a</sup> Arminda Odete. Frequentou ainda o Curso Superior de Composição da Escola Superior de Música do Porto, que finalizou em 1991. Mestrado em Composição na Universidade de Sheffield (Inglaterra). Participou nos Cursos Internacionais Projazz em 1990 (Sir Roland Hanna) e 1991 (Hal Galper, assim como em vários Festivais. Durante o Porto 2001 foram tocadas as seguintes obras: "In Motion" para orquestra, Pela Orquestra Nacional do Porto Dirigida pelo Maestro Cesario Costa; "Um Natal Português", Pela Orquestra Nacional do Porto e Coro da Sé Catedral do Porto, (Encomenda do Coro da Sé Catedral do Porto) dirigida pelo Maestro Osvaldo Ferreira; "Granito" para Contrabaixo e Cello, pelo Duo Contracello. Com esta obra ganhou uma Menção Honrosa no 2001 British & International Bass Forum Composition Contest. Actualmente, lidera o seu Trio e dirige a Orquestra de Jazz de Matosinhos juntamente com o pianista e compositor Pedro Guedes. Com a Orquestra de Jazz de Matosinhos já se apresentou em inúmeros festivais em que se apresentaram com solista como Bob Berg, Conrad Erwig, Ingrid Jensen, Mark Turner e Rich Perry. É professor de Análise e Composição na Escola Superior Música e Artes do Espectáculo.

**José Luís Ferreira**, nasceu em Lisboa em 1973. Licenciado em composição (2001) pela Escola Superior de Música de Lisboa (E.S.M.L.), sob orientação de Christopher Bochmann, António de Sousa Dias e António Pinho Vargas, encontra-se a realizar o Doutoramento em Informática Musical, pela Universidade Católica do Porto. Paralelamente ao curso de composição, assistiu a seminários e workshops de diversos compositores, nomeadamente, Emanuel Nunes, Salvatore Sciarrino, Jean-Claude Risset, John Chowning, Per Anders Nilsson, Trevor Wishart e André Bartetski. A sua música, para diversos tipos de grupo

instrumental e vocal com e sem electrónica, tem sido executada por diversos agrupamentos portugueses (Remix Ensemble / Orchestrutópica / Sinfonietta de Lisboa / Ricercare / Saxofínia). Em Abril de 2001 a peça electroacústica “Le bruit d`une tête qui frappe contre les murs d`une très petite cellule” foi premiada no concurso de composição de música electroacústica do Festival Musica Viva. Ao nível da assistência musical, tem colaborado com vários compositores e intérpretes/ ensembles (Francisco Monteiro, João Madureira, Luís Tinoco, José Júlio Lopes, Orchestrutópica). É professor na Faculdade de Belas-Artes (F.B.A.U.L.) da disciplina de Práticas do Som; é professor coordenador e responsável pelo plano curricular do curso de Produção e Tecnologias da Música da Escola Técnica de Imagem e Comunicação (E.T.I.C.).

As entrevistas tiveram lugar nos mais variados contextos, dos espaços profissionais dos intervenientes à videoconferência, como foi o caso da entrevista do compositor José Luís Ferreira. Os entrevistados são personalidades conhecidas não só do meio musical do entrevistado como também no meio profissional, o que facilitou o sentimento de segurança e de à vontade dos mesmos. Dada a grande satisfação e confiança, os entrevistados teceram alguns comentários e ideias que conduziram a uma intervenção/participação quase obrigatória do entrevistador. A pedido de alguns inquiridos, houve alguma informação que não pode ser tratada, ficando por isso por documentar.

No que respeita à concepção das obras para fagote, e em adenda às entrevistas, realizaram os compositores, por e-mail, um breve comentário à obra e à estreia da mesma, nota que será comentada no capítulo dos Resultados e Discussão - **2.2.2.2. A escrita para fagote.**

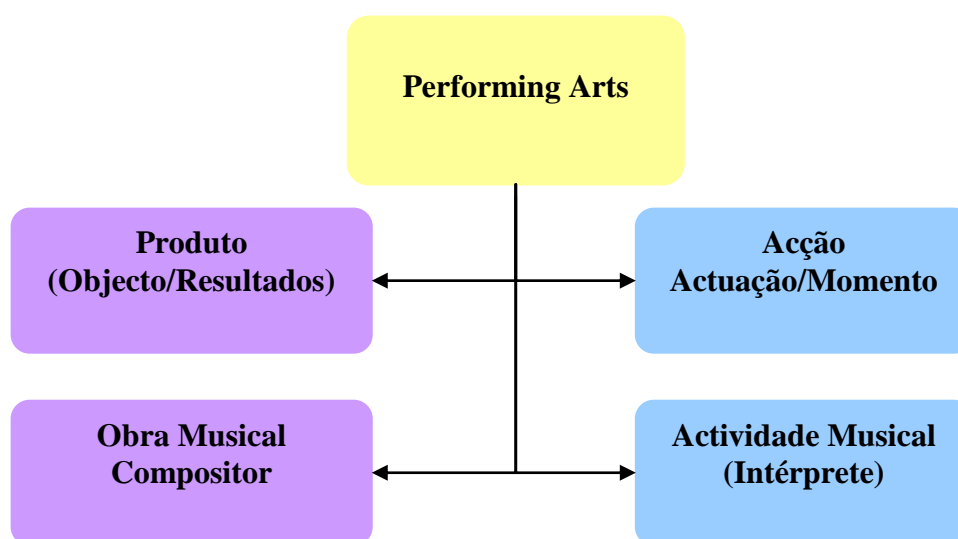
Por fim, as entrevistas tiveram uma duração aproximada de uma hora e meia e foram realizadas entre Outubro de 2009 e Abril de 2010, em aparelhos de gravação da marca *Roland Edirol e minidisc Sony*.

### **1.3.3. Apresentação dos resultados**

A apresentação dos resultados divide-se em quatro partes fundamentais:

- a primeira direccionada ao percurso curricular, académico e profissional dos compositores;

- a segunda, transcrição e tratamento das entrevistas, sublinhando aspectos relevantes para determinação do objecto de estudo;
- a terceira identificação de “conceitos chave” e temas decorrentes para realização das conclusões;
- realização de um plano de ordenação, procurando semelhanças e diferenças, agrupamentos, modelos e questões de importância significativa (Bell, 2008) para o trabalho de investigação.



Quadro nº 1

Em suma, a análise dos dados recolhidos, reflecte um método adequado à realidade do investigador, assim como aos objectivos definidos para observação, sendo fundamental a compreensão do seu conteúdo, daí o processamento e a ordenação em categorias previamente seleccionadas e delimitadas.

## **2. Resultados e Discussão**

### **2.1. Introdução**

Neste capítulo pretende-se recolher e interpretar informação resultante das entrevistas, em consonância com toda a literatura consultada. Este parâmetro de observação é imprescindível dado que não só testa os resultados obtidos como também certifica a interpretação dos mesmos.

O critério seguido, e já exposto anteriormente, está estruturado e agrupado em conformidade com os temas abordados na entrevista, são eles: o compositor e os factores determinantes para a sua definição; a criatividade e os agentes de motivação que o assistem à hora de compor, tais como a instrumentação, sonoridade, estilos e técnicas e neste caso concreto a escrita para fagote; bem como a relação compositor e intérprete face ao acto criativo e performativo.

### **2.2. O Compositor**

#### **2.2.1. Factores determinantes na formação**

Todos os compositores consideram que existe uma ou várias personalidades marcantes desde tenra idade e que desempenharam um papel preponderante na definição de uma atitude na futura carreira profissional. Apesar da diversidade de influências, os compositores Telmo Marques, Fernando Lapa e Carlos Azevedo, que desenvolveram currículo na cidade do Porto, apontaram a professora Maria Teresa Macedo como figura decisiva na sua formação. Observe-se o quadro que se segue, onde duas ou mais personalidades são comuns aos entrevistados.

	SA	TM	FL	JFL	CA	JLF
Álvaro Salazar			✓		✓	
Cândido Lima			✓		✓	
C. Capdeville	✓				✓	
Jorge Peixinho			✓		✓	
Miguel R. Pereira		✓			✓	
Maria Teresa Macedo		✓	✓		✓	
Outros	✓	✓	✓	✓		✓

Quadro nº 2

O compositor Jean François Lézé, dada a sua nacionalidade, francesa, apontou mestres da Orquestra de Paris como principais influências. No caso de José Luís Ferreira, este limitou-se apenas os professores que o iniciaram na informática musical.

“As pessoas mais marcantes na minha formação terão sido os professores que tive da Orquestra de Paris (...) Benoit Cambreling e George Van Gught. (...) na área da composição (...) Philippe Manoury e o professor de origem indiana Raffi Ourgandjian”. [JFL, p. 89]

“A primeira pessoa que me marcou como professor e também como pessoa foi António Sousa Dias (...) mais tarde, numa outra fase António Pinho Vargas teve uma grande importância na minha formação (...) Tenho ainda que citar o Emmanuel Nunes do qual só frequentei seminários (...)” [JLF, p. 115]

Da formação académica dos entrevistados foi possível apurar quais os compositores determinantes para a sua escrita musical. Curiosamente, os inquiridos apresentam algumas influências comuns no desenvolvimento musical. Não crêem em correntes únicas de pensamento estilístico, acreditam na capacidade de criação de uma linguagem musical própria.

Sérgio Azevedo assume-se um compositor aberto a influências musicais, não evidencia qualquer preconceito em matéria de estilo musical, identificando-se com a música tonal e pós-moderna. O compositor revela interesse pelo experimentalismo, embora não a qualquer custo.

“(…) temos de criar coisas novas num caminho de continuidade, não podemos ignorar que há algo atrás de nós e existe também uma coisa chamada História da Música, caso contrário corremos o risco de fazer uma experiência que não toca a humanidade, não toca ninguém e que só pode eventualmente tocar o artista que cria.” [SA, p. 73]

Na linha de pensamento de Sérgio Azevedo, também Carlos Azevedo tomou como ponto de partida os clássicos da História da Música, destacando Bach, Beethoven, Brahms e Mahler.

Jean Francois Lézé e Fernando Lapa manifestaram especial interesse pela escola francesa, o impressionismo e pós-impressionismo como correntes de referência. No entanto, e apesar de não subscreverem integralmente qualquer compositor citaram Ravel e Debussy pela riqueza de harmonia, timbre e cor. Dos seis entrevistados foram os únicos que referiram compositores portugueses:

“(…) embora não tenhas grandes afinidades com a música do Lopes-Graca, é justo dizer que é um grande compositor, (...) é sempre importante citar o Graça porque o seu apego à nossa música, à nossa língua, à nossa cultura é um grande ensinamento para toda a gente”. [FL, p.96]

“(…) gostaria de deixar também a minha admiração e influência por certos compositores portugueses tais como: Bernardo Sasseti e Mario Laginha na área do Jazz, noutra vertente musical penso que o Luís Tinoco... e a outro nível citaria ainda o Eurico Carrapatoso que foi capaz de criar um estilo próprio de um modo, que podemos apelidar de mais popular”. [JFL, p. 89]

Telmo Marques distinguiu a obra de Nino Rotta devido ao “imaginário dos filmes de Fellini”. Mais uma vez, o compositor José Luís Ferreira destacou-se dos demais, citando Helmut Lachenmann, Sciarrino e Grisey, acrescentando que as referências musicais podem gerar a “angústia da influência”<sup>8</sup>:

“(…) Eu como sabes tenho especial apetência para a música electroacústica, assim penso primeiro no som que quero e depois na música para esse som, no seguimento da ‘síntese sonora’ dos anos cinquenta, onde pessoas como o Stockhausen depois deste movimento disseram que: ‘agora podemos compor o nosso próprio som’, portanto antes de existir música terá de haver uma ideia sonora.” [JLF, p.116]

“(…) sou muito influenciado pelos aspectos da música concreta e electrónica, portanto da composição do próprio som. Tenho ainda influências da música espectral e da música minimal (...)”. [JLF, p. 122]

Observe-se o quadro que se segue:

---

<sup>8</sup> Estudo analítico onde o autor pretende desmistificar as forma como o poeta pode ajudar a formar o outro, tomando como ponto de partida análise de Oscar Wilde para quem a influência se reduz a uma transferência de personalidade. Bloom, Harold (1991). *A Angustia da Influência uma teoria da poesia*, Lisboa: Edições Cotovia.

	SA	TM	JF	FL	CA	JLF
Berio	✓			✓		
Bartók				✓	✓	
Cage	✓					
Debussy			✓	✓		
Ligeti	✓			✓	✓	
Messiaen				✓	✓	
Ravel			✓	✓		
Shostakovich		✓	✓		✓	
OUTROS	✓	✓	✓	✓	✓	✓

Quadro nº 3

Conclui-se portanto que todos nós reunimos ao longo do nosso percurso vivencial um vasto e diversificado número de pessoas que desempenharam um papel de destaque na construção do nosso ser. Das atitudes aos projectos que delineámos, tais influências preconizam os diferentes papéis sociais que ascendemos vir a representar. Tal e como pudemos constatar, e partilhando da opinião de José Luís Descalzo (1990), em cada um de nós há uma reportagem a poetas ilustres, pintores, entre outros, que vão gradualmente contribuindo para engrandecer o ser humano.

“Todas as outras formas de expressão artística tem necessariamente de ter influência sobre o teu estilo”. (...) A obra [musical] fisicamente não existe, só existe quando é apresentada, enquanto que na pintura o objecto final de trabalho está sempre disposto da mesma forma, em todo e qualquer local que o leves”. [TM, p. 86]

“A fotografia é um plano de alcance no meu trabalho, porque representa um suporte visual”. [JFL, p.93]

“Quer a imagem no cinema, quer o lado retratista na pintura são parte integrante do meu trabalho. (...) eu quero é aproveitar o mundo que me rodeia e convertê-lo em ferramentas que me possam ajudar no meu trabalho”. [SA, pp. 79-80 ]

Assim, importa referir a perspectiva de Kemp (1996) que vê no desempenho do professor o principal motor motivacional para uma carreira musical. Fomentar a criatividade, auto-estima e dinamizar as capacidades do aluno, evita a sua desistência. No caso em análise, os entrevistados identificaram mestres e professores, assim como compositores que contribuíram para a construção e definição da profissão. Neste sentido, avista-se a importância da escola

(Academia ou Conservatório) de música e do professor no contexto da aprendizagem musical, não podendo, contudo, descorar a influência exercida pelo meio social e vivencial.

### 2.2.2. A Criatividade

Sendo o criador o treinador de si próprio e a primeira manifestação que o define a liberdade (Marina, 1995:170), é objectivo deste capítulo realçar alguns aspectos do que se considera ser uma escrita contemporânea, bem como traçar o perfil do compositor na era moderna.

Da análise das entrevistas verificou-se que todos os compositores partilham da ideia de que a tonalidade não é uma característica da música de hoje. No entanto revelaram-se grandes admiradores da música do passado, comprovando que o contexto histórico e social, assim como outros factores esgotaram a sua época. Para os inquiridos adjectivos como “liberdade” e “honestidade” constituem palavras de ordem e caracterizam a música contemporânea.

Todos confirmaram que ser-se contemporâneo é acrescentar algo de novo, imprimir uma chancela própria ao produto que se constrói, assumir-se fiel ao trabalho que pretende ver realizado, sem atender a *clichés*, libertando-se das correntes do passado.

“A música tonal que se faz hoje em dia, (...) tem de ter algum ingrediente do compositor e da época onde se encontra. (...) Concluimos que as mesmas técnicas ao longo dos tempos foram utilizadas e renovadas conforme os tempos e as épocas. Os guetos da música contemporânea são cada vez menores (...) Uma pessoa é genial quando pensa por ela própria e em toda a sua época” [SA, pp.80-81]

“A música contemporânea é a música que se escreve hoje. (...) normal é pegar num instrumento e pô-lo a fazer aquilo que ele nunca esteve habituado a fazer (...). As pessoas começam finalmente a libertar-se das amarras as quais estão presas há já vários anos. Começaram a ter mais liberdade para fazer o que lhes apetecia (...) a música que mais gostariam de criar e não determinados paradigmas que a composição ‘obriga’ (...)” [TM, p. 87]

“(...) música contemporânea tem a ver com uma concepção mais inclusiva de música, com obras que sejam menos difíceis de ouvir e compreender, fazendo uma contradição com os itens que se preconizam sobre a música do nosso tempo”. [JFL, pp.93- 94]

“(...) a música de hoje pode-se dizer que tem uma abertura maior em relação ao mundo das escalas e da polarização de certo tipo de elementos que fizeram a música do passado. (...) parece-me evidente que há quem

confunda música contemporânea com efeitos. Existem obras que são completos catálogos de efeitos mas que tem pouco em consideração o que o som quer dizer (...). [FL, pp. 102-103]

“Para mim escrita contemporânea é uma escrita que só poderia ser feita hoje, não poderia ser escrita há 50 anos atrás ou 100!” [JLF, p. 121]

“Hoje em dia julgo ser a liberdade e a honestidade que caracterizam a música contemporânea”. [CA, p. 114]

“O refazer permite redescobrir a obra, refazer e evoluir o processo criativo”. [CA, p. 108]

Relativamente à definição de compositor, os entrevistados responderam muito em conformidade com as afirmações proferidas na resposta anterior, onde a palavra de ordem continua a ser “liberdade”. Sérgio Azevedo declarou-se um compositor que vê em todas as épocas algo interessante, no entanto sem grandes fundamentalismos.

“(...)vejo-me como um compositor que escreve a música que quer, livre de dogmas e preconceitos”. [SA, p. 81]

“ Eu sou escritor de música! [JFL, p. 94]

“Sou compositor e investigo de acordo com a necessidade da música que quero escrever”. [JLF, p. 120]

“Ser verdadeiro aos teus conhecimentos, ao que sentes, ao que fazes e não a uma escola (...) a novidade é poder usar muitas outras coisas sem restrições (...). O efeito terá de ser sempre uma necessidade do que queremos dizer...” [CA, p. 113]

Fernando Lapa afirma-se, acima de tudo, como um compositor português e eclético, apontando o espaço vivencial como algo fundamental para a sua definição. Telmo Marques e Carlos Azevedo assumem-se multifacetados, já José Luís Ferreira acredita que o futuro reside na multiplicidade.

“Não sou uma pessoa que se esgota na música, sou também um consumidor assíduo de outras artes”. [FL, p.104]

“(...) ele [Alfred Schnittke] considerava-se um poliestilista, eu penso que sou também...”. [TM, p. 87]

“Eu sou fruto de uma pessoa que teve sorte ou azar, depende do ponto de vista, de praticar vários tipos de música”. [CA, p. 113]

“Não sei definir-me como compositor, o que posso fazer é arranjar algumas características para a minha música (...)”. [JLF, p. 122]

Não reconhecemos nada de novo quando consideramos que a música é uma combinação de elementos subjectivos e objectivos. Tal como já referimos, as vidas dos compositores confirmam a verdade fundamental destes dois aspectos, quando estes preparam a sua própria expressão através de um estudo intensivo das práticas e as regras objectivas oriundas de compositores do passado, objecto analisado e comentado no presente estudo.

No entanto, e segundo palavras de Jean LaRue “a fluidez da música deve entender-se sempre como corrente com vários afluentes de muitos tamanhos e dimensões provenientes de várias direcções, e nunca como uma dispersão estanque, dividida em compartimentos em cujo interior do compositor derrama as ideias” (LaRue, 1992:88).

Tal como afirma Sternberg & Lubart, (1991) o processo criativo engloba todo o percurso de aprendizagem numa perspectiva inovadora. No caso concreto em estudo, os entrevistados manifestaram simpatia e apreço pelos compositores, assumindo uma ruptura com o passado, confirmando que a tonalidade não é um elemento da música de hoje. Implicando a actividade da criação musical, uma base de estudo assente no estudo de compositores do passado, bem como determinadas regras de composição que adquirem variados contornos ao longo da evolução histórica, os entrevistados acompanham a perspectiva de Maslow (1970) quando se apoiam na liberdade, aceitação de si próprio e daquilo que pretendem construir como factores determinantes para a sua definição.

“Do ponto de vista da escrita penso que a minha tem a ver com algumas características modais. Gosto de trabalhar com várias coisas ao mesmo tempo, sou algo contrapontista se me permite o termo (...) gosto de tirar partido da interacção entre vários elementos”. [FL, p. 104]

“Anda toda a gente a experimentar de tudo, algumas [coisas] são fraudulentas (...) quando o fazemos não se pode notar que o é, se for bem feito cria uma música com personalidade própria (...)” [CA, p. 114]

“(...) mas a música que me toca, que me dá muito prazer de escrever e ouvir situa-se muito mais em compositores que recuperando uma linha do passado encontram uma nova linguagem (...)”. [SA, p. 73]

“Sou bastante generoso com a música e por isso gosto de quase todos os estilos de escrita” [SA, p. 74]

### 2.2.2. Agentes de motivação

Neste capítulo pretendeu-se obter informações sobre os factores que assistem ao compositor na hora de compor, tentando apurar quais as preferências ao nível da instrumentação/género musical. Todos os entrevistados referiram a música de câmara como género musical mais usual, mencionando como principal obstáculo à composição as obras para orquestra e ópera.

Fernando Lapa foi o único entrevistado que já escreveu para todos os géneros musicais com excepção do género Missa. É na música de câmara que conjuga as suas várias paixões, sendo mais fácil aliar o nível artístico com a variedade tímbrica, dada a viabilidade no plano da programação musical e da exequibilidade.

“(…) o facto de poder assistir a este surgimento de novos intérpretes com muita qualidade, veio fazer com que música de compositores portugueses fosse mais divulgada” [FL, p. 97]

José Luís Ferreira, juntamente com Sérgio Azevedo e Carlos Azevedo evocaram os motivos pelos quais se declaram como compositores essencialmente instrumentais:

“(…) uma peça para orquestra não é tocada todos os dias, há menos orquestras, menos encomendas e também, porque naturalmente uma peça para orquestra leva bastante mais tempo a escrever e não se pode fazer apenas por prazer”. [SA, p. 74-75]

“Sou daquela geração que até agora teve pouca oportunidade de escrever para orquestra (…)”. [CA, p. 108]

“(…) francamente também embora em Portugal seja quase impossível, adoraria escrever para orquestra (...) porque não tenho uma orquestra ao meu dispor. Assim com a electrónica eu posso ampliar todas as minhas ideias (...)” [JLF, p. 117]

“Talvez por ser músico de orquestra sinto-me mais à vontade na escrita orquestral (...)”. [JFL, p. 90]

### 2.2.5. A escrita para fagote

É unânime entre os entrevistados que as potencialidades do fagote constituem um campo a descobrir, concordando, por isso, que é um desafio escrever para o referido instrumento. Os

compositores apontaram a sua versatilidade, potencialidade, expressividade e agilidade como pontos fortes, no entanto admitem que a história não tem sido muito generosa não só ao nível do repertório, como também a nível do papel que este tem vindo a desempenhar. Como preocupação principal na concepção da obra todos apontaram a exequibilidade e o intérprete como peças fundamentais de realização pessoal.

“(…) conhecer o instrumento e as suas diversas potencialidades, será sempre a principal premissa (…).” [JLF, p. 118]

“(…) entrar ao máximo no som do instrumento, no timbre, naquilo que julgo ser as características fundamentais do instrumento (…).” [CA, p. 109 ]

“(…) escrever para que o instrumento possa soar bem, para que o instrumentista se sinta confortável (…).” [JFL, p. 91]

“Penso que o compositor deve deixar a obra em aberto para o intérprete (…).” [JFL, p. 91]

“Quando escrevi para fagote tentei escrever de uma forma poderosa, com diversos timbres e registos sem exagerar no campo agudo que sei ser complicado”. [FL, p. 98]

“Acho que terá de haver um equilíbrio entre aquilo que soa e o esforço que é necessário para o realizar. A dificuldade tem de estar ao serviço da qualidade musical” [SA, p. 76]

“Tenho uma ideia muito construtiva, quanto a todos os processos de composição adaptados ao instrumento e à funcionalidade do mesmo.” [TM, p. 85 ]

Como já referido, os compositores em análise escreveram uma obra para fagote, havendo facultado ao intérprete alguns elementos, não só de ordem técnica mas também ao nível da sua concepção. No que respeita à obra *Pequena Suite* de Sérgio Azevedo esta foi criada a partir de andamentos e transcrições de outras peças já existentes:

“Escrevi a *Pequena Suite* em intenção do Pedro Silva. (...) Não obstante, o estilo global é coerente, uma vez que seleccionei os materiais com maior afinidade entre eles. Como em muitas outras peças minhas, o último andamento é uma repetição, no todo ou em parte, do primeiro andamento, fechando desse modo a suite em forma de arco.”[SA]

A *Partita in the old style* para fagote solo, da autoria de Telmo Marques, segue o modelo das suites de dança do período Barroco, tendo por base de inspiração a Suite nº 1 para violoncelo solo de Johann Sebastian Bach.

“(…) Parti de duas ideias simples: a primeira dá pelo nome de J. S. Bach – referência neste género musical, dificilmente se fica indiferente à sua Suite nº1 para violoncelo solo. O meu Prelúdio encontra-se em Sol tal como o de Bach (menor em vez de maior) e desenvolve-se numa articulação da estrutura harmónica em acordes quebrados tal como o de Bach (mas em movimento contrário). A segunda ideia segue o modelo cristalizado por Froeberger – *Allemande, Courante, Sarabande e Gigue*.

Música do século XXI? Sim, e não...”[TM]

A peça musical *Swing-Lines* de Jean François Lézé assenta no desenvolvimento de algumas ideias jazz:

“(…) Mais que uma composição, o "Swing-lines" é um work-in-progress para constituir um caderno de homenagens (curtos encores musicais) feitos a um solista e ao seu instrumento. Este primeiro trabalho homenageia o talentoso, respeitado solista e pedagogo, o meu amigo Pedro Silva.” [JFL]

Como pudemos constatar junto do compositor Fernando Lapa, a obra *Plural X* insere-se num ciclo de duos instrumentais. Trata-se de uma peça de música de câmara onde ao piano é confiado um papel de destaque, e não o de mero acompanhador. Com um tratamento modal, esta obra privilegia “uma sonoridade aberta e plural”, apelando à diversidade de materiais empregues.

“Tem uma duração aproximada de 13 minutos, e foi pensada como um gesto global, definido por uma sequência encadeada de secções mais pequenas, de carácter relativamente contrastante. No entanto com essa forma de encadeamento pretende-se, não tanto um jogo de contrastes, mas que o conjunto das diversas atitudes mutuamente se ilumine. A minutagem aproximada de cada secção conduz a uma concepção cada vez mais alargada (2, 3 e 5 minutos), funcionando a última e mais precipitada (3 minutos) como uma espécie de condensação e aceleração do movimento. Podemos dividir a peça em três momentos principais:

1.a. uma espécie de recitativo, protagonizado pelo fagote, conquistando altura e presença a cada nova frase, com o piano muito discreto, reforçando ou sublinhando uma ou outra nota do fagote. O fraseado e as dinâmicas estão em plano de destaque.

