ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

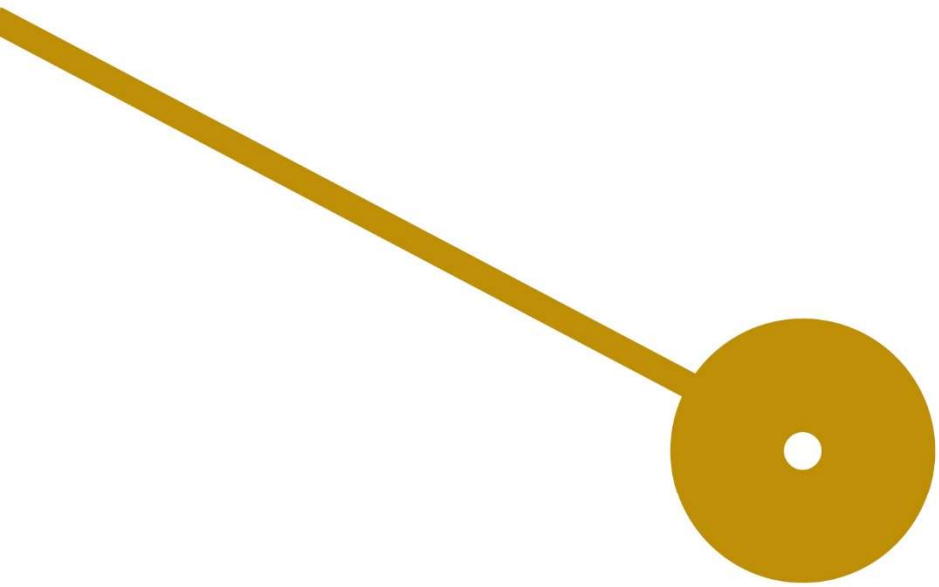
M

MESTRADO
MÚSICA – INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
PIANO E TECLAS

Memória ou Partitura na Performance Musical: Estudo Comparativo com Intérpretes Portugueses de Excelência

Rafael Moreira Pinto

10/**2023**



ESMAE
ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

M

MESTRADO
MÚSICA – INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
PIANO E TECLAS

Memória ou Partitura na Performance Musical: Estudo Comparativo com Intérpretes Portugueses de Excelência

Rafael Moreira Pinto

Dissertação apresentada à Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música – Interpretação Artística, especialização Piano e Teclas.

Professora Orientadora:
Professora Doutora Ana Maria Liberal

10/**2023**

Dedico este trabalho a toda a minha família e amigos pelo incansável apoio.

Agradecimentos

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer à minha orientadora, a Professora Doutora Ana Maria Liberal, pela sua orientação perspicaz e valiosos conselhos ao longo de todo o processo. A sua dedicação e esforço incansável foram fundamentais para o sucesso deste trabalho.

Também quero agradecer ao meu professor de piano, Pedro Burmester, pelo acompanhamento contínuo ao longo do curso de Mestrado em Interpretação Artística.

Gostaria de estender os meus agradecimentos a todos os meus amigos e familiares pelo seu apoio incondicional ao longo de todo o meu percurso académico. As suas palavras de encorajamento e incentivo foram uma fonte constante de motivação.

Também quero expressar a minha gratidão aos meus irmãos, Fábio e Rita, ao Francisco Cymbron, ao Pedro, à Beatriz, ao João e à Catarina pelas suas contribuições e sugestões construtivas.

Por fim, gostaria de agradecer a todos os participantes da minha pesquisa, nomeadamente, aos músicos Sérgio Carolino, Teresa Valente Pereira, Pedro Burmester, Luís Gomes, António Saiote, Artur Pizarro, Pedro Meireles e Elisabete Matos cuja colaboração e contribuições foram fundamentais para a obtenção dos resultados. A sua generosidade e disposição em partilhar as suas experiências e conhecimentos foram inestimáveis.

A todos os mencionados e a todos os outros que, direta ou indiretamente, contribuíram para este trabalho, o meu profundo agradecimento. Agradeço-vos por acreditarem em mim e por tornarem esta jornada académica significativa e enriquecedora.

Que este trabalho possa contribuir para o avanço do conhecimento nesta área e inspirar futuras pesquisas.

Resumo

Na presente dissertação foi realizado um estudo comparativo entre músicos portugueses com uma carreira de excelência, sendo o objetivo principal analisar as motivações que os levam, em recitais a solo, a tocar de memória ou com partitura.

Para isso, foram selecionados oito intérpretes, de seis instrumentos diferentes – piano, violoncelo, violino, tuba, clarinete e canto –, com base nos critérios de excelência definidos por Talbot-Honeck & Orlick (1998). A recolha de dados foi efetuada através de uma entrevista estruturada, desenhada para o efeito, feita a cada um dos músicos selecionados.

Os resultados obtidos apontam para que o hábito de tocar de memória esteja mais presente nos instrumentos com maior tradição de ensino formal, como o violino, violoncelo, piano e canto; que o tempo necessário, ou a falta dele, para a preparação de uma performance pode condicionar/dificultar o processo de memorização; cantar ou tocar de memória possibilita uma maior espontaneidade e liberdade durante a execução, para os cantores, para o tubista e para a violoncelista; que os cantores preferem cantar de memória pelo contacto visual que conseguem estabelecer com o público; e, que cada músico deve ter a liberdade de escolher se prefere tocar/cantar de memória ou com partitura.

Palavras-chave: Memória; partitura; intérpretes de excelência; estudo comparativo.

Abstract

In this dissertation, a comparative study was conducted with portuguese musicians with a career of excellence in order to analyse the motivations that lead them, in solo recitals, to perform from memory or with score.

To achieve this goal, eight performers were selected, representing six different instruments - piano, cello, violin, tuba, clarinet, and voice - based on the criteria of excellence defined by Talbot-Honeck & Orlick (1998). The data collection was carried out through a structured interview specifically designed for this purpose, conducted with each of the selected musicians.

The results obtained suggest that the habit of playing from memory is more prevalent in instruments with a greater tradition of formal education, such as the violin, cello, piano, and voice; the time required, or the lack of it, for performance preparation can affect/hinder the memorization process; singing or playing from memory allows for greater spontaneity and freedom during performance, for the singers, for the tubist and for the cellist; singers prefer to sing from memory due to the visual connection they can establish with the audience; and, each musician should have the freedom to choose whether they prefer to play/sing from memory or with sheet music.

Keywords: Memory; score; performers of excellence; comparative study.

Índice

Introdução 1

1. Revisão Bibliográfica 2

1.1. Excelência na Música 2

1.1.1. A Excelência Humana 2

1.1.2. A Excelência na Performance Musical 3

1.1.3. A Memorização e a Excelência na Performance Musical 5

1.2. A Performance de Memória e a Performance com Partitura 7

1.2.1. Motivos e Vantagens em Tocar de Memória 7

1.2.2. O Receio das Falhas de Memória 11

2. Metodologia de investigação 15

2.1. Objetivo 15

2.2. Método 15

2.3. Análise das Entrevistas 18

Questão n.º 1 18

Questão n.º 2 21

Questão n.º 3 22

Questão n.º 4 24

Questão n.º 5 25

Questão n.º 6 27

2.4. Discussão dos resultados 29

Conclusão 32

Bibliografia 34

ANEXOS 1

ANEXO I – Transcrições das entrevistas 2

Entrevistado 1.....3

Entrevistado 2.....13

Entrevistado 3.....18

Entrevistado 4.....24

Entrevistado 5.....27

Entrevistado 6.....33

Entrevistado 7.....42

Entrevistado 8.....49

Introdução

A presente dissertação pretende realizar um estudo comparativo entre músicos profissionais portugueses com uma carreira de excelência com o propósito de analisar as motivações que os levam, em recitais a solo, a tocar de memória ou com partitura.

O motivo da escolha deste tema está relacionado com o meu percurso académico e ao facto de, ao longo dele, as provas, concursos e recitais que fui realizando terem sido, na sua maioria, executadas, obrigatoriamente, de memória, o que, por vezes, levou a experiências angustiantes, como, por exemplo, algumas falhas de memória em palco. Assim, sempre me questionei acerca da razão pela qual não era permitido tocar com partitura nessas ocasiões, nunca tendo obtido respostas que, para mim, fossem plenamente esclarecedoras ou satisfatórias.

Este estudo desenvolve-se em dois grandes capítulos. No primeiro, será elaborada uma revisão da literatura que, por sua vez, se dividirá em duas partes: a primeira abordará a excelência na performance musical e a relação entre a memorização e a excelência na música; na segunda parte serão apresentadas as vantagens e desvantagens em tocar e cantar de memória ou com partitura num concerto ou recital, abarcando vários pontos de vista de intérpretes de diferentes instrumentos. O segundo capítulo é dedicado a explicar a metodologia utilizada para a concretização deste estudo, a apresentar os critérios de seleção dos entrevistados, à análise das entrevistas, e à discussão dos resultados e a forma como se enquadram ou não na literatura existente.

1. Revisão Bibliográfica

1.1. Excelência na Música

1.1.1. A Excelência Humana

Segundo Araújo, Cruz e Almeida (2007), a literatura existente permite "identificar três grandes linhas de investigação sobre a excelência humana: as perspetivas em torno da sobredotação; as perspetivas em torno da perícia; e as perspetivas em torno da sabedoria" (p. 201). Os autores referem que Lewis Terman foi o primeiro a definir o conceito de sobredotação como "um sinónimo de um QI superior a 140" (2007, p. 201). Contudo, diversos estudos posteriores indicam que, de um modo geral, a sobredotação envolve fatores contextuais, tais como ambientes estimulantes, oportunidades e sorte, fatores de personalidade, como a motivação, interesses e empenho, e fatores cognitivos, como a metacognição, criatividade e habilidades cognitivas gerais (Araújo, Cruz, & Almeida, 2007, p. 202).

Em relação à perícia, Araújo, Cruz e Almeida destacam o conceito de "prática deliberada", que consiste num treino individual onde são desenvolvidas aptidões específicas referentes a uma área particular (2007, p. 203). Adicionalmente, os autores explicam que esta prática deve ser intensiva e mantida durante um longo período, salientando que, para se atingir um nível alto de desempenho, são necessários "pelo menos 10 anos de treino" (Araújo, Cruz, & Almeida, 2007, p. 203).

A sabedoria é identificada como sendo um conjunto de capacidades cognitivas, sociais, emocionais e motivacionais. Em torno dela, Araújo, Cruz e Almeida definem vários conceitos: a "sabedoria da experiência" onde a maturidade influencia o comportamento de uma pessoa; o "paradigma de Berlim", que define a sabedoria como uma aptidão para resolver "problemas fundamentais da vida"; e a "sabedoria como a aplicação da inteligência, criatividade e conhecimento ao Bem Comum", ou seja, a utilização de determinadas aptidões de um indivíduo em prol de uma comunidade ou grupo (2007, pp. 2023-204). Em alternativa ao "paradigma de Berlim", os autores salientam que a busca da verdade é o propósito do indivíduo sábio, o que envolve passar

por experiências que transformam a sua própria personalidade (Araújo, Cruz, & Almeida, 2007, pp. 203-204).

1.1.2. A Excelência na Performance Musical

Para Gabrielsson (1999), a excelência na performance musical consiste em compreender, genuinamente, a música, a sua estrutura e o seu significado, e dominar por completo a técnica do instrumento (1999, p. 502). Deste modo, o autor determina que, para a preparação da performance, o músico deve desenvolver uma ideia e uma interpretação adequada da obra e praticá-la até alcançar um nível que seja satisfatório para o objetivo em questão (Gabrielsson, 1999, p. 502). Em conformidade, John A. Sloboda (2000) refere que é necessário dominar tanto a componente expressiva como a componente técnica de uma obra. Sloboda argumenta, também, que as interpretações de músicos de renome podem ser vastamente diferentes (Sloboda, 2000, p. 400), concluindo que as "diferenças individuais entre intérpretes e performances são complexas e multidimensionais" e que, por conseguinte, os "mecanismos subjacentes a essas diferenças são igualmente múltiplos e complexos"[1] (Sloboda, 2000, p. 402).

Chaffin e Lemieux (2004) mencionam que, no caso da música, as competências técnicas e expressivas adquiridas ao longo de vários anos devem ser mantidas e desenvolvidas. Baseados noutras investigações (Ericsson, Krampe, & Tesch-Romer, 1993), os autores estimam que são precisas, no mínimo, 10.000 horas de estudo para adquirir as capacidades de um músico solista (2004, p. 36). No entanto, para além da quantidade de horas, o estudo deve ser organizado e eficiente, pois a mesma quantidade de tempo de estudo pode produzir resultados distintos em pessoas diferentes (2004, p. 39). Adicionalmente, referem que é necessário ter, pelo menos, dez anos de trabalho e prática dedicados para se tornar um especialista em qualquer área. Destacam, ainda, que esse período de tempo é apenas o mínimo e não a norma, dado que para algumas pessoas o caminho para a excelência é muito mais demorado (Chaffin & Lemieux, 2004, pp. 36-37). Além disso, os autores abordam outros aspetos para além

[1] "Individual differences between music performers and performances are complex and multidimensional. The psychological mechanisms underlying these differences are, therefore, equally complex and multiple." – Tradução do autor desta dissertação.

da quantidade e qualidade do estudo que um músico de excelência deve ter. O primeiro fator é a capacidade de concentração, tornando o estudo mais eficiente sem consumir tanto tempo, e no decorrer da performance, ajudando o intérprete a ter uma atuação mais segura (Chaffin & Lemieux, 2004, pp. 43-46). Seguidamente, Chaffin & Lemieux (2004, pp. 46-48) destacam a importância de estabelecer metas para atingir determinados objetivos, o que ajuda na organização do trabalho diário e, consequentemente, na obtenção de melhores resultados, argumentando que o *feedback* próprio (Chaffin & Lemieux, 2004, pp. 48-49) e um plano de estudo bem estruturado (Chaffin & Lemieux, 2004, p. 49) são fundamentais. Por fim, relativamente ao último fator, referem que um intérprete de excelência deve ter uma "visão geral"[2] ou uma "imagem artística"[3] durante o estudo da obra, de modo que lhes permita tomar decisões iniciais sobre a técnica correta para abordar determinadas passagens (Chaffin & Lemieux, 2004, pp. 49-50). Os autores realçam que os músicos que conseguiram ter uma compreensão genuína desta "imagem musical"[4] tiveram melhores performances (Chaffin & Lemieux, 2004, pp. 50-51).

Talbot-Honeck & Orlick (1998) entrevistaram intérpretes de renome internacional para estudar as capacidades mentais de músicos de excelência usando o modelo de excelência de Orlick, segundo o qual "a autoconfiança e o empenho são as bases para cinco outros aspetos da excelência: capacidade de concentração, utilização da visualização, capacidade para controlar as distrações, capacidade para avaliar de forma construtiva e prontidão mental"[5] (1998, p. 61). Os autores definiram cinco critérios para selecionar os intérpretes de excelência a serem entrevistados: (1) tenham participado em festivais de música internacionais; (2) tenham sido convidados como solistas para tocar com orquestras de reputação internacional; (3) tenham gravado pelo menos três discos em editoras nacionais[6]; (4) sejam membros de um grupo de música de câmara de renome; (5) procurar entrevistar instrumentistas de cordas, de sopros e pianistas (1998, p. 62). Os autores concluíram que os intérpretes de excelência demonstravam uma

[2] "Big picture" - Tradução do autor desta dissertação.
[3] "Artistic image" – Tradução do autor desta dissertação.
[4] "Musical picture" – Tradução do autor desta dissertação.
[5] "The model considered self-belief and commitment to be the foundations on which five other aspects of excellence were based: ability to focus, use of visualization, ability to control distractions, ability to evaluate constructively, and mental readiness, (…)" – Tradução do autor desta dissertação.
[6] Por editoras nacionais consideram-se editoras dos países de origem dos músicos.

grande dedicação ao seu instrumento, criando vários objetivos pessoais ao longo da sua carreira tendo sempre em consideração o seu desenvolvimento próprio enquanto músicos. Além disso, mostravam ter autoconfiança para suportar a pressão de uma carreira de alto nível, assim como uma mente aberta para assegurar a criatividade, flexibilidade e espontaneidade. Por fim, verificaram que estes músicos possuíam uma grande capacidade de concentração, de desfrutar da sua profissão e de avaliar de forma construtiva a sua performance (Talbot-Honeck & Orlick, 1998).

Bonneville-Roussy, Lavigne e Vallerand (2011) investigaram a relação entre a paixão pela música e a performance de excelência. O termo "paixão" é definido como "uma forte inclinação para uma atividade de autodefinição que as pessoas adoram, que consideram importante, e à qual dedicam quantidades significativas de tempo e energia"[7] (p. 124). Partindo do Modelo Dualístico da Paixão ("Dualistic Model of Passion") desenvolvido por Vallerand et al. (2003), que distingue paixão harmoniosa ("harmonious passion")[8] de paixão obsessiva ("obssessive passion")[9], concluíram que o primeiro tipo de paixão está relacionado com uma maior satisfação de vida. Ou seja, a participação livre, sem pressão interna ou externa, da atividade musical pode contribuir para um bem-estar psicológico e, consequentemente, para uma melhor performance (Bonneville-Roussy, Lavigne, & Vallerand, 2011, p. 132).

1.1.3. A Memorização e a Excelência na Performance Musical

Chaffin e Imreh (2002) testaram os três princípios da memória especializada estudando a forma como uma pianista aprendia e trabalhava uma nova obra para um concerto. Estes dividem-se da seguinte forma: (1) codificação significativa de material novo a partir de padrões já estudados ou assimilados; (2) utilização de uma estrutura mental organizada para aceder a pedaços de informação armazenados na memória a

[7] "(…) as a strong inclination towards a self-defining activity that people love, that they consider important, and in which they devote significant amounts of time and energy." – Tradução do autor desta dissertação.
[8] Paixão Harmoniosa ("Harmonious Passion") – é um tipo de paixão que se caracteriza por ser flexível na participação de uma determinada atividade. Por outras palavras, permite o envolvimento numa atividade qualquer sem qualquer tipo de pressão interna ou externa. (Vallerand, et al., 2003).
[9] Paixão Obssessiva ("Obsessive Passion") – é um tipo de paixão no qual o indivíduo é controlado por pressões externas ou internas no desempenho de uma atividade, resultando num desejo incontrolável de exercer essa atividade (Vallerand, et al., 2003).

longo prazo; e (3) recuperação rápida da memória a longo prazo (Chaffin & Imreh, 2002, p. 342). A pianista em questão, Gabriela Imreh, filmou o processo de estudo do terceiro andamento, *Presto*, do Concerto Italiano BWV 971, de J. S. Bach, desde o momento em que o começou a estudar até ao momento em que o andamento ficou pronto para ser gravado, produzindo comentários periódicos sobre o processo de estudo. Durante este procedimento, Imreh gravou as várias tentativas que fez para tocar o andamento completo de memória ("memory runs") (Chaffin & Imreh, 2002, p. 343).

As diferentes decisões interpretativas e técnicas tomadas pela pianista durante o processo de aprendizagem e estudo da obra foram divididas em dez dimensões: três dimensões básicas – deteção de padrões familiares, escolha da dedilhação e dificuldades técnicas; quatro dimensões interpretativas – fraseado, dinâmicas, tempo e uso de pedal; e três dimensões performativas – aspetos a ter em atenção durante a performance, tais como aspetos técnicos, interpretativos e expressivos (Chaffin & Imreh, 2002, pp. 344-348). Chaffin e Imreh (2002, p. 348) verificaram que a pianista usou, não só as memórias motora e auditiva, importantes na performance musical, como também a memória concetual, que consiste numa recordação consciente de determinados factos ou ideias graças a um estudo intensivo. Os autores concluem que a utilização da memória concetual para orientar uma performance pode ser uma característica de excelência em áreas como a performance musical e a dança, que envolvem tanto capacidades motoras complexas como sensibilidade estética (Chaffin & Imreh, 2002, p. 349). Esta conclusão, está em conformidade com a teoria de Chase e Simon (1973), exposta no artigo de Chaffin e Imreh (2002), segundo a qual, uma das particularidades do conhecimento especializado é a capacidade de memorizar material relevante para o campo de especialização correspondente com uma eficiência que parece sobre-humana (Chase e Simon, apud Chaffin e Imreh, 2002, p. 342).

1.2. A Performance de Memória e a Performance com Partitura

1.2.1. Motivos e Vantagens em Tocar de Memória

Antes da década de 1830, a performance de memória era vista como arrogante e ostentadora, dado que o foco se dirigia para o intérprete e para sua execução, em vez de se dirigir para o compositor e para a sua música (Mishra, 2016). No entanto, o facto de músicos como Niccolò Paganini, Clara Wieck e Franz Liszt tocarem regularmente de memória nos seus recitais, levou à crescente popularidade deste tipo de prática. Além disso, a capacidade para tocar de cor durante longas performances surpreendeu o público do século XIX e continua a surpreender ainda a audiência atual (Lisboa, Demos, & Chaffin, 2018).

Carl Czerny, pianista, compositor e pedagogo, refere no seu *Vollständigen Theoretisch-Practischen Pianoforte-Schule: Dritter Teil, op. 500*[10], que a performance de memória era vista como uma "qualidade honrosa"[11], que possibilitava "liberdade e leveza"[12] e que se aproximava à ideia de "improvisação livre"[13] (Czerny, 1839, p. 70). Contudo, apesar destas qualidades, o autor refere que esta prática poderia fazer com que "se tocasse de forma imprecisa, negligenciando as notas corretas da partitura"[14] (Czerny, 1839, p. 70).

O pianista, pedagogo e compositor norte-americano Edwin Hughes (1884-1965) referiu que a partitura poderia obstruir a "liberdade absoluta de expressão e a conexão psicológica direta com o público" (1915, p. 595). Com base nesta afirmação, Williamon (1999) realizou um estudo no qual colocou quatro questões de forma a determinar o valor de tocar de memória: "1) Tocar de memória oferece 'liberdade absoluta de expressão'?; 2) As performances de memória têm uma 'conexão psicológica mais direta com o público'?; 3) Se a execução de memória oferece 'liberdade absoluta de expressão' e tem uma 'conexão psicológica mais direta com o público', será que estas vantagens

[10] *Escola Completa Teórico-Prática de Pianoforte: Parte Três, op. 500* – Tradução do autor desta dissertação.
[11] "ehrende Eigenschaft" - Tradução do autor desta dissertação.
[12] "Freiheit und Leichtigkeit" - Tradução do autor desta dissertação.
[13] "gleichsam schon einer freien Improvisation nahekommt" - Tradução do autor desta dissertação.
[14] "sich ein ungenaues Spiel angewöhnt, und das fertige Notenlesen versäumt" - Tradução do autor desta dissertação.

prevalecem sobre as horas de prática necessárias para realizar tais feitos cognitivos?; e, 4) Será que ter conhecimentos musicais afeta a capacidade de distinguir as performances de memória das com partitura?" (Williamon, 1999, pp. 84-85). Como intuito de abordar estas perguntas, foram gravadas interpretações dos Prelúdios das Suites N.º 1, 2 e 3 para violoncelo solo de J. S. Bach obedecendo a cinco condições distintas: na primeira condição, foi pedido à violoncelista que executasse estas três peças assim que ela se sentisse preparada e não foi lhe foi pedido que memorizasse as obras; na segunda e terceira condição, foi solicitado que gravasse os Prelúdios assim que estivessem prontos para tocar de memória. Na segunda condição, foi colocado uma estante sem partitura em frente da solista de forma a parecer que estava a tocar com partitura, enquanto na terceira condição a estante estava ausente. Nas quarta e quinta condições, a violoncelista tocou novamente as mesmas peças, aproximadamente dois dias depois, primeiro com a estante colocada de forma a obstruir parcialmente a visibilidade do público para a intérprete, depois com a câmara colocada a 5 metros de distância e 55 graus à direita da intérprete (Williamon, 1999, pp. 86-89). Estas interpretações foram avaliadas por uma amostra mista de cinquenta músicos e trinta e seis não-músicos – para estudar se ter conhecimentos musicais interfere ou não na avaliação –, numa escala de 1 a 6 (em que seis é a melhor classificação possível) tendo em consideração quatro aspetos: 1) qualidade geral da interpretação; 2) compreensão musical da obra; 3) proficiência técnica do intérprete e 4) capacidade de comunicação do intérprete (Williamon, 1999, p. 89). Os resultados indicaram que as interpretações de memória foram mais valorizadas dos que as com partitura, independente da existência ou não da estante. Curiosamente, os cinquenta músicos avaliaram muito positivamente as interpretações de memória quanto à capacidade comunicativa da violoncelista, o que, segundo Williamon, pode indicar que os ouvintes com conhecimentos musicais podem estar mais bem preparados para compreender os sinais transmitidos pelos intérpretes quando tocam de memória. Os resultados indicaram, também, que a intérprete teve mais liberdade de expressão quando executou as peças de memória e que as horas extras de preparação para esse tipo de interpretação foram benéficas (Williamon, 1999, pp. 92-94).

