

MÚSICA FORA DE FORMATO | ODD SIZED MUSIC

Antena 2 | Caleidoscópio | Janeiro a Março de 2019

Sábados às 22h00 | 2ªfeiras às 13h00 | 4ªfeiras às 5h00

Este documento reúne os textos e as referências musicais que compuseram o programa Fora de Formato, da autoria de João Godinho, uma encomenda da Antena 2.

Devido a restrições de tempo (cada programa não pode exceder os 58 minutos), alguns dos textos que se encontram aqui acabaram por ficar de fora dos programas. Esses textos são aqui assinalados a cinzento.

As anotações relativas ao tempo/duração de cada secção são apenas indicativas, uma estimativa que nem sempre correspondente tempo exacto na duração real do programa.

Eis a lista de programas, temáticas abordadas e ligações para os registos áudio que a Antena 2 mantém no seu arquivo.

- [Programa 1](#) - Saxofone e Acordeão
- [Programa 2](#) - Concertina, Harmónica, Bateria e Bandolim
- [Programa 3](#) - Guitarra Portuguesa
- [Programa 4](#) - Cimbalo e Outros Instrumentos Tradicionais Europeus
- [Programa 5](#)
 - [1ª parte](#): Gaita de Foles, Fajara, Trompa Alpina
 - [2ª parte](#): Instrumentos de Época na Música dos Séculos XX e XXI
- [Programa 6](#) - Instrumentos de Época na Música dos Séculos XX e XXI
- [Programa 7](#)
 - [1ª parte](#): Instrumentos de Época na Música Portuguesa dos Séculos XX e XXI
 - [2ª parte](#): Instrumentos Asiáticos na música erudita - Gamelão
- [Programa 8](#) - Instrumentos Asiáticos na música erudita - China e Japão
- [Programa 9](#) - Técnicas Extendidas (Técnicas e abordagens não convencionais em instrumentos convencionais)
- [Programa 10](#) - Abordagens alternativas aos processos tradicionais de composição
- [Programa 11](#) - A gaveta das propostas insólitas
- [Programa 12](#) - Inventores e re-inventores de instrumentos
- [Programa 13](#) - A Tecnologia e os Novos Caminhos na música

PROGRAMAS

PROGRAMA 1 – INSTRUMENTOS INVULGARES NA MÚSICA ERUDITA – CULTURA OCIDENTAL

GENÉRICO: The Selva, Faixa 4

Fora de formato. À descoberta de instrumentos, obras e sonoridades não convencionais no universo da música erudita. Um programa de João Godinho.

1'00

Mozart e Beethoven compuseram para um instrumento chamado harmónica de vidro, Alexander Skryabin escreveu um concerto para Cores e Orquestra, Na Suécia há uma sala-igloo onde se toca música erudita com instrumentos feitos de gelo, Mauricio Kagel escreveu uma peça para duas gaiolas cheias de pássaros, Erik Satie escreveu música móvel, à qual o público não deve prestar atenção, Na Rússia Comunista existiu uma orquestra sem hierarquias, que ensaiava e apresentava repertório sinfónico sempre sem maestro, Alvin Curran escreveu uma peça para piano com intenção de levar o intérprete à total exaustão física, Horatio Radulescu preferia compor para pianos de cauda colocados na vertical...

1'40"

A riqueza e diversidade da criação musical erudita não estão justamente representadas nos canais a que temos acesso (as salas de concertos, os festivais, os discos, as rádios, as televisões). Há uma vasta obra que é negligenciada por não encaixar no formato padronizado da música erudita (ou seja instrumentos de orquestra numa sala de concertos). Felizmente, na era da internet, esse repertório fora de formato passou a estar mais acessível.

Ao longo das próximas 13 semanas, sempre ao Sábado às 22h, repetindo às 2^{as} feiras às 13h, escutaremos instrumentos fora do seu contexto habitual e propostas musicais menos ortodoxas. Ficaremos a conhecer instrumentos exóticos, efémeros, esquecidos ou simplesmente desconhecidos. Descobriremos peças escritas para combinações invulgares de instrumentos e algumas orquestras insólitas. Haverá ainda espaço para explorar alguns exemplos do impacto da tecnologia na música erudita e para ouvir o som de algumas das criações mais fascinantes dos inventores de instrumentos do passado e do presente.

1'55"

Flautas, Oboés, Clarinetes, Fagotes, Trompas, Trompetes, Trombones, Tubas, Piano, Percussões, Harpa, Violinos, Violas, Violoncelos e Contrabaixos... Eis sucintamente os instrumentos que por defeito um compositor tem hoje à sua disposição numa orquestra moderna, os mesmos que têm caracterizado a paleta sonora da música erudita composta nos últimos 200 anos... sensivelmente.

É densa e complexa a constelação de motivos pelos quais, entre tantos milhares de instrumentos ao dispor da humanidade, a música erudita ocidental tem ficado tão presa a pouco mais de uma dúzia. Claro que, em grande medida, este longo monopólio tímbrico é devido ao mérito dos próprios instrumentos, dos seus inventores, e dos instrumentistas. Mas também sabemos que a história da evolução da orquestra foi sendo palco de vários episódios de conservadorismo, preconceito, pouca flexibilidade no ensino dos instrumentos, obediência às leis de mercado e defesa de territórios. Enfim, terreno para uma tese académica.

3'00"

SAXOFONE

OUVIR:

Peça: Estudo nº1 e 2, 15 Estudos para Saxofone e Piano, Op.188

Compositor: Charles Koechlin

Intérprete: Federico Mondelci (saxofone alto), Kathryn Stott (piano)

Duração: 1'30" + 3'39"

8'30"

- Charles Koechlin, dos mais inspirados mas também dos menos conhecidos compositores franceses. Foi também um eminente professor em Paris, de músicos como Francis Poulenc ou Cole Porter, e escreveu várias peças para saxofone. Da sua autoria escutámos o 1º e o 2º dos 15 estudos para Saxofone e Piano, Op.188, obra composta em 1942, com Federico Mondelci no saxofone alto e Kathryn Stott no piano.
- *De todos os instrumentos que ouvi até hoje, o saxofone é o que melhor se consegue fundir com todos os outros instrumentos da orquestra.* O autor desta frase de 1844 é Gioacchino Rossini, proferida após uma visita à oficina em Paris onde o belga Adolphe Sax fabricava o saxofone, entre vários outros instrumentos de sopro que foi inventando e aperfeiçoando.
- Palavras de outro músico ilustre, Hector Berlioz: *"os compositores irão ficar em dívida para com o Sr. Sax quando se generalizar a integração dos seus revolucionários instrumentos nas orquestras."*
- Adolphe Sax, músico e virtuoso inventor de instrumentos, aos vinte e poucos anos criou o saxofone com a intenção de preencher uma lacuna na orquestra: a falta de volume no naipe de madeiras, sobretudo no registo grave. O fagote não tinha força nem agilidade para competir com o naipe de metais, e o som não se fundia bem com esse naipe.
- O Saxofone, que no fundo é um instrumento dos metais mas com palheta de madeiras, mostrou cumprir essa função exemplarmente, sendo capaz de produzir desde *pianíssimos* quase imperceptíveis a *fortíssimos* audíveis por cima de toda uma orquestra. É capaz de realizar tanto articulações super-staccato bem como os fraseados mais aveludados.

10'20"

Peça: *Amoroso I*, sete peças em forma de boomerang,

Compositor: Eurico Carrapatoso

Intérprete: José Massarão (saxofone), Sinfonietta de Lisboa dirigida por Vasco Pearce de Azevedo.

Duração: 1'57"

- Escutámos *Amoroso I*, uma das Sete Peças em Forma de Boomerang, escrita em 2000 por Eurico Carrapatoso. Com José Massarão no saxofone e a Sinfonietta de Lisboa dirigida por Vasco Pearce de Azevedo.

12'40"

- Jean-Baptiste Singelée, compositor belga, foi dos primeiros compositores a escrever para saxofone e é dele o primeiro quarteto de saxofones de que há registo (escrito em 1867). A gravação que se segue, pelo grupo *The Sax Players* foi feita com instrumentos de época, literalmente, todos construídos na fábrica de Adolphe Sax cerca de 1870.

13'00'

Quarteto nº1, Op.53, 3º andamento, de Jean-Baptiste Singelée. 2'00"

15'00"

- Apesar do consenso e entusiasmo imediato da comunidade de compositores em relação à pertinência de integrar o saxofone na orquestra, paradoxalmente isso nunca chegou a acontecer. O saxofone foi absorvido por praticamente todos os géneros musicais ocidentais, excepto a música erudita.
- Se de um lado havia uma legião de compositores defensores do saxofone, do outro havia um exército de construtores de instrumentos estabelecidos a opor-se. Os industriais concorrentes de Adolphe Sax conseguiram criar um lobby feroz em torno desta ameaça, influenciando e co-agindo instrumentistas, conservatórios, directores de orquestra, e também compositores a não aderir ao novo instrumento.
- Desencadeou-se uma teia de episódios digna de uma telenovela, que incluiu duelos musicais, chantagem, suborno, acusações de plágio, intervenção do governo, roubo de projectos, e sucessivos processos em tribunal, tudo apimentado pelo temperamento do próprio Adolphe Sax. A adesão da comunidade da música erudita ao saxofone foi sabotada à nascença e adiada várias décadas.
- Apesar de até aos dias de hoje nunca ter sido aceite como membro permanente da orquestra, nos 100 anos que se seguiram ao registo da patente o saxofone foi sendo utilizado, mais, ou menos, timidamente, por inúmeros compositores, tais

como Saint Saens, Berlioz, Massenet, Bizet, Ravel, Puccini, Bartok, Prokofiev, Rachmaninov, Shostakovich, Stravinsky... ou Debussy...