1.b. Súbito movimento rápido, em jeito de *ostinato*, introduzido pelo piano. No centro do discurso musical estão agora o ritmo, o movimento, a harmonia. O *ostinato* desemboca em espaços mais abertos, feitos de acordes e notas mais sustentadas, caminhando a pouco e pouco para espaços de maior densidade, através de diversos jogos de escalas. Este momento completa o sentido – por oposição – da parte inicial da peça.

2.a. Sucede-se uma espécie de andamento lento, em duas etapas. Na primeira (quase uma *passacaglia*) uma larga melodia do fagote vai-se renovando a cada nova volta, caminhando para uma maior densidade e consistência. O piano reproduz mecanicamente o mesmo acorde repetido, num ambiente geral predominantemente estático.

2.b. Uma secção mais breve e progressivamente mais intensa e agitada conduz a peça para uma nova secção de melodia acompanhada, cantada pelo fagote, seguida de alguns traços de variação livre, concluídos com a melodia no registo agudo do piano, sobre uma longa pedal do fagote.

3. A secção final, anunciada pela mudança de compasso, tem um carácter muito mais vivo, em grande contraste com toda a parte anterior. No centro de tudo volta a estar o ritmo, o jogo métrico, os acentos, a dinâmica. O principal elemento propulsor é agora inevitavelmente o piano, por força do carácter de percussão da escrita.

(...) Não existe qualquer preocupação em estabelecer centros, pólos de atracção ou tónicas. Nem sequer há modos de referência. A escrita é livre, subordinando a utilização dos diversos recursos a uma dada intenção expressiva, seja a orientação de um gesto, seja a definição de um estado, ou a criação de um ambiente”<sup>9</sup>.

Com uma peça construída em três movimentos, *Um tempo* tenta explorar características musicais que confluem nas capacidades técnicas e expressivas do intérprete.

“(...) A obra está dividida em 3 partes claramente marcadas pelas mudanças de tempo, seguindo desta forma um convencional Allegro-Adagio-Allegro tocado num gesto

---

<sup>9</sup> Nas palavras de Fernando Lapa, *Plural X* pertence a um considerável ciclo de duos instrumentais, compostos para um instrumento melódico e outro harmónico (o piano, na maioria das peças). As exceções são *Plural IV* (soprano e cordas) e *Plural VIII* (violoncelo e guitarra). Algumas das peças, entretanto, e por razões diversas, tomaram outros títulos: *As cinco portas do labirinto* (contrabaixo e piano) e *Embalos e sonhos* (violoncelo e piano), peça que é uma revisão recente de *Plural VI*”.

único. Os princípios melódicos e harmónicos são claramente enunciados nos primeiros compassos da peça. Por último, tive como motivação principal tentar construir um discurso que fosse o mais próximo possível das características idiomáticas do fagote”. [CA]

A obra musical *Metha* da autoria de José Luís Ferreira, surge:

“(…) um desafio feito pelo fagotista Pedro Silva. A palavra metha (em português: meta) tanto pode exprimir uma ideia de sucessão como de mudança ou transformação. Pode significar também uma reflexão que se centra sobre si mesma. Todo o material da "fita" é retirado de uma gravação da parte instrumental. Portanto, todos os sons que deram origem à parte electrónica provêm do fagote. Estes sons foram sucessivamente alterados e processados electronicamente com o cuidado de nunca perder de vista (de ouvido!) as suas familiaridades com o timbre do fagote. Assim, pretendo criar a ilusão de um instrumento com características ampliadas, um "meta-fagote". Quanto à música.... oiçam-na, sempre é melhor do que falar sobre ela”. [JFF]

Em suma, o ser humano revela motivação para os seus comportamentos, escolhas entre outros, de acordo com as suas capacidades intrínsecas. As suas expectativas, os seus valores, objectivos interesses pessoais e/ou situacionais, dependendo do contexto e do processo motivacional que o assiste. Do que foi possível apurar, os compositores pautam o seu trabalho por objectivos de realização pessoal, até porque não têm como profissão principal – ser compositor.

Sendo a motivação uma condição interior do indivíduo, plena de impulsos, interesses, apetências e propósitos, trata-se de uma acção de interdependência de estímulos exteriores, entre outros factores. No caso em estudo, os compositores aspiram a outros géneros musicais, desejam, idealizam outros contextos, mas evidenciam condicionalismos de vária ordem, tais como sociais, culturais, logísticos, entre outros.

A escrita para fagote traduz não um impulso e necessidade (Fernandes, 1990) mas antes um incentivo. O repertório para o instrumento surge quase, exclusivamente a pedido do músico e do estudo que este pretendeu realizar, dado que dos entrevistados, somente Sérgio Azevedo já havia escrito para fagote.

Constituindo a composição um meio para promover um progressivo domínio sobre a técnica e controle dos instrumentos para realização do resultado musical desejado, verifica-se que este fica reforçado na associação estabelecida entre acção e som (Mills, 1991: 31). Esta

posição foi identificada pelos inquiridos, culminando num diálogo aberto e direccionado entre o compositor e o intérprete mais concretamente o instrumentista Pedro Silva.

Os compositores em estudo referiram que a concepção da obra combinou nas características intrínsecas do instrumento com a exequibilidade das mesmas, colocando o grau de dificuldade ao serviço de qualquer fagotista. Os compositores ajudaram a cumprir um dos objectivos primordiais deste trabalho, a integração do repertório nos currículos académicos e nos catálogos nacionais.

### **2.2.3. A Performance**

#### **2.2.3.1. O público e a obra**

Os inquiridos atribuíram um papel importante ao público, no entanto todos concordaram que escrever, ou alterar o sentido estético, assim como a influência do “gosto” na sua composição é um aspecto impensável na concepção da obra musical, classificando-a de “conceptual”, “concepcional” ou “filosófica”.

“(…) ouvir música é um acto de inteligência, requer esforço intelectual. (...) preocupo-me que a minha música seja simples e clara, não mudo nada porque sei que o público gosta mais daquela estética ou de outra”. [JLF, pp. 116-117]

José Luís Ferreira confessou-se, totalmente avesso à ideia de a obra ser construída a pensar no público, assim como as notas de programa. Procura na simplicidade a leitura e o entendimento do que pretende, daí ser muitas vezes conotado como um compositor “monofónico”, o que até certo ponto não desmente, dado que tendencialmente centra-se no desenvolvimento de uma ideia, de um acontecimento de cada vez. Tal postura é justificada com a necessidade de uma melhor compreensão da sua obra.

“(…) no tempo de Beethoven o público não percebia música compreendida que existia algo que estava ali, que era orgânico, e que os sons que aquilo produzia lhe agradavam... Assim eu penso que posso apelar exactamente a isso, que posso escrever música que soe orgânica que tenha determinada lógica e que possa eventualmente ser agradável.” [JLF, p.116]

“Não sou um compositor que escreve para si mesmo ou para meia dúzia de eleitos (...)”. [FL. p.99]

“É o núcleo deste processo criativo e constitui a fundamentação sensível entre o pensamento e a concretização do mesmo”. [JFL, p. 92]

Na óptica de Telmo Marques é possível escrever para o estilo de um intérprete mas não para um público. Admite que o estatuto social pode e influencia o gosto na actualidade, assim como a procura incessante de novas doutrinas para a vida:

“(…)há pessoas que gostam sempre de procurar novas doutrinas para a sua vida, enquanto outros ficam no mesmo ambiente a vida toda. O resumo de tudo isto é que tens de pertencer a um clube ou religião e depois tudo se torna mais fácil” [TM, p. 86]

“(…) para o público o intérprete é o artista, é a pessoa que apresenta, e de certa forma dá a cara pela obra” [TM, p. 85]

Carlos Azevedo confirma ter encontrado o seu caminho na composição, no entanto está consciente de que houve tempos em que compôs com a intenção de “agradar a um grupo de intelectuais”, erro que segundo o autor lhe valeu dois anos sem compor. Detido na afirmação de que ao longo da história a música foi objecto de patrocínio e não de lucro, e que reconhecendo ou não está “estratificada”, o compositor reconhece que:

“(…) a quantidade também fomenta a qualidade, eu só posso evoluir se escrever mais e mais...”. [CA, p.112]

Relativamente à concepção da obra, o compositor concorda que o intérprete influencia a forma como escreve, comprovando que optou por um tipo de música “acessível”.

“(…) escrevo como quero até porque não sou um compositor profissional. Já não parece mal as pessoas dizerem que gostam da tua música, já ultrapassamos esse tempo, o tempo dos compositores se justificarem já passou tanto em Portugal como no mundo”. [CA, p. 108]

A reacção do público não constitui matéria de obstáculo ao compositor Fernando Lapa. O país, o espaço, o meio e os intérpretes são aspectos fundamentais na concepção da obra, na medida em que estes traduzem as respostas musicais do autor. Eliminar o supérfluo, deter-se no essencial, concentrar energias nos elementos vitais para compor são os factores preponderantes para compor.

“Eu não posso escrever de costas voltadas para o país onde nasci, agora, procuro que exista alguns pontos de contacto entre uma pessoa que pensa de formas diversas e em quem o escuta” [FL, p. 96]

“(…) a arte tem sempre de trazer dentro dela alguma capacidade de chegar aos outros, de estabelecer comunicação (...). Preocupo-me sim em escrever uma música que possa sobreviver para além de mim que tenha alguma coisa a dizer em relação aos outros”. [FL, p.99]

Considerando-se um autodidacta da composição e diferenciando “compor música” de “escrever música”, o compositor Jean François Lézé confirma que o mais importante é:

“(…) imaginar a obra o melhor possível dentro do contexto em que escrevo”. [JFL, p. 90]

Declarando-se o primeiro ouvinte/espectador da sua música, Sérgio Azevedo define o público como algo indefinível, não permitindo, por isso, ter um estereótipo do mesmo.

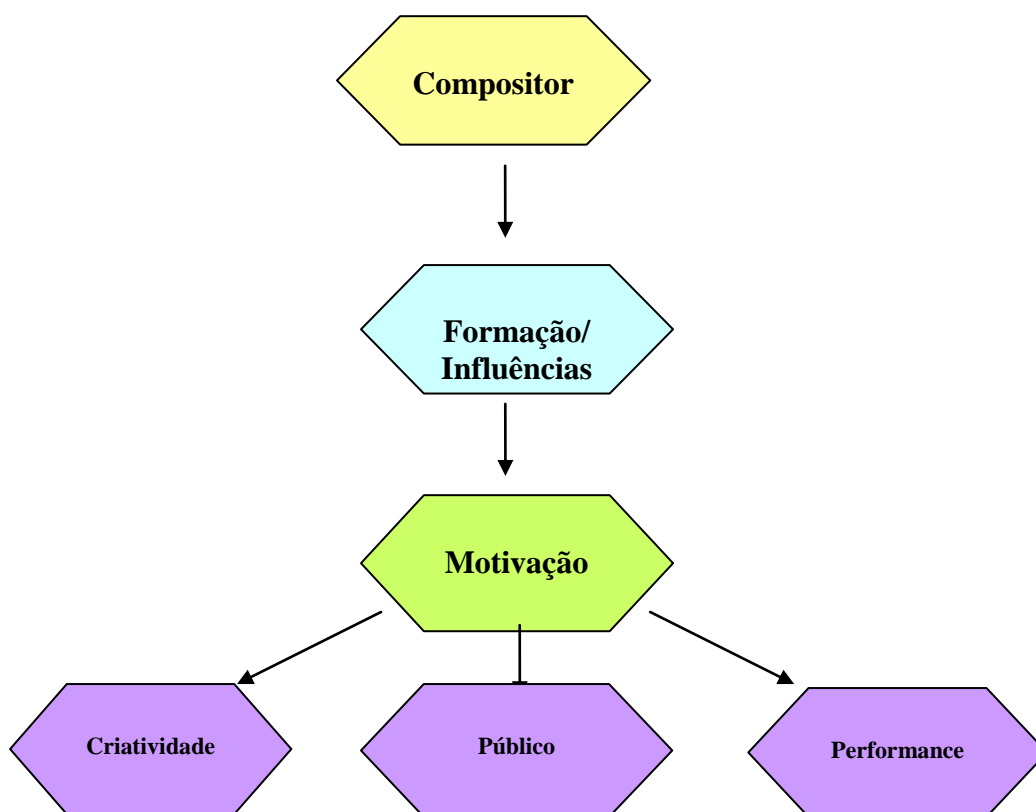
“(…)toda a arte devia convergir para uma obra universal que toda a gente pudesse apreciar em todas as idades e estratos sociais”. [SA, p. 79]

Assim, é sua pretensão compor algo que o público venha a compreender, sempre com a expectativa depositada na recepção da ideia desejada.

“Acredito que quando temos vontade de comunicar alguma coisa, essa vontade acaba por aparecer no produto, nem que seja inconscientemente. [SA, p. 74]

Nesta linha de conta, tomemos como referência o pensamento de Cármen Suso onde o importante não é só o produto em si, mas o acto que graças ao qual os intérpretes o tornam real, daí a designação de *performing arts*. A autora chama atenção para a importância dos intérpretes e para a forma como estes fazem coexistir a música. Assim, propõe que a música deve ser entendida como um processo activo.

Sabendo que os músicos profissionais passam por um processo de formação muito rigoroso, aprendem a dominar o corpo, de forma a actuar em público sem manifestar qualquer problema. Cármen Suso afirma que, mesmo que a sua preparação esteja muito próxima da de um atleta de competição, esta formação compreende a aquisição de técnicas de concentração e de comunicação para atrair atenção do público e dos ouvintes, constituem por isso dos grupos mais esotéricos e fechados (Suso, 2002: 45)



Quadro nº4 – *Performing Arts* (Carmen Suso, 2002)

### 2.2.3.2. O compositor e o intérprete

Da relação entre compositor e intérprete, todos os entrevistados assumem que deve e tem de existir uma dualidade, um compromisso, para que o processo se torne completo.

“Quem sou eu para agora vir dizer que não preciso do intérprete para fazer música para o seu instrumento?” [SA, p. 77]

“(…) o compositor não é nada até à partitura, até à execução ou à maneira como soa, por outro lado, o intérprete também não tem nada até ao momento em que lhe surge a partitura”. [TM, p. 85]

“A génese composicional define e orienta as suas consequências interpretativas na execução artística e, as mesmas, renovam a sua origem criando assim um círculo ‘simbiótico’”. [JFL, p. 92]

“(…) grande parte dos casos eu sei para quem estou a escrever, como quase... sempre acontece são os próprios instrumentistas ou formações que me pedem obras”. [FL, p. 98]

“(…) eu não sou o instrumentista, sou um intermediário entre o intérprete e a sala de concertos”. [FL, p. 99]

“(…) fazer música que as pessoas compreendam e tenham vontade de a executar mais vezes, tem de haver um compromisso, e esse compromisso terá de ser feito com o intérprete” [CA, p. 110]

“(…) existem várias formas de chegarmos ao que imaginamos e essa forma terá a meu ver de ser negociada com o intérprete” [CA, p. 110]

“Ou seja, existe uma constante medição entre aquilo que eu te posso dar e o que tu me dás a mim.” [JLF, p. 118]

“(…) o compositor é o ‘motor’ principal da criação mas precisa de mais ‘peças’, e essas ‘peças’ essenciais são também os instrumentistas e o intérpretes é um termo que eu não aprecio, gosto mais de ‘performador’” [JLF, pp. 118-119]

José Luís Ferreira tomou como exemplo o facto de dois fagotistas não interpretarem da mesma maneira a mesma peça musical pois considera que deve imperar o “gosto” de quem o faz. Palavras como intérprete e executante são pouco definidoras do que se pretende e espera de um “performador”.

Segundo Sloboda (1990:94) “a performance de alto nível de determinada peça musical é o resultado da interacção do conhecimento específico de apenas aquela peça com o conhecimento geral adquirido ao longo de uma vasta gama de experiências musicais”.

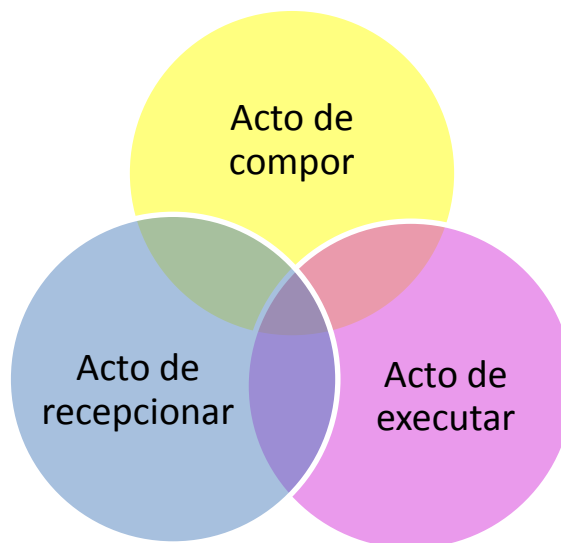
Sendo um dos objectivos do performer uma maior aproximação entre a concepção e a acção, o *performer* é obrigado a tomar posição face a uma única interpretação. No entanto sabemos que tal acto requer conhecimento e domínio sobre os processos mentais que constituem o pensamento humano. (Sloboda, 1990:94)

Na qualidade de performer, reconheça-se que o papel confiado ao performer produz realizações mentais de ideias musicais, transmitidas através da escrita, dando a minha própria contribuição para a música, e que ultrapassa em larga medida o material fornecido na partitura.

Também aqui se levanta a questão da expressão no acto performativo. Tal e como pudemos observar, a expressão não pode ser entendida e assimilada como “modelo aprendido de tempo, dinâmica e articulação”, mas antes fruto da compreensão e da interpretação que o performer faz da estrutura musical, assim como das várias expressões que esta adquire após uma breve leitura, resultando numa constante mutação, dadas as várias interpretações que dela se podem fazer, com redefinição à medida que a interiorizamos (Clarke, 1999).

A performance de alto nível, de determinada peça musical é o resultado da interacção do conhecimento específico de apenas aquela peça com conhecimento geral adquirido ao longo de uma vasta gama de experiências musicais.

O esquema que se segue confirma a postura assumida pelos entrevistados, o acto de compor, executar e recepcionar interagem num processo de comunicação mais ou menos deliberado. Por exemplo os entrevistados não compõem em função do público mas admitem que alteram a sua postura de acordo com o contexto, o tipo de encomenda, o intérprete, o instrumento ou o tipo de agrupamento de acordo com o que lhes pode ser pedido. Relativamente ao repertório para fagote a acto criativo foi influenciado pelo intérprete e o instrumento musical.



**Quadro n°5**

“Quando conheço os intérpretes e sei como tocam e o tempo que vai ter para disponibilizar à obra faz-me escrever de forma diferente, com outro conhecimento...”. [CA, p. 107]

“ Assim o problema é encontrar bons fagotistas que queiram fazer este trabalho. (...) Felizmente que quem pediu para escrever este trabalho é português e tem qualidade.” [JFL, p. 118]

## CONCLUSÃO

Como foi observado e citado na revisão bibliográfica nesta monografia, pode concluir-se que as aptidões musicais, a inteligência, a motivação musical, os factores biográficos e o meio onde estão inseridos, assim como os conhecimentos musicais e as técnicas adquiridas pelos compositores revelaram talento musical (Manturzewska, 1990). No entanto, e dada a diversidade dos compositores e das suas respostas, verificou-se que as pessoas/entrevistados em estudo revelavam uma personalidade muito própria trilhando o seu caminho, daí não se observar um padrão para a definição de compositor contemporâneo, talvez porque estes não desempenham a actividade de compositor como profissão principal.

Apesar de coexistirem pontos convergentes, notamos várias influências na formação da identidade, tais como: cognitivas, parentais, escolares e sócio culturais.

Relativamente ao tema principal que deu origem a este trabalho: Qual o motivo para a ausência de repertório para fagote? Conclui-se que se o intérprete adoptasse uma atitude passiva, o manancial de obras que foi conseguido nunca chegaria a este fim; verificando-se que o interesse em escrever obras para este instrumento seria diminuto, ao contrário de outros instrumentos como: piano, violino, canto, clarinete, entre outros.

“Estou mais habituado a escrever para clarinete, que é um instrumento com o qual estou mais familiarizado” [JFL, p.91]

Assim, confirma-se que o fagote nunca ou raramente poderá exercer um factor de motivação no compositor, a não ser que surja uma encomenda ou fim comercial, para integrar um projecto ou se direcione a um intérprete.

Ao músico coube a tarefa de agilizar meios para aliciar o compositor a escrever para o referido instrumento musical. A ausência, até à data, de repertório para o instrumento foi justificada pelos entrevistados com a falta de instrumentistas, encomendas, patrocínio.

“(…) já te conheço [Pedro Silva] como músico e também tu já me conheces como compositor, por isso fico muito mais à vontade na minha forma de escrever (…)” [CA, p. 107]

Neste sentido, e partilhando da opinião de Bourdieu, os campos de produção e de difusão das diferentes espécies de bens culturais constituem processos de estrutura e funcionamento homólogos, sendo que “a estrutura que encontramos no presente em todos os géneros

artísticos, e desde há muito, tende a funcionar hoje como uma estrutura mental, organizando a produção e a percepção dos produtos: a oposição entre arte e o dinheiro (o comercial) é o princípio gerador da maior parte dos juízos” que em matéria de artes estabelece a fronteira entre o que é arte e o que não o é. (Bourdieu, 1996:192). Das respostas recolhidas, junto dos compositores foi possível apurar que apesar de o público não interferir directamente na concepção da obra tem um lugar de destaque no processo criativo.

“(…)gosto de escrever para pessoas... Não vejo qualquer problema em escrever também para o estilo de um intérprete, mas não do público”. [TM, p. 84]

“(…) quando tenho algo a comunicar eu tenho sempre a esperança que a música que faço possa ser compreendida por outras pessoas (...)” [SA, p. 74]

“Quanto ao compositor terá de se preocupar com o seu rumo e a sua estética, e depois naturalmente terá um público que será maior ou menor, consoante o que escreve ou o que se publicita”. [CA, pp.111-112]

“Quando se escreve uma encomenda para outro tipo de finalidade não ligada directamente ao intérprete, ou a um momento específico, naturalmente que esse tipo de relacionamento não acontece de forma tão evidente (...) procuro encontrar alguns meios que possam aproximar aquilo que escrevo das pessoas que tocam e das que ouvem”. [FL, pp.98-99]

Em suma, nem todas as respostas foram passíveis de serem tratadas nesta monografia. Os meios electrónicos, a utilização de instrumentação mesmo convencional, entre outras, são questões que ficam a aguardar um posterior desenvolvimento deste trabalho.

Os entrevistados auxiliaram o investigador nas conclusões, pronunciando-se sobre correntes e actualidade da música portuguesa. Estes confirmaram a urgência e génese do presente trabalho com a inserção de um número considerável de obras musicais para fagote, contribuindo para as novas correntes da música portuguesa.

Numa perspectiva alargada, ao compositor cabe o papel definidor de forma, estilo e sonoridade, no sentido em que não existe somente uma corrente única de pensamento musical. Este deve assumir a postura e o ofício com o qual manifesta viva identificação, sem temer a *clichés*, de forma a enquadrar-se num contexto internacional musical.

“Em Portugal já há compositores que representam todos os estilos de música contemporânea”. [CA, p. 111]

“Actualmente nós temos minimalismo, pós-modernismo, serialismo, pós-serialismo com Emmanuel Nunes ou Phillip Glass, música de filme entre outras, existe uma plêiade de várias estéticas com grande democracia nas várias correntes e não um país onde anda tudo a fazer o que o outro faz”. [SA, p. 78]

“Há várias pessoas com vários posicionamentos em relação à forma de escrever, e a escola está sempre a fazer sair novos valores que também preconizam o seu caminho” [FL, p. 100]

“Hoje em dia temos jovens compositores portugueses de valor que procuram ainda sonoridades muito académicas, muito eruditas, por vezes demasiado preocupados com que a música soe o mais atonal possível. (...) não posso falar em novas correntes até porque não frequento os ‘guetos’ onde se pensa a nova música l”. [JLF, p. 92]

“Os compositores perderam a vergonha de escrever coisas que gostam e com as quais se identificam” [TM, p. 85]

“(...) existe muita gente que escreve de maneira diferente, mas também por outro lado, não creio que exista uma maneira portuguesa de escrever música, acho antes que é uma maneira europeia de escrever música.” [JLF, p. 119]

Por último, o trabalho em si veio a revelar-se um *work-in-progress*, uma vez que até à data da redacção da monografia existem ainda compositores de diferentes estilos que estão comprometidos, no sentido de escrever para uma peça para fagote, tais como: Daniel Moreira, Carlos Marques, Luís Tinoco, João Madureira e Alexandre Delgado.

Ainda na actualidade, as obras já concluídas estão a integrar os currículos académicos complementares e superior. Refira-se a título de curiosidade que a obra *Plural X* de Fernando Lapa integrará o Concurso Nacional *Terras de La Salette*, Oliveira de Azeméis, a realizar em Abril.

## BIBLIOGRAFIA

AZEVEDO, Sérgio, (1998). *A Invenção dos Sons uma panorâmica da composição em Portugal hoje*, Lisboa: Editora Caminho.

BARENBOIM, Daniel, *Está tudo ligado, O Poder da Música*, Lisboa. Editorial Bizâncio, 2009, pp. 58-59, 113-114.

BARRETT, Margaret, (2000). O Conto de um Elefante: Explorando O Quê, o Quando, o Onde, o Como e o Porquê da Criatividade. *Revista de Música Psicologia Educação*, 21, Editor: CIPEM, pp. 31-46.

BASSILI, J.N. (1979). Emotion recognition: The role of facial movement. *Journal of Personality and Social Psychology*, 37, 2049-58.

BELL, Judith (1997). *Como realizar um projecto de investigação*, Lisboa: Editora Gradiva.

BOURDIEU, Pierre (1989). *Poder Simbólico*, Lisboa: Difel.

BOURDIEU, Pierre (1996). *As Regras da Arte, génese e estrutura do campo literário*, Lisboa: Editorial Presença.

BRANCO, João de Freitas (1995). *História da Música Portuguesa*, Lisboa: Publicações Europa América.

BENJAMIN, Walter (1971). *Angelus Novus*, Barcelona: La Gaya Ciencia.

BRANCO, João Freitas, *Viana da Mota, uma contribuição para o estudo da sua personalidade e da sua obra*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.

BRANCO, João de Freitas e Duarte de Almeida, Jayme (1956). *O Teatro de S. Carlos 1793-1956: a história de um grande teatro lírico*, Lisboa Castor.

BRITO, Manuel Carlos e CYMBRON, Luísa (1992). *História da Música Portuguesa*, Lisboa: Universidade Aberta.

BRITO, Manuel Carlos, *Estudos de História da Música em Portugal*, Lisboa: Editorial Estampa, 1989.