A partir deste estudo, Kopiez, Wolf e Platz (2017, p. 2) investigaram o grau de influência de uma estante de música na avaliação de uma execução instrumental a solo

gravada em vídeo. A experiência consistiu em gravar um violoncelista a interpretar duas peças a solo: uma com uma estante de música no palco que não tinha partitura, outra sem (Kopiez, Wolf, & Platz, 2017, p. 5). Os resultados mostraram que "a apreciação do público de uma determinada performance musical de memória pode basear-se em outros fatores que não a qualidade objetiva da performance" e que "o mero uso da estante poderá ter apenas uma influência marginal na avaliação de uma apresentação" (Kopiez, Wolf, & Platz, 2017, p. 10). Num comentário a este estudo, Gingras (2017, p. 15) refere que "no caso de tocar de cor (correspondendo visualmente à ausência de uma estante de música), estamos provavelmente a lidar com um efeito cognitivo de segunda ordem na avaliação da virtuosidade ou da criatividade (aparente) de um intérprete"[15]. Por outras palavras, a apreciação do público de uma performance musical é afetada de forma indireta, dependendo da presença ou ausência de um suporte musical. Assim, partindo deste ponto de vista, a partitura visível pode "atuar perceptualmente como um marcador de insegurança, falta de confiança, ou falta de virtuosidade por parte do intérprete, afetando, assim, negativamente a avaliação do desempenho"[16] (Gingras, 2017, p. 15).

Jane Ginsborg (2004) indica alguns benefícios práticos e musicais em tocar ou cantar de memória. Os benefícios práticos incluem a dispensa de um virador de páginas e de poder prestar mais atenção a certos aspetos físicos da performance, como olhar para as mãos ou para os restantes membros do grupo. Como benefícios musicais, Ginsborg aponta a melhoria da musicalidade e da comunicação com o público, um conhecimento mais aprofundado da obra a interpretar, o estabelecimento de uma conexão mais íntima com a música, e a transmissão ao público de uma impressão de mais espontaneidade (2004, p. 123). Para além destas vantagens, a autora considera que tocar de memória permite um contacto visual, um "olhar contemplativo"[17] para o público, que pode ser utilizado para fins expressivos (2004, p. 123) e argumenta que "quando os músicos recebem e reagem ao *feedback* da audiência, a performance pode tornar-se

[15] "in the case of playing from memory (corresponding visually to the absence of a music stand), we are likely dealing with a second-order, cognitive effect on the evaluation of a performer's virtuosity or (apparent) creativity." – Tradução do autor desta dissertação.
[16] "the visible score or music stand may perceptually act as a marker of insecurity, lack of confidence, or lack of virtuosity on the part of the performer, thus negatively affecting the performance's evaluation" – Tradução do autor desta dissertação.
[17] "gaze" – Tradução do autor desta dissertação.

verdadeiramente interativa, criando uma comunicação genuína entre todos os que estão envolvidos”[18] (2004, p. 123). Em conformidade, Sinico e Winter mencionam que tocar de memória é benéfico para o executante, pois confere-lhe maior liberdade à sua interpretação musical e permite-lhe uma maior comunicação com o público. Contudo, referem, como aspeto negativo, as falhas de memória que podem acontecer durante a performance (2012, p. 52).

No artigo *Liszt: the man who invented stage fright* (2011) publicado no jornal *The Telegraph*, o pianista e compositor inglês/australiano Sir Stephen Hough (1961) enumera algumas vantagens e desvantagens sobre tocar com partitura. Os pontos negativos apontados por Hough sobre utilizar a partitura são: 1) tira a liberdade física de simplesmente entrar em palco, sentar e tocar; 2) os pianistas querem dar a sensação de que está a ser criado algo novo no momento, o que faz com que a performance da mesma peça pareça sempre fresca; 3) existe o risco da performance estar pouco preparada, argumentando que, quando um intérprete memoriza uma obra, tem que aprendê-la a “101%”; 4) tira o impacto visual que tem a performance de memória, uma vez que a atuação não é só auditiva; 5) obriga a criar algumas condições práticas, tais como iluminar a zona da estante para se poder ler a partitura ou arranjar um virador de páginas; 6) pode prejudicar a performance por o intérprete não conseguir olhar simultaneamente para a partitura e para o teclado em passagens tecnicamente difíceis; e, 7) pode distrair o público com o virar das folhas.

Numa entrevista que Noa Kageyama fez ao pianista Stephen Hough em 2020, este afirma que tocar de memória é uma tradição antiga e era considerado um fator importante para construir uma carreira de sucesso. Contudo, devido às inovações tecnológicas, como por exemplo os *iPad*, e à escrita de longas e complexas obras atonais, esta prática voltou a ser questionada. O pianista faz um paralelismo entre a performance musical e o teatro, considerando que tocar de cor determinadas obras faz parte dessa “experiência teatral” (Hough, 2020). Por outro lado, o pianista britânico afirma que tocar com partitura pode ser libertador, uma vez que despreocupa o intérprete da possibilidade de sofrer uma falha de memória. No entanto, apesar do risco de isso poder

[18] “when performers receive and react to visual feedback from the audience, a performance can become truly interactive, involving genuine communication between all involved” – Tradução do autor desta dissertação.

ocorrer, Stephen Hough considera que tocar de cor pode trazer mais espontaneidade e liberdade à interpretação. Relativamente à possibilidade de mudança de paradigma sobre o músico dever tocar de memória ou com partitura em recitais, Hough refere que, idealmente, cada intérprete deve tomar a sua própria decisão, uma vez que as duas abordagens resultam em experiências diferentes na perceção da performance. Para o pianista, tocar de memória é uma aptidão que devemos adquirir durante o nosso percurso académico e que é um risco com o qual devemos aprender a lidar (Hough, 2020).

Laurinel Owen, publica, em 2015, o artigo "Should soloists always perform music from memory?" onde cita a opinião da violoncelista e professora na Universidade do Texas, Phyllis Young, segundo a qual tocar um instrumento de cordas requer uma grande concentração na sua execução e a presença da partitura prejudica essa concentração. Esta opinião vai ao encontro do ponto de vista de outra violoncelista, Irene Sharp, para quem a memorização é essencial para conhecer uma obra a fundo e, consequentemente, dominá-la melhor (Owen, 2015).

Na mesma linha de pensamento, está o violinista americano Aaron Rosand (1927-2019)[19] que defende que a memorização é fundamental para a interpretação musical, uma vez que um músico não consegue expressar-se na sua totalidade se estiver focado na partitura. Rosand refere ainda que a viragem de páginas durante uma performance musical provoca distração no público (Rosand, 2022).

1.2.2. O Receio das Falhas de Memória

Apesar de ter uma longa tradição na música erudita Ocidental, a performance de memória causa, muitas vezes, grande ansiedade nos intérpretes (Chaffin, Logan, & Begosh, 2015). O pianista, compositor e maestro russo Anton Rubinstein (1829-1894) referia que o medo das falhas de memória infligia-lhe "torturas apenas a serem comparadas com as da Inquisição"[20] (Rubinstein, 1890, p. 18). A pianista canadiana

[19] O artigo citado é referente a uma memória de Aaron Rosand de 2016. Contudo, apenas foi publicado postumamente em 2022.

[20] "(…) has often inflicted upon me tortures only to be compared with those of the Inquisition, (…)" – Tradução do autor desta dissertação.

Janina Fialkowska (1951) chama-lhe o "terror do esquecimento" (Chaffin, Logan, & Begosh, 2015, p. 361) e o violinista, violetista e professor Mitchel Stern fala do "estado de paralisia em palco":

> Para aqueles que estão constantemente em batalha com os demónios que interferem com a sua memória, o medo, o *stress* e a humilhação resultantes podem fazer com que o músico mais inteligente entre num estado de paralisia em palco.[21] (Owen, 2015).

Nancy Bricard e Sherwyn M. Woods (1978) mencionam que este medo é extremamente comum em alguns intérpretes, que o aceitam como um problema na sua vida profissional, abordando-o de forma racional ou tratando-o como mais uma das ansiedades que têm que enfrentar no dia-a-dia. Já para outros músicos, tocar de cor pode causar muita ansiedade, tornando a performance uma experiência de tortura e que, em caso extremos, pode limitar uma carreira promissora (1978, p. 102). Na mesma linha de pensamento, Robert A. Barnes refere que a inaptidão para tocar de memória pode estar relacionada com vários fatores, como a ansiedade resultante do medo do palco e de falhas de memória, a falta de capacidade para dominar o instrumento, ou o estudo insuficiente da obra (Barnes, 1962, p. 101).

Para Aaron Williamon (2002), tocar de cor pode ser extremamente exigente, uma vez que é necessário memorizar todo o repertório e executá-lo em situações que causam muita ansiedade, tais como os recitais a solo (2002, p. 113). O autor acrescenta ainda que a execução de memória se tornou um dos critérios obrigatórios numa performance de um músico profissional competente, o que poderá ser também uma das razões que originam ansiedade na performance musical (2002, p. 114). Em conformidade com Williamon (2002), Marshall argumenta que tocar sem partitura pode causar grande ansiedade nos intérpretes devido ao medo das falhas de memória e refere que o público espera que os músicos toquem de cor nas suas atuações (Marshall, 2008). Na mesma linha, Jane Ginsborg considera que, apesar dos benefícios em tocar de cor, a tarefa de memorizar a música e de a executar em público sem partitura pode ser difícil, uma vez que "uma falha de memória poderá ter consequências catastróficas para

[21] "For those who are constantly at battle with the demons that interfere with their memory, the resultant fear, stress and humiliation can render the most intelligent and profound musician into a state of onstage paralysis" - Tradução do autor desta dissertação.

a autoconfiança de um intérprete"[22] (2004, p. 123). Para Ginsborg, o medo das falhas de memória pode contribuir para a ansiedade na performance e é comum tanto em músicos profissionais como em estudantes (2004, p. 123).

Stephen Hough enumera alguns aspetos positivos na utilização da partitura: 1) liberta o músico do medo das falhas de memória; 2) permite ao intérprete "tocar o que realmente está lá", tendo a oportunidade de descobrir constantemente interpretações novas; 3) viabiliza uma maior variedade de repertório – dando como exemplo o pianista Sviatoslav Richter que, em idade mais avançada, utilizava a partitura nas suas performances para poder tocar um maior número de obras; 4) facilita ao intérprete uma maior focalização no som que está a produzir, em vez de estar preocupado em lembrar-se do texto musical da peça que está a tocar (Hough, 2011).

Stewart Gordon (2006, p. 2) realça alguns aspetos que poderão ter influência no processo de memorização para uma performance e na execução de memória durante o concerto ou recital. Em primeiro lugar, o autor destaca que a complexidade e a familiaridade do material a ser memorizado pode trazer dificuldades ao músico não só no decorrer do seu estudo, como também durante a atuação. A seguir, refere que o nível de precisão expetável a que o intérprete deve tocar, ou seja, o rigor com que o repertório deve ser memorizado, pode complicar o processo de memorização, visto que a margem de erro poderá ser muito restrita dependendo das músicas a serem decoradas (2006, p. 85). Gordon deu o exemplo de que tradicionalmente é presumível que um músico execute de forma perfeita uma obra de Mozart, de modo a alcançar determinados parâmetros expressivos (2006, p. 85). Menciona ainda que apesar de nas performances de música de câmara e de orquestra ser hábito utilizar a partitura, é necessário saber determinadas partes das obras de cor e não estar completamente dependente do texto musical, uma vez que os músicos se devem focar no som, nos colegas de ensemble e no maestro (2006, p. 85). Stewart Gordon (2006, pp. 86-89) salienta, ainda, que o limite de tempo dado a um intérprete para decorar, a quantidade do repertório e a capacidade e velocidade de memorização pode ter repercussões em tocar de memória durante a performance, dando o exemplo de que, se houver pouco tempo para memorizar várias obras, pode causar grandes níveis de ansiedade e de fadiga no músico. Por fim, refere

[22] "Memory failure – however momentary – can have catastrophic consequences for a performer's self-confidence" – Tradução do autor desta dissertação.

que a ansiedade antes e durante a performance afeta a execução de memória devido ao receio das falhas de memória. Além disso, destaca que nenhum intérprete por mais excelente e experiente que possa ser está completamente livre deste receio e que durante algum ponto da sua carreira teve de enfrentar esta problemática.

2. Metodologia de investigação

2.1. Objetivo

O objetivo do presente projeto de investigação é efetuar um estudo comparativo com intérpretes portugueses de excelência acerca da utilização ou não da partitura nos seus recitais ou concertos a solo e, com isso, verificar se os resultados obtidos são compatíveis com a literatura existente ou se acrescentam nova informação que possa contribuir para o avanço do estudo sobre esta temática.

2.2. Método

Para efetuar este estudo, foi elaborada uma entrevista estruturada, com o guião que a seguir se transcreve:

1. Toca/canta de memória em concertos ou recitais a solo?
   1.1. Sempre? (Se a resposta for **SIM**, passar para a pergunta 2. Se a resposta for **NÃO**, passar para a pergunta 1.2.).
   1.2. Com que frequência é que toca/canta de memória?
   1.3. Porque é que não toca/canta sempre de memória?
2. Considera que tocar/cantar de memória traz mais espontaneidade e mais liberdade de expressão à sua interpretação?
   2.1. Porquê?
3. Considera que tocar/cantar de memória permite um maior envolvimento com o público?
   3.1. Porquê?
4. Considera que a performance de memória prepara melhor o intérprete para o recital?
   4.1. Porquê?
5. Considera que fazer um recital de memória ou com partitura tem efeitos diferentes na sua performance?
   5.1. Se sim, quais?

6. Gostaria de acrescentar algo mais a esta temática?

Os critérios para a seleção dos intérpretes portugueses de excelência a serem entrevistados basearam-se no estudo de Talbot-Honeck & Orlick (1998), com as devidas adaptações à realidade portuguesa:

1. Devem ser entrevistados intérpretes de diferentes instrumentos;
2. Ter nacionalidade portuguesa;
3. Ter no mínimo 30 anos de idade;
4. Ter participado em festivais de música internacionais;
5. Ter sido convidado como solista para tocar ou cantar com uma orquestra de reputação internacional;
6. Ter realizado pelo menos três gravações com editoras nacionais ou internacionais - uma vez que Portugal é um país de pequena dimensão, foi considerado também gravações com editoras internacionais, para além das editoras nacionais referidas no estudo de Talbot-Honeck & Orlick (1998);
7. a) No caso de instrumentistas, pertencer ou ter pertencido a um grupo de música de câmara de renome;

   b) No caso de cantores, ter interpretado papéis de ópera em teatros de renome internacional.

O tubista Sérgio Carolino (E1, A1)[23], a violoncelista Teresa Valente Pereira (E2, A1)[24], o pianista Pedro Burmester (E3, A1)[25], o cantor Luís Gomes (E4, A1)[26], o clarinetista António Saiote (E5, A1)[27], o pianista Artur Pizarro (E6, A1)[28], o violinista Pedro Meireles (E7, A1)[29] e a cantora Elisabete Matos (E8, A1)[30] foram os oito intérpretes portugueses selecionados para serem entrevistados.

[23] Biografia do tubista Sérgio Carolino: https://pt.yamaha.com/pt/artists/s/sergio_carolino_.html
[24] Biografia da violoncelista Teresa Valente Pereira: https://fmj.pt/professor/teresa-valente-pereira/
[25] Biografia do pianista Pedro Burmester: https://www.meloteca.com/portfolio-item/pedro-burmester/
[26] Biografia do cantor Luís Gomes: https://www.meloteca.com/portfolio-item/luis-gomes-tenor/
[27] Biografia do clarinetista António Saiote: https://www.meloteca.com/portfolio-item/antonio-saiote/
[28] Biografia do pianista Artur Pizarro: https://www.arturpizarro.pt/biography/
[29] Biografia do violinista Pedro Meireles: https://www.lmfl.org.uk/teacher/pedro-meireles-viola-violino/?lang=pt-pt
[30] Biografia da cantora Elisabete Matos: https://elisabete-matos.com/pt/biografia-2

Três das oito entrevistas foram realizadas pessoalmente e gravadas com um gravador áudio. As outras cinco tiveram lugar via Zoom e foram gravadas a partir da aplicação. Seis dos entrevistados pediram antecipadamente as questões da entrevista para fazer uma análise prévia, enquanto os restantes dois fizeram uma leitura rápida das questões, momentos antes da entrevista ser realizada. Todas as entrevistas tiveram um caráter formal. A duração das entrevistas variou entre os oito e os vinte e três minutos. Todas as entrevistas foram integralmente transcritas, e as respetivas transcrições constam no Anexo I desta dissertação.

2.3. Análise das Entrevistas

Questão n.º 1

Toca/canta de memória nos recitais a solo?

Dos oito músicos entrevistados, a violoncelista (E2) e o pianista (E3) coincidiram em responder que alternam entre tocar de memória e com partitura consoante o tipo de recital ou o tipo de repertório: "no último [concerto] que fiz, toquei de memória. Toquei a quinta suite de Bach, recentemente, em Lisboa. Mas, geralmente, quando tenho de tocar um recital com piano, toco com partitura, portanto, há uma mistura." (E2, A1, p. 13); "A partir de uma certa altura passei a tocar com partitura e, agora, alterno. Há coisas que toco de memória, outras toco com partitura." (E3, A1, p. 19). Além disso, a violoncelista (E2), o pianista (E3) e o violinista (E7) referiram-se à tradição e aos ensinamentos recebidos dos seus professores para tocar sempre de memória nos concertos: "Eu fui educada para tocar sempre de memória (…)" (E2, A1, p. 13); "Para os pianistas havia, a partir de uma certa altura, a tradição de tocar sempre de memória, coisa que não acontecia nos outros instrumentos (…)" (E3, A1, pp. 18-19); "No final do século XX, ainda existia muito esta mentalidade de 'é obrigatório tocar de cor, as pessoas têm de tocar de cor, porque é assim que é o que é expetável do ponto de vista do público.'" (E7, A1, p. 42).

O clarinetista (E5), o pianista (E6) e o violinista (E7) mencionaram que raramente tocam de memória nas suas performances a solo, enquanto os cantores (E4 e E8) responderam que cantam de cor o máximo de vezes possível.

Quando perguntados porque é que não toca/canta sempre de memória, o tubista (E1), a violoncelista (E2), os cantores (E4 e E8), o pianista (E6) e o violinista (E7) destacaram a falta de tempo para conseguir memorizar todo o repertório que têm de apresentar nas diversas performances: "como tenho tantos projetos, não tenho, a maior parte das vezes, tempo de decorar." (E1, A1, p. 4); "o tempo dedicado à preparação de recitais, ou de seja do que for, é muito menor que quando dedicava tempo a preparar peças ou recitais quando era estudante ou, recentemente, incorporada à vida profissional." (E2, A1, p. 13); "(…) a primeira razão, normalmente, é por questões de

tempo. (E4, A1, p. 24); "Em parte, por causa da carga de trabalho e de quantidade de repertório." (E6, A1, p. 33); "(…) quando uma pessoa começa a tocar tanta música e concertos com programas diferentes, o tempo de aprendizagem é muito limitado. Portanto, uma pessoa tem de maximizar o tempo de aprendizagem e, então, a partitura começou a ser uma coisa essencial." (E7, A1, p. 42); "Eu recorro, evidentemente, à partitura, quando, realmente, não tenho esse tempo que considero suficiente para não pôr em risco qualquer nuance que está pedida na partitura por falta de tempo." (E8, A1, p. 49).

Tanto o pianista (E3) como o violinista (E7) foram os únicos que mencionaram o receio da falha de memória durante a performance: "E, aconteceu aquilo que acontece a todos nós que pisamos o palco (…) de ter tido uma falha de memória quase impeditiva da continuação do concerto. (…) Todos nós, performers, em maior ou menor dose, temos esse receio, o receio da falha de memória. (…) A partir de uma certa altura passei a tocar com partitura e, agora, alterno. Há coisas que toco de memória, outras toco com partitura." (E3, A1, pp. 18-19); "Eu, quando era mais jovem, tive algumas más experiências, particularmente, em concursos internacionais. Situações de grande *stress* em que eramos obrigados a tocar de memória. E sempre senti que as falhas de memória me faziam pior do que tocar com partitura… (…) Mas, para a maior parte dos concertos, tocar de memória é um risco. E particularmente os primeiros concertos do programa, a primeira vez que se toca um programa, tocar de memória é super assustador e, às vezes, acaba por ser uma coisa que estraga um bocadinho o concerto. Está stressada, está nervosa [por causa] das falhas de memória, não quer ter falhas de memória, em vez de estar preocupado com a música." (E7, A1, pp. 42-43).

A familiaridade ou não com o tipo de repertório a ser interpretado foi um dos fatores referidos pelo tubista (E1) e pelo cantor (E4) como influenciadores na decisão deles em utilizar a partitura em concerto: "A música de todos os projetos onde toco é completamente diferente, portanto, tenho a partitura." (E1, A1, p. 4); "dependendo de quando surge o convite e porque eu já fiz imensas coisas em que tenho que substituir alguém no último momento e nessas situações, quando é repertório com o qual não estou familiarizado, tenho mesmo de usar partitura." (E4, A1, p. 24).

Já para o tubista (E1) e para a violoncelista (E2), ambos instrumentistas de orquestra, o hábito de terem sempre a partitura quando tocam nas respetivas orquestras,

influencia muito a decisão de utilizarem, preferencialmente, a partitura nos seus recitais: "Como sou músico de orquestra estou habituado a tocar sempre com orquestra ou em grupos com partitura (…)" (E1, A1, p. 5); "Mas, ao tocar, na minha vida profissional, basicamente em orquestra a maior parte do tempo, tenho sempre uma partitura diante de mim, e habituei-me" (E2, A1, p. 13).

O clarinetista (E5), o pianista (E6) e o violinista (E7) justificaram a utilização da partitura destacando que as várias indicações da partitura ganham uma importância diferente no momento do concerto e que há a possibilidade de conhecer e aprofundar ainda mais a obra: "O meu professor de direção costumava dizer que quando a gente toca com a partitura à frente, temos sempre uma oportunidade de descobrir mais alguma coisa. Seja em termos de direção, seja em termos de execução." (E5, A1, p. 27); "O que é que acontece nessa mesma *tournée* de seis recitais em que estou a tocar com a partitura à frente: cada noite em que estou a olhar para essa partitura no palco com toda essa adrenalina, eu entro cada vez mais na partitura, porque os detalhes assumem uma importância completamente diferente." (E6, A1, pp. 34-35); "Há mais um ponto interessante sobre a partitura que é, quando olhamos para uma partitura, ainda que seja coisas que conhecemos bem, que já tocamos muitas vezes, estamos a olhar para indicações. E essas indicações, no momento do concerto, por vezes, tornam-se surpreendentemente novas." (E7, A1, p. 43).

Por último, o pianista (E6) referiu algumas questões práticas sobre tocar de memória ou com partitura, nomeadamente, o cansaço acumulado, que afeta a memória do intérprete, a falta de acesso a um espaço ou a um instrumento para estudar e a possibilidade de acontecer imprevistos no momento do concerto: "Quando estou, por exemplo, numa *tournée* e faço uma *tournée* de seis recitais e estou a tocar esses seis recitais de memória. Eu nesses seis recitais estou a tocar o que memorizei. Toco o que memorizei e, depois, há uma certa deriva física e intelectual que acontece, porque, durante esses seis dias, uma pessoa vai acumulando cansaço, não tem necessariamente, durante uma *tournée*, acesso a descanso e a pianos para estudar e refrescar e relembrar." (E6, A1, p. 34); "(…) porque, inclusivamente, imagina que eu estou no palco e tenho o *tablet* à frente ou tenho a partitura e a partitura cai no chão ou o *tablet* faz o curto-circuito e fica sem pilha… se eu não estou preparado, para e acabou-se, e é uma vergonha desgraçada, portanto." (E6, A1, pp. 40-41).

Questão n.º 2

Considera que tocar/cantar de memória traz mais espontaneidade e mais liberdade de expressão à sua interpretação?