16'30"

- Debussy (aos 7'04" deste vídeo), são 2'30" mais ou menos
 - https://www.youtube.com/watch?v=e_ikPiMRxRE

19'00"

Assim termina a Rapsódia para Saxofone e Orquestra de Claude Debussy, nesta versão da Orquestra da Rádio do Luxemburgo, dirigida por Louis de Frament e com Jean-Marie Londex (Londeix) no Saxofone.

- Como dizia há pouco, apesar de ter sido rejeitado pelo meio para o qual havia sido concebido, a música erudita, o saxofone foi sendo recebido de braços abertos por outros contextos e estilos musicais, sobretudo a partir do início do século XX: as bandas militares (que levaram o saxofone para os Estados Unidos), música para dançar, o circo, o vaudeville, o jazz e o rock)... Perante os olhos tendencialmente elitistas e conservadores da comunidade da música erudita de então, esta conotação com estilos populares, estilo menores, era imperdoável. E este foi mais um golpe neste plano trágico da vida deste instrumento, que ficou de castigo, definitivamente fora da orquestra.
- Ao longo do século XX, vários compositores abraçaram a conotação jazzística do saxofone. É o caso de Igor Stravinsky no Ebony Concerto, escrito em 1945 para a banda jazz de Woody Herman, da qual constavam 5 saxofones. Ebony significa ébano, madeira muito escura e muito resistente utilizada por exemplo na construção do clarinete, mas para Stravinsky a escolha do termo era neste caso um elogio à pele de cor negra e aos músicos de jazz que tanto admirava.

20'30"

- [Ebony Concerto, 1º andamento \(3'00"\)](#)

23'30"

- Escutámos o 1º andamento do Ebony Concerto, do compositor Igor Stravinsky, pelo Ensemble InterContemporain sob a direcção de Pierre Boulez e com Michel Arrignon no clarinete solista.

23'45"

[Stan](#), para saxofone barítono e sintetizador, de Christian Lauba, por Richard Ducros (0'00" – 3'45" fade out).

27'30"

- Para fechar esta primeira parte do programa, dedicada ao saxofone, ouvimos um fragmento de *Stan*, uma peça para saxofone barítono e sintetizador escrita em 2001 por Christian Lauba, compositor francês nascido na Tunísia em 1952, que no seu trabalho tem dado um destaque invulgar à escrita para saxofone. A interpretação é de Richard Ducros. Dois músicos franceses, duas referências incontornáveis na música contemporânea para este instrumento.

28'00"

ACORDEÃO

- A par do saxofone, outro forte candidato a integrar a orquestra moderna é o acordeão. Afirmção polémica, talvez. Pura especulação da minha parte, mas também um desejo secreto de que isso venha a acontecer num futuro próximo.
- O primeiro acordeão de que há registo data da década de 1820. É descendente de um outro instrumento de palhetas livres, o *Sheng*, com quase 3.000 anos de existência, que foi trazido da China para a Europa no século XVIII.

28'30"

- OUVIR:
 - <https://www.youtube.com/watch?v=nn45L7Sebjw> (6'26" – 7'02") (40")

29'45"

- Assim soa o bisavô do acordeão moderno, que dá pelo nome de *Sheng*.
- Voltarei a falar deste instrumento de origem chinesa mais tarde nesta série de programas, para ouvirmos exemplos no seu contexto original e também no contexto da música erudita. Mas voltemos ao bisneto.
- O primeiro dos grandes compositores a trazer o acordeão para o universo da música escrita foi Paul Hindemith, numa peça composta em 1921 a que chamou simplesmente Música de Câmara I.

• **30'15"**

- OUVIR: <https://www.youtube.com/watch?v=LXsl4uiJx9k> (8'57" até 14'54") (6'00")

• **36'15"**

- Como exemplo de umas das primeiras utilizações do acordeão na música erudita, escutámos um fragmento de Música de Câmara I, de Paul Hindemith, na interpretação do Concerto Amsterdam.

- Apesar da presença do acordeão nesta peça ser bastante discreta, este pode ser considerado o primeiro exemplo na história da música ocidental em que é dado a esse instrumento um função estrutural na sonoridade da peça, e não um papel meramente decorativo. Na mesma época, anos 20, 30, compositores como Alban Berg, Shostakovich ou Kurt Weill recorreram ao acordeão, não pelo potencial intrínseco ao instrumento, mas porque cenicamente este evocava os contextos culturais com que estava conotado (as danças de salão, as valsas, tangos, o circo, o music-hall, ou seja, evocava justamente o não erudito).
- A par do saxofone, o acordeão é mais um exemplo de que as culturas populares são bem mais ágeis a acolher novos instrumentos musicais do que a cultura erudita.
- Mas também não podemos esquecer que o desinteresse ou aversão inicial por um novo instrumento poderá ter a ver com a incipiência e falta de elegância do próprio instrumento nos seus primeiros tempos de existência. Desde 1820 até aos nossos dias o acordeão, como se imagina, sofreu muitas evoluções e melhoramentos. Aliás, os primeiros acordeões eram provavelmente verdadeiros calhambeques, comparado com os ferraris que hoje estão disponíveis.

37'45"

- OUVIR: <https://www.youtube.com/watch?v=fTesxMFI8f0> (0'00"- 3'00" aprox.)

40'45"

- Escutámos uns fragmentos de uma verdadeira peça de museu, a mais antiga partitura que se conhece escrita para acordeão. Chama-se *Thème varié très brillant pour accordéon methode Reisner*, e foi escrita em 1836 por uma mulher parisiense, Louise Reisner.
- A peça foi composta para acordeão diatónico, instrumento que em Portugal é mais conhecido por concertina.
- Na capa da partitura pode ler-se a seguinte mensagem publicitária: *Melodias escolhidas para acordeão, precedidas de uma instrução metódica, simples e fácil de compreender, para que qualquer pessoa que queira aprender este instrumento passe a tocar muito bem ao fim de apenas alguns dias de estudo.*
- Uma partitura digna, quer do museu da música, quer do museu do marketing.

41'35"

- É curioso observar a receptividade de diferentes países em relação ao acordeão. Se na América Latina e Península Ibérica foi adoptado como instrumento tradicional, associado à cultura popular, em países como a Rússia, Eslovénia, Itália ou Finlândia, o acordeão é há várias décadas uma presença habitual na música erudita. Já na Coreia do Norte, foi adoptado como o instrumento oficial do regime, um instrumento do povo, que todos os professores têm obrigação de aprender.

- Em Portugal, o acordeão está fortemente associado à música tradicional e também, infelizmente, à música popular comercial. No entanto, graças à visão e perseverança de Vitorino Matono e da escola de música que fundou nos anos 60 com o seu nome, desde então têm surgido intérpretes de altíssimo nível neste instrumento.
- Actualmente um dos acordeonistas mais destacados e mais versáteis no panorama nacional é Paulo Jorge Ferreira.

42'35"

- [OUVIR: Concerto para Acordeão e Orquestra](#)
0'00" fade out lento aos 5'40"

48'20"

- Ouvimos um excerto do Concerto para Acordeão e Orquestra do compositor finlandês Erkki Jokinen, na interpretação de Paulo Jorge Ferreira.
- Nascido em 1966, além de ter um extensíssimo currículo como intérprete e compositor, Paulo Jorge Ferreira é também professor no Conservatório Nacional, e em Castelo Branco, a primeira das três cidades portuguesas a facultar ensino superior em acordeão (junto com Évora e Aveiro). Na última década tem realizado um trabalho inestimável na promoção e dignificação do acordeão no universo da música erudita.

49'00"

- O ensino de um instrumento é determinante para a sua longevidade, seja ele qual for. Seja no contexto da tradição oral ou escrita, um instrumento para o qual não há continuidade e qualidade no ensino, está condenado a ser efémero.
- No caso da música erudita, para que um instrumento seja adoptado pela comunidade tem de haver intérpretes à altura da exigência técnica e interpretativa da música escrita. Um compositor não se sente motivado a escrever para um instrumento se para ele não existirem bons intérpretes.
- Por outro lado, não é possível formar bons intérpretes se não houver repertório de qualidade escrito especificamente para esse instrumento.
- Ainda por outro lado, para que um compositor possa escrever repertório adequado a determinado instrumento, tem de conhecer as suas especificidades idiomáticas, o seu potencial expressivo, as suas idiossincrasias e limitações técnicas. Voltamos ao ensino.
- Enfim, é complexa a teia de relações que se têm de estabelecer para que o terreno seja favorável ao enraizamento de um novo instrumento, especialmente no contexto da música erudita.
- Passo a passo, tanto o saxofone como o acordeão têm conquistado um lugar nos conservatórios, havendo cada vez mais intérpretes, cada vez mais compositores a escreverem para estes instrumentos e cada vez mais salas de concertos a programarem este repertório.