CARTAXO, António (1996). *Ao Sabor da Música*, Lisboa: Editora Caminho

CARVALHO, Mário Vieira de (2006). *Pensar a Música, mudar o mundo: Fernando Lopes-Graça*, Lisboa: Campo das Letras.

CLARKE, Eric (1999). Processos cognitivos na performance musical. *Revista Música Psicologia Educação*, 1, Editor: CIPEM, pp. 63-77.

CLIFTON, T. (1983). *Music as heard: A Study in Applied Phenomenology*. New Haven CT: Yale University Press.

CLYNES, E. F. (1977). *Sentics: The touch of emotions*. New York: Doubleday.

COOK, N. (1998). *Music: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.

COOK, N. (1990). *Music Imagination & Culture*, oxford: Oxford University Press.

CORREIA, Jorge (2007). Um modelo teórico para a compreensão e o estudo da performance musical. *Interpretação musical, teoria e prática*, Lisboa: Edições Colibri, pp. 63-104.

CSIKSZENTMIHALYI, M. (1996). *Creativity: flow and the psychology of discovery and invention*. New York: HarperCollins Publishers.

CUMMING, N. (1994). Metaphor in Roger Scruton's aesthetics of music. A. Pople (Ed.), *Theory, Analysis and Meaning in Music* (pp. 3-28), Cambridge: Cambridge University Press.

DAVIDSON, J.W. (1993). Visual perception of performance manner in movements of solo musicians. *Psychology of Music*, 21/2, 103-13.

DAVIDSON, Jane (1999). O corpo na interpretação musical. *Revista de Música Psicologia e Educação*, 1, Editor: CIPEM, pp. 79-89.

DAVIDSON, J. and CORREIA, J. (2001). Meaningful Musical Performance: A bodily experience. *Research Studies in Music Education*, nº 17. Callaway International Resource Centre for Music Education.

DELGADO, Alexandre (2002). *Sinfonia de Portugal*, Lisboa: Editora Caminho.

DUNSBY, Jonathan (1996). *Performing Music*, Oxford: Oxford Clarendon Press.

DESCALZO, José Luís (1990). *Razões para a alegria*, Cucujães: editorial Missões.

ECCLES, J.S. Wigfield, A. Schiefele, U. (1998). *Motivation to succeed*. Handbook of Child Psychology, 3, 1017-95.

ECO, Umberto (2009). *Obra Aberta*, Lisboa: Difel.

\_\_\_\_\_, Umberto (2004). *Os Limites da Interpretação*, Lisboa: Difel.

ELLIOTT, D.J. (1995). *Music matters: a new philosophy of music education*. New York: Oxford University Press.

ELLIOTT, D. J. (1997). Continuing Matters: Myths, Realities, Rejoinders. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, no. 132, Spring 1997: 1-37.

FERNANDES, Evaristo (1990). *Psicologia da Adolescência e da Relação Educativa*, Porto: Edições Asa.

FERREIRA, Manuel Pedro (2005), *Dez Compositores Portugueses*, Lisboa: Dom Quixote.

GABRIELSSON, A. and Juslin, P. N. (1996). Emotional expression in music performance: Between the performer's intention and the listener's experience. *Psychology of Music*, 24, 68-91. Society for Research in Psychology of Music and Music Education.

GUERRA, Rui Moreira de Sá e, *Moreira de Sá, Um renovador da cultura musical no Porto*, Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1997, p. 105 y ss..

HANSLICK, E. (1854/1885) *Vom Musikalisch-Schönen*. Translated in 1891 by Gustav Cohen as: *The Beautiful in Music*. Indianapolis: Bobbs-Merrill Co., 1957.

HANSLICK, E. (1994). *Do Belo Musical*, Lisboa: Edições 70.

HARGREAVES, David J. (1986). *Música y desarrollo psicológico*, Barcelona: Editorial Grao.

HARTLEY, Jean F. (1994). Case Studies in organizational research. In Cassel, Catherine & Symon, Gillian (ed.) *Qualitative methods in organizational research: a practical guide*, London: Sage.

IMBERTY, M. (1977). Can one seriously speak of narrativity in music? *Proceedings of the third Triennial ESCOM Conference, 1977*, (ed. A. Gabrielsson), pp. 13-22. Uppsala, Sweden: Department of Psychology, Uppsala University.

IMBERTY, M. (2001). Psychanalyse de la création musicale ou psychanalyse de l'œuvre musicale? *Analyse et Création Musicale*, France: L'Harmattan, pp. 33-55.

JUSLIN P. and LAUKKA P., (2000). Improving emotional communication in music performance through cognitive feedback. *Musicae Scientiae*, Fall 2000, Vol IV, nº 2, 151-183.

JUSLIN, P. (2001) Communicating emotion in music performance: a review and a theoretical framework. *Music and emotion*. Oxford University Press.

KEMP, Anthony E. (1995). *Introdução à investigação em Educação Musical*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

KEMP, Anthony E. (1996). *The Musical temperament – Psychology & Personality of Musicians*, New York: oxford University Press.

- LARUE, Jean (1989). *Análisis del estilo musical*, Barcelona: Labor.
- LIMA, Cândido, (2003). *Origens e Segredos da Música Contemporânea Portuguesa*, Porto: Edições Politema.
- LOPES-GRAÇA, Fernando (1973). *Música portuguesa e seus problemas II*, Lisboa: Editora Cosmos, pp. 237-241.
- LOPES-GRAÇA, Fernando, Claridades e sombras da História da Música Portuguesa. *A Música Portuguesa e Seus Problemas VIII*, Edição Cosmos, 1973, pp. 19-62.
- LOPES-GRAÇA, Fernando (1989). Criação e Crítica musical portuguesa. *A Música Portuguesa e Seus Problemas I*, Lisboa: Editora Caminho, p. 16.
- MACHADO, José (2002). *Jorge Peixinho in Memorium*, Lisboa. Editora Caminho.
- MARINA, José António (1995), *Teoria da Inteligência Criadora*, Lisboa: Caminho.
- MANTURZEWSKA, M. (1990). A biographical study of the life-span development of Professional musicians. *Psychology of Music*, 18, pp. 112-139.
- MASLOW, A. H. (1970). *Motivation and Personality*, New York: Harper & Row.
- MEYER, Leonard (2001). *Emoción y significado en la música*, Madrid: Alianza Editorial.
- MILLS, Janet, *Music in the Primary School*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- MONTEIRO, Francisco (1999). Interpretação musical: princípios semiológicos para a compreensão da obra musical enquanto objecto de interpretação. *Revista de Música, Psicologia e Educação*, 1, Editor: CIPEM, pp. 45-60
- NERY, Rui Vieira e FERREIRA DE CASTRO, Paulo (1991). *Sínteses da Cultura Portuguesa*, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- NUTTIN, J. R. (1984). *Motivation, planning and action*. Leuven University Press & Lawrence Erlbaum Associates.

PALHEIROS, Graça (1999). Investigação em educação musical: perspectivas para o seu desenvolvimento em Portugal. *Revista de Música, Psicologia e Educação*, 1, Editor: CIPEM, pp. 15-26.

PEREIRA, Orlindo Gouveia (2004). *Fundamentos do Comportamento Organizacional*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

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

SALGADO, A. (2002). Voice, Emotion and Facial Gesture in Singing. *Proceedings of 6<sup>th</sup> International Conference on Music Perception and Cognition*, Keele.

SCHAFFER, L. H. (1992). How to interpret Music. M. R. Jones and S. Holleran (eds.) *Cognitive Basis of Musical Communication*, pp. 263-78. Washington: American Psychological Association.

SEASHORE, Carl E. *Psychology of Music*, New York: Dover Publications, Inc., 1967, p. 373.

SHERPEREEL, Joseph (1985) *A orquestra e os instrumentistas da Real Câmara de Lisboa de 1764-1834*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Maria Fernanda Cidrais (trad.).

SPRINTHALL, Norman e COLLINS, W. Andrew (2003). *Psicologia do adolescente – uma abordagem desenvolvimentista*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

VIEIRA, Ernesto (2007). *Diccionario biographico de músicos portugueses*, Lisboa: Editor Arquimedes Livros (ed. Facsimilada), Vol. I- II.

WEINER, B. (1992). *Human motivation: metaphors, theories, and Research*. Newbury Park, California: sage Publications.

WILLIAMON, Aaron & COIMBRA, Daniela (2007). *Proceedings of the International Symposium on Performance Science*, Association Européenne des Conservatoires Académies de Musique et Musikhochschulen (AEC).

## **ANEXO A - Entrevistas**

## ANEXO 1

**Entrevista a Sérgio Azevedo, realizada em 5 de Outubro de 2009, pelas 18:30h.**

**Sérgio Azevedo, antes de mais gostaria de lhe agradecer a peça que escreveu para fagote e a disponibilidade manifestada para a concretização deste projecto.**

**1- Quais as personalidades marcantes na sua formação musical e posteriormente no seu plano de escrita?**

Bom, eu comecei a estudar música com o meu pai e depois o gosto de escrever música começou a surgir por intuição. O meu estudo em aprender composição propriamente dito resume-se quando comecei a trabalhar com o Fernando Lopes Graça, até aí fazia as minhas peças, copiava estilos mais ou menos como toda a gente começa... Quando cheguei à Academia de Amadores de Música fui para a classe de Harmonia do Lopes Graça, mas na Academia aquilo não era lá muito interessante pois eles apenas davam baixo cifrado e não me era muito útil. Assim, um pouco mais tarde comecei a frequentar a casa dele a mostrar-lhe as minhas peças. É daqui que surge a primeira personalidade que eu aliás já antes de conhecer admirava imenso que é o Fernando Lopes Graça. Paralelamente ao meu contacto com o Graça que durou uns sete ou oito anos, comecei depois a estudar composição com a Constança Capdeville na Escola Superior de Música Lisboa. Tive sorte, pois como a Constança tinha grande admiração pelo Fernando não se opunha ao meu trabalho com ele o qual depois até se tornou bastante complementar pois como Graça representava a vertente da primeira metade da música do séc. XX, a escola Bartók, Stravinsky, com a Constança eu abri os olhos para muita música deste século que até aí eu não fazia ideia que existia, como Jonh Cage por exemplo, atenção que muita desta música eu não tinha forçosamente que gostar mas teria como é óbvio de estudar e conhecer.

**2- Há algum compositor que detém uma maior influência no seu trabalho?**

Existem vários, é impossível dizer só um. Eu sou uma pessoa aberta a influências de vários tipos, não tenho grandes preconceitos no estilo. Eu sempre gostei muito de música tonal e pós-moderna, no sentido de que não exista um corte radical com o passado, por exemplo, eu

posso admirar um John Cage do ponto de vista conceptual, ainda por cima além de ter sido um grande compositor, foi um indivíduo inteligentíssimo e que nos fez pensar o que era a música, embora não seja uma atitude musical que me interesse, a par do serialismo integral do Boulez. Esta corrente eu ensino-a, admiro-a... mas a música que me toca, que me dá muito mais prazer de escrever e ouvir situa-se muito mais em compositores que recuperando uma linha do passado encontram uma nova linguagem, são os casos do Ligetti, do Berio, não tudo obviamente, mas principalmente o lado do seu interesse por música tradicional. Posso ainda referir o Peter Maxwell Davis que é um compositor que utiliza muito colagens e citações da música antiga e no contexto actual posso ainda referir o Magnus Lindberg principalmente por questões de harmonia em que lá está o chavão que admiro, o regresso ao passado. Quebrar com o passado apenas para fazer experiências que abrilhantam o compositor a mim não é um ponto que me interesse, não é que não me interesse o experimentalismo, diria que a música que muito respeito feita principalmente a partir dos anos sessenta com este cariz tem interesse apenas a primeira vez que é ouvida. Esta ideia é um pouco parecida com o urinol do Duchamp que se lembrou de pôr o urinol na parede de uma exposição, a ideia é muito engraçada mas do ponto de vista artístico só funciona uma vez. Repetir um gesto como este seria um plágio inconsequente. Como conclusão citaria uma senhora que vendia chapéus no final do séc. XIX, que tinha muito sucesso na altura com a venda dos mesmos e quando lhe perguntavam como fazia para criar as ideias de novos modelos ela respondia que pegava em ideias antigas e dava-lhes um toque de modernidade acrescentava que só é novo o que está esquecido. O escritor Milan Kundera fala disto também, dizia que um escritor não escreve apenas um livro, escreve um objecto que se insere numa coisa chamada História da Literatura. Eu diria que temos de criar coisas novas num caminho de continuidade, não podemos ignorar que há algo atrás de nós e existe também uma coisa chamada História da Música, caso contrário corremos o risco de fazer uma experiência que não toca a humanidade, não toca ninguém e que só pode eventualmente tocar o artista que a cria.

**3- No seu trabalho preocupa-se em escrever para um público que se identifica com determinados padrões musicais, ou pelo contrário segue o seu, independentemente de qualquer reacção menos agradável?**

Quando se diz que um compositor escreve para o público quase que lhe podemos chamar de hipócrita, será um compositor que não escreve a música que quer mas escreve a música que sabe que vai ter sucesso. Ora isto eu não faço! Eu nem acredito no sentido tradicional de

público, quando íamos à Gulbenkian aos antigos Encontros de Música Contemporânea tinhas um certo tipo de público ... agora também tens o contrário, quando vais a uma aldeia onde as pessoas estão habituadas a ouvir música “Pimba” se calhar até uma peça de Mozart é uma novidade fantástica. Como os públicos são em certo sentido indefiníveis a ideia de compor para um público é ridícula. Quando componho faço aquilo que quero mas nesse sentimento e no meu objectivo está o comunicar, quando tenho algo a comunicar eu tenho sempre a esperança que a música que faço possa ser compreendida pelas outras pessoas, é uma espécie de esperança, nem sempre é uma certeza pois claro que nunca sei se as pessoas irão captar aquilo que quero transmitir. O primeiro ouvinte da minha música sou eu, a primeira coisa que faço quando acabo de escrever é colocar-me na cadeira no papel de ouvinte, no piano ou no computador e pensar se aquilo me está a transmitir alguma coisa, e esperar que depois o meu trabalho chegue da mesma forma ao público. É neste sentido que digo que o público me importa e me interessa não no sentido de escrever uma peça em Dó M pois sei que será aquilo que o público irá gostar. Acredito que quando temos vontade de comunicar alguma coisa, essa vontade acaba por aparecer no produto, nem que seja inconscientemente.

#### **4- Tem preferências de escrita quanto à instrumentação ou âmbito (ópera, música de câmara, escrita orquestral)?**

Eu sou bastante generoso com a música e por isso gosto de quase todos os estilos de escrita. Penso que sou um compositor fundamentalmente de âmbito instrumental. Tal como na História da Música existem compositores que são claramente instrumentais, Chopin, Liszt, são bons exemplos disto mesmo. Depois temos outros eminentemente vocais como Verdi, Puccini, Bellini são compositores que quando muito escreveram coisas que no ponto de vista instrumental não está à altura da música vocal, depois existem outros dos quais Mozart é um grande exemplo, que tanto são geniais a escrever para piano como para uma ópera, mas estes são um pouco mais raros, mesmo o próprio Beethoven é um compositor muito mais instrumental do que vocal, o que não quer dizer que a *IX Sinfonia* ou *Missa Solenis* não sejam geniais. Embora goste muito de música vocal e de ópera particularmente, confesso que não me senti muito à vontade nas coisas que fiz com canto por isso considero-me um compositor de âmbito instrumental. Dentro deste género penso que me é indiferente o âmbito orquestral ou da música de câmara, porque se tenho escrito mais esta última do que a primeira é apenas por uma questão pragmática, pois uma peça para orquestra não é tocada todos os dias, há menos orquestras, menos encomendas e também porque naturalmente uma peça para

orquestra leva bastante mais tempo a escrever e não se pode fazer apenas por prazer, todos os dias...

### **5- Qual a obra que considera marcante no seu estilo e na sua carreira?**

Considero que há várias obras que balizam claramente o meu percurso, no entanto penso que a mais importante que escrevi até agora sobre vários pontos de vista será o *Concerto para dois pianos e orquestra*, obra que foi encomendada pela Fundação Gulbenkian, longa não do ponto de vista de duração já que tem apenas 23m. mas que me demorou mais tempo a escrever, eu comecei-a em 1997 e só acabei em 2003. É uma obra complexa, não no sentido da audição, mas no sentido da conjugação de todos estes instrumentos, os dois pianos e orquestra sinfónica, e também porque acabou por ser uma súmula de todo o trabalho que realizei até aí, tem tudo aquilo que me interessa, tonalismo, atonalismo, acordes espectrais, citações, alternando com vários níveis de escrita. Resumindo, penso ser uma peça que me saiu bem, já foi executada em Portugal por duas vezes e em Espanha e as reacções foram muito positivas por parte do público e dos intérpretes. Outro factor é que não é só a minha opinião, há pessoas que afirmam que esta obra é do melhor que já escrevi, entre elas está o Maestro António Vitorino D'Almeida que o citou no último livro que escreveu.

### **6- É um desafio escrever para fagote? Em que sentido?**

Eu penso que é sempre um grande desafio escrever para qualquer instrumento a solo ou numa posição de proeminência que não seja apenas numa orquestra, nesse sentido é um desafio. Eu respeito demasiado os músicos, no sentido de intérpretes, e aí eu também me posso considerar um pois toquei piano e outros instrumentos que estudei, percebo o que é pegar numa peça que independentemente da linguagem está muito bem escrita. Mesmo quando não é daquelas que *caem nos dedos*, por exemplo quando comparamos Beethoven com Chopin, concluímos que Chopin conhecia a anatomia da mão embora sendo difícil podemos utilizar esta expressão ao contrário de Beethoven, que embora tenha sido pianista as peças deste não caíam nos dedos no sentido da execução da obra, mas o efeito e a finalidade do que requeria era tão bom que se impunha o esforço de o fazer. O compositor tem oportunidade de escrever de maneira muito idiomática ou de maneira menos idiomática, só vale a pena escrever de uma forma mais idiomática se não houver outra forma do compositor conseguir aquele efeito e se o mesmo for tão bom que justifique obrigar o músico a uma posição mais estranha ou mais complicada

porque o interesse musical é de tal maneira que vale a pena o esforço. Posso dar ainda a título de exemplo que seria incapaz de escrever algo para um músico de orquestra que poderia requerer meses de esforço só para ser ouvida no meio de uma massa sonora, mais claramente, não vou obrigar um terceiro oboé a ter passagens do nível de um solista que vai andar a estudar durante meses para depois se perder no meio de um fortíssimo de tutti, quando o mesmo efeito de textura pode ser usado utilizando o três oboés ou outro tipo de instrumentação. Acho que terá de haver um equilíbrio entre aquilo que soa e o esforço que é necessário para o realizar. A dificuldade tem de estar ao serviço da qualidade musical.

**7- Qual ou qual a(s) preocupação principal que julga ter na composição para este instrumento?**

Claro que todos os instrumentos possuem as suas idiossincrasias. O fagote penso ser por vezes um instrumento mal empregue, por vezes entendido como o palhaço da orquestra. Eu entendo o fagote também como um instrumento lírico, poderoso que também pode ser agressivo, possui vários registos, é mais ágil que por exemplo o oboé. A ideia que tenho do fagote é que é um instrumento capaz de fazer coisas muito vastas, não estando por vezes tão longe de um certo tipo de virtuosismo, como por exemplo o clarinete, claro que é preciso tomar em linha de conta que é um instrumento grande, no qual é preciso ter atenção ao seu complexo mecanismo e também na sua agilidade na dinâmica, principalmente nos graves e em pianíssimos. Penso ser ainda um instrumento que está ainda um pouco por explorar e que merece certamente mais que o papel que se lhe dá na orquestra. Se me lembrar agora das minhas peças para orquestra, tanto o fagote como o contrafagote têm muita música, são dois instrumentos que eu gosto muito. O fagote tem uma sonoridade que me faz lembrar o fim dos tempos, uma sonoridade antiga e pré-histórico, quando ouvimos o solo da *Sagração da Primavera* estamos a ouvir um som da antiguidade pré-cristã, literalmente de há milhares de anos atrás e só o fagote naquele registo é que era capaz de impor aquele som de velho Totem, de velho Deus. Nesta obra Stravinsky demonstra a sua genialidade acabando por escolher o único instrumento que poderia dar aquela cor; é como o saxofone nos *Quadros de uma Exposição* na orquestração do Ravel, só o saxofone poderia fazer aquele solo com a nostalgia requerida, até porque o saxofone só lá vai para fazer aquele solo numa obra tão extensa como é esta. Há alturas em que os compositores só têm um instrumento que pode fazer o que lhes convém.

## **8- Como classifica a relação compositor intérprete no acto criativo e consequente execução de uma obra?**

Terá sempre que ser uma relação de proximidade, com respeito pelo intérprete virtuoso que sabe do instrumento de uma forma diferente do compositor, que eu compreendo dado que estudei piano e guitarra. Tocar um instrumento não é a mesma coisa que aprender um tratado de orquestração, e a humildade que eu penso que tenho de ter em relação a cada instrumento é pensar que, um Ravel, Stravinsky, Debussy ou outro qualquer génio musical que eu não sou, sentiram necessidade de falar com intérpretes quando fizeram concertos ou obras relevantes para determinado instrumento. Quem sou eu para agora vir dizer que não preciso do intérprete para fazer música para o seu instrumento?!

## **9- Pensa que podemos falar em novas correntes de Música Portuguesa?**

Acho que sim, há sempre novas correntes que estão a aparecer, sejam no estrangeiro ou em Portugal a nível estético há sempre algo a aparecer. O que eu acho é que mais do que correntes, e nós inevitavelmente vamos apanhando aquilo que nos chega lá de fora, mais que isso, o que se pode falar talvez pela primeira vez nos últimos vinte anos é o factor de alguma continuidade. Já o Lopes-Graça falava sobre isto, e estamos a falar dos anos 40 e 50, nas conferências que este dava dizia que na música portuguesa não havia continuidade havia pelo contrário bochechos, soluços. Houve a Escola de Évora e depois 200 anos sem nada, depois aparece um Carlos Seixas e o nosso barroco pouco mais é, continuamos com um grande salto para o nosso Bomtempo um homem que escreve com 20 anos de atraso em relação a um Beethoven pelo menos, e o nosso século XIX é quase um grande deserto, entretanto e de repente o Viana da Mota que nem sequer seria um compositor de raiz, seria mais um pianista, faz uma grande obra para orquestra a *Sinfonia à Pátria* que depois não obtém seguidores também. Finalmente no início do Séc XX o Freitas Branco, depois com o Joly Braga Santos que foi aluno deste e com o Lopes-Graça é que podemos começar a falar de alguma linha de continuidade. Como o Joly teve como professor o Freitas Branco e foi por sua vez formador do Alexandre Delgado, que por acaso não é docente, mas por outro lado, eu fui aluno do Graça este foi aluno do Freitas Branco e eu já fui professor de uma série de pessoas que estão agora a trabalhar muito bem na composição, como o Luís Tinoco que estudou orquestração comigo, o Nuno Côrte Real análise e orquestração, o Carlos Marecos entre outros, o que prova que pela primeira vez na História da Música Portuguesa se assiste a uma continuidade,

e posso até acrescentar que é também uma geração que se actualiza e que escreve música do seu tempo. Se até ao Freitas Branco houve talvez sempre 20, 30 anos de atraso em relação ao que se produzia no resto da Europa, hoje em dia por parte de toda esta tecnologia da informação e facilidades de viagem, actualmente as novidades chegam a Portugal quase no momento em que se fazem. Há ainda o factor da diversidade a ser referido, a nossa música até há uns anos atrás foi dominada pela corrente serialista dos anos 50. Actualmente nós temos minimalismo, pós-modernismo, serialismo, pós-serialismo como Emmanuel Nunes ou Philip Glass, música de filme entre outras, existe uma plêiade de várias estéticas com grande democracia nas várias correntes e não um país onde anda tudo a fazer o que o outro faz. Existe saúde na composição em Portugal, temos gente que estuda nas melhores escolas a nível mundial e é reconhecida como dos melhores na sua geração, haveria imensos exemplos de pessoas a relatar. Apesar de não termos o mesmo apoio financeiro dos países com mais tradição musical na formação dos nossos compositores penso estarmos ao nível do que de melhor se faz no contexto europeu nesta área, digo-o sem patriotismos bacocos.

#### **10- Qual a importância dos meios electrónicos e electroacústicos no paradigma da música contemporânea?**

Bom, eu não faço muita electroacústica primeiro ponto, até agora, porquê? Porque eu sou de uma geração em que o ensino deste tipo de música era praticamente inexistente e o pouco que tivemos era só para fazer uns efeitos e pouco mais. Agora a geração dos meus alunos com todos estes meios que têm à sua disposição já se podem sentir mais “agarrados” por este género musical. O próprio Boulez que agora faz muita electroacústica nos anos sessenta a par do Ligeti não foi considerado muito interessante. Se eu principiasse a estudar este género musical agora, quase de certeza que poderia enveredar muito mais facilmente por ele. Por outro lado, eu vejo a electroacústica como um meio de ampliar a orquestra torná-la ainda mais fascinante. O que eu não gosto é de ir a um concerto e ver um altifalante... Um amigo meu outro dia diria que é igual estarmos em casa a olhar para um disco, eu não acho igual porque o concerto é um evento, implica uma deslocação é um evento social onde nos encontramos com outras pessoas. Mesmo assim eu prefiro ver um DVD a um CD é sempre bom vermos o intérprete, a aspecto físico de ver produzir um som também é para mim excitante enquanto ouvinte, o qual é desde logo um aspecto que a electroacústica não tem. Se for bem feita como é em compositores como o Magnus Lindberg é muito interessante, eu pela minha parte continuo a dizer que em termos de ensino já cheguei tarde a isto... Não penso que haja

necessidade de utilizar a electroacústica para ser um compositor contemporâneo... Ligeti é o melhor exemplo e nunca deixou de ser actual. O génio será sempre uma excepção e a ideia importante é usar tudo o que temos ao nosso alcance da melhor forma possível.

**11- É partidário de uma música para todas as camadas etárias e sociais? Por outro lado preocupa-se com a reacção do público à sua música?**

O ideal seria escrevermos sempre uma *Flauta Mágica* que na altura se provou ser de um lado mais intelectual, numa estreia num teatro de *vaudeville* para um público seleccionado e não numa ópera de Viena para todo o género de público incluindo a nobreza... mas o próprio Mozart nem sempre escreveu “flautas mágicas”, nem sempre o Vivaldi fez “quatro estações”, quero dizer que nem sempre os compositores que se tornaram mais populares conseguiram essa simbiose de conseguir que o camponês que nunca saiu da sua terra e o intelectual mais elitista gostassem de ouvir a sua música de igual modo. Até um certo ponto, toda a arte devia tentar convergir para uma obra universal que toda a gente pudesse apreciar em todas as idades e estratos sociais.