O tubista (E1), a violoncelista (E2) e os cantores (E4 e E8) coincidem em considerar que tocar de memória permite um maior envolvimento com o repertório que estão a interpretar: "(…) claro que uma pessoa tocando de memória está mais consciente de toda a parte musical que está a tocar (…)" (E1, A1, p. 4); "(…) quando eu toco sem [olhar para a] partitura, mesmo tendo a partitura lá, é verdade que consigo, não sei se mais liberdade, mas um nível de envolvimento mais profundo" (E2, A1, p. 14); "(…) há um processo na questão da memorização que também implica perguntar algumas questões sobre a interpretação, sobre os efeitos que se quer produzir, sobre o porquê de determinados tipos de indicações estarem naquele local e tudo isso ajuda a que se vá mais fundo na interpretação. (…) Portanto, acho que nesse sentido ajuda a um maior aprofundamento da própria interpretação durante a performance." (E4, A1, pp. 24-25); "Então, através daí, [ao cantar de memória] há uma liberdade totalmente diferente e que vai permitir um abandono total." (E8, A1, p. 50).

Os cantores (E4 e E8) acrescentam uma nova dimensão, que, curiosamente, é o cerne da questão seguinte, a comunicação com a audiência. Para eles, a liberdade que experimentam ao cantar de memória está diretamente relacionada com a comunicação com o público: "há uma liberdade completamente diferente em relação à comunicação com o público." (E4, A1, p. 24); "Digamos que está tudo assimilado de uma maneira diferente. Há um abandono maior. Há um entrosamento com o público mais aprofundado." (E8, A1, p. 50). Essa diferença vai ser escalpelizada na questão n.º 3.

Em sentido contrário, os pianistas (E3 e E6) e o violinista (E7) consideram que a espontaneidade e a liberdade de expressão advêm, sobretudo, do trabalho prévio ao concerto: "O espaço para a liberdade e a espontaneidade, eu diria que é relativamente pequeno no momento da performance. (…) Eu acho que isso é decorrente do trabalho que se fez até chegar ao palco." (E3, A1, p. 20); "(…) isso faz me lembrar uma frase, que uma grande amiga minha, infelizmente, já falecida, a soprano americana Maria Ewing me dizia sempre nos ensaios (…). 'A liberdade vem da preparação.'. Portanto, quanto mais informação nós temos, mais liberdade nós temos." (E6, A1, pp. 36-37); "Traz mais

espontaneidade e não, necessariamente, mais liberdade, porque uma pessoa para tocar de cor repete muitas vezes a mesma coisa e, portanto, chega ao momento de tocar, ainda que tenha a sensação de que está livre da partitura, está preso à repetição." (E7, A1, p. 43).

O pianista (E6) reforça o seu ponto de vista, referindo que a partitura lhe traz mais liberdade no momento da performance, pois permite-lhe estar mais concentrado na parte musical sem preocupar-se com a memória: "Portanto, tocar com a partitura à frente dá muito mais liberdade. Dá-me a liberdade de eu pensar naquilo que eu quero pensar musicalmente e não estar a tocar preocupado com aquilo que marrei e que enfiei na cabeça. Não. Eu estou a pensar em música. Portanto, dá-me uma liberdade muito maior tocar com a partitura à frente." (E6, A1, p. 37). Além disso, o clarinetista (E5) também refere que tocar de cor pode afetar a concentração do intérprete, fazendo com que este se foque muito mais na execução de memória: "Como está a tocar de cor, liga o piloto automático, pois está muito concentrado nas notas, na dinâmica e em pouco mais." (E5, A1, p. 28).

Questão n.º 3

Considera que tocar ou cantar de memória permite um maior envolvimento com o público?

Sobre a relação da memorização e o envolvimento com o público, a violoncelista (E2), o pianista (E3) e o clarinetista (E5) partilham a opinião de que o envolvimento com o público se deve a outros fatores para além da presença ou não da partitura: "Tem a ver com coisas como a sala, como a proximidade ou não do público (isso também influencia muito) e com a forma como o público está sentado. Tem a ver com a luz, tem a ver com o ambiente que se cria já à partida. (…) sentes que o público te acolhe ou não te acolhe, ou que está atento ou que não está atento." (E2, A1, p. 15); "[Eu] diria que o envolvimento do público é mais o público que se envolve com o intérprete e a música, do que propriamente o contrário. (…) depende da sala, das circunstâncias, do local, do repertório..." (E3, A1, p. 20); "Depende de muita coisa. Por exemplo, depende da altura da estante." (E5, A1, p. 28). Ainda na mesma linha de pensamento, o violinista (E7)

considera que o envolvimento com o público pode estar relacionado com a postura e concentração do intérprete em palco: "Uma pessoa pode absorver-se totalmente no que está a fazer, na sua concentração e ignorar que o público sequer existe. Quando estás de olhos abertos com a partitura à frente, não podes fazer isso. A questão que eu penso em relação à partitura é que as pessoas, muitas das vezes, colam-se nas partituras. E ao colarem-se nas partituras fecham a janela do público. Isso está errado." (E7, A1, p. 45).

O tubista (E1) e os cantores (E4 e E8) relacionam positivamente a interpretação de memória com um maior envolvimento com o público. Na opinião do tubista, a ausência da partitura transmite uma imagem diferente para quem está a ouvir o concerto: "Uma pessoa senta-se e está ali a vender um produto, passa uma imagem, completamente diferente em termos de visualização. Aquilo até pode não soar bem, mas dá logo…" (E1, A1, p. 4). Já para o cantor (E4) há "uma liberdade e um poder de expressividade que não se consegue estando a ler a partitura." (E4, A1, p. 25). Para além disso, os dois cantores (E4 e E8) acrescentam que a presença da partitura limita fortemente a expressividade corporal e facial, que são características intrínsecas à performance de um cantor: "há o bloqueio da partitura. (…) não nos deixa olhar o público nos olhos, olhar para a frente, permitir ao público que olhe nos nossos olhos e que veja aquilo que estamos a sentir e a querer transmitir." (E4, A1, p. 25); "Evidentemente, que sempre é melhor sem partitura, comunicando livremente, havendo uma entrega direta de olhos nos olhos com o público (…)." (E8, A1, p. 51).

Opinião contrária tem o pianista (E6) que considera não existir qualquer relação entre os dois modos de execução com o envolvimento com o público. Para ele, um intérprete deve escolher o modo de tocar que lhe permite ter a melhor performance possível, desde que isso não distraia o público: "Desde que isso não distraia o público da missão que esse pianista tem, que é dar a mensagem do compositor, entregá-la da forma mais fiel, limpa e transparente e entregá-la ao público, faça aquilo que tem de fazer. Se é tocar com a partitura, toca com a partitura. Se é tocar sem a partitura, toca sem a partitura." (E6, A1, p. 38).

Questão n.º 4

Considera que a performance de memória prepara melhor o intérprete para o recital?

Os oito entrevistados concordaram que a performance de memória prepara melhor o intérprete para o recital. O cantor (E4) mencionou que a memorização ajuda a aprofundar o conhecimento do repertório que se está a estudar: "A forma como memorizamos faz-nos ter que perguntar certas questões e chegar a determinado tipo de detalhe, que nos ajude a perceber melhor a peça para poder fazê-la de cor." (E4, A1, p. 25).

Para os instrumentistas de sopro (E1 e E5), para os pianistas (E3 e E6), para o violinista (E7) e para a cantora (E8) o repertório tem de estar praticamente memorizado para ser apresentado em público: "A pessoa se tem realmente a obra estudada conhece não só a parte técnica, mas conhece, também, a obra no geral, toda a parte harmónica, toda a parte rítmica, toda a orquestração. A pessoa está a ouvir a música, não está a ler a partitura. Tu estás a interpretar, portanto, conheces o texto [musical]." (E1, A1, p. 8); "Eu acho que a obra só está verdadeiramente dominada se estiver toda memorizada em todos os seus aspetos: na forma, no carácter, nas notas, obviamente, em todas as indicações que o texto tem." (E3, A1, p. 21); "Qualquer pessoa que vá tocar seja o que for, deve ter de memória tudo que tem à sua frente e o que não tem. Deve ter de memória a parte da orquestra, a parte do piano ou a parte dos colegas, se for um grupo de música de câmara. Isso deve estar de memória. Agora, se toca de memória ou não, isso é uma escolha pessoal." (E5, A1, p. 29); "Nós mesmo tocando com a partitura à frente, temos de ter coisas memorizadas! (…) Quanto mais temos reconhecimento visual, auditivo, intelectual, musical, harmónico, físico da obra que vamos tocar, mais segurança temos, obviamente. A isso é o que se chama de conhecimento. Temos de conhecer a obra profundamente." (E6, A1, pp. 39-40); "A única forma de uma pessoa se preparar é aprendermos de memória, porque é através da repetição e da concentração e de cada detalhe do que estamos [a fazer]." (E7, A1, p. 46); "Sim, eu diria que sim, porque se está tudo de tal maneira seguro, isso quer dizer que houve esse tempo de preparação e que há esse abandono e que não há essa preocupação." (E8, A1, p. 51).

A violoncelista (E2) volta a referir o papel da formação no processo de memorização e a influencia que essa formação tem, ainda hoje, na preparação dos seus recitais: "No

meu caso, acho que sim, que ajuda, porque desde pequena fui educada dessa maneira e não me custava." (E2, A1, p. 15). Já o tubista (E1) refere que nunca foi incentivado a memorizar durante o seu percurso académico, o que, também, tem influência na forma como prepara as suas apresentações a solo: "Na minha altura, nunca fui muito incentivado a memorizar. Acho que foi um lapso. Mas, em Portugal, na altura em que eu comecei a tocar, havia as bandas, nem sequer havia professor no Conservatório Nacional de Lisboa, não havia nada. Portanto, na minha área, nunca fui muito puxado a memorizar o quer que seja." (E1, A1, p. 8).

Outro aspeto relevante abordado pela violoncelista (E2) e pelo pianista (E3) foi a capacidade de leitura das partituras e a predisposição para as memorizar como um fator condicionante para a interpretação, ou não, de memória: "Há pessoas que tem certa facilidade ou predisposição, por assim dizer, e para as quais [tocar de memória] não supõe um grande, grandíssimo esforço." (E2, A1, p. 15); "A questão da capacidade de melhor ou pior leitura também influencia a capacidade de tocar ou não de memória." (E3, A1, p. 21).

Questão n.º 5

Considera que fazer um recital de memória ou com partitura tem efeitos diferentes na sua performance?

Os fatores externos, como o público e a sala, e internos, como a disposição do intérprete e o tipo de repertório, voltaram a ser referidos pela violoncelista (E2), pelo pianista (E3) e pelo clarinetista (E5) como tendo maior influência nas respetivas performances, do que a utilização, ou não de partitura: "É uma sensação minha e também depende muitos dos dias e depende de muitas outras coisas, à parte do facto de se estar a tocar com partitura ou sem partitura." (E2, A1, p. 16); "Isto aqui há várias variáveis e eu acho que… Se ainda fores a tempo, [coloca a questão sobre] de memória o quê? Porque, eu volto a dizer, tocar o concerto de Mozart de memória não é assim tão complicado, ou o de Weber... O Carl Nielsen é extremamente complicado. Tocar o de Copland é complicado. Tocar o Tomasi é complicado. (…) E outras das variantes ou variáveis é que eu vejo muita gente a tocar de cor, por exemplo, as obras

contemporâneas e, geralmente, o que acontece é que as tocam demasiado rápidas, porque têm medo de se enganar, têm medo de se esquecer." (E5, A1, p. 31). O pianista trouxe à colação um problema que afeta estes instrumentistas, que é o facto de terem de tocar no instrumento disponível na sala de concerto e, consequentemente, terem de se adaptar a ele: "Há dias em que as performances saem melhor que outras e, às vezes, até por razões que não entendemos muito bem. (…) Tem a ver connosco, com aquele dia em específico, com aquele momento, com aquele público, com aquela sala, com aquele instrumento." (E3, A1, p. 22).

Já para o cantor (E4), atuar sem partitura condiciona positivamente a sua performance, porque o ajuda, técnica e expressivamente, e lhe permite ter mais confiança e liberdade interpretativa: "(…) dá-me mais confiança. (…) E eu acho que, também tecnicamente, nos ajuda a fazê-lo de memória, porque, como estamos mais seguros da peça, temos todas as respostas, arranjamos todas as intenções e tudo aquilo que pretendemos fazer. Portanto, isso ajuda-nos a estar mais livres para poder expressar a música e comunicar ao público a mensagem que quer[emos] passar." (E4, A1, pp. 25-26). A cantora (E8) refere mais uma vez que a memorização da partitura lhe permite que haja um maior entrosamento com o público: "(…) ao público eu transmito um *feeling* totalmente de que estamos muito mais juntos, estamos ali muito mais entrosados e eu também, enquanto digo uma palavra, consigo ler e consigo observar [o público]. (…) ou seja, eu dou o meu input ao público e, mediante o *feeling* de resposta que o público tem, o artista cresce e se entrega cada vez mais. (…) Agora, no direto é realmente o momento em que a música cobra todo o sentido e para isso é preferível e é desejável que tenhamos a partitura de memória." (E8, A1, p. 52).

Por outro lado, o pianista (E6) e o violinista (E7) realçam a liberdade e a segurança proveniente da utilização da partitura: "[A partitura] dá-me mais liberdade e [tocar de memória] dá-me menos liberdade, porque estou a dedicar energia e tempo, que devia estar a dedicar à música, estou a dedicar à memória (…)" (E6, A1, p. 40); "É a segurança. A segurança de ter um mapa à frente traz mais paz. E essa paz e tranquilidade permite-me tocar melhor." (E7, A1, p. 46).

A única opinião discordante, nesta questão, foi a do tubista (E1), para quem a interpretação com ou sem partitura não afeta o resultado da sua performance: "Até podes ter ou não ter a partitura e estar apenas a tocar notas e sons e ritmos, e não estás

a contar nenhuma história à audiência. Portanto, ter a partitura não significa ser menos músico ou menos artista do que outro que está a tocar de memória. Não significa que não conheças a música. Muita gente toca de memória e não transmite nada. Nós, músicos, somos contadores de histórias, portanto, se tens a partitura e estás a contar a história, então, não tem mal nenhum. Estás a contar a história!" (E1, A1, p. 10).

Questão n.º 6

Gostaria de acrescentar algo mais a esta temática?

Quando perguntados se queriam acrescentar mais alguma consideração a este tema, a violoncelista (E2) escolheu não o fazer, enquanto os restantes participantes optaram por resumir as opiniões que foram exprimindo ao longo da entrevista.

Os restantes sete entrevistados, à exceção do clarinetista (E5), coincidiram em que tocar ou cantar de memória não deve ser uma obrigação, desde que o repertório seja bem aprofundado durante a preparação do recital: "Se o músico consegue passar a história para o público com ou sem partitura, é indiferente." (E1, A1, p. 11); "(…) hoje em dia, fica ao critério de cada um, o tocar com ou tocar sem [partitura] e as vantagens e desvantagens desse facto. Portanto, é uma questão que eu acho que tem de ser vista caso a caso." (E3, A1, p. 23); "(…) mesmo quando se canta com a ajuda da partitura, [a leitura da partitura] é uma leitura relativa. Haverá sempre uma parte de memorizar a peça. Portanto, não pode ser estar a ler por si só. Acho que isso é o mais importante, responder às perguntas que a peça impõe." (E4, A1, p. 26); "A memorização é um fator importante! Porque mesmo tocando com partitura, essa memorização tem de existir. Portanto, aí volto a repetir mais uma vez: tocar com partitura e tocar de memória são duas coisas diferentes. A memória tem de existir. Mas, sim. Acho que é importante. Acho que é uma conclusão a que cada um tem de chegar individualmente." (E6, A1, p. 41); "É completamente indiferente se as pessoas tocam de cor ou tocam com partitura. Isso é ao prazer de cada e ao gosto de cada um, porque o que interessa é o que soa. O que interessa é a música, é o concerto, é a interação com o público, é a forma como as pessoas sentem." (E7, A1, p. 47); "Porque mais do que memória com ou sem papel, é a

profundidade com o trabalho que foi feito e que foi dedicado a essa partitura. (…) Portanto, é essencialmente a música, a poesia, a nossa arte." (E8, A1, p. 53).

O clarinetista (E5) é o único a estabelecer uma conotação negativa sobre a imagem que o intérprete transmite ao tocar de memória: "(…) [tocar de memória] tornou-se um artifício exibicionista. (...) A memória não tem nada a ver com arte." (E5, A1, p. 32).

2.4. Discussão dos resultados

A análise às oito entrevistas mostra que o treino de memorização do repertório está bastante presente nos instrumentos com mais tradição de ensino formal, o piano, o violoncelo, o violino e o canto, tradição referida pelo pianista Stephen Hough (2020).

A falta de tempo para preparar o repertório, a complexidade de algumas obras e o receio de falhas de memória, foram aspetos indicados pelos oito músicos entrevistados para explicar porque não tocam ou cantam sempre de memória, vão ao encontro dos pontos de vista referidos por Stewart Gordon (2006) como influenciadores do processo de memorização durante o estudo e a execução de memória em concerto.

A problemática da falha de memória evocada pelo pianista (E3), que o levou a passar a tocar sempre com partitura durante alguns anos e, mais tarde, a tocar de forma alternada conforme o repertório que tem de interpretar, e pelo violinista (E7), que teve algumas experiências angustiantes em concursos e recitais devido aos lapsos de memória, vai ao encontro dos estudos de Barnes (1962), Williamon (2002), Ginsborg (2004), Marshall (2008) e Chaffin, Logan e Begosh (2015), às opiniões do pianista Anton Rubinstein (1890) e do instrumentista de cordas Michael Stern (Owen, 2015), que apontam o receio de falhas de memória como gerador de muita ansiedade ao intérprete e, em alguns casos, como condicionador da autoconfiança da carreira de um músico. O cansaço acumulado provocado pela ansiedade constante durante a performance e a falta de acesso a salas de estudo foram dois aspetos evocados pelo pianista (E6) para justificar o uso da partitura durante as *tournées* de concertos, fatores que estão na mesma linha de pensamento de Stewart Gordon (2006).

A utilização da partitura como um auxílio psicológico que proporciona mais confiança e segurança na execução, mencionados pelo tubista (E1), o pianista (E3) e o violinista (E7), corrobora o argumento apresentado pelo pianista Stephen Hough (2011; 2020) de que tocar com partitura liberta o músico da preocupação da eventualidade de sofrer um lapso de memória. Além disso, a possibilidade de descobrir novas interpretações ou indicações durante a performance foi um outro motivo referido pelo clarinetista (E5), o pianista (E6) e o violinista (E7), que vai ao encontro da perspetiva de Hough (2011) segundo a qual uma das vantagens em usar a partitura é a oportunidade de encontrar detalhes novos.

A memorização das passagens de maior dificuldade técnica mesmo estando a utilizar a partitura, mencionado pelo pianista (E3) encontra apoio no artigo de Hough (2011), o qual refere que a partitura pode prejudicar a execução, pois o intérprete pode não conseguir olhar simultaneamente para a partitura e para o instrumento em passagens tecnicamente exigentes.

A maior liberdade de expressão e espontaneidade que tocar ou cantar de memória proporciona ao intérprete, possibilitando um maior envolvimento com a música mencionado pelo tubista (E1), pela violoncelista (E2) e pelos cantores (E4 e E8) estão em linha com os resultados dos estudos de Williamon (1999), Ginsborg (2004) e Sinico e Winter (2012), e coincidem com as opiniões de três pianistas, Carl Czerny (1839), Edwin Hughes (1915), e Stephen Hough (2011; 2020), no sentido de que a performance de memória permite ao músico focar-se na obra que está a interpretar e, em consequência, obter uma maior liberdade expressiva, dando a sensação de que está a ser criado algo novo no momento.

A resposta da violoncelista (E2) quando afirma que o momento da performance é único e irrepetível e que tocar de memória permite-lhe obter uma maior liberdade e espontaneidade durante a execução, converge com a perspetiva do violinista Aaron Rosand (2022), que evidencia que não é possível nos concentrarmos totalmente na interpretação, se tivermos o nosso olhar focado na partitura.

Já o argumento dos pianistas (E3 e E6), que defendem que a liberdade e espontaneidade durante a performance devem ser preparados detalhadamente durante o estudo do repertório e a preparação do recital, não encontra suporte na literatura consultada. O violinista (E7) refere ainda que tocar de memória pode trazer mais espontaneidade, mas não necessariamente mais liberdade, pois o intérprete está limitado por aquilo que estudou e decorou no trabalho que decorreu até ao momento do concerto.

As opiniões do pianista (E6) e do clarinetista são completamente opostas à dos restantes entrevistados. O pianista (E6) considera que tocar com partitura lhe proporciona maior liberdade e espontaneidade durante a performance, ajudando-o a focar-se totalmente na interpretação do repertório que está a interpretar. O clarinetista (E5) entende que tocar de memória pode limitar o intérprete, uma vez que o obriga a preocupar-se com as notas e dinâmicas, negligenciando a parte musical. Estes

argumentos são corroborados pela literatura, nomeadamente, por Stephen Hough (2011), o qual refere que o uso da partitura permite ao músico concentrar-se mais no som que está a produzir, ao invés de se distrair com a necessidade de lembrar constantemente o texto musical da obra que está a interpretar.

O problema da utilização da partitura poder prejudicar as expressões faciais e corporais e, por conseguinte, a interação com o público, mencionada pelos cantores (E4 e E8) e pelo tubista (E1) é reforçada pela literatura, em concreto, com os estudos de Williamon (1999) e Ginsborg (2004) que referem que o olhar do intérprete permite criar uma interação com o público, e com os pontos de vista de Hughes (1915) e, sobretudo, de Hough (2011; 2020), que compara a performance musical à teatral, salientando a componente visual de uma performance.

Os fatores internos, tais como o nível de ansiedade e de concentração do intérprete, e fatores externos, como a altura da estante, a luz da sala, a concentração da audiência, que podem ter influência no envolvimento com o público, foram tidos em consideração pela violoncelista (E2), pelo pianista (E3), pelo clarinetista (E5) e pelo violinista (E7). Este argumento representa uma contribuição inovadora em relação à literatura consultada.

A unanimidade dos oito entrevistados em concordarem que a performance de memória prepara melhor o intérprete para o concerto, está, também, de acordo com os estudos de Williamon (1999) e Ginsborg (2004), bem como com as opiniões de Hough (2011) e de Irene Sharp (Owen, 2015).

Por fim, a concordância do tubista (E1), dos pianistas (E3 e E6), dos cantores (E4 e E8) e do violinista (E7) em que tocar de memória é uma decisão individual e que ter ou não a partitura durante a performance é indiferente, reforçando a ideia de que desde que a interpretação das obras seja correta e aprofundada, não é necessário tocar de cor no recital, está em sintonia com a perspetiva de Hough (2020), segundo a qual cada intérprete deve tomar a sua própria decisão sobre tocar de memória ou com partitura, uma vez que as duas abordagens resultam em experiências diferentes na perceção da performance.

Conclusão

A presente dissertação teve como objetivo realizar um estudo comparativo entre oito músicos portugueses de excelência de modo a analisar as motivações que os levam a tocar de memória ou com partitura nos seus recitais a solo. Pretendeu-se verificar se os pontos de vista desses intérpretes corroboravam a literatura existente, se eram apresentadas opiniões divergentes ou se acrescentavam alguma informação nova que contribuísse para o avanço da investigação desta temática.

A partir dos resultados obtidos, a primeira constatação é a de que a tradição de tocar de memória se mantém no piano, violoncelo, violino e canto, instrumentos que desempenharam papéis proeminentes ao longo da história da música, especialmente durante o século XIX, período em que se desenvolveu o hábito de tocar de memória como forma de demostrar o virtuosismo do intérprete.

Não menos relevante, é de constatar que essa a tradição de tocar de memória é transmitida pelos professores de instrumento.

A falta de tempo para preparar os recitais, a diversidade e complexidade do repertório a estudar e o receio de falhas de memória, são os principais motivos indicados pelos entrevistados para não tocarem ou cantarem sempre de memória.

Também é de salientar a interferência das especificidades de cada instrumento quanto a utilizar ou não a partitura nos recitais. O tubista e a violoncelista tendem a usar a partitura porque ambos estão integrados em orquestras sinfónicas e, por conseguinte, tocam sempre com partitura nos concertos das respetivas orquestras. Já os cantores privilegiam a memorização do repertório em recitais por permitir um maior contacto e uma melhor comunicação corporal com o público.

A maior sensação de liberdade e espontaneidade ao tocar de memória foi outro dos aspetos salientados por quatro dos entrevistados (tubista (E1), violoncelista (E2) e cantores (E4 e E8)). Os pianistas e o violinista consideram que essa liberdade e espontaneidade são o resultado de uma preparação minuciosa que tem de acontecer durante o estudo e a preparação do recital. Apenas um dos pianistas considerou que a utilização da partitura lhe permite mais liberdade, pois tem a possibilidade em focar-se mais na parte musical.