- **50'30"**
- OUVIR: *Jeux d'anches*, de Magnus Lindberg, compositor finlandês, por José Valente
 - 8'50"
- Do compositor finlandês Magnus Lindberg escutámos um fragmento de *Jeux d'anches*, expressão que em francês resulta num trocadilho entre *jogo de ancas* e *jogo de palhetas* (referindo-se às palhetas livres do acordeão). Na interpretação, José Valente, acordeonista nascido em Lisboa em 89, e que estudou com Paulo Jorge Ferreira, de quem falávamos há pouco.
- E assim chegamos ao fim do primeiro programa dedicado à música fora de formato. Um programa à descoberta de instrumentos, obras e sonoridades não convencionais no universo da música erudita.
- Enquanto compositor e autor deste programa, se quem me escuta me permitir formular um desejo, gostaria que todas as orquestras do mundo passassem a ter por defeito um acordeão e um naipezinho de saxofones.

PROGRAMA 2 – INSTRUMENTOS INVULGARES NA MÚSICA ERUDITA – CULTURA OCIDENTAL

Genérico:

1'00"

- No âmbito da música erudita, do repertório que por vezes ainda designamos de música clássica, há uma enorme diversidade de compositores, estéticas, sonoridades e instrumentos que são muito pouco conhecidos do público. Um vastíssimo repertório negligenciado por não encaixar no formato padronizado de concerto em sala de espectáculos, por não recorrer às formações típicas da música clássica, ou aos instrumentos habituais de uma orquestra.
- Neste contexto, na semana passada o programa foi dedicado ao saxofone e ao acordeão, dois instrumentos que até há bem pouco tempo eram praticamente alienígenas a esse planeta da música erudita.
- Neste 2º programa Fora de Formato prosseguimos viagem à descoberta do trabalho de compositores que utilizam instrumentos não convencionais nas suas obras.

1'40"

CONCERTINA

- E começamos por um familiar do acordeão, o seu irmão diatónico, a concertina.

OUVIR: *Mirabelle* (5'00") de Bruno Le Tron

6'00"

- Ouvimos: *Mirabelle*, uma peça que integra o álbum *Initium*, do concertinista francês *Bruno Le Tron*.
- O que faz uma concertina numa rádio de música erudita? A minha resposta é virar esta pergunta ao contrário. Quando é que a concertina chega à música erudita?
- E para desenvolver esta resposta, abro aqui um momento publicitário.
- Há cerca de 3 anos comecei a aprender concertina. Comecei a frequentar festivais e encontros de danças europeias e desde então tenho vindo a descobrir que a concertina, que eu próprio tantas vezes associava a música de arraial, pouco elaborada, popularucha, pode ser dos instrumentos mais elegantes da tradição musical ocidental.
- À parte deste preconceito estético, o irmão diatónico do acordeão ainda não tem a atenção de mais compositores também outros motivos que passo a enunciar: primeiro: por desconhecimento do repertório contemporâneo; segundo: por não saberem escrever idiomáticamente para o instrumento; terceiro: por se pensar que a concertina é no fundo um acordeão mas mais limitado; quarto: por desconhecimento da altíssima qualidade do som de um concertina moderna; e quinto: por desconhecimento de que existem por toda a Europa intérpretes magníficos, com sólida e eclética formação musical, perfeitamente aptos a tocar música escrita. Em Portugal, uma das grandes intérpretes de concertina chama-se Eva Parmenter.

7'30"

- OUVIR: *Eva Parmenter* (4'30"), *Soteropolitana*

12'00"

- Escutámos *Soteropolitana*, uma peça para concertina e voz, composta e interpretada por Eva Parmenter. (*Soteropolitana* é como se designam as pessoas nascidas na cidade de São Salvador da Bahia, antiga Soterópolis.) Nascida em Aveiro, em 1988, Eva Parmenter é músico e professora de música e de danças tradicionais, actuando e leccionando em vários pontos da Europa. É licenciada em Dança, tendo estudado também piano e cravo, e começou a estudar concertina em 2007, com alguns dos mais destacados professores neste instrumento, nomeadamente Norbert Pignol, Stéphane Milleret, Kepa Junquera, e ainda Artur Fernandes (fundador do grupo Danças Ocultas, cujo trabalho tem dignificado e trazido grande visibilidade à concertina).

12'40"

- Quem toca concertina ouve com bastante frequência a mesma pergunta:
 - O que é que distingue a concertina de um acordeão?
- Além do timbre que é ligeiramente distinto, há três diferenças técnicas fundamentais:
 - A primeira é que a concertina, tal como indica a sua designação organológica, acordeão diatónico, foi inventada para ser um instrumento de viagem, leve e portátil. E por esse motivo, o seu mecanismo mais pequeno permite que se toque com agilidade em apenas algumas tonalidades, como por exemplo sol maior, lá menor, dó maior, ré menor...
 - Tocar uma melodia simples por exemplo em Fá# menor na concertina não é nada prático.
 - Mas as concertinas modernas profissionais têm as notas todas, o que na prática as torna cromáticas.
 - O segundo aspecto é que os acordes, na mão esquerda, não estão completos, produzem só a 1ª e 5ª notas do acorde. Como omitem a 3ª, não fica definido se o acorde é maior ou menor, o que confere à concertina uma sonoridade muito peculiar.
 - O terceiro aspecto que a distingue do acordeão é que, premindo a mesma tecla, a nota que ouvimos é diferente consoante se abra ou se feche o fole.
 - Por exemplo, na concertina a sequência de 8 notas de uma escala maior pode ser tocada só com 4 botões, abrindo e fechando consecutivamente o fole. No fundo é o que sucede também com o seu primo, a harmónica.
 - Esta característica abre-fecha-abre-fecha, que parece ser uma dor de cabeça, é na verdade um dos pontos fortes da concertina; um dos seus traços de personalidade, pois permite destacar cada nota e imprimir nas melodias uma articulação rítmica muito difícil de conseguir no acordeão cromático, o acordeão normal, entre outras.

14'10"

OUVIR: *Mariù*, de Filippo Gambetta, 3'24"

17'40"

- Ouvimos *Mariù*, uma peça composta e tocada pelo concertinista italiano Filippo Gambetta, cuja execução tira partido da técnica de abrir e fechar o fole consecutivamente de que falava há pouco. Não por acaso, o título do disco onde esta peça se encontra chama-se "andi-rivieni", em português "vai-vem".
- Apesar deste exemplo do trabalho de Filippo Gambetta ter uma influência clara de música tradicional, tanto europeia como brasileira, no mesmo disco encontramos exemplos sintomáticos de que nesta geração de compositores as fronteiras estilísticas estão cada vez mais a diluir-se.

18'10"

- [OUVIR: Conosci ti stesso, de Filippo Gambetta, 2'26"](#)

20'40"

- Quem poderá dizer se se trata de música tradicional ou de uma composição erudita? A peça, tal como o seu autor, Filipo Gambetta, assenta raízes em ambos os territórios. No século XXI as fronteiras estilísticas são cada vez mais porosas e diria mesmo irrelevantes.
- Outro músico com um percurso esteticamente omnívoro é o italiano Simone Botasso. Concertinista, compositor e maestro, estudou composição clássica e jazz no Conservatório de Turim e em Roterdão. Na concertina estudou música tradicional francesa e da occitânia.
- Tem discos gravados no universo das danças europeias, escreve com regularidade para big band, coro e orquestra sinfónica. Mas do seu percurso, e no contexto deste programa "Fora de Formato", chamou-me a atenção um projecto que fundou recentemente chamado Folkestra. Trata-se de uma orquestra com cerca de 40 elementos da qual fazem parte tanto instrumentos de orquestra (cordas, madeiras, metais) como instrumentos tradicionais (por exemplo concertinas e sanfonas). Escutemos um fragmento de uma gravação ao vivo, da Folkestra, neste caso também com vozes, o Fol-koro.

22'00"

OUVIR: Botasso – Folkestra (2'20")

21'00"

- [Duo Rhizotome, faixa Synovie do disco amarelo L'Amaranthe](#)
- Rhizottome, um duo de concertina e saxofone soprano formado por Armelle Dousset e Matthias Metzger, dois intérpretes com percursos verdadeiramente multifacetados, musicalmente omnívoros. A partir de diferentes repertórios e a partir da música tradicional de diversas regiões do mundo, criam partituras originais contribuindo para desafiar e diluir fronteiras estéticas. Neste caso ouvimos uma peça com influências minimalistas chamada Synovie.

21'00"

HARMÓNICA

- Neste programa à descoberta de repertório que utiliza instrumentos não convencionais, não podia ficar de fora um outro instrumento, da família da concertina e do acordeão, o seu primo de bolso, a harmónica.