**12- Considera que outras variantes das artes ou da vida social, podem ter um papel preponderante na influência sobre o seu estilo de composição? Quais?**

A pintura moderna sempre me fascinou, por outro lado o cinema na música é também um lado marcante no meu trabalho. Quer a imagem no cinema, quer o lado retratista na pintura são parte integrante no meu trabalho. Dou como exemplo uma peça que tenho chamado “berlinder trio” que utiliza a técnica da *passacaglia*, há portanto uma melodia no clarinete e essa melodia é variada subtilmente em todas as variações e são muitas. Eu comparo esse processo de ter uma linha melódica que tem depois uma roupagem harmónica que vai mudando subtilmente, aquela série de pinturas do Monet das Catedrais e da Gare de Saint-Lazare, em que ele pintava o mesmo objecto 10, 15 vezes a várias horas do dia ou em dias diferentes, ou seja, é o mesmo quadro vemos a mesma Catedral nos mesmos ângulos mas com a luminosidade do inverno do verão, fim ou início do dia e para mim tudo isso é fascinante. Nestas variações é quase como se a mesma melodia estivesse a ser utilizada em várias “luzes harmónicas” em que a cor e a emoção em que estamos a ouvir se torna mutável. Posso ainda citar certos elementos no campo da física que me interessam, talvez por influência do meu pai que é desse campo, como a geometria fractal. Eu não quero explicar geometria fractal através da música, eu quero

é aproveitar o mundo que me rodeia e convertê-lo em ferramentas que me possam ajudar no meu trabalho. Costumo dizer aos meus alunos que quando se escreve uma fuga primeiro temos de ouvir música, se não o fizermos, se ouvirmos mais fuga do que música, é porque temos um compositor medíocre, o que nunca acontece com Bach se repararmos. Tudo isto tem que ser levado como ferramentas de trabalho quase poéticas.

**13- O que considera ser uma escrita contemporânea? (Terá que ter efeitos, electrónica, instrumentações menos convencionais, ou pelo contrário, o escrever até em linguagem tonal sem qualquer destes efeitos pode ser considerado um meio deste mesmo “chavão”?)**

Existem muitas maneiras de escrever música hoje em dia, aquilo que eu acho que não se pode fazer, realço aquilo que eu acho porque não sou nenhum Ayatollah da música nem poderia impedir ninguém de escrever o que quer que seja, assim penso que não faz sentido escrever uma sinfonia ao estilo de Brahms, por várias razões: o contexto em que Brahms escreveu as suas sinfonias já passou, com conceitos históricos e sociais, assim como outro tipo de interferências, como os transportes daquela época ou os relógios por exemplo, aquele tempo passou, Brahms esgotou a sua época, tal como Mozart e Beethoven também. Agora que podemos fazer é utilizar determinado tipo de técnicas e renová-las. A música tonal que se faz hoje em dia, que pode entrar dentro de vários estilos ou ser mais ou menos radical, tem de ter algum ingrediente do compositor e da época onde este se encontra. Posso dar um exemplo como o já citado de Maxwell Davis que tem várias peças de cariz tonal mas que depois de ouvir um pequeno trecho logo compreendemos que não é música de 1930, tal como se ouvirmos Brahms encontramos muitas diferenças com a música tonal de Bach, que por sua vez não se compara à de Monteverdi que também usou a tonalidade. Concluimos que as mesmas técnicas ao longo dos tempos foram utilizadas e renovadas conforme os tempos e as épocas, por isso digo que a música que é feita hoje mesmo que tonal não pode de forma alguma ser igual à do passado. Os guetos da música contemporânea são cada vez menores, mas quando existem são cada vez mais guetos na sua essência por estarem à margem e não acompanharem as correntes do mundo. Volto a frisar e contextualizando Portugal também na minha resposta que e cada vez existe menos preconceito e menos discussão em torno se uma obra é mais ou menos moderna. Por vezes costumo citar o Schoenberg ao qual uma vez perguntaram se a sua música seria antiga ou moderna, e o Schoenberg tal como hoje, onde muitas vezes as execuções não estão à altura das músicas respondeu que: “a minha música não é antiga nem moderna, a minha música é mal tocada!”, aquilo que eu penso que ele queria

dizer é que quando uma música é bem tocada e sincera, torna-se desde logo inútil discutir se é boa ou má, define-se desde logo como música da sua época, sendo essa a parcela mais importante do capital artístico. Uma pessoa é genial quando pensa por ela própria e em toda a sua época.

#### **14- Como se definiria como compositor?**

Será sempre vaga qualquer resposta que eu possa dar, porque hoje em dia existe tanta linguagem tanta forma de escrever que... Bom é assim, eu penso que claramente me insiro dentro do movimento pós-moderno que já existe desde os anos 70 e qualquer dia já não é pós-modernismo, mas o que é que isto significa? Houve claramente um segundo modernismo pós-Schoenberg depois dos anos 60 que levaram a música a certo extremo radical e depois tivemos uma reacção a este extremo com o minimalismo, com a recuperação da tonalidade, etc..., é claro que dentro destas correntes houve sempre gente que não queria ouvir falar dos outros que representavam estas correntes. Eu não penso assim, penso que sou um compositor que olha para o passado e o passado não é só Mozart, também é Boulez e Cage, todas as épocas trazem qualquer coisa de interessante. O que não podemos ser é fundamentalistas, e o que aconteceu muito nos anos 50 e 60 na Europa Ocidental e talvez numa pequena parte dos Estados Unidos, encararam o que deveria ser uma evolução passageira da música, como tantas outras houve, só para aquele lado, ou seja ficaram 20 ou 30 anos às voltas com o serialismo e do pós-serialismo como ainda proibiram quase toda a gente de escrever fora disto. O serialismo é uma época da história da música como qualquer outra. Sibelius por exemplo pode coexistir como o fez com Varése e os dois têm o seu valor, o que nenhum destes poderia fazer era criar uma escola e dizer que a partir de agora toda a gente tem de escrever como eu e dizer que aquela será a música do futuro. O que aconteceu foi que nos anos 60 criaram-se regimes de Ayatollah quase religiosos, capelinhas que eram festivais de estilos específicos e que qualquer pessoa que não compusesse neste estilo era imediatamente proscrita e cito um exemplo da Britânica BBC onde muitos compositores ingleses da geração do Britten foram pura e simplesmente banidos desta estação e das suas encomendas e programas porque nesta altura estava à frente desta empresa um senhor chamado Sir William Gloke que tinha sido aluno do Pierre Boulez e que defendia exclusivamente a música pós-serial. Não tenho nada contra o serialismo tenho, unicamente, contra o fundamentalismo. Portanto eu vejo-me como um compositor que escreve a música que quer, livre de dogmas e preconceitos.

## **15- Qual o seu entendimento sobre o caminho e as várias direcções da música do nosso tempo?**

Hoje em dia estamos nos tempos dos pós, o pós-modernismo, o pós-serialismo, o pós-minimalismo, enfim existem várias correntes possíveis, agora acho também que cada vez mais a tendência de tudo isto é para fusão. Embora não querendo ser profeta até porque uma das tendências das profecias é nunca acertarem. Se reparamos no que os grandes compositores da actualidade escrevem com Magnus Lindberg, Thomas Adés, Maxwell Davis, reparamos que muitas vezes já começam a utilizar estilos que são contraditórios tais como: minimalismo, serialismo e até Rock. Maxwell Davis utiliza até Foxtrot dos anos 30 com uma mistura de música que eu chamaria Ligetiana, o John Adams vai de um minimalismo quase Phillip Glass até música de desenhos animados patente por exemplo na sua Sinfonia de Câmara. Acho que cada vez mais existe um esbatimento de fronteiras tal como na política onde já temos a União Europeia ou os Estados Unidos, a tendência será para a globalização no sentido musical também. A pureza normalmente dá doença como na monarquia europeia em que os reis só se casavam entre eles. A única maneira das pessoas evoluírem é abrirem-se para outras culturas, o que teria sido da música de Debussy se este não tivesse descoberto a Ásia ou com o minimalismo que foi buscar coisas a África com Steve Reich por exemplo. Acredito que o futuro da música e das artes terá a sua grande riqueza assentando nestas coordenadas.

## ANEXO 2

**Entrevista a Telmo Marques, realizada em 14 de Outubro de 2009, pelas 18:30h.**

**Telmo, antes de mais gostaria de lhe agradecer a peça que escreveu para fagote e a disponibilidade manifestada para a concretização deste projecto.**

**1- Quais as personalidades marcantes na sua formação musical e posteriormente no seu plano de escrita?**

Bom, tive um professor de piano chamado Carlos Cebro, uruguaio, que foi a primeira pessoa que me disse que o Jazz não é mau, que a improvisação não é uma coisa má por natureza. Hoje, o Jazz consegue ser uma música mais aceite o que no meu tempo de estudante não acontecia, até em alguns quadrantes. Hoje o Jazz tornou-se demasiado elitista. Durante muitos anos ouvi os meus professores a dizer não “toques de ouvido”, não toques coisas que não lês, ler é que é importante, os grandes compositores é que interessam! Assim, tive um princípio de educação musical bastante restritiva. As pessoas que me marcaram foram a professora Teresa Macedo no âmbito da Formação Musical, o Paul Train na Análise e o Miguel Ribeiro Pereira já num processo formativo mais alargado.

**2- Há algum compositor que detêm uma maior influência no seu trabalho?**

Vários. No período Neoclássico Hindemith e Schostakovitch. Nos Britânicos começo com Benjamim Britten para nos nossos dias admirar bastante o trabalho de M. Anthony Turnage. Noutro contexto tenho uma grande admiração pela música do Nino Rotta, se calhar também pelo imaginário dos filmes do F. Fellini.

**3- No seu trabalho preocupa-se em escrever para um público que se identifica com determinados padrões musicais, ou pelo contrário segue o seu, independentemente de qualquer reacção menos agradável?**

Já foi tempo... Neste momento escrevo aquilo que gosto, muito sinceramente! Posso até pôr as coisas desta forma, gosto de escrever para pessoas... Não vejo qualquer problema em escrever também para o estilo do intérprete, mas não do público. Imagina que tu és uma pessoa que gostas imenso de um estilo de música mais radical, eu se calhar era capaz de me adaptar a isso e ia com toda a certeza gostar de fazer, mas acima de tudo, gosto do que faço que é o mais importante. Mesmo que tenha que fazer estilos mais distantes daqueles que julgo estar, como a música dodecafónica ou serialista, tento gostar como já gostei quando o fiz.

#### **4- Tem preferências de escrita quanto à instrumentação ou âmbito (ópera, música de câmara, escrita orquestral)?**

Penso que te referes ao género. Bom, aquilo que mais gosto de fazer é música de câmara, se bem que existem géneros para os quais nunca trabalhei como a ópera, por exemplo. No entanto, só me imagino a trabalhar num projecto desse estilo se me apaixonasse pela história. Mas sem dúvida que a música de câmara é o que mais me motiva, pelo menos até este momento.

#### **5- Qual a obra que considera marcante no seu estilo e na sua carreira?**

A última que escrevi tem sempre um papel preponderante pois achamos que estamos sempre a superar mais uma barreira na nossa escrita. As outras são sempre obras que já te viste livre delas, já foram escritas e editadas algumas, já estão feitas... Mas no entanto se tivesse que citar alguma diria que foi um arranjo dos *índios da meia praia* do José Afonso que fiz para o *Drumming*, e marcante porquê? Porque só tinha um instrumento com capacidades reduzidas e ainda por cima desafinado, assim foi um autêntico desafio escrever aquele resultado final, até porque a génese da obra nem sequer era minha.

#### **6- É um desafio escrever para fagote? Em que sentido?**

É um desafio no bom sentido, porque todos os instrumentos têm as suas características boas e menos boas, a julgar por cada compositor. Por outras palavras existem uns instrumentos que são mais versáteis do que outros e é exactamente desta forma que eu vejo o fagote. O Fagote é um instrumento versátil, disso não há qualquer dúvida, ele canta como a voz do homem, é saltitante, irónico e brincalhão quando precisamos. Ainda... por outro lado, vejo o fagote

como um instrumento de testes dos compositores, só assim se explica o facto de alguns mestres da composição o terem usado da forma mais improvável, nos locais mais surpreendentes.

**7- Qual ou qual a(s) preocupação principal que julga ter na composição para este instrumento?**

Este instrumento é tão versátil que não me preciso de me preocupar, o problema é que não posso pôr duas notas ao mesmo tempo... Mas tenho uma ideia muito construtiva, quanto a todos os processos da composição adaptados ao instrumento e quanto à funcionalidade do mesmo.

**8- Como classifica a relação compositor intérprete no acto criativo e consequente execução de uma obra?**

Ao contrário de muita gente eu gosto sempre de ouvir os outros a julgarem as minhas opiniões, nunca acho que estou cem por cento correcto. Custa um pouco este preciosismo, ao ponto de colocar tudo escrito na partitura, esta será sempre um guia, um deles, se quiseres ter o dom da exactidão vais gravar tudo e pronto... podes repetir até acertar em todos os pontos que julgas serem incondicionais. Existe aqui uma dualidade que pode e deve ser comum, pois o compositor não é nada até à partitura, até à sua execução ou à maneira como soa, por outro lado, o intérprete também não tem nada até ao momento em que lhe surge a partitura. Acho sempre conveniente que haja pontos onde tudo se discuta, no entanto, para o público o intérprete é que é o artista, é a pessoa que apresenta e de certa forma dá a cara pela obra. Portanto, e em conclusão, nenhum dos dois está completo sozinho, sendo esta interacção será sempre necessária.

**9- Pensa que podemos falar em novas correntes de Música Portuguesa?**

Será correcto! Penso que como muita gente gosta de chamar, estamos numa de pós-modernismo. Começa a aparecer gente que não tem vergonha de escrever música, que não tem preconceitos para com ela. Os compositores perderam a vergonha de escrever coisas que gostam e com as quais se identificam. Houve por aí uns tempos em que se tinha que escrever

sobre um prisma “canónico” e quem não o fizesse era quase deixado ao abandono. Felizmente os tempos mudam...

**10- Qual a importância dos meios electrónicos e electroacústicos no paradigma da música contemporânea?**

Penso que são instrumentos como quaisquer outros e devem sempre ser tratados dessa forma e não adorados a ponto de achar que este será o único caminho da música do futuro. Corro o risco de ser mal interpretado, mas muita desta música pode ser fraude. No meio de tudo isto existem já os pseudomúsicos, que são aqueles senhores que se intitulam músicos e vão para um determinado local pôr discos, e dizem que vão tocar... Toda esta área requer ser tratada com muito cuidado.

**11- É partidário de uma música para todas as camadas etárias e sociais? Por outro lado preocupa-se com a reacção do público à sua música?**

Não há ninguém que não se preocupe com a reacção do público à sua música. Ninguém pode dizer que se está a marimbar para isso pois com esse tipo de afirmações já querem é chocar propositadamente. Por outras palavras, já estão preocupados! Depois respondendo à outra parte da pergunta, julgo haver nichos e grupos de “gosto”. Não temos todos necessariamente de comer sopa de penca e ir ao Mcdonalds, existe uma certa dispersão. Claro que o estatuto social poderá ter alguma influência nos gostos actuais e futuros das diferentes camadas sociais, mas também não nos podemos esquecer que há pessoas que gostam sempre de procurar novas doutrinas para a sua vida, enquanto outros ficam no mesmo ambiente durante uma vida inteira. O resumo de tudo isto é que tens de pertencer a um clube ou religião e depois tudo se torna mais fácil.

**12- Considera que outras variantes das artes ou da vida social, podem ter um papel preponderante na influência sobre o seu estilo de composição? Quais?**

Claro! Todas as outras formas de expressão artística têm necessariamente de ter influência sobre o teu estilo. Particularmente falando, e como sou um compositor muito visual, penso que a forma de arte que mais influência detém sobre o meu trabalho é a pintura, embora por vezes seja difícil relacionar as duas porque a música é bastante mais efémera que a pintura. A

obra fisicamente não existe, só existe quando é apresentada, enquanto que na pintura o objecto final de trabalho está sempre disposto da mesma forma, em todo e qualquer local que o leves. Também posso acrescentar a literatura como outra expressão artística que me interessa bastante, por outro lado penso que a expressão cinéfila ou o ballet, por exemplo, não tem grande ou qualquer expressão na influência sobre o meu trabalho.

**13- O que considera ser uma escrita contemporânea? (Terá que ter efeitos, electrónica, instrumentações menos convencionais, ou pelo contrário, o escrever até em linguagem tonal sem qualquer destes efeitos pode ser considerado um meio deste mesmo “chavão”?)**

Em primeiro lugar a música contemporânea é a música que se escreve hoje. Repara, nos nossos dias o ser vanguardista, se calhar, é escrever no sistema tonal porque é neste sistema que provavelmente estaremos mais longe de todos os outros compositores do nosso tempo. Na actualidade, o ser normal é pegar num instrumento e pô-lo a fazer aquilo que ele nunca esteve habituado a fazer, por outras palavras, pô-lo a tocar em registos sobre agudos, multifónicos, glissandos e outros efeitos de vária ordem, será o normal do nosso quotidiano de vida musical. As pessoas começam finalmente a libertar-se das amarras às quais estão presas já há vários anos. Começaram a ter mais liberdade para fazer o que lhes apetecia e por outro lado a música que mais gostariam de criar e não a música que determinados paradigmas da composição “obrigava” por assim dizer, a fazer. Ainda existe, em determinados meios, algum medo em se fazer o que se quer. Há muita gente que precisa e espera que os “gurus” da música contemporânea saiam dos seus nichos e desapareçam...para depois perderem o medo destes e aparecerem, existem vários exemplos em diferentes países.

**14-Como se definiria como compositor?**

O compositor Alfred Schnittke não tinha quaisquer problemas em acreditar que a música que ele fazia podia ir dar a outras classes, nesse sentido ele considerava-se um poliestilista, eu penso que sou também...Estou a pensar no *concerto para piano e orquestra* deste compositor em que ouvimos partes minimais com magnas de sonoridade intensa e distorcida. Eu se calhar não vou tanto por aí em escrever todas as influências que tive, como o Jazz, a música Neoclássica, a Clássica também...

**15-Qual o seu entendimento sobre o caminho e as várias direcções da música do nosso tempo?**

Nós estamos a viver no nosso tempo e não o podemos saber. Temos uma panóplia de coisas que podem vir a dar frutos no futuro, nem sempre aquilo que é uma referência no presente acaba por ser a referência nos dias do futuro, e existem vários exemplos de Bach até Schönberg. A história será feita por aqueles que virão, e eu não me quero comprometer com profecias.

## ANEXO 3

**Entrevista a Jean François Lézé, realizada em 19 de Dezembro 2009, pelas 12:21h.**

**Jean François, antes de mais gostaria de lhe agradecer a peça que escreveu para fagote e a disponibilidade manifestada para a concretização deste projecto.**

**1- Quais as personalidades marcantes na sua formação musical e posteriormente no seu plano de escrita?**

As pessoas mais marcantes na minha formação musical terão sido os professores que tive da Orquestra de Paris, um deles já falecido e os outros dois estão ainda no activo, os seus nomes são Benoit Cambreling, George Van Gught. Especificamente na área da composição posso destacar o professor Philippe Manoury e o professor de origem indiana Raffi Ourgandjian.

**2- Há algum compositor que detêm uma maior influência no seu trabalho?**

Eu sou um compositor, não apenas francês por nascimento, mas também um seguidor da escola francesa, na área da composição, e neste sentido os compositores que mais me influenciaram terão sido Ravel e Debussy no campo harmónico da escrita e Shostakovich e Stravinsky no campo do ritmo. Toda a gente sabe que Ravel, por exemplo, foi um grande orquestrador mas alcançar o seu nível, podemos dizer que é praticamente impossível. As “cores” sonoras de todo o conhecimento que ele tinha da orquestra são quase impossíveis de igualar. Por outro lado gostaria de deixar também a minha admiração e influência por certos compositores portugueses tais como: Bernardo Sasseti e Mário Laginha na área do Jazz, noutra vertente musical penso que o Luís Tinoco será o compositor que neste momento mais se destaca a nível nacional e internacional da música Portuguesa. Um compositor também com grandes influências da escola francesa e a outro nível citaria ainda o Eurico Carrapatoso, que foi capaz de criar um estilo próprio dentro de um modo, que podemos apelidar de mais popular.

**3- No seu trabalho preocupa-se em escrever para um público que se identifica com determinados padrões musicais, ou pelo contrário segue o seu, independentemente de qualquer reacção menos agradável?**

O primeiro reflexo será que eu tenho que pensar na música e não no público. Eu não posso pensar que o Pedro Silva me encomendou uma peça... eu vou pensar que o público da estreia será mais ou menos culto. Tenho que imaginar a obra o melhor possível dentro do contexto em que escrevo. Eu digo escrever pois tal como os escritores africanos de língua portuguesa fazem uma diferença de “estória” escrita com E, e História escrita com H, eu também acho que há uma diferença entre compor música e escrever música que é o que eu faço. Não sou um Compositor como o João Pedro Oliveira, academicamente falando, ou como o Luís Tinoco ou o Eurico Carrapatoso, só para citar alguns, estes são senhores Doutorados na área da composição, fazem da sua vida a composição. Eu comecei na área com alguma curiosidade somente no final da minha formação como músico, e hoje quase que posso dizer que tudo o que vou aprendendo é pela experiência de ouvir e tocar, podendo considerar-me até um autodidacta da composição. Claro que existem contextos onde devemos escrever para um público, neste caso por exemplo da última encomenda que tive por parte da Academia de Música de Viana do Castelo, era uma encomenda que compreendia uma faixa etária muito particular, onde eu tinha que interagir um texto com a música dando-lhe um carácter acessível, ao contrário de por exemplo escrever uma peça para instrumento solo, onde a preocupação é o intérprete e as potencialidades do instrumento.

**4- Tem preferências de escrita quanto à instrumentação ou âmbito (ópera, música de câmara, escrita orquestral)?**

Bem, tudo o que meta voz ainda me faz um pouco de medo, pois ainda há qualquer coisa que eu desconheço, no âmbito do saber como a voz funciona, embora na minha última obra que já citei, tenha escrito para *Ensemble* e uma criança a cantar. Talvez por ser músico de orquestra sinto-me mais à vontade na escrita orquestral, *Jazz Ensemble* ou Orquestra, sendo também para mim igualmente motivante a escrita para instrumentos solo, que julgo ser bastante desafiadora.

**5- Qual a obra que considera marcante no seu estilo e na sua carreira?**

As minhas obras que mais se identificam com aquilo que julgo ser bem conseguido, são aquelas onde consigo articular a escrita da cultura clássica com o estilo jazzístico. Neste contexto penso que esta identidade estará ao rubro numas obras que escrevi para piano solo, actualmente já com arranjo também para piano e violino chamado “o mar e uma gota de água” sobre poemas de Sophia de Mello Breyner. Posso ainda realçar os tangos que escrevi para Orquestra e algumas peças para solo e música de câmara, das quais não queria destacar nenhuma.

## **6- É um desafio escrever para fagote? Em que sentido?**

É porque não faço a mínima ideia como o instrumento funciona! Falando é claro da parte técnica... escrever é fácil! Basta sabermos o queremos... mais ou menos o registo do instrumento para o qual vamos trabalhar e tudo se torna realidade. Agora escrever para que o instrumento possa soar bem, para que o instrumentista se sinta confortável isso já é mais difícil e mais desafiante, e foi essa a primeira preocupação que tive quando escrevi para o fagote. Estou mais habituado a escrever para clarinete, que é um instrumento com o qual estou mais familiarizado, incluindo também o clarinete baixo e a requinta. No fagote eu cresci com duas escolas, o fagote alemão e o fagote francês, que considero ser um instrumento à parte nas madeiras, pelo seu potencial em geral, mas sobretudo pelo seu timbre e registo. Também a fusão que pode ter com outros sons em diferentes âmbitos é muito peculiar, na orquestra e música de câmara, não é como por exemplo na percussão, um instrumento como a marimba, que para mim é apenas um instrumento solista e que só serve para esse fim. É um instrumento que classificaria de muito versátil, mais até do que alguns instrumentos das madeiras.

## **7- Qual ou quais a(s) preocupação principal que julga ter na composição para este instrumento?**

Acho antes de mais que se deve chegar a um compromisso. Penso que o compositor deve deixar a obra em aberto para o intérprete, como dizem os ingleses um *working progress*, para que este se sinta à vontade, para fazer uma leitura, reler, reinterpretar, com a “maturidade” suficiente. A obra deve ser concebida mas não pode estar fechada. Por exemplo, eu não te posso dizer que coloquei um rubato na partitura, ou em determinada parte a semínima a sessenta... e dizer é assim que tens de tocar. A indicação metronómica para mim é subjectiva, sempre foi, a articulação será uma ideia e uma referência, uma das ferramentas que podemos

usar. Aquilo que nunca poderei aceitar seria uma mudança que se pudesse reflectir no discurso musical da obra. A obra deve estar sempre aberta...

**8- Como classifica a relação compositor intérprete no acto criativo e conseqüente execução de uma obra?**

Absolutamente fundamental e imprescindível. É o núcleo deste processo criativo e constitui a fundamentação sensível entre o pensamento e a concretização do mesmo. A génese composicional define e orienta as suas conseqüências interpretativas na execução artística e, as mesmas, renovem a sua origem criando assim um círculo "simbiótico".

**9- Pensa que podemos falar em novas correntes de Música Portuguesa?**

Burocraticamente eu sou compositor residente em Portugal, é assim que devo ser considerado no âmbito da música portuguesa. Quando aqui cheguei em 1994 não havia tantos compositores, posso referir os mais importantes, aqueles que seriam os mais tocados editados no estrangeiro e também professores de composição, que é o caso do Luís Tinoco, do Sérgio Azevedo e do Eurico Carrapatoso. Estas pessoas representam para mim uma corrente de compositores e não de composição. Hoje em dia temos jovens compositores portugueses de valor que procuram ainda sonoridades muito académicas, muito eruditas, por vezes demasiado preocupados com que a música soe o mais atonal possível. O que eu quero dizer com isto é que existe uma preocupação grande de agradar ao mais professor e à moda em que se compõe, do que em agradar ao seu próprio vanguardismo e gosto pessoal. No entanto não posso falar em novas correntes até porque não frequento os "guetos" onde se pensa a nova música. Mas posso citar alguns jovens com valor como o Daniel Moreira e o Luís Carvalho.

**10- Qual a importância dos meios electrónicos e electroacústicos no paradigma da música contemporânea?**

São muito importantes, para a música contemporânea, até diria mais, classificaria como vital. Eu gosto quando as coisas são bem feitas, quando possuem um discurso musical ou informático, e digo discurso quando as pessoas percebem a linguagem ou a intenção do compositor. Quando isto é claro eu gosto da obra! Existem coisas na obra do Emmanuel Nunes com as quais eu não me identifico, mas existem outras que eu acho fabulosas. Outra

coisa que também é usual rotular-se é o estilo com que cada compositor escreve, como: comercial, tonal, atonal, enfim...