Todos os entrevistados coincidiram em que tocar de cor permite, efetivamente, um maior aprofundamento da aprendizagem das obras em diversos aspetos, tais como a leitura das notas, as indicações da partitura, a expressividade e a interpretação.

Todavia, a principal conclusão deste estudo é que os oito entrevistados concordaram com a ideia de que cada músico deve ter a liberdade de escolher se quer tocar com ou sem partitura. A imposição de tocar de cor que ainda vinha sobrevivendo desde a tradição oitocentista dos modelos virtuosísticos parece estar a desaparecer. Seis dos oito intérpretes utilizam a partitura de forma recorrente nas suas performances, o que contribui para a normalização do uso do texto musical durante a atuação. Todos consideram, também, que desde que a interpretação seja de nível elevado, a obrigatoriedade de tocar de memória não se coloca, ficando, assim, ao critério de cada intérprete.

Um dos pontos fortes deste trabalho é o de incluir resultados referentes a instrumentistas de sopro, uma vez que a literatura existente em relação a instrumentos de sopro e memória é bastante exígua, ou mesmo inexistente. Esta dissertação logrou, ainda, apresentar resultados relativos à comunicação dos performers com o público. Neste contexto, considera-se que os objetivos desta dissertação foram cumpridos.

O tamanho da amostra desta dissertação talvez seja a grande limitação deste estudo. Um maior número de participantes teria permitido uma aferição mais precisa dos resultados.

Trabalhos futuros poderiam passar por realizar estudos semelhantes com intérpretes de excelência dos mesmos instrumentos, mas de vários países, europeus e de fora da Europa; ou com uma maior variedade de instrumentos, como, por exemplo, a percussão e a guitarra, o que iria contribuir para obter resultados mais abrangentes e representativos, permitindo generalizações mais sólidas. Seria igualmente útil estender este estudo ao contexto do ensino de música, abrangendo professores e estudantes de vários instrumentos. Obter uma perspetiva sobre a execução de memória ou com partitura no ensino da música pode fornecer informações valiosas para o desenvolvimento de metodologias pedagógicas mais eficazes e adaptadas às necessidades individuais.

Bibliografia

Araújo, L. S., Cruz, J. A., & Almeida, L. S. (2007). Excelência Humana: Teorias Explicativas e Papel Determinante do Professor. *Psicologia Educação e Cultura, XI*(2), 197-221.

Barnes, R. A. (1962). Performing Solo Literature from Memory. *Music Educators Journal, 48*(4), 101-106. doi:10.2307/3389551

Bonneville-Roussy, A., Lavigne, G. L., & Vallerand, R. J. (2011). When passion leads to excellence: the case of musicians. *Psychology of Music, 39*(1), 123-138. doi:10.1177/0305735609352441

Bricard, N., & Woods, S. (1978). Memory Problems for Musical Performers. *College Music Symposium, 18*(2), 102-109. Obtido em 6 de Junho de 2023, de http://www.jstor.org/stable/40373972

Burmester, P. (s.d.). *Pedro Burmester*. Obtido em 14 de Outubro de 2023, de Meloteca: https://www.meloteca.com/portfolio-item/pedro-burmester/

Carolino, S. (s.d.). *Yamaha*. Obtido em 20 de Maio de 2023, de https://pt.yamaha.com/pt/artists/s/sergio_carolino_.html

Chaffin, R., & Imreh, G. (2002). Practicing Perfection: Piano Performance as Expert Memory. *Psychological Science, 13*(4), 342-349. doi:10.4324/9781410612373

Chaffin, R., & Lemieux, A. (2004). General Perspectives on Achieving Musical Excellence. Em A. Williamon (Ed.), *Musical Excellence: Strategies and Techniques to Enhance Performance* (pp. 19-39). Oxford: Oxford University Press.

Chaffin, R., Logan, T., & Begosh, K. (2015). Performing from Memory. Em V. autores, *Oxford Handbook of Music Psychology* (2.ª ed., pp. 352-363). Oxford: Oxford Handbooks. doi:10.1093/oxfordhb/9780198722946.013.34

Chase, W. G., & Simon, H. A. (1973). Perception in chess. *Cognitive Psychology, 4*(1), 55-81. doi:10.1016/0010-0285(73)90004-2

Czerny, C. (1839). *Vollständigen Theoretisch-Practischen Pianoforte-Schule: Dritter Teil, op. 500.* Wien: A. Diabelli & Comp.

Ericsson, K. A., Krampe, R. T., & Tesch-Romer, C. (1993). The Role of Deliberate Practice in the Acquisition of Expert Performance. *Psychological Review, 100*(3), 363-406.

Gabrielsson, A. (1999). The Performance of Music. Em D. Deutsch (Ed.), *The Psychology of Music* (2º ed., pp. 501-602). Academic Press.

Gingras, B. (2017). Commentary on Kopiez, Wolf and Platz: The impact of playing from memory on performance valuation. *Empirical Musicology Review, 12*(1-2), 15-18. doi:10.18061/emr.v12i1-2

Ginsborg, J. (2004). Strategies for Memorizing Music. Em A. Williamon (Ed.), *Musical Excellence: Techniques to Enhance Performance* (pp. 123-141). Oxford University Press.

Gomes, L. (s.d.). *Meloteca*. Obtido em 20 de Maio de 2023, de https://www.meloteca.com/portfolio-item/luis-gomes-tenor/

Gordon, S. (2006). *Mastering the Art of Performance: A Primer of Musicians.* Nova Iorque: Oxford University Press. doi:https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780195177435.001.0001

Hough, S. (8 de Junho de 2011). Liszt: the man who invented stage fright. *The Telepgraph*. Obtido em 30 de Abril de 2023, de The Telegraph: https://web.archive.org/web/20110613010351/http://blogs.telegraph.co.uk:80/culture/stephenhough/100053906/liszt-the-man-who-invented-stage-fright/

Hough, S. (2 de Agosto de 2020). Is Memorizing Music Really All That Important? *Bulletproof Musician*. (N. Kageyama, Entrevistador) Obtido em 10 de Abril de 2023, de https://bulletproofmusician.com/stephen-hough-on-the-question-is-memorizing-music-really-all-that-important/

Hughes, E. (1915). Musical Memory in Piano Playing and Piano Study. *The Music Quarterly, 1*, 592-603. Obtido de https://archive.org/details/jstor-738068/page/n1/mode/2up

Kopiez, R., Wolf, A., & Platz, F. (2017). Small Influence of Performing from Memory on Audience Evaluation. *Empirical Musicology Review, 12*(1-2), 2-14. doi:10.18061/emr.v12i1-2

Lisboa, T., Demos, A. P., & Chaffin, R. (2018). Training thought and action for virtuoso performance. *Musicae Scientiae, 22*(4), 519-538. doi:10.1177/1029864918782350

Marshall, A. J. (2008). *Perspective's about musicians' performance anxiety.* University of Pretoria. Department of Music Faculty of Humanities. Obtido de https://repository.up.ac.za/bitstream/handle/2263/23579/dissertation.pdf?sequence

Matos, E. (s.d.). *Biografia*. Obtido em 14 de Outubro de 2023, de Elisabete Matos: https://elisabete-matos.com/pt/biografia-2

Meireles, P. (s.d.). *Pedro Meireles - Viola Violino*. Obtido em 14 de Outubro de 2023, de LMFL: https://www.lmfl.org.uk/teacher/pedro-meireles-viola-violino/?lang=pt-pt

Mishra, J. (2016). PLAYING FROM MEMORY: Development Of A 19th-Century Performance Practice. *American Music Teacher, 65*(6), 12-16. Obtido de https://www.jstor.org/stable/26385978

Owen, L. (17 de Junho de 2015). *Should soloists always perform music from memory?* Obtido em 26 de Junho de 2022, de The Strad: https://www.thestrad.com/playing-hub/should-soloists-always-perform-music-from-memory/4961.article?adredir=1

Pereira, T. V. (31 de Maio de 2022). *Festival Música Júnior*. Obtido em 20 de Maio de 2023, de https://fmj.pt/professor/teresa-valente-pereira/

Pizarro, A. (14 de Outubro de 2023). *Artur Pizarro - Biografia*. Obtido de Artur Pizarro: https://www.arturpizarro.pt/biography/

Rosand, A. (23 de Agosto de 2022). *Violinist Aaron Rosand on why memorisation is key to interpretation*. Obtido de The Strad: https://www.thestrad.com/playing-hub/violinist-aaron-rosand-on-why-memorisation-is-key-to-interpretation/5917.article

Rubinstein, A. (1890). *Autobiography of Anton Rubinstein: 1829-1889.* Boston: Little Brown, and Company.

Saiote, A. (s.d.). *António Saiote*. Obtido em 14 de Outubro de 2023, de Meloteca: https://www.meloteca.com/portfolio-item/antonio-saiote/

Sinico, A., & Winter, L. L. (2012). Ansiedade na Performance Musical: definições, causas, sintomas, estratégias e tratamentos. *Revista do Conservatório de Música da UFPel, 5*, 36-64.

Sloboda, J. A. (2000). Individual differences in music performance. *Trends in Cognitive Sciences, 4*(10), 397-403. doi:10.1016/s1364-6613(00)01531-x

Talbot-Honeck, C., & Orlick, T. (1998). The essence of excellence: Mental skills of top classical musicians. *The Journal of Excellence, 1*, 61-75. Obtido de http://www.zoneofexcellence.ca.

Vallerand, R. J., Blanchard, C., Mageau, G. A., Koestner, R., Ratelle, C., Leonard, M., . . . Marsolais, J. (2003). Les passions de l'ame: on obsessive and harmonious passion. *Journal of Personality and Social Psychology, 85*(4), 756-767. doi:10.1037/0022-3514.85.4.756

Williamon, A. (1999). The Value of Performing from Memory. *Psychology of Music, 27*(1), 84-85. doi:10.1177/0305735699271008

Williamon, A. (2002). Memorising music. Em J. Rink (Ed.), *Musical Performance: A Guide to Understanding* (pp. 113-126). Cambridge: Cambridge University Press.

ANEXOS

ANEXO I – Transcrições das entrevistas

Entrevistado 1

Sérgio Carolino, tubista

Entrevista realizada no Península Boutique Center - Starbucks, no dia 12 de abril de 2023, às 14:15h.
Nota: devido a ser um local muito movimentado, há bastante barulho de fundo que poderá ter interferido na gravação.

Rafael Pinto (RP) – Muito boa tarde, professor Sérgio Carolino. Obrigado por ter aceitado fazer esta entrevista. Toca de memória em concertos ou recitais a solo?
Sérgio Carolino (SC) – Obrigado pelo convite! É um tema bastante interessante que pode dar alguma controvérsia, porque há tanta gente a tocar de várias maneiras. Na minha opinião, depende do tipo de música que a pessoa toque e não só do instrumento. Por exemplo, tocas piano, é um instrumento harmónico que tem tanta nota para ler, que é óbvio que a pessoa, desde pequeno, se habitua a tocar de memória, porque tem tanta informação e tanta coordenação de mãos que acaba por memorizar de maneira quase automática, enquanto um instrumento mais melódico, que toca nota após nota, tem um processo diferente de fixação, de memorização dos sons. Portanto, eu acho que o tipo de música depende do contexto em que estamos a tocar. Obviamente, que quando tocamos a solo, por exemplo, música jazz ou música *New Orleans*, vamos tocar de cor. São temas mais pequenos, que têm uma parte de improvisação em que a harmonia também se decora com mais facilidade do que, por exemplo, o concerto para violino de Tchaikovsky, que são 40 minutos a tocar de memória. O grau de exigência, se calhar, de quem vai ouvir o concerto de Tchaikovsky é outro, do que quem está a ouvir, propriamente, o "Sweet Georgia Brown" por uma banda de *Dixieland*, de *New Orleans*, num bar. Quer dizer, há aqui muita coisa que pode dar pano para mangas para falarmos [sobre] tocar de memória. Mas, de facto, tenho de concordar que, do ponto de vista do espectador, gosto de ver alguém a tocar a solo ou *jazz*, independentemente do tipo de música, sem partitura, sem estante. Uma pessoa senta-se e está ali a vender um produto, passa uma imagem,

completamente diferente em termos de visualização. Aquilo até pode não soar bem, mas dá logo… Eu dou-te outro exemplo, agora no início desta entrevista. Quando eu toco a solo com orquestra, diferente de um recital, um concerto, imagina, de 15 a 20 minutos, ou quando toco em frente a uma orquestra, ou uma banda, ou toco *jazz*, gosto tocar de pé. Quando toco num recital de uma hora, toco sentado, porque o instrumento é pesado. Mas, se tocar de pé, é logo outro impacto. Já nem estou a falar de tocar ou não de memória. Tocar de pé com uma tuba é completamente diferente do que tocar sentado em termos de impacto visual. Começa logo aí. Portanto, esse é um assunto interessante.

RP - Muito bem. Considera que tocar de memória traz mais espontaneidade e mais liberdade de expressão à sua interpretação?

SC - Isso também depende, mas claro que uma pessoa tocando de memória está mais consciente de toda a parte musical que está a tocar, não é? Portanto, está mais livre. Por exemplo, eu toco muitas vezes, como tenho tantos projetos, não tenho, a maior parte das vezes, tempo de decorar. A música de todos os projetos onde toco é completamente diferente, portanto, tenho a partitura. Mas a maior parte desses projetos, tudo numa área mais de música improvisada, mais de jazz, eu sei aquilo que estou ali a fazer, aquilo está bem estudado. Só que tenho a partitura mais por… sei lá, eu acho que me dá mais confiança. Nem sequer é receio de ter um lapso de memória, mas tenho ali a partitura. Não me está a incomodar, às vezes nem olho para ela, mas tenho ali a estante, ponho a estante mais baixinha e sinto-me um bocado mais confiante. A espontaneidade vai dar ao mesmo, quer dizer, não sinto grande diferença nisso. Mas, de facto, é mais o aspeto visual para o público, penso eu. [Para] quem está a tocar depende de a maneira do nosso cérebro funcionar ou do nosso treino, da nossa preparação, não é? Porque todos nós somos tão diferentes… Quer dizer, eu estar a tocar um concerto com orquestra e ter lá a estante não significa que eu não saiba a obra. É tudo muito subjetivo. "- Ah, ele tem ali [a partitura] é porque não sabe bem a obra! - Tem de saber, se está a tocar a solo!". Quer dizer, a não ser que esteja mal preparado, mas isso não faz sentido nenhum num músico profissional, embora possa acontecer. Mas, ao mais alto nível, uma pessoa que tenha a estante não

significa que não conheça a música, pelo contrário, conhece bem a música que está a tocar. Por diversos motivos, a partitura está lá. Pode ser para dar mais confiança, pode ser por ter medo que haja um lapso [de memória], pode ser por vários motivos. Para mim é mais aquilo que as pessoas do outro lado, do público, vão captar.

RP - Considera que tocar de memória permite um maior envolvimento com o público?

SC - É provável. Provavelmente isso pode acontecer, sim. Eu não tenho muito essa experiência porque, na realidade, os grupos em que eu toco de memória são, nomeadamente, projetos onde eu toco música *New Orleans*, *funky*, e, aí, toco sempre de memória. Mesmo com o meu trio de *jazz*, o TGB, são temas complexos, o Mário Delgado e o Alex [Alexandre Frazão], o guitarrista, tocam de memória, mas eles estão habituados. E, também, porque não são propriamente grandes leitores. Normalmente, na área do *jazz*, como, por norma [os músicos] não são grandes leitores, tiveram de ir buscar, desde muito cedo, outros recursos. Quando não leem muito bem, a capacidade de memorizar melodias, harmonias e secções rítmicas é muito mais forte, estão muito mais preparados do que, por exemplo, eu. No meu caso, eu leio muito bem, então, tenho uma preparação de leitura muito mais sólida. Como sou músico de orquestra estou habituado a tocar sempre com orquestra ou em grupos com partitura, que também é diferente. Quando tocamos em ensemble é diferente. Mas, de facto, este assunto que estás aqui a tratar é muito incerto, é muito pessoal. Quando eu estou a tocar com partitura, a partitura é apenas um guião que eu ali tenho, não notas diferença nenhuma, quer dizer, não notas falta de confiança, pelo contrário. Vou sempre com a pauta as pessoas até se esquecem que eu estou a tocar com a partitura. Não preciso de propiamente a partitura, estou tão habituado, mas, não sei, dá-me mais confiança. A mim, dá-me mais confiança. Mas compreendo que haja pessoas que se sintam muito mais à vontade e mais livres a tocar sem partitura. Eu gostaria imenso de fazer isso, gostaria imenso de tocar sempre sem partitura (risos) mas, de facto, não sei, se calhar sou eu que tenho medo de arriscar, agora, que já sou tipo "burro velho", tenho medo de arriscar a tocar nos projetos, porque sei a

música. É só uma questão de não levar a partitura, provavelmente. Com alguns projetos, eu toco sem partitura, por exemplo, música de *New Orleans*, *Dixieland*, *funky*, como é mais simples, como é música com mais secções, mais modal, não há tanta mudança de harmonia. Os temas *Dixieland* têm mudanças de harmonia, mas são tipo marchas, é uma coisa fácil até de tocar de ouvido, é fácil ir atrás da melodia, acho que aí me sinto mais confortável. Também são temas pequenos, é mais fácil. É muito interessante, mas agora que me fazes estas perguntas, realmente, já tinha visto a tal entrevista do Gary Bartz, músico de *jazz* famoso, que aqui há uns tempos estava a circular nas redes sociais, e que gerou alguma controvérsia, porque a ele lhe fazia confusão músicos de *jazz* tocarem com partitura. Ele era completamente contra isso e, realmente, quando me abordaste com essa questão, foi logo a primeira coisa que pensei: "Eh pá, isto é um assunto sobre o qual há dias estive a ler e que deu pano para mangas!" Na comunidade dos músicos de *jazz*, os comentários que lá havia… Porque realmente cada pessoa tem uma visão diferente e [é importante perceber] até que ponto isso influencia na interpretação, na liberdade [de expressão], como estavas a dizer. É certo que, para algumas pessoas, deve influenciar imenso. Eu noto que quando toco sem partitura sinto mais liberdade. Não estou preocupado com papéis. Gostava de [conseguir] fazer isso em todos os projetos, pessoalmente, mas não me sinto ou com coragem suficiente ou capacitado, não sei se é uma coisa ou outra. Se calhar, é um misto das duas, ter a capacidade e ter a coragem de tocar uma vez por todas com os TGB. No fim de gravar os discos, aquilo [o repertório] está mais que sabido. Quando gravas, estás farto de fazer *takes* e de repetir *takes*, aquilo já está mais do que estudado, não estás a gravar um disco sem ter aquilo estudado. A não ser que sejas realmente uma pessoa sem noção e aí já entramos na parte da psiquiatria (risos).

RP - **Considera que a performance de memória prepara o melhor o intérprete para o recital?**

SC - Sim, acho que sim, porque na realidade mesmo estando com a partitura, nós estamos a cantar tudo ritmicamente e melodicamente. Eu quando tenho a partitura não estou propriamente a olhar para aquilo que lá está. Eu já sei o que

estou a tocar. [A partitura] está ali, dá-me mais confiança, até é talvez a visualização gráfica, estás a ver? Deve ser isso, eu acho que é mais isso. Eu nunca pensei muito nisso. Nesta entrevista estás-me a fazer pensar ainda mais do que quando eu o texto do Gary Bartz sobre o tocar, ou não, com partitura, e saber, ou não, se dá, ou não, mais liberdade. De facto, é interessante chegar a essa conclusão. Eu lembro-me de, assim como há técnicas para leitura à primeira vista, também há técnicas para aprender a memorizar e tu, como pianista… Os pianistas têm de memorizar milhares e milhares de notas e ritmos completamente diferentes, coordenação, mão direita, mão esquerda e os pedais…. Então, um organista, como é possível ter ali uma partitura? Para estudar, ok, mas vocês vão trabalhando as coisas por partes até ritmicamente e melodicamente estar tudo mecanizado, não é? Há de chegar a um ponto em que não precisam de partitura nenhuma, porque está completamente mecanizado, tanto a parte visual…. Vocês estão a tocar, mas estão a olhar para a parte mais visual, estão a olhar para a cena dos dedos, não é? É uma técnica completamente diferente dos instrumentistas de sopro. Vocês estão a olhar para parte da coordenação dos dedos e há de haver aqui não sei o quê, porque eu sou muito mau pianista, mas há aqui uma parte importante que é a pessoa estar livre da partitura e estar focado na música, mas estar ao mesmo tempo a olhar para a parte harmónica, parte melódica, parte rítmica, tem um outro foco, não sei. Mas que é importante, sobretudo, quando tocamos uma área mais de música improvisada e a solo, deveria ser quase obrigatório. Eu contra mim falo! Já estive em júris de muitos concursos, nomeadamente, no Concurso Tchaikovsky, no Conservatório de Moscovo, no concurso internacional de tuba, em que era obrigatório [os concorrentes] tocarem as peças todas de cor nas três eliminatórias, desde a primeira eliminatória até à final, com orquestra. Eu era [membro do] júri, e eu e os meus colegas do júri, [entre os quais estavam] o tubista da [Orquestra] Filarmónica de Londres, o tubista da [Orquestra da] Ópera de Oslo, depois o tubista lá do professor do Tchaikovsky, o professor [do Conservatório] Korsakov, de São Petersburgo, o professor da Universidade de Viena, estávamos impressionados porque nós próprios não conseguíamos decorar aquelas peças todas. E os candidatos tinham que [as] tocar de cor. Houve uma candidata que… Se calhar,

era a melhor de todas. Havia uma obra obrigatória de um compositor contemporâneo russo, na segunda eliminatória, que ela tocou com partitura e tivemos de a desclassificar. Como gostamos de a ouvir, decidimos inventar um prémio e tiramos do nosso *cachet* o valor necessário para lhe atribuir o prémio. Ou seja, inventamos um prémio [para ela] por pena, porque ela não conseguiu decorar a peça e tocou-a com partitura e tivemos de a desclassificar. Mas ela tocou melhor do que todos os outros, não só a peça a solo, só que tocou com partitura e foi injusto, porque no regulamento dizia que [o repertório] tinha de ser tocado de memória. Portanto, por causa daquela peça que ela não conseguiu memorizar ou não teve confiança suficiente [para tocar sem partitura], não pôde passar à final. Tivemos de ser coerentes com o regulamento e respeitar os outros candidatos que tocaram de cor, que também tiveram dificuldade [em decorar a obra]. Muitos [concorrentes], se tocassem com partitura, se calhar, também tinham interpretado melhor aquela peça contemporânea. Mas, de facto, há concursos em que obrigam realmente as pessoas a tocar de memória. Toda a gente que se anda a preparar para um concurso tem de andar meses e meses a estudar, qualquer pessoa tem [as obras] de memória. Pode é não ter confiança para tocar sem partitura, mas [o repertório] está de memória, não há preocupações com dedilhações nem com notas. A pessoa, se tem realmente a obra estudada, conhece não só a parte técnica, mas conhece, também, a obra no geral, toda a parte harmónica, toda a parte rítmica, toda a orquestração. A pessoa está a ouvir a música, não está a ler a partitura. Tu estás a interpretar, portanto, conheces o texto [musical]. A mesma coisa [acontece] no teatro ou no ballet; está tudo mecanizado, memorizado. Eu acho que, na minha altura, nunca fui muito incentivado a memorizar. Acho que foi um lapso. Mas, em Portugal, na altura em que eu comecei a tocar, havia as bandas, nem sequer havia professor no Conservatório Nacional de Lisboa, não havia nada. Portanto, na minha área, nunca fui muito puxado a memorizar o quer que seja. Nem sequer professor tinha, quanto mais memorizar (risos). Se nós andássemos à procura de ter dinheiro para comprar um instrumento com algum nível. Isto mudou muito nos últimos trinta a quarenta anos. Mas é interessante isto que estás a dizer. Eu agora vou pensar muito sobre este assunto. Nos meus projetos, sobretudo na área do *jazz*, o único

projeto em que eu toco com partituras é com os TGB. De resto, com as outras bandas, não. De facto, é curioso e eu sei aquilo de cor. Eu nem olho [para a partitura] muitas vezes. Tenho montes de vídeos, e se fores à internet ver-me a tocar com os TGB, está lá a partitura, mas não me estás a ver sequer a olhar para partitura. Eu estou a olhar para os meus colegas, estamos a ter uma interação uns com os outros no palco, mas lá está a estante e as partituras e, às vezes, até se perde tempo, porque, de tema para tema, eu sou o único que mexe nas folhas. Quando são concertos ao ar livre, é uma confusão e eu utilizo os papiros, não tenho ainda os *iPads*. Há pessoas que já utilizam a cena digital. Mas, de facto, para concluir este raciocínio, eu acho que [tocar sem partitura] pode influenciar de várias maneiras: a interpretação, o facto de o músico estar mais livre e também, como eu já tinha referido antes, o contacto que uma pessoa passa para o público que está ouvi que pensa "Eh, pá, esta banda sabe o que está aqui a fazer!" Eu acho que isso também pode passar, porque acontece também comigo próprio quando toco numa banda, tocar tudo sem partituras. A não ser que haja poucos ensaios ou que a pessoa tenha muitos projetos e sabe o que está ali a fazer, mas precisa de ter a partitura, porque não teve tempo ou não tiveram tempo de ter tudo estruturado. Às vezes há música mais complexa que requer mais tempo e, na vida de hoje em dia, há tanta coisa a passar ao mesmo tempo, nós temos tanta coisa para preparar, que, às vezes, precisamos de ter ali um guião para nos dar mais confiança. É que no nosso cérebro há sempre ali uma luz que pisca a qualquer momento com informação no dia-a-dia. Nós estamos aqui a falar um com o outro e há aqui informação à nossa volta, pessoas a falar, pisca, luz e não sei o quê… Portanto, não é fácil ter um foco, é difícil. Mas estás-me a fazer pensar sobre este tema, este é um tema interessante.