21'20"

- [OUVIR William Russo: abertura 0'00-3:15"](#)

24'40"

- Ouvimos a abertura de *Street Music*, um *Blues Concerto* da autoria do compositor americano William Russo, aqui na interpretação de Corky Siegel na harmónica, e da Orquestra Sinfónica de São Francisco sob a direcção do maestro Seiji Ozawa.
- Por vezes é muito difícil dissociar um instrumento de uma determinada estética. Embora a harmónica tenha sido inventada na Europa no início do século XIX para tocar música tradicional europeia, foi no Estados Unidos que este instrumento cresceu, foi no Blues que conquistou intérpretes, adeptos e fama. A harmónica estará sempre associada ao Blues, aliás, conotação bem sublinhada pela peça que acabámos de ouvir.
- Só é possível divergir de tantas décadas de memória colectiva se várias gerações de compositores e intérpretes pegassem na harmónica e lhe dessem formas de tocar e repertórios completamente distintos.
- Apesar de não ter sido esse o caso, pelo menos ainda, temos alguns exemplos de compositores que ousaram escrever para este instrumento, aparentemente simples mas para o intérprete tecnicamente muito exigente.

25'50"

- [OUVIR: Gordon Jacob, Cinco Peças para harmonica e piano \(1957\) \(último andamento, Dança Russa \(3'50"\)\)](#)

29'40"

- *Dança Russa*, a última das Cinco Peças para harmónica e piano do compositor americano Gordon Jacob. Foi escrita em 1957, e aqui escutada numa versão para orquestra dedicada a Tommy Reilly, o intérprete nesta gravação.
- Não será por mero acaso que a maior parte dos exemplos de obras de música erudita com harmónica sejam provenientes da cultura anglo-saxónica. Escreveram para este instrumento compositores como Arthur Benjamin, Malcolm Arnold, Henry Cowell, Ralph Vaughan Williams, Alah Hohvaness, ou ainda o compositor francês Darius Milhaud, mas numa peça chamada *Suite Inglesa*.

- Os exemplos que se conhecem são também sobretudo peças concertantes. Ou seja, peças em que a harmónica é a protagonista, e não apenas mais um elemento na orquestra. Um dos Concertos para Harmónica mais célebres pertence ao brasileiro Heitor Villa-Lobos.
- Eis um exemplo fantástico de escrita idiomática para um instrumento. Em vez de se limitar a compor uma melodia e transcrevê-la para a harmónica, Villa-Lobos soube tirar partido das idiosincrasias do instrumento. Recorre a uma série de gestos que só são possíveis numa harmónica, por exemplo nos gestos rápidos arpejados, ascendentes e descendentes e dão início ao andamento, ou gestos que obrigam o intérprete a inspirar e expirar a uma velocidade alucinante.

30'30"

- [OUVIR: Villa-Lobos – Concerto para Harmónica e Orquestra, 3º andamento \(5'30"\)](https://www.youtube.com/watch?v=Wt2QrXA3A6I)
<https://www.youtube.com/watch?v=Wt2QrXA3A6I>

36'00"

- Ouvimos o 3º andamento do Concerto para Harmónica e Orquestra de Heitor Villa-Lobos, com Robert Bonfiglio na harmónica e a Orquestra de Câmara de Nova Iorque dirigida por Gerard Schwarz.
- Além de um exemplo notável de escrita idiomática para um instrumento, também é de assinalar que esteticamente, Villa-Lobos consegue nesta partitura para harmónica afastar-se bastante do estilo blues, com o qual já vimos que o instrumento está tão conotado.
- Pode ser uma tarefa árdua e morosa dissociar um instrumento de uma determinada estética musical. Na verdade, essa afirmação é extensível aos restantes instrumentos que já abordados neste programa: a concertina, o acordeão, o saxofone.
- Mas é fácil pensar em mais exemplos. Será possível escrever para bandoneón sem evocar todo o universo do novo tango de Astor Piazzolla?

37'30"

BATERIA

- Será possível escrever para bateria sem evocar a estética musical do jazz ou do pop/rock?
- [OUVIR: Erkki-Sven Tüür's 4th symphony for orchestra and drums](#)
0'00" - 7'45"

45'30"

- Ouvimos um fragmento de Magma, para percussão e orquestra, a 4ª sinfonia do compositor estónio Erkki-Sven Tuur, escrita em 2002. Esta interpretação conta com *Dame Evelyn Glennie* na bateria e restantes percussões e com a Orquestra Sinfónica da Estónia sob a direção de *Paavo Jarvi*.
- A presença da bateria neste 2º andamento de Magma é bastante audível, diria mesmo estrutural.
- Foi uma resposta em forma de música à pergunta que ficou há pouco no ar:
 - Será possível escrever para bateria sem evocar a estética musical do jazz ou do pop/rock.
 - Pergunta adjacente: É pertinente trazer a bateria para a música erudita?
- Na comunidade musical as opiniões dividem-se. De um lado há quem afirme que a bateria foi concebida para ser o motor da secção rítmica de uma banda, responsável por segurar a pulsação, um papel que na orquestra já é assegurado pelo maestro.
- De outro lado, há quem afirme que a bateria é uma orquestra em si mesmo, uma one-man-orchestra, um instrumento com uma enorme riqueza de timbres, de possibilidades rítmicas, capaz de produzir tantos os gestos mais brutais quanto as nuances mais subtis. Um instrumento com tamanho potencial não tem de ficar condenado ao papel para o qual foi concebido.

46'50''

- [OUVIR: de James Dillon, para bateria solo, *Ti.re-Ti.ke-Dha*, 1979 \(spotify\), Guy Frisch, 6'10''](#)

53'00''

- Sob a interpretação de Guy Frisch, escutámos uma peça para bateria solo, chamada *Ti.re-Ti.ke-Dha*, escrita por James Dillon, compositor escocês nascido em 1950. Nesta peça de 1979, não restam dúvidas de que James Dillon subscreve a opinião de que a bateria não tem de permanecer prisioneira de nenhuma estética, nem tão pouco da sua função original: ser o motor e o metrónomo de uma banda.

Bandolim

- Já na recta final deste segundo programa Fora de Formato, escutemos ainda mais um instrumento fora do seu contexto habitual. Do compositor holandês Martijn Padding, *Eight Metal Strings*, um Concerto para Bandolim e Orquestra.
- [OUVIR: *Eight Metal Strings*, Concerto para Bandolim e Orquestra \(1º 3'15'' ou 2º 6'00''\)](#)
- Escutámos o 1º andamento do Concerto para Bandolim e Orquestra do compositor holandês Martijn Padding, com Martine Sikkenk no bandolim, e o Asko-Schönberg Ensemble dirigido por Etienne Siebens.

- Foi um exemplo de utilização contemporânea de um instrumento cuja popularidade foi bastante maior nos períodos barroco e clássico. Tanto em música concertante como em música de câmara, há vários exemplos de peças para este bandolim escritas por compositores como Vivaldi, Scarlatti, Hummel ou Mozart. (Não ficou gravada esta frase.)
- Mais tarde, já depois de estar gravado o programa onde se fala do bandolim, descobri um página com repertório para muito repertório para bandolim dos períodos barroco e clássico: <http://chrisacquavella.com/wordpress/wp-content/uploads/2013/11/Classical-Repertoire-Workshop.pdf>
- Na próxima semana, ainda à descoberta de instrumentos não convencionais no universo da música erudita, começaremos por abordar uma questão bastante pertinente no panorama actual da música portuguesa.
- Será possível criar um outro repertório para a guitarra portuguesa, um repertório dissociado do fado? Que conjuntura será necessária para transformar ou pelo menos divergir o cânone musical associado a este instrumento, que há mais de um século está exclusivamente associado à estética do fado? Que contributos já foram dados neste sentido? Um tema a explorar na próxima semana.

Genérico

PROGRAMA 3 – INSTRUMENTOS INVULGARES NA MÚSICA ERUDITA – CULTURA OCIDENTAL – A Guitarra Portuguesa

Genérico

- As duas primeiras semanas do programa Fora de Formato foram dedicadas a seis instrumentos que habitualmente não associamos à música erudita: o saxofone, o acordeão, a concertina, a harmónica, a bateria e o bandolim.
- Cada um destes instrumentos carrega consigo uma memória colectiva musical. Cada um destes instrumentos cresceu durante várias décadas associado a estéticas musicais com identidades muito fortes, como o jazz, o rock, a música popular ou a música tradicional.
- Será possível escrever música para estes instrumentos dissociada das estéticas com as quais estão conotados?
- Será possível dissociar o banjo do Bluegrass?
- Será possível dissociar o bandonéon do novo tango de Astor Piazzolla? Não só enquanto compositor, mas também enquanto ouvinte!
- Em Portugal vivemos actualmente um exemplo paradigmático deste tipo de questões:
 - Será possível criar um outro repertório para a guitarra portuguesa, um repertório dissociado do fado?
 - Que conjuntura será necessária para transformar ou pelo menos divergir o cânone musical associado a este instrumento, que há mais de um século está exclusivamente associado à estética do fado?

- Que contributos já foram dados neste sentido?