**11- É partidário de uma música para todas as camadas etárias e sociais? Por outro lado preocupa-se com a reacção do público à sua música?**

Penso que deva existir música para toda a gente. Dou como exemplo uma experiência nas cadeias francesas em levar música de todos os géneros: barroca, clássica, romântica entre outras... claro que a maior parte destas pessoas pertenciam a um grupo com baixos índices de instrução. Os resultados foram surpreendentes, uns gostaram mais de estilo ou de outro, mas quase todos gostaram da música que lhes tinha sido dada a conhecer. Conclusão a música deve existir para todos, posso até citar o Miguel Graça Moura que em Portugal foi das primeiras pessoas a divulgar a música ao alcance de todos... diria que é preciso descentralizar a música, que não existe apenas para uma elite social. Hoje já podemos encontrar bons exemplos de música ao alcance de todos.

**12- Considera que outras variantes das artes ou da vida social, podem ter um papel preponderante na influência sobre o seu estilo de composição? Quais?**

Sem dúvida que sim! No meu caso a fotografia é um plano de alcance no meu trabalho, porque representa um suporte visual. Também no último trabalho que fiz a literatura teve um papel preponderante. Brevemente também terei o meu primeiro contacto com música cinematográfica, pois tive um convite para integrar a produção de um filme. Mas de uma forma geral, e voltando à pergunta, por assim dizer, a fotografia e a pintura, têm um papel preponderante no meu trabalho.

**13- O que considera ser uma escrita contemporânea? (Terá que ter efeitos, electrónica, instrumentações menos convencionais, ou pelo contrário, o escrever até em linguagem tonal sem qualquer destes efeitos pode ser considerado um meio deste mesmo “chavão”?)**

Temos que ter cuidado a empregar as palavras, pois escrita contemporânea pode ser aquilo que eu fizer amanhã para um trio jazz por exemplo, com uma partitura só com cifras, um apoio rítmico da bateria e com tudo o resto à base da improvisação. A minha ideia de música contemporânea tem a ver com uma concepção mais inclusiva de música, com obras que sejam

menos difíceis de ouvir e compreender, fazendo uma contradição com os itens que se preconizam sobre a música do nosso tempo. Eu tento fazer uma diferença entre contemporâneo, que será por exemplo o que já expliquei, e o eruditismo que será esta procura por estéticas e fórmulas musicais revolucionárias, difícil de ouvir e executar, esta será a definição de erudito.

#### **14- Como se definiria como compositor?**

Eu sou um escritor de música! A minha forma de escrever pode ser interpretada como um estilo que é caracterizado pela improvisação.

#### **15- Qual o seu entendimento sobre o caminho e as várias direcções da música do nosso tempo?**

Embora em Portugal se tenha melhorado muito nos últimos anos, no que diz respeito à formação dos músicos e sobretudo em infra-estruturas para concertos, podemos considerar o panorama como estático. Penso que depois de toda esta evolução nestas áreas, existem poucas ou nenhuma oportunidade de mostrarmos o nosso trabalho. Também para as novas gerações as condições para os novos valores mostrarem os seus trabalhos são cada vez mais difíceis. A música clássica passa por uma fase de estagnação na sua divulgação, ao contrário daquilo que eu identifico por música erudita, que parece estar a ser melhor compreendida e aceite, exemplos disso são os agrupamentos residentes deste tipo de género musical como o *Remix Ensemble* e a *OrchestrUtopica*. Penso que não estamos muito bem embora existam cada vez mais tipos de música e de intérpretes. Há pessoas, mas muito pontualmente, que estão interessados em oferecer-se para trabalhar em prol da música. O Sérgio Azevedo diz que se não houvesse duas ou três pessoas em Portugal, com vontade de oferecer música nova, pura e simplesmente não existiam encomendas aos compositores. Repara que existem cada vez mais músicos *freelancer* e não existem oportunidades para esta gente. Existe dinheiro para alguns e para algumas coisas e julgo ser isso que não está bem, não existe uma boa distribuição dos recursos. Pela minha parte não tenho grandes queixas ... mas a principal crítica que posso fazer ao mercado português é que se tu não conheceres ninguém que te ajude a divulgar o teu trabalho, não fazes nada, ao contrário da realidade francesa, que conheço bem, onde existem pessoas que se ocupam na descoberta da realidade do país e em dar oportunidade a quem não tem tanto nome no mercado. Penso que é preciso rever prioridades.

## ANEXO 4

**Entrevista a Fernando Lapa, realizada 30 Dezembro de 2009, pelas 16:30.**

**Fernando, antes de mais gostaria de lhe agradecer a peça que escreveu para fagote e a disponibilidade manifestada para a concretização deste projecto.**

**1- Quais as personalidades marcantes na sua formação musical e posteriormente no seu plano de escrita?**

A primeira pessoa que tem alguma responsabilidade por eu hoje ser músico é a minha mãe que, curiosamente nunca estudou música mas sempre teve uma intuição e um jeito natural, canta muito bem... É bom que se diga que não houve nenhuma pressão em particular para que eu estudasse música, mas naturalmente esse gosto ficou logo enraizado. Depois há um senhor chamado Ângelo Minhava, um padre, com quem estudei no seminário em Vila Real que na impossibilidade de fazer um trabalho mais pessoal comigo em turmas grandes me pediu como exercício que transcrevesse cantigas populares, naturalmente aquelas que eu conhecia para o papel. Foi um exercício que na altura me marcou imenso pois comecei a fazer aquilo que ainda hoje faço com frequência que é ouvir a música interiormente, aliás pouco depois comecei a perceber que devia ter algum jeito para isto pois comecei a dominar a música por “dentro”, e não apenas por “fora”, como consumidor, como a maior parte das pessoas. Foi um momento que julgo decisivo. Depois a vida dá algumas voltas e eu venho para ao Conservatório de Música do Porto onde venho a conhecer duas pessoas decisivas na minha formação musical, a professora Teresa Macedo de Formação Musical e de Harmonia e Contraponto. Nos primeiros três anos desta formação e depois já nos últimos cinco venho a ser aluno do Cândido Lima, que representou uma decisiva aprendizagem sobre a música contemporânea do nosso tempo. Eu sou de um tempo e de uma geração onde tínhamos poucos concertos, intérpretes pouco esclarecidos e convencidos do que faziam, claro que se ia fazendo alguma coisa e estou-me a lembrar do Jorge Peixinho, do Álvaro Salazar, do Grupo Música Nova, mas eram sempre pequenos oásis.

## **2- Há algum compositor que detém uma maior influência no seu trabalho?**

Não existe nenhum compositor que eu subscreva inteiramente a sua obra, agora há compositores fantásticos os quais têm muito a ver comigo. Então da primeira metade do século XX eu identifico-me bastante com música francesa, portanto impressionista e pós-impressionista, com Ravel e Debussy à cabeça, onde a harmonia, o timbre, a cor sempre foi de uma importância extrema na minha paleta de composição. Depois desta primeira época posso citar o Bartók e num outro extremo o Messiaen, que será um compositor com quem tenho uma grande afinidade embora não goste de tudo o que escreveu mas de quase tudo. Depois vêm portugueses, penso que embora não tenha grandes afinidades com a música do Lopes Graça é justo dizer que é um grande compositor, embora não me identifique muito com o carácter da sua harmonia, no entanto é sempre importante citar o Graça porque o seu apego à nossa música, à nossa língua, à nossa cultura, é um grande ensinamento para toda a gente. Posteriormente, dos mais recentes posso citar o Berio e o Ligeti. Sendo o Luciano Berio aquele por quem sinto maior afinidade.

## **3- No seu trabalho preocupa-se em escrever para um público que se identifica com determinados padrões musicais, ou pelo contrário segue o seu, independentemente de qualquer reacção menos agradável?**

Eu não escrevo em função das reacções do público, é bom que isto se diga... Eu não posso escrever de costas voltadas para o país onde nasci, agora, procuro que exista alguns pontos de contacto entre uma pessoa que pensa de formas diversas e em quem o escuta. Se quiser eu posso pôr as coisas desta forma, não é normal escrever uma peça para primeira audição e saber que esta se vai executar na Casa da Música pelo Remix Ensemble por exemplo, e no campo oposto saber que vai ser estreada no Teatro de Bragança. Há compositores que numa situação destas escreveriam da mesma maneira, o Emmanuel Nunes de certeza que o faria, mas eu não era capaz de o fazer. Eu quando estou a fazer uma peça, não me sai da cabeça o espaço onde vai ser tocada, o meio, os intérpretes, etc. Alguns poderiam achar um condicionamento e que o será sempre, mas para mim é-o num sentido positivo onde eu vou encontrar respostas musicais que me satisfaçam a mim, mas que tenham a capacidade de influenciar outros. Eu não posso escrever para crianças da mesma forma que escrevo para um grupo de câmara... bateram palmas escreve assim, não bateram escreve assado... Posso dizer

que até hoje ainda não tive nenhuma reacção negativa ou muito negativa a nada do que fiz, não tenho. Não quero dizer que sou um compositor consensual, também não me interessa muito...

**4- Tem preferências de escrita quanto à instrumentação ou âmbito (ópera, música de câmara, escrita orquestral)?**

Eu já escrevi praticamente de tudo, ainda não escrevi missa por exemplo, mas já fiz alguns projectos que acarretam muita gente no palco, por vezes os compositores têm alguma dificuldade em realizar, como a ópera que eu também já tive a sorte de fazer. Talvez a música de câmara seja um estilo onde posso conjugar várias paixões, porque tenho muita gente a pedir-me para escrever, que tem vontade de realizar algo e um bom nível artístico, além de uma paleta tímbrica que me agrada sempre realizar. Naturalmente que o facto de poder assistir a este surgimento de novos intérpretes com muita qualidade, veio fazer com que a música dos compositores portugueses fosse mais divulgada. Posso dizer ainda que de todas as obras para esta formação, tive o prazer de assistir à estreia de quase todas e também à gravação de algumas. Embora queira deixar claro que não pretendo exercer qualquer preferência, apenas citei a música de câmara por ser mais viável do ponto de vista logístico e de programação.

**5- Qual a obra que considera marcante no seu estilo e na sua carreira?**

É muito difícil escolher... escrevi muitas coisas e acredito que em tudo o que fiz pus o que de melhor tinha para lá pôr, mas no entanto, assim de repente posso citar algumas: o quinteto “in nomine”, um quinteto que escrevi para o Festival de Coimbra; a nível orquestral posso citar uma obra que escrevi para o Festival da Póvoa do ano passado que foi também estreada pela orquestra da Póvoa, intitulada “Variações em oiro e azul”, é uma obra sobre o Marão e Arrifana com influências do cinema, é uma obra que me diz muito.

**6- É um desafio escrever para fagote? Em que sentido?**

É no sentido em que o fagote, mais que outros instrumentos, está estilisticamente falando, ligado a um repertório entre o Classicismo e o Barroco, ao baixo iminente nas sinfonias clássicas e ao baixo contínuo, talvez por esta visão o fagote foi menos explorado

solisticamente nos séc.s XIX e XX... talvez por haver um desenvolvimento de outros instrumentos ligados a outro tipo de repertório no passado, pela novidade e características tímbricas, diria que o fagote nos nossos dias é visto pelos compositores com um novo fôlego de modernidade e de exploração do que outros que tinham sido mais explorados no séc. XIX como a flauta por exemplo... Quando escrevi para fagote tentei escrever de uma forma poderosa, com diversos timbres e registos, sem exagerar no campo agudo que sei ser complicado. Não consigo ser um compositor que quando começa a escrever para um instrumento escreve logo aquela nota que só três intérpretes conseguem tocar. A maior parte da música não precisa de bater nos registos extremos, por uma razão simples, porque eu quero que a peça seja tocada, que não exclua ninguém e desde logo cria desinteresse.

**7- Qual ou quais a(s) preocupação principal que julga ter na composição para este instrumento?**

Independentemente de haver uma história, terá de haver uma atitude musical conjugada se necessária com uma extramusical, com um filme, uma sequência de imagens, banda desenhada ou um livro, teatro, onde eu tenho algumas peças que têm esta motivação. Terá de haver uma ideia que será musical ou não, mas que terá de vir a ser trabalhada nesse âmbito para passar também a ideia musical. Quanto ao resto, estou mais interessado em criar um ambiente sonoro, um movimento... em criar uma secção que tem uma orientação para um qualquer lado, a forma de fazer é secundária, são meios, embora eu crie depois o sistema onde quero desenrolar a ideia, que podem ser várias. Existem várias formas de produzir um resultado próximo do que quero dar, eu posso usar este meio, aquele ou aqueloutro, a escolha é feita somente entre os meios que me parecem chegar mais depressa à finalidade, independentemente de ser este intervalo, esta ou aquela organização sonora, aparentemente pareço um compositor desarrumado, mas depois eu organizo as coisas à minha maneira.

**8- Como classifica a relação compositor intérprete no acto criativo e consequente execução de uma obra?**

Tem alguma importância, percebe-se pelo que já disse até aqui... na grande parte dos casos eu sei para quem estou a escrever, como quase... sempre acontece, são os próprios instrumentistas ou formações que me pedem obras. Claro que quando se escreve uma encomenda para outro tipo de finalidade não ligada directamente a um intérprete, ou a um

momento específico, naturalmente que esse tipo de relacionamento não acontece de forma tão evidente, mas na grande parte dos casos, eu sei quem vai tocar, sei para quem estou a escrever e desse ponto de vista, como já disse, procuro encontrar alguns meios que possam aproximar aquilo que escrevo das pessoas que tocam e das que ouvem. É um triângulo complicadito, porque no fundo eu não sou instrumentista, sou um intermediário entre o intérprete e a sala de concertos. Eu prezo muito estes elementos da cadeia e trabalho com o intuito de encontrar respostas que sejam minimamente satisfatórias para todos. Basicamente a resposta é sempre a mesma e tem a ver com uma reflexão que fiz com uma opção que tomei há já algum tempo. Eu formei-me numa altura do séc. XX de grande antagonismo e de separação da música erudita, por parte dos compositores obviamente, em relação ao público... confesso que foi algo que sempre me incomodou, porque me parece que a arte tem sempre que trazer dentro dela alguma capacidade de chegar aos outros, de estabelecer comunicação. Eu não estou a falar numa música que agrade ao grande público em geral, porque não é isso que tento fazer, preocupo-me sim em escrever uma música que possa sobreviver para além de mim, que tenha alguma coisa a dizer em relação aos outros. Não sou um compositor que escreve para si mesmo ou para meia dúzia de eleitos, apesar de a minha formação ter sido feita exactamente neste meio, e numa altura em que tudo isto estava no auge, as décadas de setenta e oitenta são aquelas onde o racionalismo do Boulez estava no auge e toda essa atitude centrada na partitura e na recusa de muitas outras coisas que a música sempre adoptou. Um meio pouco fácil para alguns compositores como Messiaen, por exemplo, que tinha apesar de tudo um “guarda-sol” muito grande pois era um homem com um carácter excepcional, a quem alguém seria incapaz, ousar, sequer fazer-lhe mal, embora outros que não tinham a universalidade de Messiaen não tiveram a mesma sorte. Desde que comecei a ter alguma autonomia na minha composição, disse que algumas coisas eu não faria, disse até que não embarcaria nesses velórios, pois alguns concertos pareciam-me autênticos velórios. Claro que posso invocar que se vivesse na Alemanha ou nos Estados Unidos eu certamente teria outra atitude, mas como já disse eu não me posso esquecer o país onde nasci, do qual conheço todas as carências, sociais, culturais etc.; também achei que deveria sempre dar o meu contributo para essa questão. A gente nasce num lugar e não pode fugir a esse facto, não tenho especial prazer por isso, mas nasci, aceito-o e relaciono-me com ele naturalmente. Por isso, todas estas opções que tomo, quando escrevo estão interligadas.

## **9- Pensa que podemos falar em novas correntes de Música Portuguesa?**

Não sei se podemos falar exactamente assim, porque eu não sei o que é música portuguesa, por uma razão muito simples, porque hoje em dia os meios que nós temos à disposição para compor são os mesmos de um brasileiro, um porto riquenho, um alemão ou americano. Portanto, temos todos tendência a ser parte de um imenso “pastelão” indiferenciado, que é para onde nos atira a globalização, também na cultura. Deste ponto de vista é difícil dizer o que é uma música americana, inglesa, francesa, portuguesa, ou outra, embora eu prefira sempre pensar numa arte, certamente que numa música feita aqui, a olhar para a nossa gente, a nossa geografia. Olhando para o que nos rodeia, certamente vamos deixar um bocadinho dessa marca mesmo que seja inconsciente, a nossa música pode ter esses traços de origem, eu acho que sim. O que eu posso dizer em relação à música portuguesa de hoje é que há muita gente, talvez não ainda no número que precisaríamos, mas de facto não tem paralelo o que hoje acontece com o que acontecia há trinta ou quarenta anos atrás. Portanto, existe muita gente a escrever, mas é-me complicado alinhar estas pessoas em correntes e escolas. Que se possa dizer que haja uma corrente estética dominante, não me parece, talvez tenha havido nos anos oitenta e noventa, que se foi fazendo sentir por força de um país que se foi adaptando e movimentando no espaço europeu. Houve também uma tendência talvez de sobrevalorização de músicas atonais e pós-seriais, mas não mais que isso. Há várias pessoas com vários posicionamentos em relação à sua forma de escrever, e a escola está sempre a fazer sair novos valores que também preconizam o seu caminho.

## **10- Qual a importância dos meios electrónicos e electroacústicos no paradigma da música contemporânea?**

Nós temos uma história relativamente recente em relação a isso, as Escolas Superiores de Lisboa e do Porto têm feito um trabalho sistemático em relação a essa realidade. Aqui no Porto, de uma forma mais sistemática, nos últimos anos pela acção do Carlos Guedes, porque antes disso era um trabalho mais episódico e mais artesanal digamos, eu não falo das obras, falo nos meios. Hoje lida-se de uma forma diferente, um aluno quando está em plena formação tem já variadíssimos meios e conhecimentos ao seu dispor. Não quero falar num sector com uma tendência dominante, mas penso que tem tendência a crescer na investigação e no desenvolvimento da música de hoje, não tenho dúvida nenhuma em relação a isso. Penso, ainda, que a tendência crescente será também a da mistura entre os meios acústicos e

electroacústicos, e não para um único fim da utilização da electroacústica. Mas o futuro não sei qual é obviamente.

### **11- É partidário de uma música para todas as camadas etárias e sociais? Por outro lado preocupa-se com a reacção do público à sua música?**

Não fico especialmente incomodado com as reacções do público à minha música, se calhar porque nunca tive nenhum *feedback* especialmente negativo a nada que tivesse escrito, não sei se é por isso ou não... Também não tenho nada que tenha tido especialmente que me arrepender, porque não chegou lá... Claro que eu hoje poderia reescrever algumas coisas por vários motivos. Há um momento em que estamos empenhados numa obra, depois é quase como uma criança que nasceu, vai fazer o seu caminho. Não tenho o espírito de reescrever, por exemplo. O Pierre Boulez anda há anos a reescrever obras que no conceito dele ainda estão em aberto. O desafio é muito mais olhar para uma coisa que tenha à frente do que para esse passado. Depois, não sei se há uma música acessível a toda a gente, uma música tão massificada que atinja toda a gente, preocupo-me que a música possa exercer contacto com os outros, isso sim... mas chegar a toda a gente da mesma maneira acho isso impossível, acho até que nenhuma arte o consegue fazer. E quando o consegue, não será porque o autor o tivesse pensado, é porque tem algo de tão essencial, único e simples que todos a podem entender, mesmo aqueles que nada estudaram. Em todas as artes este fenómeno pode acontecer sem qualquer tipo de explicação compreensível. O criador não terá consciência do que faz, pode ter num sentido, numa explicação que me surpreende ainda hoje em compositores como Mozart, que é a capacidade de dizer tanto com três notas apenas. Repare que nós começamos por dizer coisas fantásticas em trezentas páginas, como num romance, mas quando escritores como a Sofia de Mello Breyner escreve três palavrinhas no fundo de uma página e tantas coisas diz, e qualquer pessoa olha para lá, e em três palavras vê muitas mais, julgo ser esta a grande arte. Penso que os artistas estão conscientes disto mas não no momento em que criam. Eu repito várias vezes aos meus alunos o que Mozart faz na sua última sinfonia, dó, ré, fá, mi...(*entoou*) Que coisa mais simples e ingénua, banal até, uma coisa que qualquer miúdo consegue cantar, este é o elemento preponderante nesta sinfonia, ainda por cima está escrito de uma forma que qualquer criança, com poucos anos, consiga ler aquilo. Os grandes sabem eliminar supérfluo e ficar só com o essencial. Quando começamos a escrever, o compositor sabe sempre mais que uma maneira de fazer a mesma coisa, o grande

trabalho que temos pela frente será sempre a escolha dos melhores elementos para cada situação.

**12- Considera que outras variantes das artes ou da vida social, podem ter um papel preponderante na influência sobre o seu estilo de composição? Quais?**

Sim e há muitas coisas que têm influência em mim. Considero-me fruto de uma educação de outro tempo e de outras curiosidades. Estive para ir para Belas-Artes, sempre gostei muito de desenhar e de pintar, coisas que já não faço há muito tempo, gosto muito de poesia também... tenho que dizer que gosto de todas as artes. Sinto que se não fosse compositor me poderia virar para outro campo qualquer que seria capaz de o fazer, não sei se posso dizer de apuro, porque não queria estar agora aqui a catalogar o meu trabalho como perfeito, mas vou tendo pelo menos alguma consciência do gosto com que faço as coisas e por isso, acho que se enveredasse por outro caminho não me iria sair mal de todo. Eu tenho, por exemplo, bastantes coisas com poesia portuguesa, não que não goste da dos outros, mas tendo nós tantos e tão bons poetas não poderia desperdiçar tão grande manancial e falo quer dos clássicos, quer dos actuais. Fiz também coisas para teatro, para a Seiva Trupe, o CCB, a Companhia de Teatro de Braga, o Teatro de Marionetas do Porto, já fiz música também para o cinema, uma longa metragem que ganhou o Festival da Figueira da Foz.

**13- O que considera ser uma escrita contemporânea? (Terá que ter efeitos, electrónica, instrumentações menos convencionais, ou pelo contrário, o escrever até em linguagem tonal sem qualquer destes efeitos pode ser considerado um meio deste mesmo “chavão”?)**

Bom, eu acho que a tonalidade não é um elemento da música do nosso tempo. Isso acho que não... Desde que há já cem anos atrás compositores fantásticos escreveram obras fantásticas já fora desse território. Não digo que é um ilegítimo claro, até porque eu próprio já fiz arranjos de coisas tonais, quando harmonizei melodias bem conhecidas, pois se as fizesse de outra forma estaria a violentá-las de alguma maneira, portanto não é um contra-senso... A minha música não é tonal por decisão minha, e penso também que uma parte considerável da música do séc. XX tem pouco a ver com essa realidade. Não me parece claramente que a linguagem tonal seja uma característica da música de hoje. A música de hoje pode-se dizer que tem uma abertura maior em relação ao mundo das escalas e da polarização de certo tipo de elementos que fizeram a música do passado. Eu sou um admirador eterno do grandes

compositores do passado, agora acho que alguém que escrevesse música nesses desígnios estaria a não fazer algo de hoje, é um pouco como se eu agora escrevesse como escrevia o Eça por exemplo, era giro fazer esse exercício, mas é evidente que aquela sintaxe não seria uma sintaxe de hoje, a maior parte de vocabulário do Camões ainda nós o usamos hoje, mas não passa pela cabeça de ninguém escrever como ele escrevia os sonetos... Agora se tem que ter efeitos ou não, parece-me evidente que haja quem confunda música contemporânea com efeitos. Existem obras que são completos catálogos de efeitos, mas que tem pouco em consideração o que o som quer dizer, como é que este pode influenciar outros ou o jogo musical em si mesmo. Música está escrita sobre o instrumento, sobre a técnica ou sobre a exploração. Eu não estou a dizer que essas obras não tivessem tido um papel importante no desenvolvimento das próprias técnicas de execução, e até em alguns casos descoberta de novas sonoridades, em que os instrumentos as tinham mas não eram exploradas, agora existem obras que não passam de catálogos de efeitos e eu não tenho “saco” para isso... Ouvir uma peça de 20 minutos que não se sabe muito bem onde começou e onde acaba, não faz muito sentido. Posso até contar...uma vez nuns longínquos encontros de Música Contemporânea da Gulbenkian, no final de ouvir uma peça para flauta solo cheia de efeitos o Jorge Peixinho tenha dito que já não tinha saco para obras que poderiam demorar 5 min. como 50... e o que nós tínhamos acabado de ouvir era Emmanuel Nunes pelo qual eu tenho muito respeito, mas penso que ele tinha razão nisso... porque há obras que se durassem 10 min. estava bem, mas se acabassem 5 min. também estavam bem... Desse ponto de vista estão desligadas de alguma coisa que seja discurso sonoro ou uma construção... Penso ser uma música que está desligada de qualquer propósito expressivo, que se embrulha a ele mesma em circuito fechado. Acho que alguma música exagerou nesses processos e depois esgota-se neles. Faz alguma diferença ouvir, neste aspecto, uma obra como as *Sequenzas* que são obras de grande virtuosismo técnico, mas que não são catálogos de efeitos ao contrário de algumas obras que andam ali às voltas...

#### **14- Como se definiria como compositor?**

Sou um compositor português por todas as razões que aqui já disse. Eclético no que diz respeito à utilização dos meios. Eu sou um produto nacional até porque todos os meus mestres foram nacionais. Sou influenciado por muita coisa que vi e que ouvi, por muito que não é música também. Faço música porque vivi aqui, tenho orgulho de dizer que sou daqui, porque, por exemplo, e tal como outros, eu também tive solicitações para viver e trabalhar noutros

lados, mas sempre me senti bem por aqui e sempre percebi que iria conseguir fazer uma parte substancial daquilo que me interessava. Depois no ponto de vista de contactos, nós estamos ligados a muita gente, portanto desse ponto de vista não é importante, aquela sensação de outros tempos de isolamento já não é compreensível e só não tenho mais contactos porque eu próprio fecho algumas portas, por não ter hipótese de lhes dar continuidade. Do ponto de vista da escrita penso que a minha tem a ver com algumas características modais. Gosto de trabalhar com várias coisas ao mesmo tempo, sou algo contrapontista se me permite o termo, talvez por isso não escreva muitas coisas para instrumento solo, gosto de tirar partido da interacção entre vários elementos. Não sou uma pessoa que se esgota na música sou também um consumidor assíduo de outras artes.