RP - **Considera que fazer um recital de memória ou com partitura tem efeitos diferentes na sua performance?**

SC - Isto é mais do mesmo, isso eu já tinha referido aqui. Também me alarguei um bocado mais nas respostas, mas vai dar tudo ao mesmo. Eu penso que poderá ter. Os músicos têm outra interação, poderão sentir-se mais livres, não sei. Por outro lado, eu toco sempre com partitura e, de facto, as pessoas até se esquecem que

estou a tocar com partitura. Portanto, pode ser um bocado subjetivo. Mas, o que é um facto, é que a [presença da] partitura em músicos mal preparados nota-se logo, também, ter partitura ou não ter. Até pode não ter, mas notas logo pela interpretação se a pessoa conhece a história que quer contar ou não. Sabes logo! Até podes ter ou não ter a partitura e estar apenas a tocar notas e sons e ritmos, e não estás a contar nenhuma história à audiência. Portanto, ter a partitura não significa ser menos músico ou menos artista do que outro que está a tocar de memória. Não significa que não conheças a música. Muita gente toca de memória e não transmite nada. Nós, músicos, somos contadores de histórias, portanto, se tens a partitura e estás a contar a história, então, não tem mal nenhum. Estás a contar a história! Aliás, muitas vezes os cantores de ópera que vêm fazer óperas que não tiveram tempo de memorizar, uma ópera nova, utilizam a partitura. Estão a cantar com a partitura. A representar com a partitura na mão. É um bocado estranho, não é? Aí também é uma mistura de teatro com música, representação e música, e um cantor [de ópera] com partitura é sempre um pouco estranho. Mesmo porque eles também têm mais liberdade a cantar, não é? Depois, às tantas, cantam, ritmicamente, às vezes saem um bocado fora do que está escrito, mas, pronto, a interpretação é assim. Uma pessoa, se ouve o Pavarotti a cantar e vai ver partitura, o que lá está escrito é apenas uma indicação. A interpretação que ele dá à obra transforma aquilo tudo. Às vezes, até nem tem nada a ver com o que está escrito, mas é aquilo que soa bem, é aquilo que o Pavarotti faz e nem é aquilo que o Puccini escreveu, por exemplo. Ele dá uma volta ali àquilo, mas a orquestra tem de seguir o cantor. Não tens hipótese, o maestro e a orquestra têm de seguir o cantor e isso é incrível. Há uma ária muito famosa da Tosca, de Puccini, que ele canta, depois da sua amada ter sido morta. Se tu tiveres a partitura e o estiveres a ouvir cantar vês que ele não faz nada daquilo que está na partitura. Só que em termos de interpretação, em termos de intensidade musical, é…. Cá está, ele não era um grande leitor, mas memorizava aquilo, deve ter tido um treinador ou um *coach* que o ajudava a memorizar e a interpretar a música, e ele fazia aquilo de uma maneira muito pessoal. Aquilo toca-nos! Mas tu, quando vais ver a partitura, de facto, está tudo escrito exceto o essencial. Também se costuma dizer isto, não é? Está tudo escrito, exceto o essencial. De facto, está lá a partitura, mas

não significa nada, é apenas um guião, é apenas uma ideia. Nas áreas artísticas é tudo muito subjetivo, não se pode dar nada como adquirido. E ainda bem, se não isto não tinha piada nenhuma. Assim é que é desafiador. Uma pessoa está a aprender até morrer. Não há "edifixo", não pode haver "edifixo". Esta questão também de tocar de memória, ou não, depende de como uma pessoa se sente. O importante é uma pessoa contar uma história. Se a pessoa consegue contar uma história e o público percebe a história que o músico está a contar, então é bom, porque as pessoas saíram do concerto e perceberam a história que estavas a contar. As pessoas não querem saber se tens partitura ou não. Talvez, as mais picuinhas: "Ah, mas ele estava a tocar com partitura!". Mas se o músico for realmente bom e contar a história, as pessoas nem sabem, nem querem saber, se a partitura está lá ou não. As pessoas estão focadas na música, seguem a narrativa, até se esquecem da partitura.

RP - E, por fim, gostaria de acrescentar algo mais a esta temática?

SC - Eu acho que já foi tudo dito. Mas só para terminar, eu acho que depende um pouco do instrumento em si, das características do instrumento. Já tinha referido o piano ou o vibrafone, que são instrumentos harmónicos com tanta informação, que, de facto, vocês sentem-se mais à vontade tendo a música memorizada, porque não estão a olhar para papéis quando têm milhares e milhares de notas permanentemente para tocar, não é? E virar páginas e não sei o quê… é demasiada informação. Enquanto num instrumento melódico temos uma melodia, não estamos preocupados com toda a parte harmónica e a parte mecânica de ter duas mãos e os pés e todas as coisas ali a acontecer ao mesmo tempo. É um processo diferente de treino mental, de leitura e de processamento de informação. Portanto, acho que pode ser importante, pode não ser. Se o músico consegue passar a história para o público com ou sem partitura, é indiferente. Porque acaba por ser nesse aspeto de passar a mensagem ao público, é um pouco indiferente. Pode passar mais uma mensagem de visualização, mas o público não está a perceber a história. Portanto, acabas por sair do concerto e não te soube a nada. Realmente, o instrumentista toca bem o instrumento, mas não percebi a ideia da história que estava a contar. (risos) Tocam todos muito

juntinhos, certinhos, mas aí, de facto, não tem nada a ver com ter a partitura ou não. Eu acho que é algo muito pessoal. É a conclusão que eu tiro. Eu contra mim falo, que toco com partitura desde sempre e, na maior parte dos projetos, tenho alguma dificuldade em não tocar com a partitura. Eu não estou a olhar obviamente para a partitura, mas dá-me alguma confiança em termos de segurança em palco, mais solidez. Ou seja, estou focado na música, não estou propriamente a olhar para a partitura, mas aquilo dá-me a visualização da partitura, transmite-me alguma confiança. Pode ser só uma impressão minha, mas é aquilo que eu sinto.

RP - Pronto, finalizamos esta entrevista. Muito obrigado pela sua participação.

SC - Ora, obrigado. Obrigado, eu.

RP - E até uma próxima.

Entrevistado 2

Teresa Valente Pereira, violoncelista

Entrevista realizada por *Zoom*, no dia 13 de abril de 2023, às 11:00h, uma vez que a entrevistada vive fora de Portugal.

Rafael Pinto (RP) – Muito bom dia, professora Teresa. Muito obrigado por ter aceitado fazer esta entrevista. Começo por lhe perguntar, toca de memória em concertos ou recitais a solo?

Teresa Valente Pereira (TVP) – Ultimamente, alguns sim, outros não (risos). Por acaso, no último que fiz, toquei de memória. Toquei a quinta suite de Bach, recentemente, em Lisboa. Mas, geralmente, quando tenho de tocar um recital com piano, toco com partitura, portanto, há uma mistura. Nos últimos anos, [toco] muito mais com partitura que sem partitura. Quando era estudante, quase sempre, aliás acho que sempre, tocava de memória também um bocado por incentivo dos meus professores e porque também me fazia sentir mais cómoda.

RP - E porque é que não toca sempre de memória, atualmente?

TVP - Tem a ver com a segurança ou a insegurança em relação à partitura e ao conhecimento da mesma. Normalmente, ultimamente, o tempo dedicado à preparação de recitais ou de seja do que for é muito menor que quando dedicava tempo a preparar peças ou recitais quando era estudante ou, recentemente, incorporada à vida profissional. Por isso dá-me segurança ter a partitura ali e também porque considero que não é o mais importante, ou seja, a minha mentalidade mudou um bocadinho em relação a este tema. Eu fui educada para tocar sempre de memória e era uma coisa que não me custava muito, é verdade. Mas, ao tocar, na minha vida profissional, basicamente em orquestra a maior parte do tempo, tenho sempre uma partitura diante de mim e habituei-me. Uma pessoa habitua-se a isso. Também fazer muita música de câmara, quando se tem, depois, um recital a solo, não me chocava a ideia de ter uma partitura, porque o pianista com se toca tem sempre uma partitura. Também pode tocar de memória, apesar de ter a partitura, mas normalmente, tem uma partitura [na estante]. Então, digamos que é um bocadinho uma igualdade de condições (risos) e

muitas vezes aconteceu-me pôr a partitura, mas sentir-me suficiente cómoda para não olhar para ela. No entanto, há um bocadinho o perigo, nessa fase, de ter a partitura [na estante] e achar que sei a partitura e de sentir-me cómoda e depois, pensar "ah, se calhar, não sei assim tão bem", olho para lá e depois aí é que acontece o erro. Enquanto se está à procura do sítio [da música] onde se está e se está a tocar ao mesmo tempo, pode haver ali um desfasamento e pode haver um acidente. Podem surgir os erros precisamente dessa indecisão, de não saber, "ah, toco, olho para lá ou não olho?". Para mim, o que mais funciona é o cem por cento. Ou toco completamente de memória ou então, toco olhando para a partitura. Mas o meio [termo] costuma dar maus resultados, pelo menos para mim (risos). Portanto, não sei se respondi à tua pergunta, mas mais ou menos é isto.

RP - Muito bem. Considera que tocar de memória traz mais espontaneidade e mais liberdade de expressão à sua interpretação?

TVP - Diria que sim, sobretudo por não estar pendente de algo, sempre. Como te digo, para mim o que funciona é o cem por cento. Portanto, se eu estou a tocar com partitura, eu estou pendente sempre da partitura. E o facto de ter aí algo físico, não é, que tenho sempre de olhar para lá, tenho um objeto físico como a estante, isto poder ser de alguma maneira uma barreira. É uma coisa mais, que está presente na altura de tocar. Não quer dizer que a interpretação seja pior, simplesmente, é diferente. No meu caso, é verdade que quando eu toco sem partitura, mesmo tendo a partitura lá, é verdade que consigo, não sei se mais liberdade, mas um nível de envolvimento mais profundo, por assim dizer. Ou seja, é uma coisa que eu tirei fisicamente e por isso também mentalmente e que não está aí para adicionar alguma coisa mais à interpretação. É uma muleta que decido não usar e só estou a pensar ou a sentir a música e como posso o transmitir através do meu instrumento junto ao(s) meu(s) parceiro(s) musical(ais) da altura. Para mim, é um bocado isso, mas não quer dizer que ao tocar com partitura não possa sentir liberdade e não possa dar tudo de mim. É simplesmente uma coisa mais e eu tenho a tendência a pensar e a sentir que quanto menos melhor, ou seja, quanto menos coisas existam para estar pendente na hora de tocar, melhor. Portanto, se não tenho de me preocupar com a partitura e olhar para lá, para mim, no fundo é melhor. Mas tem tudo a ver com a minha segurança ou a insegurança da altura, que tem que ver com as horas que pude

ou não dedicar à preparação e ao amadurecimento da interpretação da música em questão.

RP - Muito bem. Considera que tocar de memória permite um maior envolvimento com o público?

TVP - Eu acho que tem a ver um bocadinho com a outra questão também, ou seja, se tu estás mais seguro, se estás mais livre, se estás pendente de menos uma coisa, imagino que necessariamente podes chegar a ter mais envolvimento com o público. Mas não é o único fator. Diria que há muitos mais fatores. Tem a ver com o próprio público, para começar. Tem a ver com coisas como a sala, como a proximidade ou não do público (isso também influencia muito) e com a forma como o público está sentado. Tem a ver com a luz, tem a ver com o ambiente que se cria já à partida, com aquela coisa inexplicável, que não se sabe muito bem, que chegas [ao palco] e sentes que o público te acolhe ou não te acolhe, ou que está atento ou que não está atento. Tem a ver com muitas mais coisas, com o teu estado de concentração ou não. Se tu estás muito nervoso, é muito difícil conseguir a chegar a ter um maior envolvimento com o público, porque estás pendente das tuas sensações e estás preocupado. Diria que [tocar de memória] pode ser que sim, mas que não é um fator mais, simplesmente. Claro que se todos os fatores se dão para que à parte de não teres de tocar com partitura e estás tranquilo e há um bom ambiente, claro que sim, podes chegar a ter um envolvimento maior com o público.

RP - Considera que a performance de memória prepara melhor o intérprete para o recital?

TVP - Eu acho que sim. Eu acho que sim porque sou eu. Conheço outras pessoas, e falei disso com vários colegas, falei sobre isso, inclusivamente, com o meu antigo professor, com o Paulo Gaio Lima que tentava tocar de memória, mas tinha dificuldades (risos). Ou seja, eu acho que depende muito da pessoa. Há pessoas que tem certa facilidade ou predisposição, por assim dizer, e para as quais [tocar de memória] não supõe um grande, grandíssimo esforço. E para outras sim, porque tem a ver com a forma como nós somos por dentro. Uns têm umas capacidades para umas coisas, outros mais para outras. E não quer dizer que seja melhor ou pior. No meu caso, acho que sim, que ajuda, porque desde pequena fui educada dessa maneira e não me custava. No entanto, desde há muitos

anos estou na vida profissional e como adulta, muitas vezes não o faça por variadas razões. E porque acho que não é o mais importante. Como te digo, poderia tocar de memória, mas decido não tocar de memória. Também acontece ter a partitura na estante, mas não olhar para ela, quando faço recitais a solo. Depois, há outras situações, normalmente em concertos de música de câmara, em que eu conheço perfeitamente a música e poderia, sim, quase tocar de memória. Mas não faz sentido porque há outros [músicos] que também têm partitura, e, então, toco com partitura. Portanto, resumindo, no meu caso sim. No caso de outras pessoas, isso pode não se aplicar, porque funcionam de outra maneira. Pode até causar uma espécie de um bloqueio e ser até pior para elas. Ou seja, o facto de tocarem de memória provocar estragos na sua atuação. Portanto, acho que cada um tem de saber um bocadinho como é que funciona e o que é que é melhor ou pior [para si].

RP - Muito bem. Considera que fazer um recital de memória ou com partitura tem efeitos diferentes na sua performance?

TVP - Bem, isto tem a ver um bocadinho com o que eu já falei. Sim, tem efeitos diferentes, claro. Para mim, se eu consigo tocar realmente de memória, talvez, o efeito mais notório é sentir-me mais livre. Quando preparo muito bem uma peça, no momento de a interpretar, de a tocar diante de um público, ao não estar pendente do fator partitura, tenho mais margem para improvisar, dentro da preparação já efetuada. Mas esses momentos surgem só no palco e são irrepetíveis, nunca surge igual duas vezes. Por isso, mesmo que prepares e estudes de uma certa maneira certa peça, uma atuação, pelo menos na minha conceção, nunca deve ser igual à outra. Mas não porque tu estudaste ou pensaste, "hoje vou fazer assim ou assado", mas porque surge naquele momento. Em cada momento que se está a tocar acontecem coisas irrepetíveis, cada um deles é único. Então, talvez me sinta mais livre para dar mais asas a essa espontaneidade da interpretação. Mas isso [sentir mais liberdade] também acontece com partitura. Mas, talvez o grau de liberdade seja um pouco maior do que se estiver com partitura. Mas não saberia dizer-te se é muito ou pouco, percebes? Se é muito mais ou muito menos. Ou seja, é uma sensação minha e também depende muito dos dias e depende de muitas outras coisas, à parte do facto de se estar a tocar com partitura ou sem partitura. É um bocadinho difícil de separar todos os outros fatores, para mim.

RP - Muito bem. E, por fim, a última questão, gostaria de acrescentar algo mais a esta temática?

TVP - Não. Simplesmente, por curiosidade, saber o que é que te motivou a fazer o estudo sobre esta questão e, mais bem fazer-te a pergunta eu a ti de quem és tu e o que é que te motivou a fazer este estudo e a perguntar-me a mim, também.

RP - Eu poderei responder a essa questão depois de finalizar esta entrevista (risos). Portanto, eu gostaria de agradecer à professora por ter aceitado fazer esta entrevista e vamos dar por concluída aqui a gravação. Muito obrigado, professora.

TVP - (risos) Obrigada, eu.

Entrevistado 3

Pedro Burmester, pianista

Entrevista realizada pessoalmente, no dia 14 de abril de 2023, às 10:00h, na sala 2.2. da ESMAE.

Rafael Pinto (RP) – Muito bom dia, professor Pedro Burmester. Muito obrigado por ter aceitado fazer esta entrevista. Vamos, então, à primeira pergunta: Toca de memória em concertos ou recitais a solo?

Pedro Burmester (PB) – Ora bem, essa uma pergunta complexa e é uma questão interessante. No meu caso particular tenho a experiência das duas maneiras de me apresentar em público, tanto tocando de memória como tocando com partitura. Eu, até mais ou menos aos 30 anos, portanto, durante, pelo menos, quase 20 anos de carreira e de apresentação de concertos em público tocava sempre de memória. E, aconteceu aquilo que acontece a todos nós que pisamos o palco, que foi no recital onde tocava exclusivamente Bach, que é o nosso grande fantasma da dificuldade de tocar de memória, um recital que era composto por três *Partitas* de Bach, de ter tido uma falha de memória quase impeditiva da continuação do concerto. Aliás, a história é parecida com a história que o Sviatoslav Richter conta; o Sviatoslav Richter também tocou de memória quase sempre ou até a uma idade avançada e depois a fazer, enfim, um empreendimento maior do que este, que era os Prelúdios e Fugas todos de Bach, teve uma falha de memória, teve sair do palco, buscar a partitura, trazer a partitura para o palco e, a partir daí, tocou sempre de partitura. Enfim, não me querendo comparar, mas a história é semelhante; ou seja, eu fui buscar a partitura e toquei o resto do recital com partitura. E esse momento contribui para eu repensar a relação com essa questão. Todos nós, *performers*, em maior ou menor dose, temos esse receio, o receio da falha de memória. É quase um fantasma recorrente, tanto nos músicos como até nos atores, também. Ora bem, os atores hoje até têm ajudas que não… dantes até tinham o chamado "ponto", que era aquela pessoa que estava escondida no palco e que ia dizendo o texto para relembrar aos atores. Agora eles [atores] têm auriculares [por] onde o texto lhes é dito, e, portanto, a questão da memória também se tornou menos premente. Para os pianistas havia, a partir de uma certa altura, a tradição de tocar sempre de memória,

coisa que não acontecia nos outros instrumentos, por exemplo. E até parece quase uma contradição, porque nos outros instrumentos, de certa forma, há menos para decorar do que no piano, que toca muito mais, que tem muito mais texto, muito mais notas para tocar, do que um violino ou um oboé ou até uma voz que canta uma nota de cada vez, em princípio, enfim… nem sempre é o caso. Portanto, a dificuldade é acrescida para os pianistas. Por isso, a experiência de tocar com partitura e sem partitura e a sua comparação entre uma coisa e outra… Se calhar, estou, ao falar, a misturar e a responder já a várias perguntas que tu fazes mais para a frente, não é? Não sei se preferes deixar cada uma respondida ou responder a todas de uma vez só. Se calhar, é mais complicado, não é?

RP – Eu irei fazendo as perguntas (risos).

PB – Ok. Portanto, a primeira era se tocas de memória ou não.

RP - Sim.

PB - Está respondida. Até uma certa altura toquei sempre de memória. A partir de uma certa altura passei a tocar com partitura e, agora, alterno. Há coisas que toco de memória, outras toco com partitura.

RP - E porque é que não toca sempre de memória?

PB - Sim, é uma boa pergunta. Ora bem, se nós fizemos um trabalho, de facto, detalhado na análise de uma obra e no estudo de uma obra, ela acaba, inevitavelmente, por estar memorizada. Se há um trabalho analítico, um trabalho técnico, um trabalho interpretativo onde estas coisas estão ligadas, eu acho que é quase inevitável que a obra fique memorizada ou até desejável que esteja memorizada. A presença, depois, da partitura no momento da performance é mais uma ajuda psicológica do que outra coisa qualquer, até porque há isso que falaremos noutras perguntas, há obras que quase que é impossível estar a tocar e a olhar para a partitura ao mesmo tempo. Em obras mais simples, mais lentas, isso faz-se sem grande dificuldade. Em obras que têm uma dificuldade técnica muito grande, onde temos de estar muito atentos ao próprio teclado e ao pianismo, não há quase tempo nem espaço para olhar para a partitura. Portanto, eu diria que a partitura funciona muitas vezes apenas como um descanso, está ali, caso seja preciso. E a angústia suplementar de não estar lá, eu acho que é mais prejudicial ao desempenho, do que o facto de a partitura lá estar, pelo menos no meu caso.

RP - Considera que tocar de memória traz mais espontaneidade e mais liberdade de expressão à sua interpretação?

PB - Isso é discutível, eu não te sei responder a essa pergunta, na verdade. O espaço para a liberdade e a espontaneidade eu diria que é relativamente pequeno no momento da performance e é relativamente grande no estudo da obra. Ou seja, durante o estudo e a análise da obra, quando nos debruçamos sobre determinada obra, a liberdade de poder ir por caminhos ou de ter muitas hipóteses em aberto deve lá estar. Mas, depois, no momento da performance, temos de fixar a interpretação. Não podemos deixar muita coisa para o momento da performance e dizer: "ora, isso depois logo se vê como é que sai". É claro que há pianistas ou músicos que são mais espontâneos [do] que outros. Mas, na verdade, um grande intérprete, no momento em que pisa o palco, sabe, quase, em detalhe, exatamente aquilo que vai fazer. E, portanto, estar lá ou não estar lá a partitura, a meu ver, não é muito relevante para essa questão da liberdade e para a espontaneidade. Eu acho que isso é decorrente do trabalho que se fez até chegar ao palco.

Se fosse num caso de improvisação, aí é diferente. Eu acho que aí é onde a questão da liberdade e da espontaneidade é mais premente. Ainda no outro dia tive a oportunidade, por exemplo, de ouvir um concerto do António Vitorino d' Almeida com o Mário Laginha a improvisarem. A improvisarem sem nada pré-definido, ou seja, nem sequer ensaiaram, não tocaram uma nota antes de pisar o palco. E aí é que eu acho que é o momento onde a liberdade e a espontaneidade são absolutamente essenciais para que aquele concerto resulte bem ou mal. No nosso caso, que estamos a seguir um texto, essa questão está menos presente.

RP - Considera que tocar de memória permite um maior envolvimento com o público?

PB - Também é uma questão interessante e de difícil resposta, porque eu diria que o envolvimento do público é mais o público que se envolve com o intérprete e a música, do que propriamente o contrário. Ou seja, nós estamos muito dependentes da concentração, da capacidade de concentração do público e da sua predisposição "para se deixar levar", para se deixar tocar por aquilo que está a ser feito. E isso, muitas vezes depende da sala, das circunstâncias, do local, do repertório... depende mais de tudo isso

do que propriamente estar lá a partitura ou não estar a partitura. Eu acho que essa questão é relativamente irrelevante para a relação entre o público e o intérprete, porque já vi situações onde há uma comunhão grande entre intérprete e público, até em várias músicas, estando uma partitura à frente do músico ou não estando. Portanto, eu acho que não são questões que estejam ligadas, uma coisa e outra. A partilha com o público, a relação com o público, depende de outros fatores que não esse.

RP - Considera que a performance de memória prepara melhor o intérprete para o recital?

PB - Considero. Isso já referi há bocadinho. Ou seja, eu acho que é "obrigatório" a obra estar memorizada. Ou melhor, só quando a obra está totalmente memorizada… Eu até tinha um professor que dizia: "-Tu deves ser capaz de escrever a obra, em todos os seus detalhes, de memória. Pegar num papel e escrever a obra que vais tocar." Portanto, eu acho que a obra só está verdadeiramente dominada se estiver toda memorizada em todos os seus aspetos: na forma, no carácter, nas notas, obviamente, em todas as indicações que o texto tem. E, portanto, eu acho que o trabalho de memorizar, independentemente se depois vamos tocar ou não com a partitura, deve ser feito.