OUVIR: Valsa Diabólica, de Carlos Paredes (1'50'')

- O som inconfundível de Carlos Paredes, nesta Valsa Diabólica acompanhada por Fernando Alvim. No seu trabalho, a partir do fado de coimbra, Carlos Paredes criou uma sonoridade muito própria, sobejamente conhecida, consensualmente admirada, e hoje um dos símbolos da identidade musical portuguesa. É também o primeiro contributo consistente para divergir a guitarra portuguesa da estética do fado.
- Apesar de não ter actualmente a notoriedade conquistada por Carlos Paredes, Pedro Caldeira Cabral é outro dos grandes responsáveis pela renovação do repertório para guitarra portuguesa.
- Desde os anos 70 foi desenvolvendo um estilo próprio fundado na tradição solística do instrumento, mas com incorporação de elementos provenientes do seu profundo conhecimento sobre instrumentos e música medieval, renascentista e barroca; sobretudo da europa mediterrânica.
- Como intérprete, tem alargado o repertório solístico da guitarra portuguesa, fazendo transcrições de obras de compositores como Bach, Scarlatti ou Carlos Seixas, com tal mestria que, desconhecendo a partitura original, se poderia facilmente assumir serem peças compostas para guitarra portuguesa.
- OUVIR: Sonata em Sol Maior (Scarlatti) (4'00'') (Spotify)
- Sonata em Lá Maior, K208, de Domenico Scarlatti, nº208 na classificação de Kirkpatrick, numa transcrição e interpretação na guitarra portuguesa de Pedro Caldeira Cabral.
- Este trabalho de transcrições para guitarra portuguesa a partir do cânone da música erudita é um contributo imprescindível para o ensino do instrumento. Seja na tradição oral ou escrita, um instrumento para o qual não haja qualidade e continuidade no ensino, está condenado a ser efémero.
- Mas o contributo de Pedro Caldeira Cabral para a história da guitarra portuguesa está longe de ficar por aqui.
- Foi Director Artístico do Festival de Guitarra Portuguesa durante a Expo 98. É autor do livro "A Guitarra Portuguesa", editado em 1999, a primeira obra monográfica sobre as origens e evolução histórica, estudo organológico, e repertório deste instrumento nacional.
- Em todo o seu trabalho, tem procurado conferir à guitarra portuguesa uma utilização mais completa das suas possibilidades expressivas.

- Como intérprete e compositor de música erudita tem realizado um contributo inestimável para a renovação do repertório deste instrumento e uma enorme influência e inspiração para as gerações seguintes de intérpretes e compositores.
- Como comunicador, investigador e novamente como intérprete, tem feito contributos preciosos no sentido de re-perspectivar o passado deste instrumento.
- Pedro Caldeira Cabral revela que (e aqui parafraseio fragmentos de um texto seu), a guitarra portuguesa teve origem no século XVI, sendo que as notícias mais antigas do seu uso, com data de 1521, nos chegam através de Garcia de Resende.
- Desde então e até ao século XIX, a guitarra portuguesa actual era conhecida em Portugal e na Europa também pelo nome de *Cítara*. A alteração da designação do instrumento para guitarra portuguesa deveu-se a um fenómeno de desqualificação social da *Cítara*, a qual estava associada aos “camponeses”, enquanto que a Guitarra estava associada ao acompanhamento das modinhas das “senhoras da boa sociedade”.
- Muito antes de chegar ao fado, durante mais de três séculos a *Cítara Portuguesa* era tocada nos meios aristocráticos a par do alaúde, das bandurras e das violas, o seu repertório era constituído por vários géneros musicais: As fantasias, os prelúdios, as danças, as versões de canções polifónicas e o acompanhamento da voz. Integrava também frequentemente os conjuntos vocais e instrumentais, realizando uma função harmónica e rítmica, a par das violas, da harpa, do cravo e do órgão.
- Em resumo. A Guitarra Portuguesa, ou melhor, a *Cítara Portuguesa* não nasceu para servir o fado. Cumpre muito bem essa função, ganhou notoriedade e respeito mundial graças ao fado, mas tem cordas para andar por outros caminhos e estéticas.
- Fiquemos em seguida com algumas composições originais de Pedro Caldeira Cabral:
 - [OUVIR Labirinto das Fragas, por Pedro Caldeira Cabral \(spotify, 1'50''\)](#)
 - [OUVIR: Quatro faces de Fernando Pessoa \(spotify 2'25''\)](#)
- Ouvimos duas composições com autoria e interpretação de Pedro Caldeira Cabral. Em primeiro lugar, *Labirinto das Fragas*, música inspirada na visão de um labirinto tridimensional, formado pela distribuição natural do fraguado nas montanhas da terra quente de Trás os Montes.
- A segunda, *Quatro Faces de Fernando Pessoa*, uma peça escrita para uma escultura-instalação com o mesmo nome.
- Dois exemplos de escrita idiomática para guitarra portuguesa. Duas respostas assertivas e eloquentes à pergunta com que abri o programa de hoje:

- Será possível escrever para guitarra portuguesa sem evocar o universo do fado?
- Ainda do mesmo autor e intérprete, segue-se a *Dança das Sombras no Espaço*, uma peça para guitarra portuguesa solo com manipulação electrónica. O título desta obra ganha ainda mais significado se conhecermos o seu contexto. A peça foi apresentada na Casa Fernando Pessoa em interacção com a projecção de sombras nesse espaço de uma peça escultórica de José Aurélio.
- [OUVIR: Dança das Sombras no Espaço: pelo próprio Pedro Caldeira Cabral \(spotify 8'33''\)](#)
- Com interpretação do próprio compositor, escutámos (um fragmento de) *Dança das Sombras no Espaço*, de Pedro Caldeira Cabral, uma peça publicada no disco *Guitarra Diversa*, de 2009, um disco em busca de novas possibilidades sonoras na guitarra portuguesa.
- Um intérprete exímio e assíduo das partituras de Pedro Caldeira Cabral e de Carlos Paredes é Ricardo Rocha. Aquele que é um dos mais destacados e mais criativos intérpretes de guitarra portuguesa da actualidade confessa que a sua mais antiga preocupação artística é uma radical transformação do cânone associado à guitarra portuguesa.
- É sem dúvida, uma missão ambiciosa, ainda mais para um músico que é neto de Fontes Rocha, o icónico guitarrista de fado.
- Mas para esta tarefa, mais do que ninguém da sua geração, Ricardo Rocha, tem trazido contributos inestimáveis. Os seu primeiro disco a solo, *Voluptuária*, editado em 2003, citando a crítica da época, trouxe uma nova lufada de oxigénio que há tanto tempo a guitarra portuguesa precisava para respirar de forma mais desafogada e se inspirar noutras sonoridades sem ser o fado. Em 2009, um novo trabalho, *Luminismo*, que coloca originais seus ao lado de peças de Pedro Caldeira Cabral, Artur Paredes e Carlos Paredes.

[OUVIR: *Iniciação* de Ricardo Rocha, do disco *Voluptuária* \(3'00''\)](#)

[OUVIR: *Estudo Convulsi-analítico* de Ricardo Rocha, do disco *Luminismo* \(2'00''\)](#)

- Ouvimos, de Ricardo Rocha, *Iniciação*, uma peça inserida no seu disco *Voluptuária*, seguida de *Estudo Convulsi-analítico*, peça que encontramos no seu segundo disco, *Luminismo*.
- Em textos e entrevistas, Ricardo Rocha reconhece que, não obstante o terreno já desbravado por Carlos Paredes e Pedro Caldeira Cabral, serão necessários muitos mais compositores e mais gerações para se assistir a uma verdadeira renovação do repertório associado à guitarra portuguesa.

- Apesar de, no contexto da sua geração, se sentir sozinho nesta missão, em 2013 Ricardo Rocha lança um novo trabalho revolucionário para a guitarra portuguesa, mais um contributo para a expansão das fronteiras estéticas deste instrumento: *Resplandecente*, um disco contendo 5 peças para quarteto de guitarras portuguesas, e quatro peças para guitarra portuguesa solo (entre as quais duas transcrições de peças para piano de Aleksander Skryabin.)
- Mais um disco monumental para a história da guitarra portuguesa, mas, ousado dizer, a par dos anteriores, ainda a aguardar a devida valorização pela comunidade musical.
- Escutemos uma das peças deste disco *Resplandecente*. Não é música para fazer companhia, é música que nos pede para parar e ouvir:
- [OUVIR Lânguida Saturação, de Ricardo Rocha, 5'40"](#)

40'00"

- Lânguida Saturação, é o nome deste quarteto de guitarras portuguesas, da autoria de Ricardo Rocha. Está inserida no disco *Resplandecente*, onde confluem várias das suas influências: a música densamente cromática do romantismo tardio, as harmonias do impressionismo, as texturas repetitivas do minimalismo, e nas entrelinhas a herança de Carlos Paredes e de Pedro Caldeira Cabral.
- Há pouco mencionei um disco chamado *Guitarra Diversa* que reúne várias abordagens contemporâneas à guitarra portuguesa. Nesse trabalho, publicado em 2009, ao lado de Pedro Caldeira Cabral e de Ricardo Rocha surge o nome de outros compositores.
- Um desses nomes é Cândido Lima, compositor nascido em 1939 em Viana do Castelo. Da sua autoria, encontramos uma peça para guitarra portuguesa e guitarra clássica que, ao longo de 15 minutos propõe uma panóplia de novas paisagens sonoras, em parte conseguidas com recurso à experimentação de abordagens contemporâneas na forma de tocar ambas as guitarras. Fiquemos com um excerto de *Momentos-Memórias II*.
- [OUVIR: Momentos Memórias II \(spotify, 15'41''\) em guitarra diversa](#)

48'00"