### **15- Qual o seu entendimento sobre o caminho e as várias direcções da música do nosso tempo?**

Mais aberto que nunca! Depois do... não digo fracasso da música serial, porque alguns acham que esta teve um fracasso muito grande com os minimalismos e companhia, não estou nada convencido disso! Primeiro porque a música serial é um momento importante na História da Música Europeia e portanto algumas consequências que daqui foram tiradas para a música de hoje são irreversíveis, não podem mais ser ignoradas na forma de qualquer compositor de hoje pensar e escrever e que nunca estariam lá se o serialismo não tivesse existido, desse ponto de vista ficaram marcas... Agora com o advento do pós-modernismo, que de alguma forma legitimou praticamente tudo, é a possibilidade de se poder fazer na rotunda da Boavista uma Casa da Música e ao lado, por exemplo, uma Catedral Gótica. Essa ideia até provocatória, de géneros e formas diferentes, que é também um pouco característica do nosso tempo e da globalização. É uma característica positiva, eu acho, tornou nesse ponto de vista as sociedades de hoje mais tolerantes e sensíveis à diferença e sobretudo quando esta perspectiva é bem vista, essa parte interessa-me muito. Para valorizar as diferenças e é por isso que a União Europeia ou outro aglomerado de características sociais e culturais só têm a beneficiar quando num conjunto muito grande de países, se consegue apesar de tudo preservar a identidade. Há pontos onde as pessoas se encontram mas que no entanto todos somos diferentes. Nós podemos encontrar-nos em alguns pontos que são essenciais, claro, e manter apesar de tudo as características que temos de melhor. E deste ponto de vista é um desafio para as sociedades de hoje serem capazes de encontrar fóruns e pontos vista comuns, mas ao mesmo tempo sirvam para valorizar as riquezas e a individualidade de cada um. Eu diria que este é o grande desafio

das sociedades modernas desde a Revolução Francesa. Apesar de no nosso tempo aparecerem focos de fundamentalismo, aqui e ali, mas é esta possibilidade de conviver em multiculturalidade, de uma forma pacífica, que enriquece também, e desse ponto de vista a arte é um veículo fabuloso. A arte de hoje é também reflexo de tudo isso, assim é muito difícil dizer quais são as correntes de hoje. Há várias, e a pior tendência seria a de “estalinizar” digamos este pluralismo todo e criar a doutrina do “chefe”, o nosso tempo não é desse tempo... Arte de hoje tem algumas coisas mais recentes que requerem uma maior investigação, estávamos a falar de electrónica há pouco e música por computador que são as novas tecnologias associadas à arte de produzir e difundir o som, agora se é essa a característica mais importante a desenvolver, não sei, estamos a falar de meios...

## ANEXO 5

**Entrevista a Carlos Azevedo, realizada em 13 de Janeiro 2010 pelas 12:30h.**

**Carlos Azevedo, antes de mais gostaria de lhe agradecer a peça que escreveu para fagote e a disponibilidade manifestada para a concretização deste projecto.**

**1- Quais as personalidades marcantes na sua formação musical e posteriormente no seu plano de escrita?**

Começo pelo Cândido Lima, que embora seja público que tive algumas divergências com ele no meu percurso de escrita, não posso deixar de reconhecer que este teve o mérito de me obrigar a ser forte com aquilo que eu queria fazer. A minha professora de piano a “Mindete” se falarmos em Arminda Odete Barrosa penso que ninguém saberia de quem estamos a falar, que me passou um gosto muito particular pela música. Ainda neste capítulo, não me poderei esquecer das professoras de Formação Musical que tive e que foram excelentes, acima de tudo porque não eram apenas professores de Formação Musical, no sentido em que nos preparavam culturalmente para a música. Citaria então a Teresa Macedo e uma outra senhora que está um pouco esquecida, chamada Odete Gouveia. Estas senhoras marcaram o início de tudo, depois na ESMAE, recordo as aulas de análise com o Miguel Ribeiro Pereira que me deram uma visão nova do mundo, as de Álvaro Salazar, claro, e depois poderia citar algumas pessoas como a Constança Capdeville, com quem fiz bastantes cursos, o Jorge Peixinho também... Para finalizar posso ainda referir o nome do meu professor de mestrado George Nicholson que me ajudou a começar de novo, porque entendo que quando saímos do país temos a vantagem das pessoas nos verem sem vícios de personalidade então criticam-nos sem “nada na manga” como eu costumo dizer, “vão apenas ver o que tu vales, pelo o que tu vales”.

**2- Há algum compositor que detém uma maior influência no seu trabalho?**

Essa é uma pergunta bastante difícil de responder, porque por vezes citamos um grupo ou alguém e dizem-nos que a nossa música não tem nada a ver com isso... Portanto, à cabeça

posso referir os clássicos: Bach, Beethoven, Brahms e até Mahler. Depois descobri Shostakovitch e Bartók. Lembro-me que eu ainda nem sequer tocava jazz e já estes compositores me marcavam pelo ritmo, isto por ordem cronológica, depois ouvi Stravinsky e fiquei “doido”... Enfim, como vês, podia citar muita coisa, mas já na música contemporânea que foi já do século passado! Neste campo elejo dois que a meu ver se complementam muito nesta época da música, o Ligeti e o Messiaen, depois há um outro que me marcou pelo conceito sonoro que é o Varèse.

**3- No seu trabalho preocupa-se em escrever para um público que se identifica com determinados padrões musicais, ou pelo contrário segue o seu, independentemente de qualquer reacção menos agradável?**

Eu sigo o meu, mas tenho consciência que existe aqui um velho problema pois existe uma certa “máxima” que diz que, “quando as pessoas gostam é porque o compositor escreve para o público”, que penso ser o meu caso, porque optei por um tipo de música que as pessoas dizem ser mais acessível. Eu não optei, é a minha formação! Eu se não gostar de uma peça que escrevo dificilmente irei ficar feliz com ela... Esta é uma discussão engraçada pois houve uma fase da minha vida onde eu escrevi para um grupo. Escrevi com intenções de agradar a um grupo de intelectuais, que não eram mais do que um grupo de meia dúzia de pessoas que ditavam como eram as regras, e admito que houve uma altura em que tive a tentação de escrever para essas pessoas, resultado... dei-me mal, dei-me tão mal que fiquei dois anos sem escrever nada. Entretanto chega uma altura em que temos de cortar, como aquela questão do instrumentista com trinta anos que ainda frequenta todas as *Masterclasses* e *Workshops*, o que não é saudável pois fica-se um eterno aluno, com medo de ser profissional... Claro que procuro ir a encontros com compositores, mas não ando à procura de nada, procuro aprender mas julgo ter encontrado o meu caminho. Posso até dizer que hoje cada vez mais aprendo especialmente com os instrumentistas. Tento entrar dentro da especificidade da obra e da encomenda que me pedem, tento tratar os condicionalismos com alguma flexibilidade. Quando conheço os intérpretes e sei como tocam e o tempo que vão ter para disponibilizar à obra faz-me escrever de forma diferente, com outro conhecimento... Por exemplo no teu caso, já te conheço como músico e também tu já me conheces como compositor por isso, fico muito à vontade na minha forma de escrever, porque hoje existe um ambiente mais são, as pessoas vão ter com quem gostam ou então são hipócritas (justificar o objectivo da tese), no caso das instituições penso que nada disto existe pois estas encomendam a gente de todos os

quadrantes e penso ser isso que devem fazer, pois é importante possuírem no seu espólio um número abrangente de estéticas e compositores. Resumindo, para quem escrevo e nos meios e condicionalismos para onde e quem escrevo, escrevo como quero até porque não sou compositor profissional. Já não parece mal as pessoas dizerem que gostaram da tua música, já ultrapassamos esse tempo, o tempo dos compositores se justificarem já passou tanto em Portugal como no mundo.

#### **4- Tem preferências de escrita quanto à instrumentação ou âmbito (ópera, música de câmara, escrita orquestral)?**

Eu tenho tantas coisas que gosto de fazer e nunca fiz, por exemplo uma ópera. Eu adoro escrever para texto e ultimamente tenho-o feito muito para teatro e aqui está um exemplo onde somos condicionados por uma estética. Gosto de escrever para canto embora tenha escrito pouco... Depois diria que tenho mais facilidade em escrever para umas coisas que para outras. Sou daquela geração que até agora teve pouca oportunidade de escrever para orquestra, por isso não posso falar muito sobre esta especialidade, independentemente do que acho. Claro que tenho muito mais prática de escrever para sopros do que para cordas por exemplo, o que por vezes também não é muito bom, pois acabas por não ir tão fundo noutro tipo de coisas.

#### **5- Qual a obra que considera marcante no seu estilo e na sua carreira?**

Bom, poderei falar numa simbiose perfeita entre a composição e a execução. E agora respondendo à pergunta penso que o “poema” gravado e estreado pela *Camerata Senza Misura* foi uma das obras que mais me satisfez. Eu depois de escrever a obra não é minha, passa a ser dos intérpretes. Às vezes um menor tempo para preparar a execução ou até apenas uma única execução da mesma, pode pôr em risco do futuro da obra, o que não aconteceu com o “poema” por exemplo, que foi executado uma boa dezena de vezes e depois gravado. O refazer permite redescobrir a obra, permite refazer e evoluir o processo criativo. Existe muito a sensação da estreia mas depois a maturação da obra não é conseguida. Como sabes, eu sou director artístico da Orquestra de Jazz de Matosinhos e ainda há pouco tempo estreamos uma peça do Carlos Guedes, que depois refizemos algumas vezes... Ora outro dia estive a ouvir as diversas repetições em concerto e é uma diferença notável, essencialmente por todos estas explicações que já disse anteriormente.

## **6- É um desafio escrever para fagote? Em que sentido?**

O fagote é um instrumento que acho que ainda não foi completamente descoberto por quem escreve, a par da tuba também por exemplo. Há muita gente que pensa que a tuba só faz acompanhamentos simples, assim como o fagote só serve para fazer frases humorísticas. Acho, sinceramente que muito do fagote ainda está por descobrir, honra seja feita ao Stravinsky que imortalizou o fagote com aquela grande frase no início da “Sagração da Primavera” e depois parece que para além disso não houve grande continuidade, dá-me ideia que os fagotistas vão ter sorte pois penso que a moda do fagote estará para chegar. Penso ainda que existem muitos “clichés” sobre o fagote mas na realidade não existe um grande conhecimento sobre o instrumento. Por outro lado, é sempre um instrumento com muito menor repertório, comparado com o piano ou violino por exemplo, daí o grau de entendimento sobre o instrumento e do que fez sobre ele é muito menor. A nível pessoal adoro o som do fagote e já agora o contrafagote é um instrumento que acho genial também.

## **7- Qual ou quais a(s) preocupação principal que julga ter na composição para este instrumento?**

A preocupação principal que tento ter em todas as obras será a de tentar entrar ao máximo no som do instrumento, no timbre, naquilo que julgo ser as características fundamentais do instrumento porque, doutra forma, podes cair no erro da obra poder ser para vários instrumentos e não para aquele que escrevemos em particular. Depois penso que tentei realçar um aspecto, que por vezes é pouco referido quando abordamos o fagote, que é a sua expressividade. Por outro lado, penso ser importante conferir-lhe alguma agilidade, uma coisa que pouca gente sabe, outra coisa que julgo pouco explorada será o facto do fagote ter diferentes regiões tímbricas que se define pela maneira como pode abordar várias paletas sonoras quase simultaneamente, e procurar usar ou não usar de todos os efeitos sonoros, a meu ver algo gastos e que neste instrumento não funcionam tão bem como os *flattens* ou os *slaps*.

## **8- Como classifica a relação compositor intérprete no acto criativo e consequente execução de uma obra?**

Classifico de muito importante. Dou como exemplo as sequências do Berio onde a intenção é levar o instrumento aos limites. Aí, eu digo-te que não é minha intenção “levar” com o

intérprete “colado” a mim 24 horas por dia porque vou tentar o impossível. No entanto, tenho algumas preocupações a esse nível. Lembro-me que escrevi algumas obras para contrabaixo em que chatee bastante o António Augusto Aguiar como se calhar vou ter de te chatear... E o que eu quero dizer com isto é que, é preciso ter o espírito de abertura para quando algo é menos bem conseguido, perceber porquê, não quer dizer com isto que se deva aceitar tudo do intérprete, que por vezes tende a ser algo preguiçoso. Eu também sou intérprete e por vezes compreendo bem isso, eu gosto que o executante me diga porque é que as coisas não funcionam e depois podemos reformular, não mudar apenas porque é uma dificuldade. Hoje em dia existem duas opções num mundo que vive muito depressa, uma será tu escreveres coisas num âmbito quase sempre experimental, sabendo que as pessoas normalmente não têm tempo de trabalhar com essa minúcia, pessoas que montam um repertório atrás do outro, ou por outro lado fazer música que as pessoas compreendam e tenham vontade de a executar várias vezes. Tem de haver um compromisso e esse compromisso terá de ser feito com o intérprete. Claro que eu escrevo uma obra para ti e sei quem tu és, e do que és capaz de fazer, e não posso fugir a essa preocupação sem a levar a extremos de adulterar o resultado final daquilo que pretendo, posso é alterar a forma de lá chegar, mas nunca adulterá-lo por qualquer outro motivo, existem sempre várias formas de chegarmos ao que imaginamos, e essa forma terá a meu ver de ser negociada com o intérprete.

## **9- Pensa que podemos falar em novas correntes de Música Portuguesa?**

Não sei se serão novas correntes... penso que seguimos uma que se acentuou nos anos 90 que é uma abertura a todo o tipo de escritas, tem a ver com o facto das novas gerações terem tido experiências diferentes no âmbito musical. Se formos a ver bastantes compositores da minha geração, e até um pouco mais velhos, no passado tiveram experiências com o rock, o jazz, a bossa nova, o que quer dizer que já não se pode passar por cima disso. Sei que ainda há muita gente que nega as evidências, mas é um facto que elas estão aí para quem as quiser ver, aconteceu, e nós somos fruto dessa geração, da mesma forma que isso aconteceu na Europa aconteceu em Portugal. Eu penso que o mundo está cada vez mais pequeno, vai-nos acontecer que um dia já não podemos falar de um tipo de música regional pois esta já passou todas as fronteiras. Isto parece inevitável, pois durante muito tempo houve três, quatro pessoas que escreviam música em Portugal. Não havia mais ninguém que pudesse aparecer e então de repente surge muita gente com novas ideias, ocorre uma filtragem e ficamos com muita gente boa. Com os instrumentistas foi a mesma coisa, não os havia porque não havia ninguém que

estudasse instrumentos em Portugal. Hoje há porque se estuda! Em Portugal já há compositores que representam todos os estilos da música contemporânea.

**10- Qual a importância dos meios electrónicos e electroacústicos no paradigma da música contemporânea?**

Na minha música não são importantes em nada, por uma razão, porque eu não os utilizo! Porque não tenho tempo para aprender mais sobre isso, esses mundos estão tão específicos tão em constante mudança que eu não tenho tempo para acompanhá-los e então uma pessoa chega a uma altura onde tem que optar, eu no meu caso dou aulas, toco piano, tenho uma orquestra que me ocupa muito tempo (OJM), componho para esta, se ainda agora ia optar por essa via estava acabado. Tive de restringir o meu raio de acção senão poderia acabar por ser mau em tudo o que fazia. Claro que sei que estes meios são importantes na música de muita gente, e que há pessoas que fazem coisas absolutamente fantásticas neste domínio, já não são aquelas coisas do género “deixa lá ver o que isto dá!”... as ferramentas também são muitas e cada vez melhores. As tecnologias actuais permitem que tenhamos um rigor no que fazemos e uma percepção muito grande de como está tudo a acontecer, o que obriga o compositor a estar por dentro dos materiais a utilizar. Todos os dias ouço falar de coisas que não sei o que são, tento estar informado para saber acompanhar mas nunca para escrever música neste segmento, o que não quer dizer que não possa vir a usar no futuro.

**11- É partidário de uma música para todas as camadas etárias e sociais? Por outro lado preocupa-se com a reacção do público à sua música?**

Bom, acho que essa história do “todos iguais” é um engano puro... As músicas são estratificadas e serão sempre não há muito a fazer em relação a isso. Aquela história de trazer as pessoas que gostam do Quim Barreiros à ópera ou aos Ciclos de Mahler não é fácil e em muitos casos impossível. Acredito é que se deve dar educação às pessoas, e é aí onde se deve conquistar cada vez mais adeptos. Posso até dar um exemplo de uma área que até é relativamente bem tratada que é o caso do Jazz, onde não é possível teres tanta gente num concerto do Keith Jarrett do que num da Madona apesar da popularidade desta. Por outro lado, a relação com o seu estrato social ou financeiro não escala ninguém neste ou naquele estilo musical, quando muito indica-o. Conheço muita gente com muito dinheiro que nunca veio à Casa da Música. Quanto ao compositor terá de se preocupar com o seu rumo e a sua

estética, e depois naturalmente terá um público que será maior ou menor, consoante o que escreve ou o que se publicita. No dia em que arte for toda igual podemos matar a criação! Claro que para gostarmos de determinados tipos de música temos de ter uma disponibilidade mental e intelectual do que para ouvirmos a música de *Macdonalds* que passa todos os dias na rádio. A música hoje está banalizada, as pessoas ouvem de tudo de manhã até à noite, eu até costumo dizer que gostava de ser pintor para que a minha obra não se banalizasse, porque as pessoas não vêm pintura de manhã até à noite. Na música somos obrigados, entramos num centro comercial, num restaurante, num elevador, numa loja e lá está ela sob todas as formas e isso cria a falta de necessidade de irem ao concerto, de ir ouvir música. A música dita séria foi, ao longo de toda a sua história, patrocinada e nunca objecto de lucro, porque no dia em que esta for muito rentável o *Belmiro* passa a ter uma fábrica para os *Emmanuel Nunes* e de *Antónios Pinhos Vargas* e até pode patrocinar o Carlos Azevedo. E é ainda preciso errar, só podemos ter música boa quando há muita que vai para o lixo. A quantidade também fomenta a qualidade, eu só posso evoluir se escrever mais e mais... Eu escrevi duas obras para orquestra durante toda a minha carreira, como posso evoluir como sinfonista se não tenho quem as toque.

**12- Considera que outras variantes das artes ou da vida social, podem ter um papel preponderante na influência sobre o seu estilo de composição? Quais?**

Claro, o cinema por exemplo, embora eu confesse que embora goste muito, não vou tanto quanto gostaria e também porque muita gente diz que a minha música tem esse cariz. Basicamente, de cada vez que escrevo tento contar uma história que por vezes seja abstracta ou meramente descritiva, ou ainda uma canção que gosto muito desde que era pequeno. Depois eu tive uma formação de pintura nas belas artes, até andei indeciso entre ser pintor ou músico numa certa fase da minha vida. Portanto, o lado da arte visual, não necessariamente de ir à exposição... Ainda há uma outra coisa que gosto imenso de fazer, com que ocupo os meus tempos livres, que é a fotografia, o efeito luz-sombra, e acho que na minha música se consegue ver estes dois conceitos, profundidade – campo. Eu adoro esse aspecto e de relacioná-lo com o meu trabalho de composição. Penso que sou uma pessoa que gosta de muita coisa ao mesmo tempo e por vezes disperso-me...

**13- O que considera ser uma escrita contemporânea? (Terá que ter efeitos, electrónica, instrumentações menos convencionais, ou pelo contrário, o escrever até em linguagem tonal sem qualquer destes efeitos pode ser considerado um meio deste mesmo “chavão”?)**

Houve uma libertação tão grande que hoje ser contemporâneo é unicamente ser verdadeiro a ti próprio... Ser verdadeiro aos teus conhecimentos, ao que sentes, ao que fazes e não a uma escola ou a este ou aquele. Agora essa é a velha questão, será que ainda se pode compor algo de original usando Dó M? Bom não só o Dó M mas todas as outras, a novidade é que tu podes usar muitas outras coisas sem restrições, o atonal, o aberto, o indeterminado, a melodia, o acorde por quartas, com sétimas, por terceiras, ou seja, não sinto que tenha que ter efeitos e isto é muito importante pois já houve um tempo onde julguei que se não os tivesse não seria moderna, e quando achamos que tem de ter tudo por vezes acabamos sem nada, faz com que nos esqueçamos do essencial, e que possamos escrever por “catálogo”. O efeito terá de ser sempre uma necessidade do que queremos dizer... Hoje em dia, julgo ser a liberdade e a honestidade que caracterizam a música contemporânea.

**14- Como se definiria como compositor?**

Eu sou fruto de uma pessoa que teve sorte ou azar, depende do ponto de vista, de praticar vários tipos de música. Eu toquei até numa orquestra de salsa e achei fabuloso, onde aprendi muito sobre ritmo e o que é ritmo de facto, pensei por vezes que fazer ritmos complicados era escrever tudo do mais variado numa partitura e ao invés, aprendi que manter um ritmo num ostinato fácil de tocar e de ler pode ser terrível... O conceito de *groove* é algo que por vezes me assusta, porque as pessoas por vezes só falam dele no contexto relativo à *World Music* ou ao Jazz por exemplo, é mentiroso!! Queres música com mais *groove* que Stravinsky ou Bartók ou até Ravel? Acho que somos nós que por vezes criamos muitas barreiras na música... eu quando comecei, há trinta anos, era o bastardo para os clássicos que tocava em bares, depois falava com os dos jazz e já era o doutor da clássica, já era um intelectual, ou seja eu nunca cabia em lugar nenhum... hoje em dia estou muito feliz pois cada vez há mais gajos como eu as pessoas já não fazem essa distinção tão grande.

**15- Qual o seu entendimento sobre o caminho e as várias direcções da música do nosso tempo?**

A liberdade, porque é a palavra certa para caracterizar esta resposta que já está respondida com o que atrás se disse, o que conta de agora em diante é a liberdade. Anda toda a gente a experimentar de tudo, algumas são fraudulentas mas eu não queria falar disso aqui... é o excesso de fusões para mim é algo que não faz sentido, quando o fazemos não se pode notar que o é, se for bem feito cria uma música com personalidade própria. O conceito de Jazz fusão foi um conceito que não convenceu, até que apareceu um sujeito chamado Pat Matheny que o fez muito bem e é o estilo Pat Matheny nada mais que isso, porque é bem feito. Claro que se nota as influências mas não podes dizer que essa foi uma preocupação do compositor, porque ele já fala essa linguagem, esse idioma digamos assim. As pessoas começam a fundir géneros para obter idiomas novos, mas isso só é permitido porque existe a tal palavra da qual te falei no início chamada liberdade. Tudo isto para provar que já não existem só dois tipos de formação como antigamente, o erudito e o da rua, desde que para isso se queira fazer qualquer coisa de sério, no âmbito da liberdade, já não se pode falar em dogmas ou capelas como antigamente. Isto daqui por cem anos vai ter piada, só tenho pena de não estar cá para ver...

## ANEXO 6

**Entrevista a José Luís Ferreira, realizada em 22 de Abril de 2010, pelas 22.00h (videoconferência).**

**José, antes de mais gostaria de lhe agradecer a peça que escreveu para fagote e a disponibilidade manifestada para a concretização deste projecto.**

**1- Quais as personalidades marcantes na sua formação musical e posteriormente no seu plano de escrita?**

A primeira pessoa que me marcou como professor e também como pessoa foi o António de Sousa Dias, foi ele que me iniciou nestas andanças da informática musical sendo por isso fundamental na minha formação de músico e compositor. Depois, mais tarde, numa outra fase o António Pinho Vargas teve uma grande importância na minha formação pois mostrou-me que as nossas ideias podem ser sempre positivas desde que as saibamos pôr em prática de uma forma eficaz. Ensinou-me a ser mais eclético e a não ser tão radical em determinadas questões... Tenho ainda que citar o Emmanuel Nunes do qual só frequentei seminários, mas que, no entanto, não deixou de dar força e incentivo ao meu trabalho.

**2- Há algum compositor que detém uma maior influência no seu trabalho?**

Existem três compositores que me influenciam bastante, tanto que eu já pouco ouço a música deles porque quero evitar a chamada “angústia da influência”. Se começo a fazer coisas muito parecidas com eles deixa de soar a José Luís Ferreira e passa a soar a outra coisa qualquer como o livro do autor Harold Bloom... O autor nesse livro explica que o Oscar Wilde era autor de muita poesia que nunca chegou a editar, porque achava que aquilo que escrevia seria demasiado outra coisa, e portanto como hoje sabemos, o Oscar Wilde acabou por se especializar na prosa e na escrita teatral, exactamente por considerar que aí ele tinha uma linguagem própria. Hoje na composição acontece um pouco de tudo isto, temos grandes professores de renome e compositores, e por vezes os alunos caem na tentação de escrever

como os mestres e estragam tudo... Agora respondendo à pergunta, os compositores que muito cedo me começaram a influenciar a vários níveis como o instrumental, sonoro, a poética... Eu como sabes tenho uma especial apetência para a música electroacústica, assim penso primeiro no som que quero e depois na música para esse som, no seguimento da “síntese sonora” dos anos cinquenta, onde pessoas como o Stockhausen depois deste movimento disseram que: “agora podemos compor o nosso próprio som, portanto antes de existir música terá de haver uma ideia sonora. O compositor é então o Salvatore Sciarrino o outro é o Helmut Lachenmann e por fim o Gérard Grisey. Considero estes três compositores do mais característico existente na sua maneira de compor o som...

**3- No seu trabalho preocupa-se em escrever para um público que se identifica com determinados padrões musicais, ou pelo contrário segue o seu, independentemente de qualquer reacção menos agradável?**

Eu não penso sequer nesse aspecto. Vou tentar explicar isto desta forma: se eu estou a fazer música e ela é para ser ouvida é claro que penso que o público é importante para mim, mas estar a mudar porque as pessoas não gostam será um bocadinho demasiado. Eu não vou alterar para uma estética porque sei que as pessoas vão gostar dessa estética, isso eu não faço! É uma coisa que eu nem sequer penso, pela mesma razão, pela qual não escrevo notas de programa. Como sabes, hoje em dia as notas de programa ou são demasiado poéticas e não têm nada a ver com aquilo que vais ouvir, ou por outro lado são tão técnicas que te ensinam a ouvir o que se vai passar a seguir. Ora isto para mim é um problema porque se no tempo de Beethoven o público que não percebia de música compreendia que existia algo que estava ali, que era orgânico, e que os sons que aquilo produzia lhe agradavam... Assim eu penso que posso apelar exactamente a isso, que posso escrever música que soe orgânica, que tenha determinada lógica e que possa eventualmente ser agradável. A minha música já foi apelidada de espécie de monofónica, no aspecto de ter só um acontecimento de cada vez. Nunca tenho várias coisas a acontecer ao mesmo tempo e isso é uma opção, é a forma como eu penso a música. Assim não escrevo de uma forma muito complicada... de uma forma geral as pessoas conseguem seguir o “raciocínio” da minha música. Falo em raciocínio pois estabeleço um paralelismo com a literatura, assim quando lemos paramos num determinado sítio e depois quando retomamos vamos talvez ler umas linhas antes e já estamos na história outra vez. Na música não é bem assim, porque temos de ouvir do princípio ao fim. Aquela ideia de que ouvir música, estar num campo, onde terá de ser tudo muito belo é uma treta! Ouvir música é

um acto de inteligência, requer esforço intelectual. Uma pessoa ouve e está a ouvir coisas que fazem sentido da mesma maneira que quando se está a ler um romance, só que neste podemos fechar e no dia seguinte continuamos, na música estamos ali aqueles 10, 15, 20 minutos, 1 hora e temos que estar em condição de avaliar o está a acontecer. Para finalizar preocupo-me sim que a minha música seja simples e clara, não mudo nada porque sei que o público gosta mais daquela estética ou de outra.