E depois há outra questão que eu acho que até não mencionas aí, que é a capacidade, maior ou menor, de termos uma boa leitura. Há pessoas que demoram mais a ler um texto e isso até tem vantagens, porque o facto de demorar, [faz com que] leiam, até, com mais atenção ou com mais cuidado, e pessoas que têm mais facilidade de leitura, e eu incluo-me nessas pessoas, são mais preguiçosas em ir, de facto, até ao fim da memorização, porque eu tenho uma grande facilidade de olhar para um texto musical e de tocá-lo quase à primeira vista, até obras que nunca toquei. E, portanto, isso causa, depois, alguma preguiça na memorização. Enquanto há pessoas que têm dificuldade de leitura, [para as quais] o facto de a partitura estar lá ou não estar é irrelevante, porque quase que lhes confunde mais estar a olhar para um texto e a tocar, do que não estar a olhar para o texto. A questão da capacidade de melhor ou pior leitura também influencia a capacidade de tocar ou não de memória.

RP - Considera que fazer um recital de memória ou com partitura tem efeitos diferentes na sua performance?

PB - Sim e não! Algumas vezes sim, isso aconteceu e outras vezes não, isso não aconteceu! E, também acho que isso não tem a ver com o facto de estar a tocar de memória ou não tocar de memória, mas tem a ver com o momento. Há dias em que as performances saem melhor que outros e, às vezes, até por razões que não entendemos muito bem. Isso não tem a ver com o facto de estar lá ou não estar a partitura, mas tem a ver connosco, com aquele dia em específico, com aquele momento, com aquele público, com aquela sala, com aquele instrumento. O facto de estar ou não estar o texto à tua frente não é a questão que define se a relação com a obra é maior ou menor. Agora, há coisas que são relativamente verificáveis: se eu não estiver com os olhos ocupados a seguir um texto enquanto toco, por exemplo, eu acho que a minha capacidade auditiva é maior. Enquanto, se eu estiver com o sentido do olhar mais ocupado, o meu sentido auditivo diminui, embora isso também possa ser trabalhado. Acho que podemos conseguir trabalhar [o facto de] ter os vários sentidos a funcionar. Neste caso, na música, os mais importantes serão, de facto, a audição e a visão. Conseguir trabalhar de forma que eles estejam a funcionar, os dois, relativamente bem. Mas, não nego que não estar lá a partitura aumenta a minha concentração auditiva, isso é verdade!

RP - Gostaria de acrescentar algo mais a esta temática?

PB - Eu acho que é uma questão que não tem uma resposta factual, a não ser que se possam fazer, e se calhar podem, testes com medidas. Ou seja, medir alguns parâmetros em quem toca de memória e em quem não toca de memória. Se calhar, é possível fazer um conjunto de testes que possam medir alguns destes aspetos que falamos de uma maneira científica, e, daí, tirar conclusões rigorosas. Se isso for possível, até seria um trabalho interessante de se fazer. Mas, de resto, não sendo isso possível ou não havendo esse estudo, a questão de tocar ou não tocar de memória, vantagens e desvantagens, será sempre uma questão pessoal, será sempre uma questão vista caso a caso. Imagina tu que, por um absurdo qualquer, era proibido tocar de partitura. Tínhamos perdido grandes intérpretes! O [Sviatoslav] Richter teria deixado de tocar, por exemplo. E temos interpretações extraordinárias dele com partitura à frente, não é? Temos, também, muitos casos de pianistas ou de músicos que deixaram o palco por causa dessa questão. Hoje em dia, isso já não existe tanto, [mas] há 30 ou 40 anos era quase proibido tocar

com partitura. Eu lembro-me que a primeira pessoa que vi tocar com partitura num grande palco, num grande festival, foi o Clifford Curzon, que era um pianista inglês, extraordinário, e que tocava sempre com partitura e, na altura, isto há trinta anos, era caso único, para além do Richter. Mas Richter já tinha um estatuto tal que… Mas, de resto, era quase proibitivo. Hoje em dia, isso já não acontece. Ainda por cima, com as novas tecnologias, como é o caso dos tablets, e de não precisarmos de quem nos vire as páginas e de não precisarmos de andar sempre com muito papel atrás, essa questão tornou-se mais fácil. Portanto, hoje em dia, fica ao critério de cada um, o tocar com ou tocar sem [partitura] e as vantagens e desvantagens desse facto. Portanto, é uma questão que eu acho que tem de ser vista caso a caso.

RP - Muito obrigado por ter participado nesta entrevista e até uma próxima.

PB - Muito obrigado.

Entrevistado 4

Luís Gomes, cantor

Entrevista realizada dia 26 de abril de 2023, às 13:00h, via *Zoom*, porque o entrevistado se encontrava fora de Portugal.

Rafael Pinto (RP) – Muito boa tarde, Luís Gomes. Muito obrigado por ter aceitado fazer esta entrevista. Passando à primeira pergunta, canta de memória em concertos ou recitais a solo?

Luís Gomes (LG) – Sim, na maior parte das vezes, canto de memória, sim.

RP - E porque é que não canta sempre de memória?

LG - Bem, a primeira razão, normalmente, é por questões de tempo. Por exemplo, dependendo de quando surge o convite e porque eu já fiz imensas coisas em que tenho de substituir alguém no último momento e nessas situações, quando é repertório com o qual não estou familiarizado, tenho mesmo de usar partitura. Aí, não há outra forma. Depois, as outras vezes, por exemplo, concertos de oratória, usa-se o livro tradicionalmente, embora seja uma leitura relativa, porque já se conhece as peças e a obra já está mais ou menos de cor, mas usa-se sempre [a partitura] como auxiliar. Portanto, nessas situações, são as situações em que não canto de memória.

RP - Muito bem. Considera que cantar de memória traz mais espontaneidade e mais liberdade de expressão à sua interpretação?

LG - Definitivamente.

RP - E porquê?

LG - Bem, primeiro porque há uma liberdade completamente diferente em relação à comunicação com o público. Essa é a primeira. Depois, há um processo na questão da memorização que também implica perguntar algumas questões sobre a interpretação, sobre os efeitos que se quer produzir, sobre o porquê de determinados tipos de indicações estarem naquele local e tudo isso ajuda a que se vá mais fundo na interpretação. Porque estando a cantar a ler, normalmente, isso passa um bocadinho por

cima, porque para fazer as coisas de cor não basta só decorar. Tem de se perceber porque é que aquelas indicações estão ali para conseguir fazê-las. Portanto, acho que nesse sentido ajuda a um maior aprofundamento da própria interpretação durante a performance.

RP - Muito bem. Portanto, isto vai um bocadinho de encontro à terceira pergunta, que é: considera que cantar de memória permite um maior envolvimento com o público?

LG - Sim. Sim, também porque, lá está, nos dá liberdade. Primeiro, há o bloqueio da partitura. Se estivermos a ler, [isso] não nos deixa olhar o público nos olhos, olhar para a frente, permitir ao público que olhe nos nossos olhos e que veja aquilo que estamos a sentir e a querer transmitir. Acho que a partitura pode criar ali uma barreira. E, portanto, nesse sentido, e aliando a tudo o que já falamos, dá, de certa forma, uma liberdade e um poder de expressividade que não se consegue estando a ler a partitura.

RP - Muito bem. Considera que a performance de memória prepara melhor o interprete para o recital?

LG - Pois, era aquilo que tinha respondido na primeira pergunta. Sim, porque a forma como memorizamos faz-nos ter de perguntar certas questões e chegar a determinado tipo de detalhe, que nos ajude a perceber melhor a peça para poder fazê-la de cor. E, nesse sentido, há um maior aprofundamento do estudo da peça, porque estando a ler acho que, às vezes, se pode tornar um bocadinho mecânico. Portanto, faz-se um *piano* porque está escrito *piano*, mas quando se faz de cor, esse *piano* tem de significar alguma coisa, ou o *mezzoforte*, ou o *crescendo*, ou porque é que se acelera, ou porque é que se faz um *rallentando*. Tudo isso tem respostas e, quando se faz com partitura, talvez se torne um bocadinho mais mecânico e menos natural.

RP - Muito bem. Considera que fazer um recital de memória ou com partitura tem efeitos diferentes na sua performance?

LG - Sim, até porque dá-me mais confiança. Permite que eu tenha uma visão mais geral da peça também. Pensar mais no longo processo e menos compasso a compasso e frase a frase. Eu acho que nos dá uma visão mais aberta daquilo que é pretendido. E, depois, também o contacto com o público, que ajuda bastante. E eu acho que, também

tecnicamente, nos ajuda a fazê-lo de memória, porque, como estamos mais seguros da peça, temos todas as respostas, arranjamos todas as intenções e tudo aquilo que pretendemos fazer. Portanto, isso ajuda-nos a estar mais livres para poder expressar a música e comunicar ao público a mensagem que quer[emos] passar.

RP - Muito bem. Por fim, a última questão. Gostaria de acrescentar algo mais a esta temática?

LG - Bem, eu acho que o mais importante é perceber que não há mal em cantar com a partitura. De certa forma, essas perguntas [que] temos de fazer para memorizar uma obra têm de ser respondidas mesmo quando se toca com partitura. Portanto, mesmo quando se canta com a ajuda da partitura, [a leitura da partitura] é uma leitura relativa. Haverá sempre uma parte de memorizar a peça. Portanto, não pode ser estar a ler por si só. (risos) Acho que isso é o mais importante, responder às perguntas que a peça impõe.

RP - Muito obrigado por ter aceitado fazer esta entrevista e por ter respondido às questões. E até uma próxima.

LG - Até uma próxima. Obrigado.

Entrevistado 5

António Saiote, clarinetista

Entrevista realizada dia 22 de julho de 2023, às 12:00h, via Zoom, uma vez que o entrevistado se encontrava fora do Porto.

Rafael Pinto (RP) – Muito bom dia, professor António Saiote. Muito obrigado por ter aceitado fazer esta entrevista e vamos, então, passar à primeira pergunta: toca de memória em concertos ou recitais a solo?

António Saiote (AS) – Muito raramente.

Rafael Pinto (RP) – Ok.

AS – Quero dizer, ao princípio fazia muito isso, mas… quero dizer, sei as coisas de memória, mas, normalmente, não [toco de memória].

RP – E porque é que não toca sempre de memória?

AS – O meu professor de direção costumava dizer que quando a gente toca com a partitura à frente, temos sempre uma oportunidade de descobrir mais alguma coisa. Seja em termos de direção, seja em termos de execução. E depois há sempre aquela adrenalina que se junta que, quando somos mais novos (impercetível). Mas também temos menos consciência daquilo que devemos fazer. E, com o tempo, quando se começa a valorizar, por exemplo, a estrutura da obra e o espírito do compositor, já se faz menos esse tipo de exercício, não é? Tem-se muito mais respeito pelo conteúdo do que pela forma.

RP – Muito bem. Passando, então, para a segunda pergunta, considera que tocar de memória traz mais espontaneidade e mais liberdade de expressão à sua interpretação?

AS – Depende das pessoas! Depende das pessoas. Hoje em dia, como está na moda a imagem, às vezes, até parece que a pessoa tem espontaneidade. Mas, às vezes, não tem. Varia de pessoa para pessoa. Posso dar o meu exemplo pessoal. Eu quando comecei a fazer recitais a sério na Alemanha, a própria pianista me sugeriu que eu tocasse de memória, porque eu tocava mais [livre]. Só que eu conhecia muito menos coisas. E ensaiávamos isso. Mas isso depois é uma questão [de que] há tanto um treino para tocar de memória como há um treino, mesmo com um papel à frente, termos essa liberdade. Uma coisa não leva à outra. Há aí muitas más ideias sobre isso. Muitas ideias feitas sobre essas coisas. Contudo, há uma lógica e há um equilíbrio nisso, e às vezes há uma justificação. No entanto, quero lembrar uma coisa: por exemplo, o Alexander Sokolov, que é um grande pianista, ele durante o ano inteiro só faz um recital e dois concertos com orquestra. Depois, no ano seguinte, muda de repertório. Mas é sempre só um recital e dois concertos com orquestra. Ora, imagina um músico que toca de vez em quando…. Por exemplo, um músico que está numa orquestra e lá, de dois em dois anos ou três em três anos, com sorte, vai tocar como solista. Estar a exigir-lhe ou cobrar-lhe para ele tocar de cor, eu acho que não faz sentido. E a pessoa arrisca-se [a ter uma falha de memória]. Às vezes é ao contrário! Como está a tocar de cor, liga o piloto automático, pois está muito concentrado nas notas, na dinâmica e em pouco mais.

RP – Muito bem. Passando, então, para a terceira pergunta, considera que tocar de memória permite um maior envolvimento com o público?

AS – É a mesma coisa. Respondo da mesma maneira: depende da pessoa. Depende de muita coisa. Por exemplo, depende da altura da estante. O [envolvimento com o] público depende da altura da estante, por exemplo. Vou dar um exemplo: uma pessoa pode tocar de memória, se não tiver capacidades motrizes, não é por tocar de memória que tem mais contacto com o público. Às vezes, até há um mau contacto. Isso depende de muitos fatores. O contacto com o público, infelizmente, hoje…, mas aí já estamos a falar de outra questão. Infelizmente, hoje as pessoas vão para ver. Já vão pouco para ouvir. Então, aí sim, tocar de memória ainda bem, claro. Tocar de memória, fazer o pino, dançar, isto tudo ajuda a ter contacto com o público, se o público só vai ver!

RP – Muito bem. Passando, então, à quarta questão, considera que a performance de memória prepara melhor o intérprete para o recital?

AS – Vamos a ver se nós nos entendemos. Qualquer pessoa que vá tocar seja o que for, deve ter de memória tudo que tem à sua frente e o que não tem. Deve ter de memória a parte da orquestra, a parte do piano ou a parte dos colegas, se for um grupo de música de câmara. Isso deve estar de memória. Agora, se toca de memória ou não, isso é uma escolha pessoal. Vou dar um exemplo: nas três peças de Stravinsky, por exemplo, a última peça, se a pessoa não tiver aquilo memorizado, nunca consegue tocar aquilo, nem muito bem se quer. Agora, vamos tocar de memória o quê? Eu volto a dizer: uma coisa é a forma, outra coisa é o conteúdo. Ainda ontem estava a dar aulas a um jovem, que eu, depois, lembrei-me hoje porque é que ele estava a tocar tão mal. Ele vai fazer um concurso e quer tocar de memória. Uma pessoa, quando quer tocar de memória, é aquela coisa de "pôr o carro à frente dos bois". Quer é memorizar as entradas, as notas e as passagens. Mas, depois, a articulação é pobre ou é vulgar, a interpretação também é vulgar. Por isso é que estou a dizer isto, esta discussão é preciso ter muito cuidado com ela, para quem a lê. Estamos a falar, por exemplo, em que idades? Eu ainda agora estive naquele concurso em Fafe, miúdos com 11 anos, com 10 anos, 12 e com 13, desculpa a expressão, mas não há outra, que é "parecem macacos amestrados" a tocar de memória, vestem-se muito bem e a tocar muito mal. Coisas simples para a idade deles e a tocarem muito mal, com más palhetas, com muitas más coisas. E porquê? O trabalho deles ou 90% foi memorizar. Memorizar o quê? As notas. Nós podemos falar e adaptar isso, por exemplo, à filosofia. Não sei se tiveste colegas que, por exemplo, memorizavam… tenho amigos que fazem citações de grandes filósofos de memória e, muitas vezes, não entendem aquilo que estão a dizer. Ou memorizam poemas, ou textos, memorizam tanta coisa… No meu tempo, chamavam-se a esses os "marrões", tinham tudo de memória. Mas, na maior parte dos casos, não entendiam aquilo que tinham na memória, entendes? É aí que eu quero chegar.

RP – Muito bem. Passando, então, à penúltima questão, então, considera que a fazer um recital de memória ou com partitura tem efeitos diferentes na sua performance?

AS – Na minha [performance] pessoal?

RP – Sim.

AS – Eu volto a repetir, toco sempre de memória. Agora, gosto de lá ter o papel à frente. Como por exemplo, na Alemanha, quando eu fiz o (impercetível), não fiz tudo de memória. [Obras de] Brahms, Lutoslawsky, Rossini, coisas muito complexas. Mas é um bocado aquele exercício para a idade que eu tinha. É um grau de exibicionismo que a pessoa tem, de certo modo, porque, por exemplo, os grandes maestros, antigamente, geralmente, tinham a partitura à frente. Às vezes, não a abriam. Mas eu vou dar um excelente exemplo aonde eu quero chegar, que a pessoa deve ter uma certa paz de espírito. Em 1982, eu era o solista da orquestra mundial, na Hungria. A orquestra mundial musical era o *top* das orquestras jovens mundiais. Estava lá o Stephan Duran (impercetível). Nós fizemos a "Sagração da Primavera" e nos ensaios tínhamos um grande maestro, que era o András (impercetível), que era um grande violinista e um grande maestro. Ele sabia a "Sagração [da Primavera]" toda de trás para a frente de cor. Veio de memória um maestro titular, que era o Hiroyuki Waki, que era o diretor da orquestra de (impercetível) lá no Japão, NHK. A mesma coisa! Chegamos ao concerto, um concerto filmado para quase todo o mundo, com o presidente da república, o primeiro-ministro, o ministro da cultura, o presidente das relações internacionais. Exatamente no fim, depois das célebres pancadas no meio da "Danse Sacrale", ele teve uma branca ou hesitou e, de repente, a orquestra quase que parou, eu olhei para quatro ou cinco colegas assim mais experientes, olhamos para ele, ele deu a entrada para as flautas e terminamos a "Sagração [da Primavera]". É um excelente exemplo do que pode acontecer. Lá está, daquelas coisas que nunca poderia acontecer, mas aconteceu. Nunca aconteceria, se ele tivesse a partitura à frente. Agora, lá está, nós temos de falar das pessoas, que tipo de pessoas, que idade é que têm, e vamos falar, já agora, não só do clarinete, vamos falar de partituras, não é? Vamos falar de homens. Uma coisa é dirigir uma Sinfonia de Beethoven de memória, outra coisa é dirigir a "Sagração [da Primavera]" de memória, não é? Eu nunca vi ninguém a dirigir, por exemplo, o "Requiem" de Verdi de memória. É bom não o fazer, porque depende de tantos fatores e basta alguém

hesitar, alguém entra fora do sítio e isso é suficiente para correr mal. O grande culpado dessa história de memória foi o senhor Karajan. E o Karajan, pronto, dirigiu uma orquestra de topo mundial. (imperceptível) Se ele viesse dirigir a RDP, provavelmente, dirigia de memória, mas em determinadas obras, se ele não tiver confiança na orquestra, ele não faz isso. E voltamos à memória: é por isso que eu digo que é preciso ter muito cuidado, é preciso abordar estas questões de uma maneira muito exaustiva. Um jovem com 12 ou 13 anos vai fazer um concurso com um pianista que não conhece, por exemplo, é uma estupidez, não tem outro nome, ir tocar de memória. Ou imagina que eu agora vou, como já fiz, fui dos primeiros europeus a ir à China fazer recitais com pianistas que não sabiam da "missa à metade", que não falavam uma palavra [que se percebesse]. Quer dizer, só seu fosse [tipo um] *kamikaze* suicida, que eu ia fazer aquilo de memória, por exemplo. Agora, sei as obras de memória! Tinha lá o papel para o caso de as coisas correrem mal ou, se alguém se perdesse, eu dizia estamos [na secção] A ou estamos no B ou estamos no C ou estamos sabe-se lá onde, não é? Isto aqui há várias variáveis e eu acho que… Se ainda fores a tempo, [coloca a questão sobre] de memória o quê? Porque, eu volto a dizer, tocar o concerto de Mozart de memória não é assim tão complicado, ou o de Weber. Até o Carl Nielsen é extremamente complicado. Tocar o de Copland é complicado. Tocar o Tomasi é complicado. Tocar o Clair de Donatoni. E, pronto, há aí muitas variantes. E outras das variantes ou variáveis é que eu vejo muita gente a tocar de cor, por exemplo, as obras contemporâneas e, geralmente, o que acontece é que as tocam demasiado rápidas, porque eles têm medo de se enganar, têm medo de se esquecer. E [tocam obras contemporâneas de memória] de uma forma exibicionista. Isso é, às vezes, como uma história que o meu pai me contou que apareceu um futebolista no Estádio da Luz, nos anos de 1960, que dava mil toques na bola sem deixar a bola cair ao chão, mas nunca fez carreira no futebol. No entanto, só ele é que dava mil toques na bola sem a deixar cair no chão. Eu peço desculpa, posso estar a dececionar muita gente, mas a história da memória, às vezes, é um exibicionismo que, infelizmente, está na moda, e tenho pena que as pessoas privilegiem isso, em vez [de ouvir a música]. Olha, uma coisa que não está na moda e devia estar sempre que é, [tal] como eu aprendi com os velhos filarmónicos, saber dizer a música. Quem é que, hoje em dia, fala de dizer a música? Quem é que sabe o que é dizer a música? Quantos dos que tocam de memória sabem o que é a poesia? Ou a retórica? Quantos sabem cantar? Quantos sabem dançar?

E estamos a falar de disciplinas que, até ao final do século XVIII, eram fundamentais. Eu acho que isso é que é importante! Agora, a memória é um acessório e deverá ser sempre só um acessório.

RP – Muito bem. Para a última questão, gostaria de acrescentar algo mais a esta temática?

AS – Até acho que já disse coisas a mais (risos). Já mexi em muitos pontos e espero que as pessoas pensem sobre eles, que é: (impercetível) [tocar de memória] tornou-se um artifício exibicionista. (impercetível) Só queria contar uma coisa curiosa! Eu falei do Karajan, mas é antes dele, o maestro Bruno Walter, no tratado de direção que ele escreveu, pede desculpa e explica porque é que começou a dirigir de cor. [Começou a dirigir de cor] porque começou a precisar de usar óculos e os óculos começavam a descair-lhe no nariz. Imagina os óculos que se usavam antigamente, que eram pesados, e ele disse que lhe custava mais estar a dirigir com receio que os óculos lhe caíssem, do que estar a dirigir de memória. Como ele era um grande profissional e conhecia muito bem o repertório, optou por dirigir de memória, mas ele não obrigava, nem propunha a ninguém que o fizessem, por uma simples razão, quase óbvia, não é? Como eu, quando comecei a fazer recitais de memória, foi a pianista que achou que eu me libertava mais. Mas, lá está, eu libertava-me mais, mas eu conhecia muito bem o que estávamos a fazer e conhecia muito bem a partitura. Não perdi a qualidade do *legato*, nem a articulação, nem a condução do som, nem o fraseado, por estar tenso a tocar de memória, isso é uma coisa diferente. A memória não tem nada a ver com arte. É onde eu quero chegar. Imagina perguntares a um pintor, se ele pinta melhor ao ver uma paisagem à sua frente ou sem ver a paisagem. E o que é que nós valorizamos mais? Se ele tinha a paisagem à frente ou não, não é?

RP – Ok! Muito obrigado pela sua participação, professor!

AS – De nada.

Entrevistado 6

Artur Pizarro, pianista

Entrevista realizada dia 24 de julho de 2023, às 11:30h, via *Zoom*, uma vez que o entrevistado vive fora do Porto.

Rafael Pinto (RP) – Muito bom dia, professor Artur Pizarro. Muito obrigado por ter aceitado fazer esta entrevista. Vamos, então, passar à primeira pergunta: toca de memória em concertos ou recitais a solo?