- Do compositor Cândido Lima escutámos um fragmento de *Momentos Memórias II*, para guitarra portuguesa e guitarra clássica, curiosamente, a habitual dupla instrumental que acompanha a voz no fado. A interpretação pertence a Pedro Caldeira Cabral na guitarra portuguesa e Piñeiro Nagy na guitarra clássica.
- No mesmo disco, *Guitarra Diversa*, encontramos também o nome de Nuno Rebelo, compositor, guitarrista, artista sonoro, que transpôs para a guitarra portuguesa as

técnicas não convencionais de amplificação e preparação do instrumento, que tinha vindo a explorar na guitarra eléctrica, baptizando-a de guitarra portuguesa mutante:

- Pink Pong (spotify, 5'20''), em guitarra diversa

53'00''

- Ouvimos de Nuno Rebelo, Pink Pong, para guitarra portuguesa, amplificada e preparada, uma peça que encontramos no disco *Guitarra Diversa*, que reúne algumas abordagens contemporâneas à guitarra portuguesa.
- Entre as gerações mais recentes, encontramos Miguel Amaral, músico nascido em 1982, que também sente sua a missão de renovar o repertório de guitarra portuguesa. Logo na primeira página do seu site surge em destaque a pergunta: *pode a guitarra portuguesa romper com um imaginário que a condena ao mero acompanhamento do fado e afirmar-se como instrumento performativo que vale por si?*
- O interesse de Miguel Amaral pela composição e pela música erudita levou-o a escrever e a encomendar um conjunto de novas partituras a compositores como Mário Laginha, Igor Silva ou Daniel Moreira. No seu disco, *Chuva Oblíqua*, ouvimos a guitarra portuguesa a experimentar novos territórios. Outro contributo precioso para que a guitarra portuguesa seja, cada vez mais, um instrumento também da música erudita.

53,30"

- [OUVIR: Estudo Op.2 nº1, à memória de Sergey Prokofiev \(1'52''\)](#)
- Ouvimos Estudo Op2. nº1, à memória de Sergey Prokofiev, composição e interpretação de Miguel Amaral.
- À semelhança de Miguel Amaral, outro intérprete de guitarra portuguesa que tem a preparação técnica e teórica necessárias para expandir as fronteiras estéticas da guitarra portuguesa é Hugo Vasco Reis. Estudou jazz no Conservatório do Porto como guitarrista, licenciou-se em composição na Escola Superior de Música de Lisboa, e teve aulas particulares com Pedro Caldeira Cabral. Nas palavras do próprio, durante o dia é compositor de música contemporânea, à noite é guitarrista de fado.
- De Hugo Vasco Reis, escutemos *Finos Raios de Luz*, para guitarra portuguesa e electrónica.
- De Hugo Vasco Reis, escutemos *Três Fragmentos*, para 2 guitarras portuguesas.

54,'15"

- **OUVIR: Finos Raios de Luz (6'23").**

57,30"

- *Finos Raios de Luz*, uma peça de Hugo Vasco Reis para Guitarra Portuguesa e Eletrónica.
- Faz parte do disco *O Espaço da Sombra*, lançado neste ano, 2018, com composições suas para guitarra portuguesa.
- Tanto na Europa como noutros continentes verifica-se que há cada vez mais compositores a incluírem no seu trabalho, não só instrumentos provenientes de outras estéticas musicais, mas também instrumentos autóctones das suas regiões.
- O universo da música tradicional portuguesa é bastante rico em instrumentos musicais.
- o Adufe, o Pandeiro, o Bombo, a Sarronca, a Gaita de Foles, a Palheta, e uma panóplia de instrumentos de cordas. Além da Guitarra Portuguesa, temos a Viola Toeira, a Viola de Arame, a Braguinha, a Viola Campaniça, a Braguesa, A Amarantina, a Beiroa, a Viola da Terra, o Violão, o Cavaquinho, o Bandolim, a Rabeca Chuleira, a Sanfona... e muitos mais.
- A música erudita **portuguesa** não precisará de adoptar nenhum destes instrumentos tradicionais para continuar a desenhar e a vincar a sua identidade. Não é de todo um caminho expectável, nem necessário. No entanto, enquanto compositor, sou da opinião que vale a pena conhecer o potencial destes nossos instrumentos. À semelhança do que tem vindo a ser feito com a guitarra portuguesa, a sua adopção não deixa de ser uma possibilidade legítima, em aberto, e por explorar, no universo criativo dos compositores portugueses.
- O programa de hoje foi inteiramente dedicado à guitarra portuguesa, e aos seus intérpretes e compositores, na perspectiva da música erudita, da música escrita.
- Nos próximos programas iremos explorar exemplos paralelos no resto da Europa. Como é que a música erudita tem acolhido instrumentos como o cimbalão, a Trompa Alpina, a gaita de foles, a sanfona, entre outros instrumentos tradicionais europeus.

Genérico

59'00"

PROGRAMA 4 – Outros instrumentos europeus: Cimbalão

- Nesta 4ª edição do programa Fora de Formato continuamos em busca de repertório para instrumentos que habitualmente não associamos à música erudita.
- As duas primeiras semanas foram dedicadas ao repertório escrito para saxofone, acordeão, concertina, harmónica, bateria ou bandolim, e ao modo como estes instrumentos têm sido abordados pelos compositores.
- A edição da semana passada foi inteiramente dedicada à descoberta de repertório contemporâneo para guitarra portuguesa, e à vida deste instrumento fora do universo do fado.
- Seguindo este último trajecto, o da incorporação de instrumentos tradicionais na música erudita, a primeira parte do programa de hoje é dedicada ao cimbalão.

1'10" com genérico

- **Música: Alexander Fedoriouk, Geamparalele Tsambalul (2'24")**

2'30"

- Como exemplo da utilização do cimbalão no seu contexto original, o da música tradicional, escutámos uma peça intitulada Geamparalele Tsambalul, inspirada nos ritmos romenos, com autoria e interpretação do ucraniano Alexander Fedoriouk.
- O cimbalão é da família do piano, é um instrumento de cordas percutidas, em que o intérprete segura uma baqueta em cada mão. Consiste numa base em forma de trapézio, assente sobre 4 pernas, e sobre a qual estão dispostas várias cordas.
- Há registos deste instrumento com mais de 5.000 anos. Teve origem no médio oriente, mas foi-se difundindo pelo Mediterrâneo, Europa de Leste e Ásia. Nalgumas regiões o instrumento é conhecido por Dulcimer, Saltério ou ainda Santur, designação que originalmente significa "100 cordas", *sem* escrito com a letra cê, claro.
- À semelhança dos restantes instrumentos já abordados nos programas anteriores, o cimbalão carrega consigo uma memória colectiva musical. Ao longo de vários séculos este instrumento cresceu associado a estéticas musicais com uma identidade muito forte, como por exemplo a música dos balcãs, a música judaica ou a música cigana.
- Por exemplo, quando Franz Liszt escreveu as rapsódias húngaras, em meados do século XIX, procurou na sua escrita que o piano se aproximasse da sonoridade do cimbalão, utilizando gestos musicais e escalas geralmente associadas à música cigana.
- Escutemos a Rapsódia Húngara nº1, não na versão de Liszt, para piano, mas numa versão para cimbalão e orquestra:

4'10"

- OUVIR: Rapsódia Húngara nº1 para transcrição para cimbalo e orquestra, 3'09"
 - <https://www.youtube.com/watch?v=x2LunPxZjIY>
 - Franz Liszt: Hungarian Rhapsody No. 1 / Oszkár Ökrös, cimbalom · Iván Fischer, conductor · Berliner Philharmoniker

7'20"

- Escutámos um excerto da versão para cimbalo e orquestra da Rapsódia Húngara nº1 de Franz Liszt, com a Orquestra Filarmónica de Berlim dirigida por Iván Fischer, e tendo como solista Oszkár Ökrös.
- Um dos países que acolheu o cimbalo na sua cultura de uma forma mais oficial foi efectivamente a Hungria. Foi em Budapeste que foi construído o primeiro cimbalo de concerto, o primeiro cimbalo cromático, de maiores dimensões, com 4 oitavas de âmbito, apto a tocar em qualquer tonalidade, e dotado de um pedal para prolongar os sons, à semelhança do piano. Esta versão moderna do instrumento foi inventada em 1874 por um construtor de instrumentos chamado Joseph Schunda.
- Numa carta dirigida a Joseph Schunda, Franz Liszt escreveu: *“Conseguiu fazer com o cimbalo o mesmo que Erard fez com a harpa. Ambos conseguiram resgatar estes instrumentos ancestrais de um milénio de indiferença, dotando-os das capacidades necessárias para actuar nos salões e sala de concertos.”*
- O entusiasmo de Liszt pela versão moderna do cimbalo foi de tal ordem que logo no ano seguinte, em 1875, incluiu o instrumento na versão orquestral da Segunda Marcha Húngara.

8'40"

- OUVIR: excerto de 2ª Marcha Húngara, está no disco Battle Music, 2'50", spotify (cortar isto ao meio???)