#### **4- Tem preferências de escrita quanto à instrumentação ou âmbito (ópera, música de câmara, escrita orquestral)?**

Como compositor e como aluno, já escrevi para tudo, ou quase, agora ter uma obra estreada por uma orquestra por exemplo, não tenho, mas já escrevi para orquestra como é claro. Bom, eu tenho bastante facilidade na escrita para o piano, dado que foi o meu primeiro instrumento, e gosto bastante de escrever para ele pois acho-o muito versátil. Por outro lado, e francamente também embora em Portugal seja quase um pouco impossível, adoraria escrever para orquestra, penso mesmo ser por isso que escrevo tanta música de câmara com electrónica, porque não tenho uma orquestra ao meu dispor. Assim com a electrónica posso ampliar todas as minhas ideias, as ideias de um grupo de câmara que podia também ele ser uma orquestra. Como escrever para mim é criar um som, quando escrevo para um só instrumento estou a reduzir para um lado as várias paletas de criar um som, só tenho uma fonte e assim tento-a explorar ao máximo.

#### **5- Qual a obra que considera marcante no seu estilo e na sua carreira?**

É uma obra para ensemble que foi estreada pela *Orchestrutopica* chamada “From a certain point of view”, que foi a primeira peça que depois de ouvir não senti necessidade de mudar algo, isto como primeiro tópico, depois foi a primeira peça onde eu senti um discurso extremamente coerente a nível da figura narrativa e também a nível da concepção... e acho que ainda por cima soa bem... depois este nome surge por eu ter dois objectos musicais ou figuras. Um é gesto lento, que é uma sucessão de dois acordes e o outro gesto é simplesmente uma sucessão de impulsos muito rápida, o que eu consigo fazer é que os dois coabitem sendo que, na primeira parte da música eu transformo o primeiro no segundo e na segunda parte da volta do segundo para o primeiro, mas por outro caminho. Se pensarmos sobre um certo

ponto de vista estes objectos são o mesmo mas em tempos diferentes de existência, daí o nome...

#### **6- É um desafio escrever para fagote? Em que sentido?**

O problema não é escrever para fagote, o desafio penso é encontrar fagotistas que toquem aquilo que a gente pensa. Assim o problema é encontrar bons fagotistas que queiram fazer este trabalho. Depois de ti, temos bons fagotistas em Portugal, não são é portugueses. Felizmente que quem me pediu para escrever esta obra é português e tem qualidade (*risos*). Quando escrevemos para um instrumento solo temos que ter cuidados redobrados para chegar aos nossos limites e aos do instrumentista, fazer com que no final tudo soe bem e resulte bem, sem que haja um desgaste de “células cinzentas” para conseguir tocar uma coisa que se calhar não vale a pena.

#### **7- Qual ou quais a(s) preocupação principal que julga ter na composição para este instrumento?**

Ter um bom fagotista para tocar a nossa peça é o essencial. De resto conhecer o instrumento e as suas diversas potencialidades, será sempre a principal premissa que terei de ter no meu trabalho.

#### **8- Como classifica a relação compositor intérprete no acto criativo e consequente execução de uma obra?**

Quando estamos a falar de uma peça solo, é fundamental que tal se passe, aliás este é um dos aspectos da minha tese de doutoramento que está relacionada directamente com isso. A obra não é só do foro do compositor, mas como eu escrevo para fagote, neste caso à partida, preciso de conhecer muito bem o som e as características do instrumento, assim como do instrumentista. Ou seja, existe uma constante medição entre aquilo que eu te posso dar e o que tu me dás a mim. Sou também apologista de que numa fase final já da composição e da obra, a peça seja cada vez mais composta com o músico, ou seja, eu escrevo esta ou aquela secção, sentes-te confortável ou não, será que isto funciona assim ou não, será que posso mudar isto ou aquilo de acordo com a minha ideia geral da peça. Na verdade, penso que nos nossos dias o compositor é o “motor” principal da criação, mas precisa de mais “peças”, e essas “peças”

essenciais são também os instrumentistas, intérpretes que é um termo que eu não aprecio tanto, prefiro mais de “performador” embora seja um inglesismo, penso ser o mais correcto. Um músico solista não está a executar uma coisa, alguém que está na fábrica é que executa. Interpretar também não está pois não está a fazer a seu bel prazer, claro que tem sempre um capital de interpretação, por isso é que dois fagotistas não tocam a *Sequenza* de Berio da mesma forma, porque há coisas que são para ser feitas ao gosto de quem toca. Por isso na minha tese de doutoramento uso o termo performador, não uso nem intérprete, nem executante.

### **9- Pensa que podemos falar em novas correntes de Música Portuguesa?**

Nos últimos quinze anos têm surgido muitos compositores em Portugal, principalmente porque esta gente começou a estudar e depois de concluírem os seus estudos cá, começaram também a ir lá para fora, e alguns destes começaram a ter sucesso fora do país também. Depois quando voltaram tudo se torna mais fácil, pois existem até casos de alguns compositores que só tiveram sucesso em Portugal a partir do momento que foram reconhecidos no estrangeiro. Agora, porque é que existem novas correntes, na verdade já existe muita gente que escreve de maneira diferente, mas também por outro lado, não creio que exista uma maneira portuguesa de escrever música, acho antes que é uma maneira europeia de escrever música. Acho ainda que... existem poucas pessoas a arriscar, já têm a sua forma de escrita, aquilo até resulta... e depois aquilo fica por ali. Assim o problema é que nem todos querem chegar mais longe na maneira como escreve, e quando falo em mais longe não me refiro obviamente a tornarem-se mais conhecidos... Posso dar o exemplo de uma das coisas que mais me marcou nas aulas com o Emmanuel Nunes, numa das peças que mais gosto dele, escrita para coro, peça esta de 1974. Quando ouvi a peça fiquei deslumbrado e disse para mim mesmo que adorava a obra. Depois falei com o compositor e disse-lhe que achava a peça “brutal” com 12 vozes, 27 minutos, uma peça difícil, daquelas que tem que se ensaiar durante um ano para cantar aquilo. Eu disse-lhe que a música que ele escrevia hoje em dia, não reconheceria nenhum daqueles padrões de escrita, e ele respondeu-me: “Eu escrevi daquela maneira nessa altura, agora é altura de explorar outras coisas!” Infelizmente, aquilo que eu tenho notado em alguns compositores portugueses, uns até conhecidos, é que encontram a sua forma e depois estabilizam... e toca a fazer sempre alguma coisa naquele estilo. Eu francamente não me identifico com esta fórmula, cada desafio é sempre novo e funciona como uma aglutinação na minha linguagem.

**10- Qual a importância dos meios electrónicos e electroacústicos no paradigma da música contemporânea?**

A importância é cada vez maior, deixou de ser para muitos compositores e muitas estéticas só ali um nicho de “cromos que mexem com aquelas coisas”. Agora passa a ser uma coisa muito mais abrangente, de repente passas a ter no início dos anos 80, compositores como o Stockhausen ou o Boulez que passam a utilizar a electrónica como quase uma regra, e alguns deles como o Boulez por exemplo, nem sequer era um entendido na mesma, ao contrário do Stockhausen. Agora já há o compositor especialista em electrónica que é o meu paradigma. Eu sou compositor faço a minha vida com a electrónica, sou auto-suficiente, mas muitas vezes também sou um assistente musical de compositores que necessitam de utilizar estes meios nas suas obras e não têm os meios técnicos para tal ou os conhecimentos científicos, e encomendam-me a essa parte. É óbvio que aí eu estou a fazer um trabalho artístico mas sob a alçada de outro. Para finalizar, hoje com o advento das multimédias, e num momento toda a gente tem um computador lá em casa que consegue fazer coisas fantásticas com o som e a imagem, é normal que cada vez apareça mais música dependente dos meios tecnológicos.

**11- É partidário de uma música para todas as camadas etárias e sociais? Por outro lado preocupa-se com a reacção do público à sua música?**

Eu escrevo música que considero que alguém que não esteja habituado a ouvir música contemporânea, mas que tenha a mínima vontade de a querer ouvir, vai entendê-la! Não penso que a minha música seja necessariamente complicada, se calhar até pode ser mas eu não a classifico como conceptual, concepcional ou filosófica. As pessoas podem classificá-la como quiserem, mas só eu sei como ela foi concebida, por isso, guardo esse trunfo só para mim. Na verdade quando alguém ouve e está atento será sempre a melhor maneira para perceber algo. Como curiosidade digo que como ainda existe pouca gente a lidar com este estilo de música, somos ainda relativamente unidos neste campo, e necessariamente, mais unidos do que os outros... preocupamo-nos pouco com essas coisas, queremos é fazer...Sou compositor e investigo de acordo com a necessidade da música que quero escrever.

**12- Considera que outras variantes das artes ou da vida social, podem ter um papel preponderante na influência sobre o seu estilo de composição? Quais?**

Como eu estou a escrever música, só música, música absoluta, não tenho nenhuma ideia ou texto. À partida funciona basicamente com ideias abstractas. Essas ideias abstractas são evidentemente influenciadas pela pessoa social que eu sou, são condicionadas ainda pelo meu passado pelas minhas acções, isso tudo... Mas, tudo isto é inconsciente! Eu quando tenho uma ideia musical não tenho ideia do meu ser social nessa mesma ideia, mas se tiver que escrever uma música a partir de um texto, por exemplo uma ópera, ou eventualmente escrever uma peça onde o principal é uma voz a narrar, e agora falo até com experiência pois foi uma das últimas peças que fiz foi para estes parâmetros, uma peça erótica só com fita e com textos do Henry Miller. Fui eu que escolhi usar textos do Henry Miller. Como sabes um grande escritor da literatura mundial desde os anos 50 até aos nossos dias. Assim, recebi uma encomenda para uma obra que tinha como o ponto central o erotismo, depois pensei que o ponto de vista do erotismo é quase sempre visto do lado feminino, assim pensei eu encará-lo do ponto de vista de um homem, onde muitas vezes roça a pornografia, porque é um homem simplesmente! Bom, ao escolher os textos tive de os seleccionar com algum cuidado, não só pelo palavreado vernáculo que ouvi, sem ser falado e visto... aí já houve uma consciência na escolha do texto e na forma como o musiquei, já tive de ter as minhas ideias sobre o erotismo, porque mesmo que eu não me reveja no erotismo do Henry Miller, e mesmo assim, eu quis trabalhá-lo porque ele é dos escritores onde melhor podemos observar o erotismo sob ponto de vista primário, neste caso masculino que era o que me interessava. Tive que pensar quais eram as minhas ideias sobre o assunto. Se por acaso englobasse pinturas ou um filme por exemplo, aí penso que já seria bastante diferente, pois existem outros meios, mas quando temos apenas música absoluta é muito mais irracional. Ou seja tive uma ideia não sei porque é que a tive, mas soa-me bem então é para continuar, ao contrário de uma situação como a da ópera ou esta que descrevi pois aí tenho que ter escolhas e preocupações sociais sendo que não posso passar à margem delas, tenho que escrever música para esse texto.

**13- O que considera ser uma escrita contemporânea? (Terá que ter efeitos, electrónica, instrumentações menos convencionais, ou pelo contrário, o escrever até em linguagem tonal sem qualquer destes efeitos pode ser considerado um meio deste mesmo “chavão”?)**

Escrita contemporânea é portanto escrita que é feita nos dias de hoje. Para mim escrita contemporânea é uma escrita que só poderia ser feita hoje, não poderia ser escrita há 50 anos atrás ou 100. Para mim faz sentido eu escrever música tonal, o que não faz sentido é que eu escreva música tonal da mesma forma como aqueles 300 anos fantásticos que nós tivemos de

música tonal. O que faz sentido é que um compositor como Stravinsky continue a escrever música tonal alguns anos depois mas com um outro olhar, não é a mesma música tonal que o Bach ou o Mozart poderiam ter escrito, é outra música tonal, isso muito bem! Agora, hoje em dia uma pessoa que me apresenta uma obra que soa a Brahms, Mozart, Beethoven e depois por exemplo a Messiaen é uma fraude. O meu problema é estar a escrever uma música onde esteja a repetir o passado, é aqui que julgo que o exemplo do Stravinsky é muito bom pois naquela fase Neoclássica ele tem claramente influências do Barroco e do Classicismo, mas vamos a ver e soa a Stravinsky não soa a Bach ou Mozart “requentados”! É um tonalismo diferente... Não me interessa saber se o tonalismo está esgotado ou não sinceramente, embora sabendo que os primeiros nove harmónicos são os que soam melhor. Eu não escrevo música tonal, portanto essa é uma preocupação que eu não tenho. Se houver algum compositor que escreva neste sistema de uma forma totalmente inovadora, melhor ainda...

#### **14- Como se definiria como compositor?**

Bom eu deveria arranjar um “palavrão” qualquer para definir isso não? Não sei definir-me como compositor, o que posso fazer é arranjar algumas características para a minha música que costuma ser pulsante! Tenho essa obsessão da pulsação rápida e frenética, sou muito influenciado pelos aspectos da música concreta e electrónica, portanto da composição do próprio som. Tenho ainda influências da música espectral e da música minimal... Posso sempre inserir-me no meio daqueles que utilizam a electroacústica ou recorrem a meios informáticos, mas mais nada. Será sempre mais fácil, alguém ouvir a minha música e classificá-la como entender.

#### **15- Qual o seu entendimento sobre o caminho e as várias direcções da música do nosso tempo?**

Eu francamente duvido que volte a existir uma língua franca, como o tonalismo. Acho que a multiplicidade será o futuro, mesmo a multiplicidade das multiplicidades. Eu penso que a música vai constantemente divergir. Agora que vai haver um cada vez maior suporte e auxílio da tecnologia, isso vai! E atenção, eu escrevo música electroacústica, não porque acho que seja o futuro mas porque essencialmente porque gosto!

## **ANEXOS B - Partituras**

*Ao Pedro Silva*  
**Pequena Suite**

Sérgio Azevedo  
(n. 1968)

**I. Alla Marcia**

$\text{♩} = 100$

The image displays a musical score for the first movement, 'I. Alla Marcia', from the 'Pequena Suite' by Sérgio Azevedo. The score is written for Fagote (Bassoon) and Piano. It begins with a tempo marking of  $\text{♩} = 100$ . The music is in 4/4 time and features a complex interplay between the two instruments. The Fagote part starts with a melodic line, while the Piano provides a rhythmic and harmonic accompaniment. The score is divided into systems, with measures 4, 7, and 10 marked at the beginning of their respective systems. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

2

Pequena Suite

The image displays a musical score for a piece titled "Pequena Suite". The score is arranged in two systems, each containing a Bassoon part and a Piano accompaniment. The Bassoon part is written in a single staff, while the Piano accompaniment is split across two staves (treble and bass clefs). The score is marked with measure numbers 13, 16, 19, 22, and 25. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like *mf* and *ff*. The overall style is contemporary and expressive.

Pequena Sute

The image displays a musical score for the piece "Pequena Sute". The score is arranged in a system of two staves: a bassoon staff (top) and a piano staff (bottom). The piano staff is further divided into a right-hand (treble) and left-hand (bass) part. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The score is divided into measures, with measure numbers 29, 32, 35, 38, and 41 clearly marked at the beginning of their respective systems. The bassoon part features melodic lines with various articulations such as accents and slurs. The piano accompaniment consists of complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and chords, with dynamic markings like *mf* and *ff* visible. The overall texture is dense and intricate, characteristic of a chamber or solo instrumental piece.

4 Pequena Suite

44

47

Detailed description: This section of the score, titled 'Pequena Suite', begins at measure 44. It consists of three systems of music. The first system (measures 44-46) shows the bassoon line with a melodic line and a piano accompaniment with chords and moving lines in both hands. The second system (measures 47-50) continues the piece, with the bassoon line ending in a final note and the piano accompaniment providing harmonic support.

II. Valsa I

$\text{♩} = 144$

51

58

65

Detailed description: This section, titled 'II. Valsa I', begins at measure 51. It consists of three systems of music. The first system (measures 51-57) shows the bassoon line with a melodic line and a piano accompaniment with chords and moving lines in both hands. The second system (measures 58-64) continues the piece, with the bassoon line ending in a final note and the piano accompaniment providing harmonic support. The third system (measures 65-71) shows the bassoon line with a melodic line and the piano accompaniment with chords and moving lines in both hands.

Pequena Suite

The image displays a musical score for the piece "Pequena Suite" for Bassoon and Piano. The score is organized into six systems, each containing a Bassoon staff and a Piano grand staff (treble and bass clefs). Measure numbers 71, 77, 83, 89, and 95 are indicated at the beginning of their respective systems. The Bassoon part features melodic lines with various articulations, including slurs and accents. The Piano accompaniment consists of block chords and rhythmic patterns in both hands. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

6

Pequena Suite

The image displays a musical score for a piece titled "Pequena Suite". The score is arranged in systems, with measures 101, 107, 113, 119, and 125 explicitly labeled. The notation includes a Bassoon part (indicated by a bass clef and a 'B' in the key signature) and a Piano accompaniment (indicated by a grand staff with treble and bass clefs). The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several slurs and articulation marks (like 'v' for accents) throughout the score. The key signature is B-flat major, and the time signature is 4/4. The score is presented in a clean, professional layout with clear notation and dynamic markings.

Pequena Suite

The image displays a musical score for a piece titled "Pequena Suite". The score is arranged in a system with two staves: a bassoon staff (bottom) and a piano staff (top). The piano staff is further divided into a right-hand (treble) and left-hand (bass) part. The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. The score is divided into six systems, each starting with a measure number: 131, 137, 143, 149, and 155. The bassoon part features melodic lines with various articulations such as slurs, accents, and staccato marks. The piano accompaniment consists of chords and rhythmic patterns that support the bassoon's melody. The notation includes various musical symbols like beams, slurs, and dynamic markings.

8

Pequena Suite

Musical score for 'Pequena Suite' measures 160-165. The score is written for Bassoon (B♭) and Piano. Measures 160-165 show a melodic line in the bassoon and a complex accompaniment in the piano. The piano part features dense chordal textures and arpeggiated figures.

III. Con slancio

$\text{♩} = 108$

Musical score for 'III. Con slancio' measures 170-182. The score is written for Bassoon (B♭) and Piano. The tempo is marked  $\text{♩} = 108$ . Measures 170-182 show a fast, rhythmic passage in the bassoon and a piano accompaniment with a driving bass line. The piano part includes a prominent bass line with eighth-note patterns and chordal support.

The image displays a musical score for the piece "Pequena Suite". It is arranged in six systems, each consisting of a Bassoon staff and a Piano grand staff (treble and bass clefs). The measure numbers 183, 188, 194, 200, 206, and 211 are marked at the beginning of each system. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score shows a complex interplay between the melodic lines of the Bassoon and the harmonic accompaniment of the Piano.

10

Pequena Suite

218

224

230

237

242

242

The musical score consists of five systems of staves. Each system includes a woodwind staff (likely bassoon) and a piano accompaniment staff. The score is marked with various dynamics such as *mf*, *f*, and *ff*, and includes numerous accents and slurs. The time signature changes frequently throughout the piece, including 2/4, 3/4, 4/4, 5/4, 6/4, 7/4, 8/4, 9/4, 10/4, 11/4, 12/4, 13/4, 14/4, 15/4, 16/4, 17/4, 18/4, 19/4, 20/4, 21/4, 22/4, 23/4, 24/4, 25/4, 26/4, 27/4, 28/4, 29/4, 30/4, 31/4, 32/4, 33/4, 34/4, 35/4, 36/4, 37/4, 38/4, 39/4, 40/4, 41/4, 42/4, 43/4, 44/4, 45/4, 46/4, 47/4, 48/4, 49/4, 50/4, 51/4, 52/4, 53/4, 54/4, 55/4, 56/4, 57/4, 58/4, 59/4, 60/4, 61/4, 62/4, 63/4, 64/4, 65/4, 66/4, 67/4, 68/4, 69/4, 70/4, 71/4, 72/4, 73/4, 74/4, 75/4, 76/4, 77/4, 78/4, 79/4, 80/4, 81/4, 82/4, 83/4, 84/4, 85/4, 86/4, 87/4, 88/4, 89/4, 90/4, 91/4, 92/4, 93/4, 94/4, 95/4, 96/4, 97/4, 98/4, 99/4, 100/4. The score concludes with a double bar line at measure 242.

IV. Romanza

Pequena Suite

249  $\text{♩} = 52$

249

254

259

264

269

12

Pequena Suite

273

273

V. Gavota

277  $\text{♩} = 108$

277

282

282

287

287

292

292

Pequena Suite

The image displays a musical score for the piece "Pequena Suite", specifically measures 296 through 314. The score is organized into three systems, each containing a bassoon part and a piano accompaniment. The piano part includes a sub-octave section marked "8vb". The bassoon part features various articulations and dynamics. The piano part includes a sub-octave section marked "8vb". The bassoon part features various articulations and dynamics.

VI. Valsa II

320 *lento, accelerando al...* ♩ = 160

320

328

335

342

349

The image displays a musical score for the piece "Pequena Suite". The score is organized into three systems, each consisting of a bassoon staff and a grand piano staff. The measures are numbered as follows:

- System 1: Bassoon staff starts at measure 356. The piano staff also starts at measure 356.
- System 2: Bassoon staff starts at measure 362. The piano staff also starts at measure 362.
- System 3: Bassoon staff starts at measure 368. The piano staff also starts at measure 368.

The score continues with measures 373 and 379. The music is characterized by intricate rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and complex harmonic structures with frequent chromaticism. The bassoon part often features melodic lines with grace notes and slurs, while the piano accompaniment provides a dense, textured background with frequent chordal changes and arpeggiated figures.

385

385

VII. Marcha e Alla marcia (reprise)

390  $\text{♩} = 92$

390

397

397

403

403

407

407

Pequena Suite

The image displays a musical score for the piece "Pequena Suite". It consists of six systems of music, each with a bassoon part (top staff) and a piano accompaniment (bottom staff). The measures are numbered as follows:

- System 1: Measures 412-416. The bassoon part features a melodic line with slurs and accents. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines.
- System 2: Measures 417-420. The bassoon part includes a complex passage with a slur and a fermata. The piano accompaniment continues with rhythmic patterns.
- System 3: Measures 421-423. The bassoon part has a melodic phrase with a slur and a fermata. The piano accompaniment features a triplet in the right hand.
- System 4: Measures 424-428. The bassoon part contains a melodic line with slurs and accents. The piano accompaniment includes a triplet in the right hand.
- System 5: Measures 429-430. The bassoon part concludes with a melodic phrase. The piano accompaniment ends with a triplet in the right hand.

The score includes various musical notations such as slurs, accents, and triplets, indicating specific performance techniques for both instruments.

$\text{♩} = 100$

The musical score is presented in two systems per page. The first system (measures 433-436) features a bassoon line with a triplet of eighth notes and a piano accompaniment with chords and eighth notes. The second system (measures 437-440) continues the bassoon line with a long slur and the piano accompaniment with chords. The third system (measures 441-443) shows the bassoon line with a complex rhythmic pattern and the piano accompaniment with a dense texture of chords and eighth notes. The fourth system (measures 444-446) features the bassoon line with a long slur and the piano accompaniment with a complex texture. The fifth system (measures 447-450) shows the bassoon line with a complex rhythmic pattern and the piano accompaniment with chords and eighth notes. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

The image displays a musical score for the piece "Pequena Suite". The score is arranged in systems, with the bassoon part on the top staff and the piano accompaniment on the bottom two staves. Measure numbers 450, 453, 456, 459, and 462 are indicated at the start of their respective systems. The bassoon part features melodic lines with various articulations and dynamics, while the piano accompaniment provides harmonic support with chords and rhythmic patterns. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4.

The image displays a musical score for a piece titled "Pequena Suite". The score is arranged in a system with three staves: a single staff for the Bassoon (Bb) and a grand staff for the Piano (Treble and Bass clefs). The page number "20" is located at the top left, and the title "Pequena Suite" is centered at the top. The score is divided into several systems, with measure numbers 465, 466, 469, 472, 475, and 478 marking the beginning of each system. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings, such as *mf* and *f*, and articulation marks like accents and slurs. The key signature is one flat (Bb), and the time signature is 3/4. The score concludes with a double bar line at the end of the final system.

The image displays a musical score for the piece 'Pequena Suite', specifically measures 481 through 484. The score is arranged in two systems. The first system (measures 481-483) features a single bassoon staff at the top and a grand piano (piano) staff below it. The bassoon part begins with a series of eighth notes, followed by a melodic line with some grace notes and a final flourish. The piano accompaniment consists of chords and arpeggiated figures. The second system (measures 484) shows the bassoon staff with a few notes and rests, while the piano staff continues with chords and arpeggiated patterns. The score concludes with a double bar line.

to Pedro Silva

# Partita

in the Old Style  
for Bassoon

## Prelúdio

Telmo Marques  
(2007/2008)

The musical score is written for Bassoon in a single system. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 2/4. The piece is marked *mp* (mezzo-piano) at the start. The notation consists of six staves of music, each containing measures 1 through 24. The score includes various dynamic markings: *mp* at the beginning, *cresc.* (crescendo) at measures 6 and 14, *mf* (mezzo-forte) at measure 14, *fp* (fortissimo piano) at measure 19, *f subito* (sudden forte) at measure 19, and *sf* (sforzando) followed by *p* (piano) at measure 19. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 24.

28 *mf* *f* *p*

34

39 *pp* *cresc.*

44 *mf* *f* *sf*

48 *sf* *p*

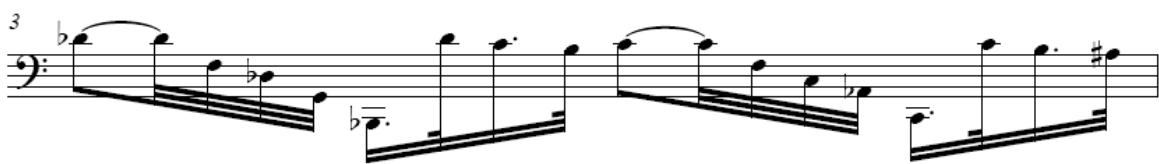
52 *pp* *f*

56

Detailed description: This page contains a musical score for bassoon, spanning measures 28 to 56. The score is written in a single system with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/8. The music is characterized by rapid sixteenth-note passages, often grouped in pairs or fours, and is frequently tied across bar lines. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), *p* (piano), *pp* (pianissimo), and *sf* (sforzando). A *cresc.* (crescendo) marking is used in measure 39. The score includes various articulations such as slurs and accents. The piece concludes with a final measure (56) featuring a sustained note followed by a fermata.