Artur Pizarro (AP) – Sim. Eu, neste momento, já muito raramente… quero dizer, não. A pergunta é se eu toco de memória. Não, já muito raramente toco de memória. Foi uma coisa que eu fiz durante muitos anos. Fiz com muito repertório e cheguei ao ponto, não por necessidade de memória, mas para um desenvolvimento pessoal, em parte, por necessidade logística, mas em parte também por uma evolução pessoal, deixei de o fazer. Em parte, por causa da carga de trabalho e de quantidade de repertório. Em parte, por questões de conforto pessoal, no sentido em que com o tipo de quantidade de trabalho que tenho e de quantidade de repertório que tenho por temporada, não era uma questão prática. Mas, depois, e, principalmente, por uma questão musical em que é um processo que eu acho que é necessário, que faz parte, mas que eu acho que é encarado pela maior parte dos meus colegas de uma maneira errada. Eu, depois, posso entrar, se houver aí a oportunidade de falar sobre isso ou podemos voltar aqui. Eu posso expandir um bocadinho sobre esse erro, essa desculpa. Porque a memorização, muitas vezes, é utilizada não só de uma forma errada pela parte de educação e de docência, mas também para tapar o facto de que a maior parte das pessoas, sobretudo em Portugal - e eu falo muito especificamente por Portugal, mas não só -, não sabem ler música ou leem muito mal música. E, então, tocar e ler é uma coisa que fisicamente lhes é muito difícil, se não impossível, e usam esse fator para se esconder e elogiar o tocar de memória. Portanto, não é o tocar de memória que está a ser verdadeiramente utilizado aqui, é o não saber tocar e ler ao mesmo tempo. E isso para mim está errado. Mas eu, depois, posso explicar o porquê. Isso é uma coisa que eu acho em relação a

outros. A relação que me levou a mim é diferente, que me levou a tomar essa decisão. Posso até dizer agora. Posso aproveitar e dizer agora. Quando estou, por exemplo, numa *tournée* e faço uma *tournée* de seis recitais e estou a tocar esses seis recitais de memória. Eu nesses seis recitais estou a tocar o que memorizei. Toco o que memorizei e, depois, há uma certa deriva física e intelectual que acontece, porque, durante esses seis dias, uma pessoa vai acumulando cansaço e não tem, necessariamente, durante uma *tournée*, acesso a descanso e a pianos para estudar e refrescar e relembrar. E, portanto, há certos detalhes que vão desaparecendo e nós vamos fazendo o que achamos "fazer bonito", para tapar essas dúvidas. Portanto, a interpretação e o trabalho que foi feito vai começando a andar à deriva e começamos a fazer aquilo que é bonito, mas não necessariamente aquilo que está escrito. O que é que acontece: eu toco com partitura à frente e, para isso, não é não tocar de cor. Porquê? Porque nós temos de saber exatamente aquilo que estamos a fazer, porque temos de conhecer a obra. Temos de estar fisicamente preparados, tem de haver, inclusivamente, uma memória física, porque se não, é a mesma coisa que estar a guiar à noite e não saber onde é que é a curva. Não dá! E pior: quando tocamos com a partitura nós temos de ter a partitura memorizada graficamente, porque se eu estou a olhar para o teclado e, de repente, tenho de olhar para cima, tenho de saber exatamente para onde é que vou olhar. Portanto, o tocar de partitura não quer dizer que não esteja de cor, porque tocar com a partitura e não estar de cor é o não conhecer a partitura. Isso é outra coisa. Tocar com a partitura e não tocar de cor, são duas coisas completamente diferentes, porque se eu tenho um quarto de segundo de olhar para o teclado para cima, eu tenho de saber exatamente onde estou. Portanto, a partitura está memorizada. Mas o que é que acontece: a diferença entre tocar em casa, enquanto se estuda, e a diferença de se estar no palco, há um fator enorme que afeta muito, de uma forma drástica, o funcionamento do cérebro, que é a adrenalina. A rapidez do raciocínio, a rapidez da absorção visual, a rapidez da compreensão é completamente diferente exatamente por causa dessa adrenalina. Nós estamos no palco e estamos oficialmente pedrados com a adrenalina. Portanto, tudo o que está na página assume uma visibilidade e uma compreensão totalmente diferente. O que é que acontece nessa mesma *tournée* de seis recitais em que estou a tocar com a partitura à frente: cada noite em que estou a olhar para essa partitura no palco com toda essa adrenalina, eu entro cada vez mais na partitura, porque os detalhes assumem uma

importância completamente diferente. Portanto, o que é acontece: em vez de eu estar a tocar de cor e a tocar aquilo que eu memorizei e a derivar um bocadinho para o lado, eu estou cada vez a desenvolver mais e a aprofundar mais a minha compreensão do texto. Portanto, é um processo de evolução, em vez de um processo de deriva. E isso para mim é muito mais importante do que o tocar de cor ou o não tocar de cor, que é usado para tapar a desculpa que eu não sei tocar e ler ao mesmo tempo. E, depois, há ainda outra coisa, que é o facto de que eu estou… a relação do público com o artista que está no palco e toca com a partitura ou não, e isso eu também posso falar por experiência, é que o incomoda o público não é o eu estar a tocar por partitura ou não estar a tocar por partitura. O que incomoda o público é a pessoa ao lado estar a virar as páginas, porque é isso que distrai a plateia. Porque quando eu toco com uma pessoa ao lado, vêm todos perguntar: "Ah, Artur, tocaste de partitura! E, então, porquê? Não tiveste tempo [de memorizar]?". Aquelas perguntas bacocas de quem não percebe a situação. Mas pronto. É o que é! O público não tem obrigação de saber tudo. Não é esse o público que nós procuramos. Quando eu toco com um *tablet* e os pedais e ninguém vê nada e não há distração absolutamente nenhuma, ninguém pergunta se eu toquei de cor ou se eu toquei de partitura. Portanto, não é isso que afeta uma plateia. Isso também é outra desculpa que se inventou para tapar o facto de que eu não sei ler e tocar ao mesmo tempo. E, então, o que é que acontece: removes a distração do virar das páginas e o público está perfeitamente sereno. E outra coisa: quer dizer que o violinista que está na orquestra a acompanhar o violinista que está à frente da orquestra a tocar o concerto de violino de Beethoven, o solista conhece melhor a partitura do que o primeiro violino da orquestra? Porque um está a tocar com partitura e o outro está a tocar sem partitura. Então, como é que é? Porque é que eu como pianista tenho de tocar um recital de cor e quando acompanho um violinista a dar um recital de violino, ele pode pôr a partitura? Aonde é que está a lógica? Qual é a diferença entre tocar o quinteto de Schumann com um quarteto de cordas e um piano e o pianista estar a usar partitura para o quinteto de Schumann, mas para o concerto de Schumann, que não é mais difícil, talvez, até seja mais fácil do que o quinteto, para aí já tem de tocar de cor? Aonde é que está a lógica? A lógica é esta: é que a maior parte dos colegas que toca o quinteto de Schumann com a partitura à frente também não estão a olhar para a partitura, porque têm de o tocar de cor, porque têm que o memorizar, porque não conseguem tocar o quinteto de

Schumann com a partitura à frente e utilizá-la ao mesmo tempo que tocam. Aí é que está o problema. Portanto, está na altura de começar a dizer as verdades e isso de tocar com a partitura não é para quem quer, é para quem pode! (risos) Agora que nos dá uma visão muito mais nítida da música, claro que dá. Aliás, até bem ao fim do século XIX, muitos intérpretes eram altamente criticados, porque tocarem [sem] a partitura era um desrespeito ao compositor. E vou vos dizer uma coisa: uma figura importante na música portuguesa, Fernando Lopes-Graça, detestava que a música dele fosse tocada de cor. Ele não gostava. Ele dizia: "Vocês pensam que conseguem se lembrar de tudo aquilo que eu escrevi na partitura, enganam-se redondamente. Olha, vê lá, no terceiro sistema da página não sei quê, o que é que eu escrevi por cima do acorde tal?". E ninguém lhe sabia responder. "Pois, mas olha, esse detalhe era importante. Portanto, se faz favor, põe a partitura à frente." (risos) Portanto, é uma treta! O que me faz triste é que é uma coisa importante, que é um exercício importante para o cérebro. De qualquer forma, tem de haver memorização, mesmo tocando com a partitura à frente, mas é utilizado como uma desculpa e é tornado uma coisa barata e triste que não deveria ser. É usado como uma desculpa e isso também acho errado.

RP – Muito bem. Penso que já tocou aqui em vários pontos ao longo da entrevista (risos).

AP – Já fui às capelinhas todas (risos).

RP – Sim. Mas pronto. Vou continuar aqui a seguir o guião.

AP – Continua.

RP – E, pronto, vamos continuar agora para a segunda pergunta. Considera que tocar de memória traz mais espontaneidade e mais liberdade de expressão à sua interpretação?

AP – Olha, isso faz me lembrar uma frase, que uma grande amiga minha, infelizmente, já falecida, a soprano americana Maria Ewing me dizia sempre nos ensaios e o que dizia era absolutamente verdade. Ela era uma pessoa fantástica. Tinha uma preparação logo desde o primeiro ensaio. Eu nunca vi uma pessoa tão preparada para um primeiro ensaio. E ela dizia: "A liberdade vem da preparação.". Portanto, quanto mais informação

nós temos, mais liberdade nós temos. Quantas vezes eu ouço colegas e alunos dizerem: "Eu tenho de me libertar da página!". Eu penso para dentro: "Mas que falta de visão, que falta de compreensão. Mas libertar de quê? Libertar exatamente da fonte de informação?". É uma frase que para mim não faz absolutamente sentido nenhum. Portanto, tocar com a partitura à frente dá muito mais liberdade. Dá-me a liberdade de eu pensar naquilo que eu quero pensar musicalmente e não estar a tocar preocupado com aquilo que marrei e que enfiei na cabeça. Não. Eu estou a pensar em música. Portanto, dá-me uma liberdade muito maior tocar com a partitura à frente. Não é o tocar de cor! Tocar de cor e tocar de partitura, repito: são duas coisas diferentes! Mas sim, ter o guião à minha frente dá muito mais liberdade, porque faculta-me tempo e espaço para eu pensar na parte musical e não estar a desperdiçar energia num truque de circo. Que é um truque de circo. Tocar de memória, tocar sem partitura não tem valor musical e interpretativo absolutamente nenhum. Porque isso também leva a outra coisa que está mal feita na nossa profissão e muito mal compreendida em Portugal que é o verdadeiro significado da palavra "interpretação", que, em Portugal, é um bocadinho levado para o lado anárquico. Aliás, como o conceito de "democracia", que, em Portugal, pensa-se que democracia é "eu faço aquilo que eu quero". Não, isso é anarquia. Democracia é "eu tenho o direito e o privilégio de assumir responsabilidades pelas minhas ações". Isso é democracia. Interpretação é "eu traduzo da página com tinta em papel para som". Mas não é o interpretar: "eu agora faço isto à minha maneira de acordo com aquilo que eu vi". Isso não é interpretar. Portanto, o significado da palavra interpretar está errado. Por isso é que liberdade fora da partitura é uma asneira completa. A liberdade está exatamente dentro da partitura. Não fora da partitura.

RP – Muito bem. Continuando agora para a terceira questão: considera que tocar de memória permite um maior envolvimento com o público?

AP – Não! Não, acho que não, minimamente. Acho que não tem uma coisa a ver com a outra. É o mesmo que dizer "A cor do céu vai ter a ver com a velocidade e a força de combustão dentro do motor do meu automóvel". Não tem uma coisa a ver com outra. Agora, há um ponto que eu tenho de focar, que eu estou a dizer isto por mim, pela minha experiência. No entanto, através da idade e através de um bocadinho de maturidade e

um bocadinho de inteligência - de vez em quando, acontece-me, não todos os dias; mas, quando acontece, dou uma festinha e danço um tango –, eu também tenho que ter a honestidade, a maturidade e a inteligência para reconhecer que a minha posição, que é uma posição que eu guardo de uma forma muito forte, é que, no fundo do fundo, quem pisa o palco e quem está no palco, seja quem for, deve fazer aquilo que lhe permite dar o mais de si próprio ao evento. Portanto, neste caso estamos a falar de piano, por exemplo, no meu caso estou a falar de um pianista, se esse pianista entra no palco e, para dar o seu melhor, precisa de tocar de cor, que o faça! Se precisa de tocar a fazer o pino, que o faça! Se precisa de o fazer a usar uma peruca com três cores, que o faça, desde que isso não distraia o público! Essa é a única regra. Desde que isso não distraia o público da missão que esse pianista tem, que é dar a mensagem do compositor, entregá-la da forma mais fiel, limpa e transparente e entregá-la ao público, faça aquilo que tem de fazer. Se é tocar com a partitura, toca com a partitura. Se é tocar sem a partitura, toca sem a partitura. Se é tocar de casaca, toca [de] casaca. Se é de fato, toco de fato. Se é de salto-altos, toco de salto-altos. Porque é isso que o faz confortável e é isso que o faz poder transmitir o máximo [de informação] possível à plateia. Portanto, eu nestas perguntas e nestas questões que me estão a ser feitas, eu tenho que só poder dizer aquilo que eu penso por experiência, mas, no fundo, aquilo que eu penso de acordo com a minha experiência. Portanto, esta é só a minha verdade. Eu não posso dizer nada disto e dizer de forma a ser aceite como evangelho. Não é. Estas são as minhas conclusões, através da minha experiência, através do meu percurso. Eu só posso dizer que se aplicam a mim e posso explicar e partilhar porque é que se aplicam a mim. A verdade de outra pessoa será a verdade de outra pessoa. E isto numa situação didática como estás a fazer para um curso, para efeitos educativos, é muito importante que isto também seja dito, porque não há uma única forma de fazer as coisas. Daí o velho ditado: “há muitas estradas que levam a Roma.”. Portanto, eu posso estar aqui a partilhar as minhas razões, as minhas experiências, o porquê de eu ter chegado onde cheguei, mas também tenho de avisar que esta é a minha história e haverá outra história de outra pessoa, que para essa pessoa será igualmente válida, e isso é muito importante saber. Para mim, a verdade, qualquer verdade é como se fosse um grande diamante a flutuar no vazio. Dependendo do prisma que [o diamante] está exposto à luz, terá um brilho diferente de cada lado a que se expõe essa luz, mas é sempre o mesmo diamante. Agora, esse

diamante pode ser visto de vários ângulos com resultados completamente diferentes, apesar de ser a mesma verdade. Portanto, esta é a minha história e espero que quem leia isto, quem veja isto, quem oiça isto, perceba que estou a contar a minha história, de acordo com a minha experiência, com a minha convicção e posso explicar o porquê. Mas não posso forçar o meu evangelho, porque é só meu. Posso é partilhá-lo e alguém que aproveite daqui o que possa aproveitar.

RP – Muito bem. Então, passando, agora, à quarta questão considera que a performance de memória prepara melhor o intérprete para o recital?

AP – Até certo ponto, sim. Nós temos de ter conhecimento daquilo que estamos a fazer e temos de ter uma memória daquilo que estamos a fazer, haja partitura à frente ou não. Por isso, eu repito: tocar de cor, tocar de memória e tocar com a partitura à frente são duas coisas diferentes. Mesmo tocando com a partitura à frente, nós temos de ter memória, porque nós temos de saber o que é que vem a seguir! Temos de estar preparados. Portanto, não podemos estar a tocar às cegas. "E, agora, o que é que vai acontecer no compasso seguinte?". Primeiro, tínhamos uma crise de nervos que nem saíamos da casa de banho, quanto mais do camarim; e, segundo, a primeira coisa que iríamos transmitir no palco era uma enorme incerteza. E nós no palco estamos completamente nus! Tudo aquilo que se passa emocionalmente e intelectualmente é captado pelo público, seja um público que vá a concertos toda a vida, seja um público que vá pela primeira vez, porque isso é uma empatia humana! A empatia humana não precisa de educação musical. Aliás, o público, não tem de ser um público [educado musicalmente]. Nós tocamos para qualquer público. Música clássica ou como dizem, agora, música erudita, a verdade seja dita, é a menos elitista possível. E não venham dizer porque é caro. Porque um bilhete no São Carlos custa vinte euros e um bilhete no Altice Arena para ir ouvir DJ "não sei quantos" são cento e quarenta [euros], se não trezentos [euros], se não seiscentos [euros]. Portanto, essa conversa também não pega. Portanto, sim. Nós mesmo tocando com a partitura à frente, temos de ter coisas memorizadas! Por isso é que as duas coisas não são mutuamente exclusivas. Portanto, sim. Quanto mais temos reconhecimento visual, auditivo, intelectual, musical, harmónico, físico da obra que vamos tocar, sim, mais segurança temos, obviamente. A

isso é o que se chama de conhecimento. Temos de conhecer a obra profundamente. Não é só pôr a partitura à frente e, assim, nem tenho de estudar, porque vou tocar com a partitura. Não! Estás a tocar com a partitura à frente, mas não conheces a partitura! O conhecimento é a prioridade número um.

RP – Muito bem. Passando, agora, para a penúltima pergunta: considera que fazer um recital de memória ou com partitura tem efeitos diferentes na sua performance?

AP – Tem, absolutamente, pelas razões todas que já foram mencionadas nas várias respostas (risos). Mas claro que sim. Claro que sim. Um dá-me muito mais liberdade do que o outro, apesar do conhecimento ter de ser basicamente o mesmo. A preparação tem de ser a mesma. Só que, depois, tenho uma ferramenta que me ajuda a constantemente rever e analisar, revisitar, pensar de uma forma ainda mais profundamente e motivar a minha compreensão e a minha concentração ou não! Agora, conhecimento da partitura tenho de ter, seja qual for a forma que estou a fazer. [A partitura] dá-me mais liberdade e [tocar de memória] dá-me menos liberdade, porque estou a dedicar energia e tempo, que devia estar a dedicar à música, estou a dedicar à memória, que é o tal truque de circo. Portanto, [tocar de memória] é um gesto, para mim, vazio.

RP – Muito bem. E, agora, só passando à última questão: gostaria de acrescentar algo mais a esta temática?

AP – Quero dizer, gostaria no sentido em que… eu sei que me vão imediatamente perguntar: "Mas, então, nas escolas e nos conservatórios não temos que estar a perder tempo a memorizar as coisas?". Não, continuo a dizer a mesma coisa. Primeiro, a memorização é um exercício ótimo para o cérebro e é uma coisa que se deve saber fazer, porque, inclusivamente, imagina que eu estou no palco e tenho o *tablet* à frente ou tenho a partitura e a partitura cai no chão ou o *tablet* faz o curto-circuito e fica sem pilha… se eu não estou preparado, para e acabou-se, e é uma vergonha desgraçada, portanto. Eu, ainda há dois dias, estava no "Festival ao Largo" no palco em frente à Orquestra Sinfónica Portuguesa a tocar a "Rapsódia sobre um tema de Paganini" e tinha

o meu *tablet* à frente com os meus pedais *Bluetooth* e, se aquilo pifasse ou fosse ao ar, continua impávido e sereno até ao fim! Preparação é preparação. Agora, não saber, não ter essa rede de segurança, não ter essa capacidade de memorização, eu acho errado. Deve-se ter. Isto é uma decisão de uma coisa que deve ser tomada já em período adulto profissional. Já com muitos anos de experiência, eu toquei muito repertório, fiz muita coisa de cor até chegar à conclusão que o que funcionava para mim era outra coisa. Mas fiz e tenho essa certeza, porque é a tal coisa: se hoje me acontecesse alguma coisa… imagina que estou numa sala, tenho o *tablet*, há um corte de luz. Eu continuo! Eu tenho essas ferramentas todas. Quantas mais ferramentas uma pessoa tem, mais seguridade tem. Portanto, o dizer que não é importante, não. É [importante]! A memorização é um fator importante! Porque mesmo tocando com partitura, essa memorização tem de existir. Portanto, aí volto a repetir mais uma vez: tocar com partitura e tocar de memória são duas coisas diferentes. A memória tem de existir. Mas, sim. Acho que é importante. Acho que é uma conclusão a que cada um tem de chegar individualmente. Isto de tentarmos pôr tudo em blocos, em caixas e em caixotes e "em sim ou não", nada é a preto e branco na vida e nós temos que aprender a ver as variedades todas entre os vários tons de cinzento pardo nas coisas brancas e pretas e "sim ou não", não existe no planeta. Há sempre graduações. Portanto, é muito importante saber fazê-lo, é muito importante ter essa ferramenta e é muito importante nós chegarmos ao ponto em que estamos o mais confortável possível. Encontrar a verdade de cada um no palco e, essa sim, é a única resposta universal.

RP – E, pronto, chegamos ao final, então, da entrevista. Muito obrigado por ter aceitado fazer esta entrevista mais uma vez e até uma próxima!

AP – Com todo o prazer! Foi um enorme prazer! Obrigadíssimo e boa sorte!

RP – Obrigado!

Entrevistado 7

Pedro Meireles, violinista

Entrevista realizada no dia 6 de setembro de 2023, às 10:30h, na Casa da Música.

Rafael Pinto (RP) – Bom dia, Professor Pedro Meireles. Muito obrigado por ter aceitado fazer esta entrevista. Vamos passar, então, à primeira questão: Toca de memória em concertos ou recitais a solo?

Pedro Meireles (PM) – A resposta simples é, normalmente, não.

RP – Porque é que não toca sempre de memória?

PM – Eu, quando era mais jovem, tive algumas más experiências, particularmente, em concursos internacionais. Situações de grande *stress* em que eramos obrigados a tocar de memória. E sempre senti que as falhas de memória me faziam pior do que tocar com partitura. Como sentia isso, eu fiz um esforço por me rebelar contra o sistema da época. No final do século XX, ainda existia muito esta mentalidade de "é obrigatório tocar de cor, as pessoas têm de tocar de cor, porque é assim que é o que é expectável do ponto de vista do público". Eu rebelei-me um bocadinho, tive algumas consequências, porque muita gente não gostava disso, gente da profissão. Mas aconteceu uma coisa interessante para mim, que foi eu comecei a tocar muitos concertos, mas muitos mesmo, entre cinquenta e cem concertos por ano, e, quando uma pessoa começa a tocar tanta música e concertos com programas diferentes, o tempo de aprendizagem é muito limitado. Portanto, uma pessoa tem de maximizar o tempo de aprendizagem e, então, a partitura começou a ser uma coisa essencial. Uma coisa interessante que acontece agora - eu já tenho mais de quarenta anos - nesta fase da vida, eu estou a tocar de cor outra vez. Tenho feito alguns concertos de cor, já com outra confiança e com outro prazer, porque, muitas das vezes, é programa que já conheço. Alguns programas já toco há dez, vinte, trinta anos. Por outro lado, é programa que já tive tempo para amadurecer e, portanto, [tocar de] memória é uma coisa que me dá algum prazer, tendo a música toda automatizada e toda construída à beira da memória. Mas, para a maior parte dos

concertos, tocar de memória é um risco. E particularmente os primeiros concertos do programa, a primeira vez que se toca um programa, tocar de memória é *super* assustador e, às vezes, acaba por ser uma coisa que estraga um bocadinho o concerto. Está stressada, está nervosa [por causa] das falhas de memória e não quer ter falhas de memória, em vez de estar preocupado com a música. Há mais um ponto interessante sobre a partitura que é, quando olhamos para uma partitura, ainda que seja coisas que conhecemos bem, que já tocamos muitas vezes, estamos a olhar para indicações. E essas indicações, no momento do concerto, por vezes, tornam-se surpreendentemente novas. Isto é uma coisa muito subjetiva, mas, quando estamos no palco, olhar para uma partitura que conhecemos muito bem – uma coisa que passamos, por exemplo, cem horas a tocar -, às vezes, um *crescendo*, olhamos para ele, estamos a tocar no concerto, vemos aquele *crescendo* e sorrimos a pensar: "Olha, que bonito *crescendo*!", e fazemos esse *crescendo* de maneira diferente no momento do concerto. Se não tivermos esse *input* do que está escrito na partitura, nós simplesmente estamos a tocar aquilo que sentimos. Ao mesmo tempo uma libertação e uma limitação.

RP – Muito bem. Passando, então, à segunda questão: considera que tocar de memória traz mais espontaneidade e mais liberdade de expressão à sua interpretação?

PM – Eu acho que acabei de responder a isso. Traz mais espontaneidade e não, necessariamente, mais liberdade, porque uma pessoa para tocar de cor repete muitas vezes a mesma coisa e, portanto, chega ao momento de tocar, ainda que tenha a sensação de que está livre da partitura, está preso à repetição. Porque nós aprendemos através da repetição e, portanto, nós não podemos achar que vamos para o palco e… sei que o futebol é uma coisa estúpida de se comparar, não tem nada a ver com a arte, mas uma pessoa que marca penaltis vai experimentar marcar mil penaltis. Depois, [se] chega ao jogo e experimenta um penalti diferente dos que treinou, vai falhar. Quer dizer, é absurdo. Vamos fazer aquilo que treinamos, aquilo que repetimos. Naturalmente que no concerto, quando estamos a tocar, há alguma liberdade, há alguma flexibilidade emocional, mas normalmente, pelo menos na minha experiência, se uma pessoa desvia muito daquilo que repetiu, corre riscos desnecessários e as coisas podem correr mal. Portanto, o que se pode fazer é estudar três, quatro, cinco maneiras diferentes e, depois,

no concerto utilizar uma das expressões que se trabalhou. Mas cada uma delas tem de estar automatizada, cada uma delas tem de estar trabalhada, de maneira que saia realmente bem. E, portanto, liberdade… Não, não me parece. Parece-me que sim, espontaneidade no sentido em que podemos decidir como é que vamos tocar naquele momento e é naquele momento que decidimos. Mas eu, às vezes, acho que tenho mais espontaneidade com a partitura à frente por causa deste pequeno detalhe que é as indicações chamam à vista. Particularmente, se estudarmos de cor – eu estudo sempre de cor, mas chega a hora do concerto e como estudei de cor, já estudei com a partitura e sei de cor, tenho as duas formas automatizadas. Quando pego na partitura, ela, às vezes, floresce com novidades, que eu já as conheço, mas não deixam de ser novidades, porque, às vezes, sinto que tenho mais liberdade, quando tenho a partitura à frente.