11'30"

- Escutámos um fragmento da versão orquestral da 2ª Marcha Húngara de Franz Liszt, uma das primeiras partituras de música erudita a incluir o cimbalo na sua instrumentação. Apesar do compositor húngaro escrever na partitura que a inclusão do cimbalo é opcional, esta partitura é um marco histórico na vida deste instrumento. A maior parte das gravações disponíveis efectivamente deixa-o de fora. É um dos riscos que se corre ao escrever música fora de formato.
- No despertar do nacionalismo húngaro, neste território de fronteiras políticas e culturais conturbadas, o cimbalo veio dar resposta à procura de um instrumento “nacional”, tendo-se tornado rapidamente símbolo de afirmação cultural da

Hungria. Em 1890, apenas 16 anos após a invenção da versão moderna do cimbalão, a Academia Nacional de Música em Budapeste decidiu oficializar este instrumento no seu plano de estudos. No virar para século XX, Joseph Schunda já vendera mais de 10.000 instrumentos.

- Nas décadas que se seguiram, o cimbalão não chegou a perder a histórica conotação com a música tradicional. Este instrumento começou a ser utilizado com maior frequência no contexto da música erudita, mas quase sempre para reforçar o carácter folclórico, nacionalista, das peças. É o que sucede por exemplo nos casos pontuais em que Bela Bartók e Zoltan Kodaly incluem o cimbalão na instrumentação.
- Mas também são conhecidos exemplos de utilização do cimbalão por parte de compositores provenientes de outras culturas, entre os quais Igor Stravinsky:

13'10"

- [Música: Ragtime para 11 instrumentos \(4'36"\)](#)

17'45"

- Escutámos Ragtime para 11 de instrumentos, de Igor Stravinsky, na interpretação do Columbia Chamber Ensemble e com Toni Koves no cimbalão.
- Trata-se de uma peça com data de 1918, na qual o cimbalão desempenha um papel estrutural, em torno do qual gira a sonoridade dos restantes instrumentos. Stravinsky tinha uma enorme predilecção pelo cimbalão, possuindo até um exemplar na sua própria residência, e deixou escrito que só não incluiu o cimbalão com mais frequência na sua obra pela dificuldade de encontrar bons instrumentistas.
- Mais uma vez, uma das dificuldades inerentes à decisão de compor com instrumentos estranhos à música erudita, música fora de formato.
- Apesar deste desalento por parte de Stravinsky, esta peça foi determinante para a reputação deste instrumento entre a comunidade de compositores da época.
- Por estarem mais familiarizados com o instrumento e com os seus intérpretes, grande parte dos compositores que escrevem para cimbalão é de origem húngara.
- Fiquemos em seguida com Hybrides, para cimbalão solo, do compositor húngaro Ferenc Farkas.
- [Ouvir 2 andamentos de Hybrides de Ferenc Farkas](#)

- Valsette e Moto Perpetuo, dois dos 8 andamentos de Hybrides, uma peça para cimbalo solo, escrita em 1980 pelo compositor húngaro Ferenc Farkas (que viveu entre 1905 e o ano 2000), aqui na interpretação de Viktória Herenczar.
- Outro compositor húngaro, ainda vivo, que tem escrito com frequência para cimbalo chama-se Gyorgy Kurtág.

18'45''

- [Música: dois ou três dos 8 Duos para violino e cimbalo, de Gyorgy Kurtág, por Patricia Kopatchinskaja e Victor Kopatchinsky. \(3'30''\)](#)

22'25''

- Escutamos três dos 8 Duos para violino e cimbalo, do já nonagenário compositor húngaro Gyorgy Kurtág, com Victor Kopatchinsky no cimbalo e Patricia Kopatchinskaja no violino. Pai e filha. Uma peça escrita em 1960.
- A abordagem de Kurtág ao cimbalo é um bom exemplo de um compositor que trata o instrumento não como um objecto indissociável da sua herança cultural mas como um objecto que produz som. Em vez de usar o cimbalo para evocar o universo da música de raízes tradicionais, o compositor explora as potencialidades sonoras e idiosincrasias do instrumento.
- Quando se trata de instrumentos invulgares, o papel dos poucos instrumentistas disponíveis é determinante para a criação de novo repertório. Com frequência são os próprios a compor, mas é também frequente os intérpretes desafiarem os compositores a escrever para si, ajudando-os na descoberta do instrumento.
- É o que sucede actualmente em Itália: graças ao cimbalonista Luigi Gaggero, vários dos compositores italianos mais destacados têm vindo a escrever para cimbalo: Luca Francesconi, Alessandro Solbiati, Stefano Gervasoni ou Ivan Fedele.
- Deste último escutemos um excerto da peça *Erinni*, para cimbalo, piano e vibrafone:

23'40''

- [Ouvir: Ivan Fedele, *Erinni*, cimbalom, piano, vibraphone, 1998](#)
 - (está no youtube) excelente! (antena 2)
 - <https://www.youtube.com/watch?v=yGADJXH6OLI>

28'40''

- Do compositor italiano Ivan Fedele, escutamos um excerto de *Erinni*, uma peça para cimbalo, piano e vibrafone, escrita em 1998.
- Na opinião de Luigi Gaggero, o intérprete nesta gravação, os compositores ainda estão a descobrir de que é que este cimbalo é capaz, com que outros

instrumentos e timbres casa melhor, como escrever para ele de forma idiomática... Ainda há muito por explorar e experimentar no cimbalo.

- Para quem se possa interessar pelo assunto, além dos já mencionados, entre outros compositores que escreveram para cimbalo incluem-se Peter Eotvos, Harrison Birtwistle, Peter Maxwell Davies, George Aperghis, Louis Andriessen, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Henry Dutilleux, John Adams ou ainda Frank Zappa.
- Em seguida *The Girl in the Magnesium Dress*, de Frank Zappa.
- 30'40''
- [Ouvir: The Girl in the Magnesium Dress \(4'10''\) \(spotify\)](#)
- 34'50''
- Ouvimos *The Girl in the Magnesium Dress* da autoria de Frank Zappa. Uma peça que encontramos no disco *Yellow Shark*, um dos seus vários álbuns de música orquestral. Este Tubarão Amarelo foi editado em 1993 e constitui o último dos mais de 60 discos publicados em vida por este músico norte-americano. Sob a direcção de Peter Rundel, a interpretação é do Ensemble Modern, entidade também responsável por esta encomenda a Frank Zappa, um compositor fora de formato por natureza.
- Para este extenso trabalho com o Ensemble Modern (saliente-se que o disco tem mais de uma hora), além do cimbalo, Frank Zappa convocou uma panóplia de instrumentos que não se avistam com frequência na música orquestral, tais como o clarinete contrabaixo, o oboé baixo, o banjo, o bandolim, a guitarra eléctrica, o baixo eléctrico, o didgeridoo ou ainda a trompa alpina, de que falaremos mais adiante.
- Para fechar esta primeira parte dedicada ao cimbalo, escutemos um excerto da peça *Maelstrom*, para cimbalo e electrónica, da autoria do compositor João Pedro Oliveira.

36'10''

- [Ouvir: Maelstrom, João Pedro Oliveira, Eniko Ginzery \(7'35''\)](#)

44'20''

- *Maelstrom*, expressão que significa redemoinho ou turbilhão, é o título da peça para cimbalo e electrónica que acabámos de escutar, **um excerto apenas**. Escrita em 2006 pelo compositor português João Pedro Oliveira é dedicada à cimbalonista Eniko Ginzery, intérprete nesta gravação. Um exemplo de escrita contemporânea... para este instrumento cada vez menos estranho ao mundo da música erudita.

37'40''

- A Europa, continente do Velho Mundo, é riquíssima em variedade instrumental. Entre os instrumentos de raiz tradicional, além do cimbalo, já abordámos neste programa Fora de Formato o acordeão, o bandolim, a concertina e a guitarra portuguesa. Mas existem na Europa centenas de outros instrumentos associados à música tradicional de cada região. Cada um com o seu próprio timbre, sonoridade, potencial expressivo, e também com os seus próprios desafios... mas todos aptos a integrar o universo criativo dos compositores do século XXI. Nesta segunda parte do programa de hoje proponho uma visita relâmpago a alguns destes instrumentos.

38'20''

- **OUVIR: Bracsca (Bratscha)**
- Também da Hungria, escutamos um outro instrumento tradicional, muito semelhante à viola de arco, mas só com 3 cordas: o Kontra, com K, também conhecido por Bratscha. Este instrumento exerce sobretudo a função de acompanhamento. Como tem o cavalete plano, o intérprete consegue tocar com o arco nas 3 cordas em simultâneo para formar acordes completos, o que não é possível numa viola ou violino normais, que têm o cavalete curvo, convexo. O trecho que estamos a ouvir é de uma recolha de música tradicional.
- **OUVIR: Bracsca (Bratscha) (continuação)**

39'20''

- Mais a Norte, na Noruega, da família do violino, um dos instrumentos nacionais chama-se Hardanger Fiddle. Ao contrário do violino cujas cordas têm quase sempre a mesma afinação, neste instrumento norueguês a afinação das suas 8 cordas pode variar consoante a peça que se pretende tocar. O arco só toca em 4 das cordas, as restantes 4 vibram por simpatia, para acrescentar mais volume e ressonância ao instrumento.

39'45''

- **OUVIR: do disco Nordic Folk Instruments, "The Hardanger Fiddle", por Knut Buen, 1'30''**

41'15''

- Do disco *Nordik Folk Instruments*, pelo intérprete Knut Buen, escutámos uma peça tradicional do repertório do Hardanger Fiddle.