## Allemande

61  $\text{♩} = 88$



9

10

11

12

13

14

15

16

17

The image displays a musical score for the bassoon, consisting of nine staves of music. Each staff is numbered from 9 to 17. The notation is written in bass clef and includes various rhythmic values, accidentals (sharps, flats, and naturals), and phrasing slurs. The music is complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes, as well as rests and dynamic markings. The score is presented in a clean, black-and-white format on a white background.

## Courante

The image displays a musical score for a piece titled "Courante". The score is written in bass clef with a 3/8 time signature. It consists of nine staves of music, each beginning with a measure number: 1, 7, 13, 18, 25, 30, 36, 41, and 44. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs. There are also rests and dynamic markings throughout the piece. The key signature is one flat (B-flat), and the piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the final staff.

## Sarabande



## Gigue



15



18



21



24



27



30



# Swing-lines I

for bassoon solo

Jean-François Lézé  
2008

Groovy ♩ = 110

*p*

4

7 *sfp* *f*

10 *mp* *sfp* *f*

13

16 *ff*

19 *mp* *sfp<sub>sub</sub>* *molto cresc.* *mp* *f*

22 *mp* *f* *mp* *f* *mp* *f*

25

*ff* *p*

28

*ff*

31

*ff*

34

*sf psub* *f* *sf psub* *f* *sf psub* *f*

37

*ff* *sf psub* *f* *sf psub* *f*

40

*p*

43

*mf* *p sub* *f*

46

*ff*

49

Musical notation for measures 49-51. Measure 49 has a half note G4. Measure 50 has a half note A4. Measure 51 has a quarter rest followed by three eighth notes: B4, C5, B4, each with a triplet bracket and an accent.

52

Musical notation for measures 52-54. Measure 52 has a half note G4. Measure 53 has a half note A4. Measure 54 has a half note B4. Dynamics: *p sub*, *mf*.

55

Musical notation for measures 55-57. Measure 55 has a half note G4. Measure 56 has a half note A4. Measure 57 has a quarter rest followed by three eighth notes: B4, C5, B4, each with a triplet bracket and an accent. Dynamics: *f*, *ff*.

58

Musical notation for measures 58-60. Measure 58 has a half note G4. Measure 59 has a half note A4. Measure 60 has a half note B4. Dynamics: *p sub*, *f*.

61

Musical notation for measures 61-63. Measure 61 has a half note G4. Measure 62 has a half note A4. Measure 63 has a half note B4. Dynamics: *p sub*, *cresc.....poco.....à.....poco.....*.

64

• Più mosso ♩ = 132

Musical notation for measures 64-66. Measure 64 has a half note G4. Measure 65 has a half note A4. Measure 66 has a half note B4. Dynamics: *ff*, *molto rall.*, *pp*, *p*.

67

Musical notation for measures 67-69. Measure 67 has a half note G4. Measure 68 has a half note A4. Measure 69 has a half note B4. Dynamics: *mp*, *mf*, *f*.

70

73

*p sub* *ff*

The image displays two staves of musical notation in bass clef. The first staff, labeled '70', contains measures 70, 71, and 72. It features a sequence of eighth and sixteenth notes with various accidentals (flats and naturals). The second staff, labeled '73', contains measures 73, 74, 75, and 76. It begins with a dynamic marking of *p sub* and a 16-measure rest. The notation resumes with a complex rhythmic pattern of sixteenth notes, including slurs and accents, and concludes with a dynamic marking of *ff*.

Plural X  
para fagote e piano

Fernando C. Lapa

♩ = 60

Bassoon

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

♩ = 60

Piano

*mp* *p*

6

Bsn.

*ppp* *mf* *ff* *fff*

Pno.

*mf* *f* *ff*

10

Bsn.

*p subito* *f*

*8va*

Pno.

*mf* *mp*

2 14

Bsn. *mf* *pp* *mf* *f* *mf* *8va*

Pno. *f* *ped.*

19

Bsn. *ff* *mf* *p* *mf* *ff* *f*

Pno. *mf* *ff* *f*

26

Bsn. *fff* *mf* *dim.* *mf* *pp*

Pno. *mp* *cresc.* *ff* *mp* *f*

30

Bsn. *mf* *cresc.* *f* *f* *p*

Pno. *mf* *mf*

33 3

Bsn. *mf* *f* *p* *mf*

Pno. *mf*

37

Bsn. *f* *p*

Pno.

41  $\text{♩} = 60$

Bsn. *f* *tr* *mf*

Pno. *f*

43 *tr*

Bsn. *f* *p* *ff* *f*

Pno. *f* *loco*

8<sup>th</sup> Ped.

4

45 *tr* *mf*

Bsn.

Pno. *f*

8<sup>va</sup>

46

Bsn. *ff* *f* *ff* *f*

Pno. *f loco*

(8).... | Ped.

48 *tr* *mf* *ff* *ff*

Bsn.

Pno. *f loco*

8<sup>va</sup> | Ped. | Ped.

50

Bsn. *mf* *ff* *f*

Pno. *ff* *f*

ff 8<sup>va</sup> | Ped.

53

Bsn.

Pno.

(8).....

56

Bsn.

Pno.

57

Bsn.

Pno.

58

Bsn.

Pno.

6

60

Bsn.

Pno.

*cresc. poco a poco*

61

Bsn.

*f*

*f*

*dim.*

62

Bsn.

Pno.

*ff*

*dim.*

*ff*

63

Bsn.

Pno.

*mf*

64

Bsn.

*f*

Pno.

65

Bsn.

*mf*

Pno.

*ff*

66

Bsn.

*cresc. poco a poco*

Pno.

67

Bsn.

*ff* *mf*

Pno.

*f*

8

68

Bsn.

Pno.

*f*

69

Bsn.

Pno.

*ff*

70

Bsn.

Pno.

*f*

71

Bsn.

Pno.

*f*

The image displays a musical score for Bassoon (Bsn.) and Piano (Pno.) across four systems of music, numbered 72 to 75.   
 - **System 72:** The Bassoon part begins with a trill (tr) on a whole note. The Piano part features a dense, rhythmic accompaniment of sixteenth notes in both hands, marked with a fortissimo (*ff*) dynamic.   
 - **System 73:** The Bassoon part plays a melodic line with slurs and accents, marked with a forte (*f*) dynamic. The Piano part continues with a complex texture of sixteenth notes, also marked with a forte (*f*) dynamic.   
 - **System 74:** The Bassoon part has a trill on a half note, marked with a forte (*f*) dynamic. The Piano part features a more active melodic line in the right hand and a steady accompaniment in the left hand.   
 - **System 75:** The Bassoon part plays a melodic line with slurs and accents, marked with a forte (*f*) dynamic. The Piano part includes a trill on a whole note in the right hand and a melodic line in the left hand, both marked with a forte (*f*) dynamic.   
 - **Other markings:** A dashed line labeled '8<sup>ob</sup>' is present below the Piano part in measure 72. The score uses various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings.

10

77

Bsn.

*f*

Pno.

*f*

78

Bsn.

*f*

*tr*

Pno.

79

Bsn.

*f*

*tr*

Pno.

*f*

80

Bsn.

*f*

*tr*

Pno.

81

Bsn. *f*

Pno. *f*

83

Bsn. *f*

Pno. *f*

84

Bsn. *f*

Pno. *ff*

85

Bsn. *ff*

Pno. *ff*

(8)

Detailed description: The image shows a musical score for Bassoon (Bsn.) and Piano (Pno.) across five systems of music, numbered 81 to 85. System 81: Bsn. plays a melodic line with slurs and accents, marked *f*. Pno. provides a rhythmic accompaniment with slurs, also marked *f*. System 83: Bsn. continues with a similar melodic line, marked *f*. Pno. accompaniment is marked *f*. System 84: Bsn. has a long trill (tr) above the staff, marked *f*. Pno. accompaniment is marked *ff*. System 85: Bsn. plays a few notes with accents, marked *ff*. Pno. accompaniment is marked *ff* and includes glissando markings (gliss.) on the right hand. The score concludes with a double bar line and a repeat sign. A dashed line at the bottom is labeled (8).



100

Bsn.

Pno.

*p* *cresc.* *f*

Ped.

103

Bsn.

Pno.

*f* *mf* *f* *ff* *ppp*

tr

Ped. Ped. Ped.

107

Bsn.

Pno.

*cresc.*

Ped.

108

Bsn.

Pno.

*f*

*f*

Ped.

14

Musical score for measures 109-110. The system includes a Bassoon (Bsn.) staff and a Piano (Pno.) staff. Measure 109 features a five-measure rest for the Bassoon, followed by a melodic line starting with a five-measure rest. The Piano accompaniment consists of a series of ascending sixteenth-note runs in both hands, marked with a forte (*f*) dynamic. A *dim.* (diminuendo) marking is placed above the Bassoon staff. Measure 110 shows the Bassoon playing a melodic phrase with a trill, while the Piano accompaniment continues with sixteenth-note runs, marked with a piano (*pp*) dynamic. Pedal markings (*Ped.*) are present at the beginning and end of the system.

111

Musical score for measures 111-112. The system includes a Bassoon (Bsn.) staff and a Piano (Pno.) staff. Both instruments have a five-measure rest at the start of the system. The Bassoon staff is empty for the remainder of the system. The Piano accompaniment features a series of chords in the right hand and single notes in the left hand, marked with a *cresc. poco a poco* (crescendo poco a poco) dynamic. Pedal markings (*Ped.*) are present at the beginning and end of the system.

113

Musical score for measures 113-114. The system includes a Bassoon (Bsn.) staff and a Piano (Pno.) staff. The Bassoon part begins with a forte (*f*) dynamic and a melodic line featuring eighth-note patterns and triplets. The Piano accompaniment starts with a trill in the right hand and a sustained chord in the left hand, marked with a forte (*f*) dynamic. Pedal markings (*Ped.*) are present at the beginning and end of the system.

114

Musical score for measures 114-115. The system includes a Bassoon (Bsn.) staff and a Piano (Pno.) staff. The Bassoon part features a rapid sixteenth-note passage starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, marked with *molto cresc.* (molto crescendo) leading to a fortissimo (*ff*) dynamic. The Piano accompaniment consists of sustained chords in both hands, marked with a fortissimo (*ff*) dynamic. Pedal markings (*Ped.*) are present at the beginning and end of the system.

116

Bsn.

*mf* *dim.* *pp* *mp*

Pno.

*f* *mf* *pp*

Ped.

124

Bsn.

Pno.

134

Bsn.

Pno.

143

Bsn.

*ff* *mp* *ff* *mp*

Pno.

Ped.

16

152

Bsn. *mf*

Pno. *mp*

157

Bsn. *dim.* *mf*

Pno. *dim.* *p* *mf*

162

Bsn.

Pno. *tr*

169

Bsn.

Pno. *f* *5* *6*

The image displays a musical score for Bassoon (Bsn.) and Piano (Pno.) across four systems of music. The first system (measures 152-156) features the Bassoon with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and the Piano with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The second system (measures 157-161) shows the Bassoon with a *dim.* dynamic followed by *mf*, and the Piano with *dim.*, *p*, and *mf* dynamics. The third system (measures 162-168) includes trills (*tr*) in both parts. The fourth system (measures 169-173) features fortissimo (*f*) dynamics and includes fingering numbers 5 and 6. Pedal markings (*Ped.*) are present throughout the piano part.

173

Bsn.

*f*

Pno.

175

Bsn.

*dim.*

Pno.

*f*

*f*

*f*

5

5

6

*Red.*

179

Bsn.

*pp*

*S<sup>ma</sup>*

Pno.

*mf*

187

$\text{♩} = 120$

Bsn.

*f*

Pno.

$\text{♩} = 120$

*ff*

*Red.*

18

190

Bsn.

Pno.

*mf*

194

Bsn.

Pno.

*f*

197

Bsn.

Pno.

*cresc.*

200

Bsn.

Pno.

*ff*

204

Bsn. *sf*

Pno. *mp*

Ped.

209

Bsn.

Pno. *cresc.*

Ped.

214

Bsn.

Pno. *f*

Ped.

217

Bsn. *mf*

Pno. *sf*

Ped.

20

220

Bsn.

*mf* *cresc.* *f*

Pno.

*mf* *tr*

Ped. 4

223

Bsn.

*mf* *cresc.* *mf* *cresc.*

Pno.

Ped.

225

Bsn.

*f* *tr*

Pno.

*f* *ff* *ff*

Ped.

229

Bsn.

*f*

Pno.

Ped.

233

Bsn. *f*

Pno. *mf*

236

Bsn.

Pno.

239

Bsn.

Pno.

242

Bsn.

Pno. *tr*

Ped

22

245

Bsn.

Pno.

*ff*

*f*

*ped.*

249

Bsn.

Pno.

*f*

*f*

*v*

252

Bsn.

Pno.

*cresc.*

*ff*

*ff sempre*

*ped.*

255

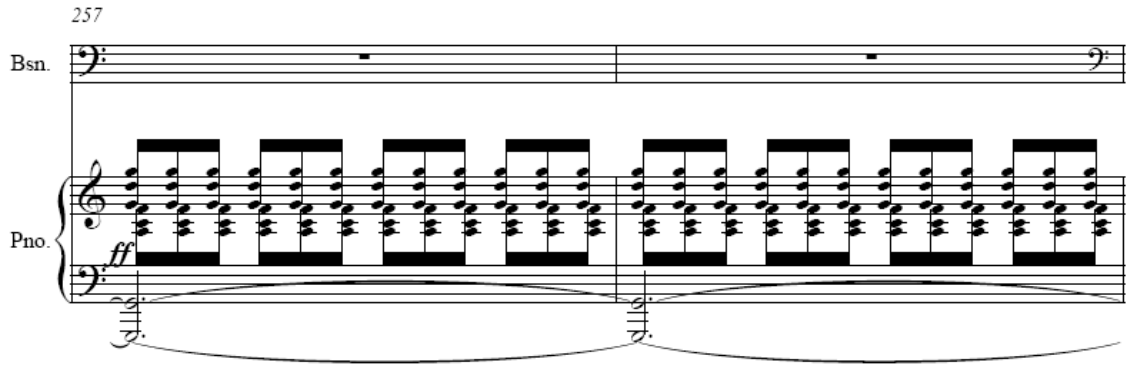
Bsn.

Pno.

*ff*

*ped.*

257



Bsn.

Pno. *ff*

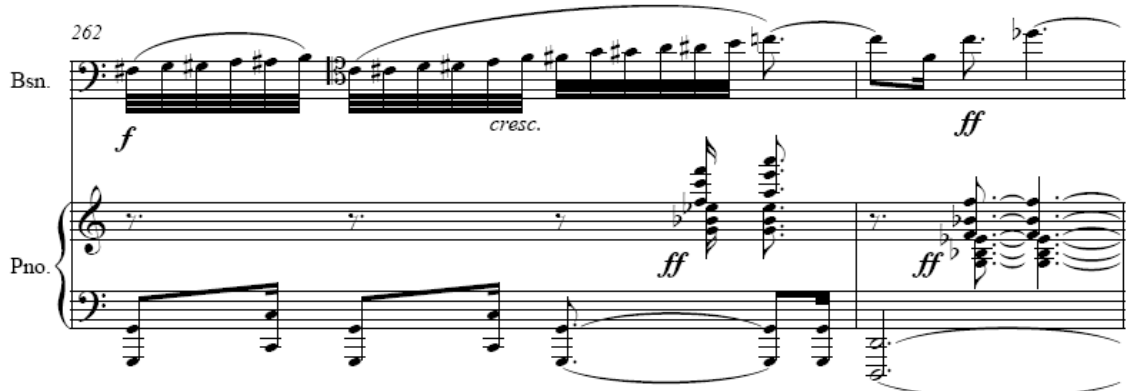
259



Bsn. *f* *cresc.* *ff*

Pno. *ff*

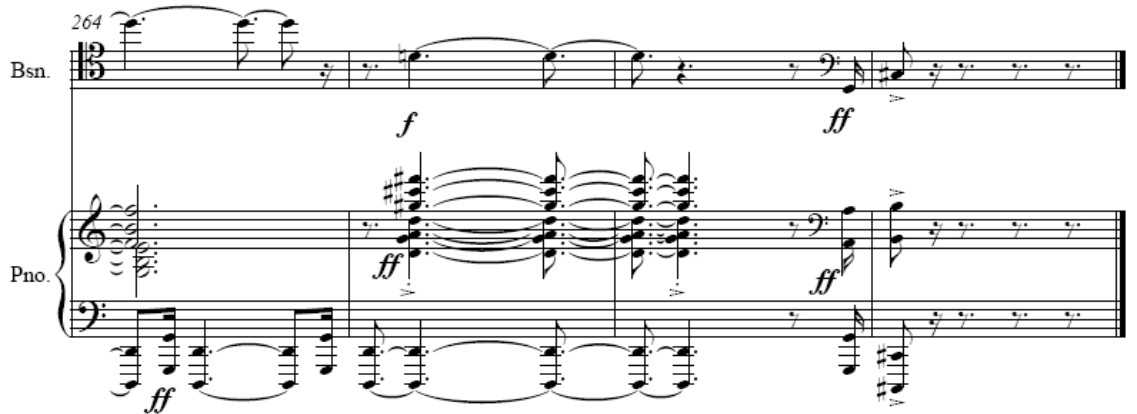
262



Bsn. *f* *cresc.* *ff*

Pno. *ff*

264



Bsn. *f* *ff*

Pno. *ff*

# Um Tempo

(Para fagote e piano)  
dedicada ao Pedro Silva

Carlos Azevedo

$\text{♩} = 270$

9

17

System 1: Measures 25-32. The bassoon part (top staff) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and accents. The piano accompaniment (bottom two staves) consists of chords and single notes in the right and left hands, with some slurs.

System 2: Measures 33-40. The bassoon part (top staff) has a melodic line with a triplet in measure 34 and various note values. The piano accompaniment (bottom two staves) features chords and moving lines in both hands, with slurs and ties.

System 3: Measures 41-47. The bassoon part (top staff) continues the melodic development with slurs and accents. The piano accompaniment (bottom two staves) provides harmonic support with chords and moving lines in both hands.

System 4: Measures 48-55. The bassoon part (top staff) concludes with a melodic phrase. The piano accompaniment (bottom two staves) features chords and moving lines in both hands, ending with a final chord.

56

Musical score for measures 56-63. The system consists of three staves: a bass staff for the bassoon, a grand staff (treble and bass) for the piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature changes from 3/8 to 2/4, then 3/8, and finally 2/4. The bassoon part features melodic lines with slurs and accents. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines.

64

Musical score for measures 64-70. The system consists of three staves: a bass staff for the bassoon, a grand staff (treble and bass) for the piano accompaniment. The key signature has two flats. The time signature changes from 2/4 to 3/4, then 4/4, 3/4, and finally 2/4. The bassoon part continues with melodic development. The piano accompaniment features block chords and moving bass lines.

71

Musical score for measures 71-75. The system consists of three staves: a bass staff for the bassoon, a grand staff (treble and bass) for the piano accompaniment. The key signature has two flats. The time signature changes from 2/4 to 3/4, 2/4, 3/4, and finally 2/4. The bassoon part has a more active melodic line. The piano accompaniment uses chords and rhythmic patterns.

76

Musical score for measures 76-80. The system consists of three staves: a bass staff for the bassoon, a grand staff (treble and bass) for the piano accompaniment. The key signature has two flats. The time signature changes from 2/4 to 3/4, 2/4, 3/4, and finally 2/4. The bassoon part features a complex melodic line with slurs. The piano accompaniment provides a steady harmonic and rhythmic foundation.

81

85

90

95

♩ = 60

102

Musical score for measures 102-109. The top staff is the bass clef (fagote) and the bottom two staves are the piano accompaniment (treble and bass clefs). The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/4. The fagote part features a melodic line with slurs and a triplet of eighth notes. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand.

110

Musical score for measures 110-117. The top staff is the bass clef (fagote) and the bottom two staves are the piano accompaniment. The key signature has two sharps and the time signature is 3/4. The fagote part continues with a melodic line, including a triplet of eighth notes. The piano accompaniment features chords in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand.

118

Musical score for measures 118-124. The top staff is the bass clef (fagote) and the bottom two staves are the piano accompaniment. The key signature has two sharps and the time signature is 3/4. The fagote part features a melodic line with slurs and a triplet of eighth notes. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand.

125

Musical score for measures 125-132. The top staff is the bass clef (fagote) and the bottom two staves are the piano accompaniment. The key signature has two sharps and the time signature is 3/4. The fagote part features a melodic line with slurs and a triplet of eighth notes. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand.

The image displays a musical score for a bassoon and piano. The score is organized into four systems, each containing a bassoon staff and a piano grand staff (treble and bass clefs). The measures are numbered 131, 136, 141, and 147. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 3/4. The bassoon part features melodic lines with various ornaments, including triplets and slurs. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving bass lines. The notation includes dynamic markings such as *mf* and *f*, and articulation marks like accents and slurs. The score concludes with a fermata over the final note of measure 147.

153

153

159

159

164

164

170

170

175

175

183

$\text{♩} = 270$

183

191

191

199

199

206

Musical score for measures 206-211. The top staff is the bass clef (fagote) and the bottom two staves are the piano accompaniment (treble and bass clefs). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The fagote part features a melodic line with slurs and ties. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines in both hands.

212

Musical score for measures 212-217. The top staff is the bass clef (fagote) and the bottom two staves are the piano accompaniment. The key signature changes to two flats (Bb, Eb) and the time signature is 3/4. The fagote part continues with a melodic line. The piano accompaniment features more complex chordal textures and rhythmic patterns.

218

Musical score for measures 218-222. The top staff is the bass clef (fagote) and the bottom two staves are the piano accompaniment. The key signature remains two flats (Bb, Eb) and the time signature is 3/4. The fagote part has a more active melodic line. The piano accompaniment includes some syncopated rhythms and chordal changes.

223

Musical score for measures 223-228. The top staff is the bass clef (fagote) and the bottom two staves are the piano accompaniment. The key signature remains two flats (Bb, Eb) and the time signature is 3/4. The fagote part features a melodic line with slurs. The piano accompaniment has a steady rhythmic accompaniment with chords.

The image displays a musical score for a bassoon and piano. It is divided into two systems, each containing three staves. The first system covers measures 228 to 232, and the second system covers measures 233 to 237. The music is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a 2/4 time signature. The bassoon part is on the top staff of each system, and the piano accompaniment is on the two staves below. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand. The bassoon part consists of melodic lines with various articulations and dynamics. The score concludes with a double bar line at the end of measure 237.

# Metha

para o Pedro Silva

José Luis Ferreira

The musical score is presented in four systems, each with a Bassoon (Fgote) and Electronics (Electrónica/Electr.) part. The tempo is marked as  $\text{♩} = 54$ . The first system features a Bassoon part with a *ritornello* section of approximately 15 measures, marked *f*. The Electronics part includes a *ritornello* of approximately 16 measures. The second system continues the Bassoon part with a *ritornello* of approximately 20 measures, marked *flatt.* and *put*. The Electronics part has a *ritornello* of approximately 20 measures, marked *sfz*. The third system shows the Bassoon part with a *ritornello* of approximately 20 measures, marked *mf* and *sfz*. The Electronics part has a *ritornello* of approximately 20 measures, marked *mf* and *sfz*. The fourth system features the Bassoon part with a *ritornello* of approximately 60 measures, marked *sfz*. The Electronics part has a *ritornello* of approximately 60 measures, marked *sfz*. The score includes various performance instructions such as *slap tongue*, *flatt.*, *sfz*, *mf*, *ritornello*, *lunga*, *whole tone*, and *arpeggiato 3rt minore*.

The musical score consists of five systems, each with a Bassoon (Fg.) and Electric Bass (Electr.) part. The notation includes various performance techniques and dynamic markings:

- System 1:** Fg. part features a long note with a slur and a fermata, marked *f*. Electr. part has a similar long note, marked *sfz*. A box labeled "remoção montopieça" is positioned above the Fg. staff.
- System 2:** Fg. part starts with a "slap tongue" technique marked *f*. It includes a section marked "c. 4''" with a box labeled "flatt. (arpeggiato 3rd minor)" and another section marked "c. 5''" with a box labeled "flatt. (whole tone) (cromatic)". Electr. part has a long note marked *sfz*.
- System 3:** Fg. part includes a "slap tongue" technique marked *f* and a section marked "c. 14''" with a box labeled "put montopieça". The tempo is marked  $\text{♩} = 60$  and "cantabile possibile". The dynamic is *p*. Electr. part has a long note marked *sfz*.
- System 4:** Fg. part starts with a section marked "13" and "dim.". It includes a section marked "c. 10''" with a box labeled "♩ = 60 con bravura". The dynamic is *p*. Electr. part has a long note marked *sfz*.
- System 5:** Fg. part features a complex rhythmic pattern marked *f*. The dynamic is *f*. Electr. part has a long note marked *sfz*.

## **ANEXO C – Programas das estreias**

Instituto Politécnico do Porto  
Escola Superior de Música e das Artes do Espectáculo



Curso de Mestrado em Música - Interpretação Artística  
Especialidade: Fagote

Da criação musical à prática interpretativa: um diálogo ao  
encontro da inovação estética e artística do fagote em Portugal

**Pedro Silva**  
(Fagote)

**Eugénia Chvets**  
(Piano)

**Recital Final de Instrumento II**

Classe do professor  
**Hugues Kesteman**

23 de Julho 2009 - 18:00

PROGRAMA

**Telmo Marques (1963 - )**

*Partita at the old style*

- .Prelude
- . Allemande
- . Courante
- . Sarabande
- . Gigue

**Fernando Lapa (1950 - )**

*Plural X*

INTERVALO

**Camille Saint-Saëns (1835–1921)**

*Sonata para fagote e piano op. 168*

- . Allegro moderato
- . Allegro scherzando
- . Adagio-finale Allegro moderato

Instituto Politécnico do Porto  
Escola Superior de Música e das Artes do Espectáculo



Curso de Mestrado em Música - Interpretação Artística  
Especialidade: Fagote

Da criação musical à prática interpretativa: um diálogo ao  
encontro da inovação estética e artística do fagote em  
Portugal

**Pedro Silva**  
(Fagote)

**Isolda Crespi Rubio**  
(Piano)

**Recital Final de Instrumento IV**

Classe do professor  
**Hugues Kesteman**

14 de Julho 2010 - 21:00

## PROGRAMA

**Carlos Azevedo (n.1964)**

*Um Tempo - para fagote e piano*

**José Luís Ferreira (n.1973)**

*Metha - para fagote e electrónica*

## INTERVALO

**Sérgio Azevedo (n.1968)**

*Pequena Suíte - para fagote e piano*

- *Alla Marcia*
- *Valsa I*
- *Com Slancio*
- *Romanza*
- *Gavota*
- *Valsa II*
- *Marcha e Alla Márcia (reprise)*

Nota - Todas as obras do programa serão executadas em primeira audição.