RP – Muito bem. Passando à terceira questão: considera que tocar de memória permite um maior envolvimento com o público?

PM – Mais uma vez, uma situação ambígua, uma questão ambígua. Já tive concertos de memória em que estive sozinho do início ao fim. Fechei os olhos e nem dei conta que estava lá público. De facto, houve um concerto, muito estúpido, em que eu, a certa altura, abri os olhos e reparei que estava de costas para o público. Por acaso, na altura, quando estava a estudar, o meu professor de violino passou-se (risos). Mas foi um recital que eu fiz e que uma das peças era a *Fuga* da Sonata n.º 3 de Bach. Eu estava super envolvido naquilo e parece que me fui mexendo e, quando dou por mim, estava de costas [para o público]. Foi uma enorme rebocada e eu deixei de tocar de olhos fechados durante alguns anos. Agora, consigo estar à vontade, mas (risos) são coisas que nos acontecem, portanto. Tocar de cor, embora possa estar…. Vou contar uma história. Por exemplo, aquele Festival de Paganini que eu contei, eu estava a tocar a "Campanella" do "Segundo Concerto" de Paganini e no ensaio o triângulo, que estava a fazer a *campanella*, estava no lado esquerdo no ensaio geral. Em todos os ensaios estava no lado esquerdo. Chegou ao concerto e mudaram o triângulo de lado. Não sei porquê, nunca ninguém me disse. Mas mudaram para o lado direito. Acontece que estava a tocar [o entrevistado canta um excerto da *Campanella*] e, de repente, ouço o triângulo do outro lado a meio do concerto (o entrevistado simula uma situação de surpresa) e

continuei a tocar. O público riu-se às gargalhadas (impercetível) e aproveitei esse momento para brincar um bocadinho com o público e jogar um bocadinho com esse acontecimento. Mas, depois, o resto do concerto foi sério. Mas houve aquele momento de interação com o público que, por estar a ser de cor, permitia também um bocadinho mais de brincadeira. Mas, pronto, é uma história caricata, mas que mostra que pode haver mais interação com o público, como pode haver um fluxo, não é? Uma pessoa pode se absorver totalmente no que está a fazer, na sua concentração e ignorar que o público sequer existe. Quando estás de olhos abertos com a partitura à frente, não podes fazer isso. A questão que eu penso em relação à partitura é que as pessoas, muitas das vezes, colam-se nas partituras. E ao colarem-se nas partituras fecham a janela do público. Isso está errado. Uma pessoa, quando está com a partitura, deve tocar da mesma maneira que está a tocar de cor que é tocar livre, cabeça levantada e mostrar ao público que está presente. A partitura simplesmente serve como um mapa, como um guia. Por exemplo, estás a tocar uma passagem, a passagem está decorada. Se estudaste cem vezes essa passagem, ela está de cor. Tu sabes fazê-la. Mas não te lembras exatamente, por exemplo, depois do *tutti* da orquestra, exatamente aonde é que é a entrada. Estás preocupado, pode ser que não saibas a entrada. Mas tendo a partitura à frente, quando chega a altura da entrada, tu entras. Ou numa parte de piano, numa sonata de Beethoven. Por exemplo, às vezes tem passagens em que o violino não tem quase nada que fazer e o piano está a fazer imensas coisas e estás parado, tocas, entras, paras… ou numa sonata de Brahms. O ter a partitura à frente dá-te a certeza de aonde é que é a entrada. Muitas vezes tens escrita a parte do piano na partitura, não é? Dá-te um bocadinho mais de segurança sobre o que estás a fazer, mas, na realidade, nós todos tocamos de cor. Quem não toca de cor (risos), quem não estudou para ter as coisas decoradas, se calhar não está pronto para entrar no palco, não é? Acho eu! As coisas têm de ter o mínimo de preparação e esse mínimo de preparação significa que nós todos conseguimos tocar de cor. Agora, depois, no palco a partitura pode servir como um mapa para nos dar alguma segurança, sem nós a usarmos como uma prisão visual.

RP – Pronto, penso que já tocou na quarta questão que foi: considera que a performance de memória prepara melhor o intérprete para o recital?

PM – É a única forma. A única forma de uma pessoa se preparar é aprendermos de memória, porque é através da repetição e da concentração e de cada detalhe do que estamos [a fazer]. Imagina uma frase, uma frase de oito compassos. Tens uma frase de oito compassos em que vais da tónica à dominante e dominante à tónica, simples. Ou mesmo uma frase que vais da tónica, passas por três ou quatro tonalidades e acabas na dominante. Tu tens detalhes harmónicos que se passam aí. Tu tens de dar continuidade à frase harmonicamente. Depois, tens os detalhes individuais, se tens uma escala, se tens um arpejo, se tens um acorde. E, depois, tens os detalhes, por exemplo, para o violino ou para a viola, das mudanças de corda, mudanças de arco, tens dinâmicas. Tudo isto tem de ficar automatizado. Tu tens de criar uma forma de saber exatamente como vais fazer o movimento: se vais acelerar o braço no *crescendo* ou não, se vais usar mais pressão ou menos. Isso não é uma coisa espontânea do momento. Não, não! É uma coisa que está trabalhada e automatizada. Quando há vezes que se repetem as coisas, nós memorizamos. Mesmo que não quiséssemos, nós memorizamos, se prestamos atenção. Eu tive colegas que estudavam a ver telenovelas. Por acaso, conheço de dois grandes músicos que faziam isso e nunca percebi porquê. São as tais exceções. Para todas as regras, existem exceções. E eu lembro-me deles que diziam: "Ao estudar distraio-me. Se tiver outra coisa, concentro-me melhor.". Percebes? Tudo ao contrário do que é o normal do cérebro humano. Portanto, não consigo compreender. Não sou cientista (risos). Não estudo cérebros. Mas, realmente, há gente muito estranha.

RP – (risos) Certo! Passando, agora, à quinta questão: considera que fazer um recital de memória ou com partitura tem efeitos diferentes na sua performance?

PM – Sim, acho que já respondi a isso tudo. É a segurança. A segurança de ter um mapa à frente traz mais paz. E essa paz e tranquilidade permite-me tocar melhor. Eu acho que é isso. Há pessoas que precisam de tocar de cor para sentirem segurança, para repetirem o seu processo. Eu só gosto tocar de memória e tenho tido muito prazer em tocar de memória ultimamente coisas que já toquei várias vezes que conheço muito bem. Olha, o concerto de Luís Freitas Branco, por exemplo, ou o concerto de Mendelssohn ou o concerto de Tchaikovsky. São coisas que já toquei de cor, que já toquei de partitura e já toquei de cor. Tenho alguma curiosidade em fazer o Beethoven de cor, porque eu nunca

fiz o Beethoven de cor. Precisei sempre da partitura para me sentir confortável no palco. Mas há assim algumas coisas que eu conheço muito bem e que…. Por exemplo, na sonata de Ysaÿe. As sonatas de Ysaÿe são complexas de virar páginas (risos). Só por aí…. Claro que nos últimos dez anos eu tenho tido a escolha [entre tocar com partitura ou de cor] e isso tem sido interessante que é mais do que a forma como eu me sinto a tocar, desde que nós temos *iPads* e os *tablets*, na última década pude sempre escolher se toco ou não [com partitura], porque tenho o pedal [para virar as páginas da partitura no *tablet*]. Portanto, virar páginas deixou de ser um problema. Então, de coisas que têm treze páginas sem parar e posso fazer isso, por exemplo, na música contemporânea ou a "Chaconne" de Bach. A "Chaconne" eu toco-a de cor e, no entanto, eu prefiro ter a partitura à frente. Muitas das vezes, nem se quer olho para a partitura, mas tenho-a lá. São pequenos detalhes que para mim me trazem tranquilidade. Imagina que salto uma variação. Aquilo é tudo tão parecido! Sem querer, no momento, salto para uma variação diferente. Uma pessoa, depois, tem de manobrar a coisa de maneira que o público não note que fizemos um corte de caminho, não é? (risos)

RP – Muito bem. E, agora, a última questão: gostaria de acrescentar algo mais a esta temática?

PM – Gostaria de dizer que acho que esta questão da memória é uma questão que causa demasiado transtornos a toda a gente. Porque temos professores que obrigam os alunos a tocar de cor, que é uma boa coisa. Nós temos de aprender a tocar de cor, mas que, depois, não permitem que não haja flexibilidade. Temos… é assim, isto é transversal, maestros, diretores de festivais, etc., há pessoas que gostam, há pessoas que não gostam e isso torna-se uma limitação, por vezes, desnecessária. É completamente indiferente se as pessoas tocam de cor ou tocam com partitura. Isso é ao prazer de cada e ao gosto de cada um, porque o que interessa é o que soa. O que interessa é a música, é o concerto, é a interação com o público, é a forma como as pessoas sentem. Toda a gente sente os concertos de maneira diferente. Sejam os músicos, seja o público. Eu já tive concertos em que eu saí desgraçado a achar que tinha feito a vergonha da minha vida e havia pessoas em lágrimas a dizer que foi um dos concertos mais bonitos da vida delas. Portanto, as coisas são tão subjetivas nesta área, que é uma área de expressão artística.

Nós estamos a comunicar algo que é abstrato, a não ser que estejas a tocar música que tem uma história. Mas mesmo essa! Por exemplo, o "Pedro e o Lobo" tem uma história. Estás a seguir uma história. Tens as "Quatro Estações" de Vivaldi. Tem uma história. Não é uma história, mas está a imitar animais, a imitar a natureza. Tu quando estás a ouvir, sabes o que ouvir. Mesmo assim, eu tenho memória de estar a ouvir música programática sem saber o que é que aquilo é e de sentir coisas. Sentir coisas muito específicas, coisas que me diziam algo. Quando era mais novo, muitas das vezes antes de aprender o que é que era o significado da música…. A música abstrata diz-te alguma coisa? A boa música nós sentimos todos. Tenho tido concertos em que gente do público diz: "Ah, eu não percebo nada de música. Foi o meu amigo que me puxou para este concerto.". Toda a gente percebe de música. A música é a linguagem mais natural que nós temos e é essa a linguagem que nos interessa. Não é se tocas de partitura ou se tocas de [memória], se estás a fazer o pino…. O que interessa é a transmissão dessa linguagem, dessa expressão e essa partilha experiência o concerto, da experiência da música. Portanto eu considero que esta questão de tocar de cor ou de partitura – e vou usar uma palavra muito dura – é insignificante. Esta questão é insignificante. É uma questão de uma importância na nossa vida, na nossa tradição, que, para mim, não faz sentido nenhum, dada a sua insignificância. (risos) A música é o que interessa!

RP – Muito obrigado por ter aceitado fazer esta entrevista mais uma vez!

PM – O tema era muito interessante, para mim, porque é uma coisa que me tem acompanhado ao longo da vida. Uma grande batalha ao longo da vida. (risos) E uma viagem!

RP – Certo! Muito obrigado, mais uma vez!

PM – O prazer é meu!

RP – E até uma próxima!

PM – E boa sorte com o trabalho!

RP – Muito obrigado!

Entrevistado 8

Elisabete Matos, cantora

Entrevista realizada no dia 15 de setembro de 2023, às 19:30h, via chamada *WhatsApp*, uma vez que a cantora vive fora do Porto. Saliente-se que, devido a problemas técnicos, não foi possível utilizar o *Zoom*.

Rafael Pinto (RP) – Muito boa noite, professora Elisabete Matos. Muito obrigado por ter aceitado fazer esta entrevista. Vamos passar, então, à primeira pergunta: canta de memória em concertos ou recitais a solo?

Elisabete Matos (EM) – Primeiro, é um prazer estar consigo e colaborar neste artigo para a sua tese. A pergunta que me fez foi se canto sempre de memória. Nem sempre cantei de memória, mas é algo que para mim é fundamental. É cantar *as much as I can*. Ou seja, quanto mais é possível cantar de memória.

RP – E porque é que não canta sempre de memória?

EM – Às vezes, acontecem recitais que são preparados…. quer dizer, eu quando falo que canto de memória, evidentemente que excluímos a ópera porque a ópera é sempre de memória, não é? Falo de recitais. E os recitais, às vezes, surgem nem sempre com o tempo que nos permite fazer o trabalho, digamos, musical e artístico, mas do tempo da memória. Eu recorro, evidentemente, à partitura, quando, realmente, não tenho esse tempo que considero suficiente para não pôr em risco qualquer nuance que está pedida na partitura por falta de tempo. Evidentemente, é e sempre foi, em toda a minha carreira, importantíssimo cantar de memória, até porque, quando se prepara um recital, o recital, para mim, foi sempre concebido a preparação com tempo. Ler, observar, juntar. Começar com a parte do texto, entrar na atmosfera da poesia de cada canção. Depois, por outro lado, entrar na parte musical e, depois, juntar as duas coisas. E, para além disso, entrar na dinâmica, juntar a dinâmica, que é tão importante e que o compositor sempre se preocupa em dar a dinâmica justa para a expressão de uma palavra. Se nós

falarmos de uma flor, se falarmos de amor, a intensidade pode ser diferente. Se falarmos de morte, se falarmos de traição…. Portanto, cada palavra no recital é valorizada quase palavra a palavra. É como pintar algo e que há sempre uma paleta, uma cor, que pode esmorecer, pode ficar mais colorida ou pode apagar-se um bocadinho, pode precisar de, através daquilo que está a expressar e que vem a seguir, mais intensidade. E, portanto, o ideal é quando o tempo existe para poder ter tudo isso dentro de nós, não só a nível do nosso cérebro, mas também incorporado já na nossa alma. Então, através daí, [ao cantar de memória] há uma liberdade totalmente diferente e que vai permitir um abandono total[31]. Eu sei que, depois, virão outras perguntas e, por isso, não quero estar a antecipar as perguntas, mas também vai dar desde já a possibilidade de contactar e estabelecer com o público um *feeling* e uma conexão que é absolutamente primordial no recital.

RP – Muito bem. Penso que já tocou em vários pontos ao longo da entrevista (risos). Mas vou continuar a seguir a entrevista. Portanto, vamos passar, então, à segunda pergunta que é: considera que cantar de memória traz mais espontaneidade e mais liberdade de expressão à sua interpretação?

EM – Traz, no sentido que lhe acabei de explicar. Digamos que está tudo assimilado de uma maneira diferente. Há um abandono maior. Há um entrosamento com o público mais aprofundado. Mas também não quer dizer… Eu não deixaria taxativamente a ideia de que pelo facto de se utilizar uma partitura que isto seja algo que vai coartar a possibilidade de estabelecer o contacto e de comunicar com o público. Agora, evidentemente, quando só sou eu… imaginemos que estou só eu a cantar com um pianista ou com uma orquestra e o Rafael [é a única pessoa que] está a ouvir. Evidentemente que eu estou muito mais conectada a si de uma maneira mais direta. A entrega, ou seja, o esvaziar a alma é muito mais direto. Mas, evidentemente, é por isso que nós somos artistas e para isso é que nós temos a experiência, nos momentos em que não é possível [cantar de memória], não quer dizer que não possa acontecer uma grande noite de música e de comunicação com o público [se cantarmos com partitura].

[31] Abandono total – a entrevistada refere-se, possivelmente, à entrega do artista no momento da performance.

Evidentemente, que para nós é, para o intérprete e também para o público, sempre melhor [cantarmos de memória], mas muitas vezes as surpresas são grandes, inclusivamente, eu estou a falar por mim, mas já terá ouvido e visto recitais de pianistas que, normalmente, até põem só a partitura mesmo por dentro do piano onde estão as cordas, só para não estar preocupado com uma passagem. Pode acontecer isso. Podemos, às vezes, por essa preocupação de alguma passagem que não esteja de todo memorizada, pôr em risco a entrega total. Portanto, tem estas duas vertentes. Evidentemente, que sempre é melhor sem partitura, comunicando livremente, havendo uma entrega direta de olhos nos olhos com o público, mas não quer dizer que no dia em que é necessário utilizar a partitura, não possa acontecer igualmente essa entrega. Mas, evidentemente, tem de estar trabalhado, assimilado, lido, relido, tem de estar completamente tudo *on plan* para que a mensagem possa [ser transmitida]. Porque em definitiva o que importa é a mensagem, a mensagem que se deixa tanto musical como [textual. E no canto a mensagem vai sempre junta a mensagem musical com a parte do texto. Aliás, é isso que é o recital. É a poesia e música.

RP – Claro! Pronto, acho que já chegou a tocar na terceira questão e acho que já desenvolveu bastante essa questão, que foi: considera que cantar de memória permite um maior envolvimento com o público? Penso que já desenvolveu esta pergunta.

EM – Sim.

RP – Portanto, acho que seria melhor, então, passarmos para a quarta questão que é: considera que a performance de memória prepara melhor o intérprete para o recital?

EM – Sim, eu diria que sim, porque se está tudo de tal maneira seguro, isso quer dizer que houve esse tempo de preparação e que há esse abandono e que não há essa preocupação. E repare que muitas das vezes não há preocupação e acontece um engano e, muitas vezes, também tem a partitura à frente e acontece também um engano. Portanto, o mais importante eu diria, Rafael, que é a capacidade de se abandonar no momento em que artista e público se encontram. Sem partitura, primeira escolha. Com

partitura, estando o trabalho bem feito, não será isso que vai impedir que haja um entrosamento com o público e que exista um grande recital ou um grande concerto.

RP – Muito bem. Passando, então, à penúltima questão: considera que fazer um recital de memória ou com partitura tem efeitos diferentes na sua performance?

EM – Tem. Tem efeitos diferentes, até porque quando um artista sai… não só na minha performance, mas também no público… ao público eu transmito um *feeling* totalmente de que estamos muito mais juntos, estamos ali muito mais entrosados e eu também, enquanto digo uma palavra, consigo ler e consigo observar [o público]. E é por isso que nos recitais há um bocadinho de luz porque é necessário o contacto com quem está a ouvir. Porque a reação de quem ouve, o *feedback*… ou seja, eu dou o meu *input* ao público e, mediante o *feeling* de resposta que o público tem, o artista cresce e se entrega cada vez mais. Portanto, vamos tocar noutro tema que é: não existe recital ou não existe concerto só numa sala vazia. É importante que esteja lá o público, é importante essa comunicação, essa entrega. Mas evidentemente que se pode cantar com uma sala vazia, porque as gravações fazem-se normalmente numa sala vazia. Portanto, tudo faz parte da nossa profissão. Tudo depende daquilo que estamos a fazer. Agora, no direto é realmente o momento em que a música cobra todo o sentido e para isso é preferível e é desejável que tenhamos a partitura de memória. Sem dúvida.

RP – Muito bem. E, agora, para a última questão: gostaria de acrescentar algo mais a esta temática?

EM – Eu acho que nós pincelamos um bocadinho de tudo aquilo que diretamente se podia dizer sobre cantar com ou sem partitura. Eu, se calhar, agrediria só que é absolutamente [necessário] – e é algo que eu transmito sempre aos meus alunos e transmito o mais possível nas masterclasses – o estudo absolutamente aprofundado daquilo que nós estamos a dizer, daquilo que nós estamos a cantar, tanto na tessitura como na poesia. Como sabe, as duas coisas vão completamente de mãos dadas. Acontece exatamente a mesma coisa ópera. Na ópera ainda temos a comunicação com o público, mas também a comunicação com outros artistas. Portanto, é desejável que

esteja [de memória]. Foi sempre a preocupação maior na minha carreira, foi estar completamente à vontade. Até porque repare: se pensarmos numa ópera de Wagner, em que temos óperas que duram quatro horas, que duram cinco horas, para preparar essas obras é preciso começar com um tempo de antecedência muito grande para que tudo esteja de memória, mas que tudo esteja dentro de nós e que, depois, aquilo que sai é realmente aquilo que nós sentimos, somos nós a entrar na alma da personagem, que, por sua vez, tem o filtro da nossa alma. Portanto, essa é a transmissão só ou acompanhado. Portanto, o trabalho é importantíssimo ser feito pulcramente, ser feito de maneira pensando que cada nota é absolutamente importante, cada sílaba, cada inflexão, cada dinâmica, cada crescendo, cada diminuendo. Numa frase, por exemplo, em que há uma palavra feia, é preciso cantar feio! Ter a coragem de cantar feio! É como num piano ou violino é a mesma coisa: quando há um ataque… se nós estivermos a ouvir a [sonata] "Primavera" de Beethoven, para violino e piano, por exemplo, nós temos o tema [a entrevistada canta o tema da sonata "Primavera" de Beethoven] e é de um lirismo tremendo. Mas, quando entramos na parte dramática e na parte exacerbadamente violenta ou quando nós queremos realmente convencer alguém daquilo que estamos a dizer, temos de utilizar todas essas armas, tudo aquilo que está dentro de nós para conseguirmos transmitir ao público. Portanto, é importantíssimo esse trabalho absolutamente bem feito. A grande leitura que é necessário que eu recomendo sempre aos alunos, aos intérpretes que começam, que haja um grande conhecimento, uma grande profundidade. Porque mais do que memória com ou sem papel, é a profundidade com o trabalho que foi feito e que foi dedicado a essa partitura. E, portanto, o público vai sentir se o intérprete tem isso "calado" – e "calado" um bocadinho mais à espanhola -, "calado" não de mudo, mas se entrou dentro de nós, se nós estamos completamente cheios dessa energia que é necessária transmitir. Portanto, é essencialmente a música, a poesia, a nossa arte. Mesmo falando de outros instrumentos, são as ideias, são as imagens que se usam. Nós recorremos a imagens para transmitir, quando não temos a palavra. Mas também é por isso que eu digo que o canto, realmente, é uma arte maior. Porquê? Porque existe a palavra. Embora nós possamos transmitir, com outros instrumentos, mensagens, a palavra é, realmente, algo de fundamental na comunicação. E, portanto, no canto não existe música sem palavra, nem palavra sem música.

RP – Certo! Muito obrigado por ter aceitado fazer esta entrevista e vamos dar por terminado a entrevista. Obrigado e até uma próxima!

EM – Não tem de agradecer! Foi um prazer! Espero que lhe sirva para alguma coisa. Se precisar mais de alguma coisa, estarei disponível, com certeza.

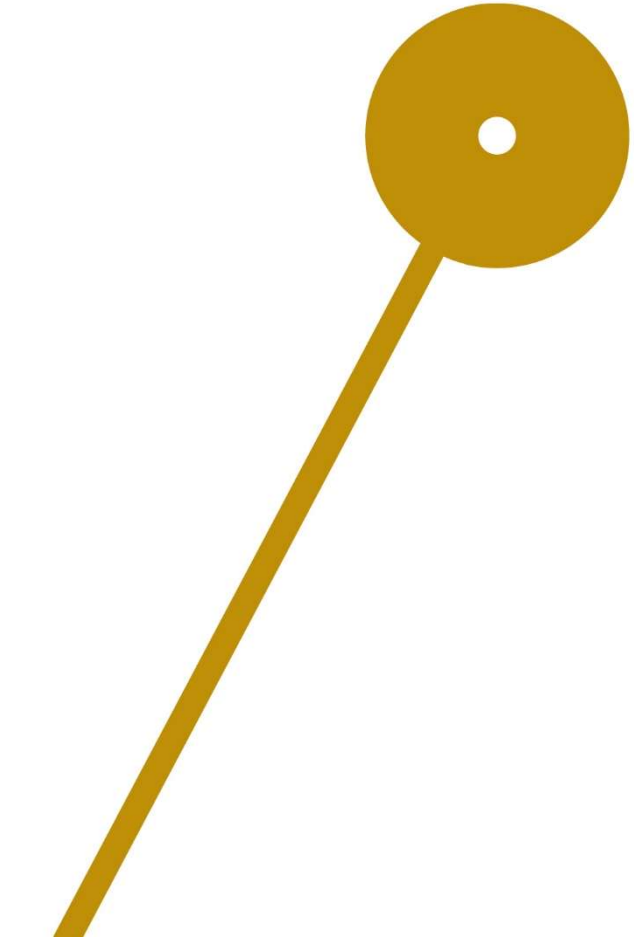
RP – Muito obrigado!

ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

M

MESTRADO
MÚSICA – INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
PIANO E TECLAS

Memória ou Partitura na Performance Musical: Estudo Comparativo com Intérpretes Portugueses de Excelência

Rafael Moreira Pinto