- Existem alguns exemplos de repertório escrito para este instrumento tradicional da Noruega, inclusive a partitura de uma simples melodia da autoria do mais célebre dos compositores noruegueses, Edvard Grieg. Mais recentemente, entre os compositores que têm escrito para este instrumento encontramos o sul-africano Kevin Volans, autor que escutaremos mais adiante noutra programa, ou ainda o compositor norueguês Geirr Tveitt que compôs dois Concertos para Hardanger Fiddle e Orquestra.

42'00"

- Passemos para outro instrumento, ainda no âmbito das cordas, um dos instrumentos mais disseminados por toda a Europa: a sanfona. Com uma forma semelhante à do violino, na Sanfona as cordas são friccionadas por uma roda com resina, a qual é accionada por uma manivela, com a mão direita. A melodia é assumida pela mão esquerda, que pisa as cordas através de um sistema de teclas.
- O seu som assemelha-se ao de um violino mas com uma nota-pedal, um bordão que evoca a sonoridade da gaita de foles. Outro traço distintivo da sanfona é ser capaz de produzir um zumbido, do qual o intérprete tira partido para produzir ritmos.

Depois do programa estar gravado descobri esta tese:

http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2006/fustier_p#p=0&a=top

42'40"

- **OUVIR: Peça para sanfona tradicional. Nigel Eaton, The Crocodile 3/8, Bourré (2'46") mas eu interromperia, senão é muita sanfona.**

44'00"

- A sanfona é um instrumento milenar, que gozou de enorme popularidade durante vários séculos. Encontramo-lo representado em fachadas de monumentos do século XI, ou, 500 anos mais tarde em pinturas de Hieronimus Bosch.
- Se actualmente a presença da sanfona e do seu zumbido parecem despropositados no contexto da música erudita, é oportuno recordar que os compositores estiveram de costas voltadas para este instrumento apenas durante dois séculos e meio. Entre os registos que nos chegam aos dias de hoje, encontramos inúmeras partituras de peças para sanfona, escritas durante os períodos barroco e pré-clássico. Vivaldi escreveu para sanfona, Leopold Mozart escreveu para sanfona, e até o seu filho Wolfgang Amadeus, na sua dança alemã nº3.
- Fruto do trabalho de pesquisa por parte dos amantes deste instrumento, nas últimas décadas tem-se descoberto um trabalho riquíssimo em torno da sanfona, quer de música orquestral, quer de música de câmara, sobretudo da autoria de compositores franceses, como Jean Baptiste Dupuits, Jean-Noel Marchand, Jean-

Baptiste Buterne, Philippe Dugue, Charles Baton, entre muitos outros. A quem possa interessar, parte deste repertório barroco para sanfona encontra-se no disco *Les Maitres de la Vielle Baroque*, os mestres da viela barroca, da editora CPO.

- Fiquemos com a Sonata nº6, op.3 para duas sanfonas do compositor francês do período barroco, Charles Baton.

45'30''

- [Charles Baton, ouvir Sonata nº6, op.3 para duas sanfonas, spotify, 1'43'' Matthias Loibner, editora CPO, Matthias Loibner and Riccardo Delfino, Hurdy-gurdys](#)

47'15''

- Escutámos uma peça para duas sanfonas, na interpretação de Matthias Loibner e Riccardo Delfino. Foi a Sonata nº6, op.3 de Charles Baton, compositor nascido em 1700 e um virtuoso intérprete na sanfona.
- Talvez devido à sua antiguidade, a designação da sanfona varia bastante ao longo do território europeu. Em inglês hurdy gurdy, em francês vielle à roue, em espanhol zampona, em alemão Leier.
- Der Leiermann, o sanfonista, é justamente o título da última canção do ciclo *Viagem de Inverno*, da autoria de Franz Schubert sobre poemas de Wilhelm Muller.

47'45''

- [OUVIR: Der Leiermann \(3'45''\)](#)

51'00''

- Matthias Loibner, compositor e sanfonista austríaco, é o autor desta tão elegante quanto pertinente transcrição para voz e sanfona da última canção de Winterreise, Viagem de Inverno, ciclo de canções de Franz Schubert, originalmente para voz e piano. Vale a pena conhecer na íntegra este álbum da editora Raumklang, com Natasa Mirkovich na voz e Matthias Loibner na sanfona, bem como as composições originais do autor da transcrição.
- Pelo puro deleite acústico, vale também a pena conhecer outras das inúmeras transcrições para sanfona que se têm feito de obras clássicas, como por exemplo das partitas para violino solo ou das suites para violoncelo solo de Johann Sebastian Bach.
- Escutemos em seguida, agora da Suécia, um primo da sanfona, um violino com teclas.

52'10''

- [Ouvir: Nyckelharpa, Polska, com interpretação de Ingvar Jorpeland \(1'38''\)](#).

53'50''

- Assim soa a Nyckelharpa, um violino com teclado. Trata-se de um instrumento de cordas tradicional da Suécia, que se pensa ter surgido por volta do século XV. Fica a meio caminho entre o violino e a sanfona. Partilha com a sanfona a característica de as cordas não serem pisadas com os dedos mas através de um sistema de teclas. No entanto, ao contrário da sanfona, cujas cordas são friccionadas através de uma manivela, a Nyckelharpa é tocada com arco.
- Acabámos de escutar uma peça do repertório tradicional deste instrumento, uma dança sueca, uma Polska, com interpretação de Ingvar Jorpeland.
- Vários dos instrumentos tradicionais europeus abordados no programa de hoje estão a conseguir emergir de um longo período de indiferença por parte da comunidade da música erudita. Este fenómeno deve-se a vários factores. Uma maior consciência histórica e uma maior facilidade de acesso a informação; a evolução tecnológica dos próprios instrumentos, que os tornou mais versáteis e com sonoridades mais elegantes; mas acima de tudo a paixão e obstinação dos próprios intérpretes desses instrumentos.
- Para encerrar o programa de hoje, proponho dar a conhecer uma abordagem contemporânea destes dois instrumentos primos, a nyckelharpa e a sanfona. Uma abordagem feita pelo Nyckelharpista Didier François e pelo sanfonista Gilles Chabenat, dois desses teimosos músicos que insistem que os seus instrumentos estão preparados para os desafios que lhes vierem a ser colocados no contexto da criação musical contemporânea.

55'30''

- [Le Cliquetis des instruments dessechés \(spotify\), 3:34 \(peça contemporânea\) já tenho](#)

59'00''

- Ouvimos *Le Cliquetis des instruments dessechés*, uma peça para nyckelharpa e sanfona, pelo compositor belga Didier François, com o próprio compositor na Nyckelharpa e com Gilles Chabenat na sanfona.
- Na próxima semana prosseguimos viagem ainda pela Europa. A primeira parte do programa será dedicada a compositores que incluíram no seu trabalho instrumentos como a Gaita de Foles ou a Trompa Alpina. E na segunda parte ficaremos a conhecer exemplos de compositores dos séculos XX e XXI que trabalham com instrumentos e formações instrumentais características do renascimento e do período barroco.

PROGRAMA 5: Gaita de Foles, Fujara, Trompa Alpina, Instrumentos barrocos, Órgão de Igreja

0'30''

- OUVIR Alvorada, de Joaquim Roque, 1'17'' 1ª faixa daquele disco que comprei do gaiteiro português

1'50''

- O inconfundível som da gaita de foles, pelas mãos de Joaquim Roque, octogenário músico português, da região de Torres Vedras.
- Os dois programas anteriores foram dedicados a instrumentos de cordas tradicionais europeus. Nesta primeira parte do programa prosseguimos viagem pela Europa, mas desta vez à descoberta de compositores que incluem no seu trabalho instrumentos tradicionais da família dos sopros.
- “Alvorada”, é o título da música que abriu o programa de hoje. Encontra-se numa recente edição discográfica de homenagem a Joaquim Roque, o último Gaiteiro Tradicional de Torres Vedras. Uma publicação da editora Tradisom e da Associação Portuguesa para o Estudo e Divulgação da Gaita de Foles.
- A gaita de foles é um instrumento milenar, com dezenas de variantes e vasta distribuição pelo mundo. Está presente na Ásia, no Norte de África e na maioria dos países europeus. É bastante provável que já habitasse a Península Ibérica antes mesmo da fundação do reino de Portugal.
- Apesar da sua antiguidade, ao longo dos períodos clássico e romântico da história da música, a presença da gaita de foles é praticamente inexistente, sendo a sua sonoridade apenas evocada, ou por vezes até imitada, em peças alusivas à cultura britânica, como é o caso da última das sinfonias escritas por Joseph Haydn, cuja alcunha é justamente “bagpipe”.
- OUVIR: 30 segundos do Haydn, 4º andamento (30'')
<https://open.spotify.com/album/5vOJzcUnYHEf4BtyCZEBpn>

4'00''

- Um passagem da Sinfonia 104 de Joseph Haydn, na qual o compositor procura imitar o som da gaita de foles (manter)
- Um dos escassos exemplos da efectiva utilização da gaita de foles em música orquestral é da autoria de Leopold Mozart. Chama-se *Casamento Camponês*. A peça terá sido inspirada no famoso quadro com o mesmo título, da autoria do

pintor renascentista Pieter Bruegel, no qual estão representados músicos a tocar gaita de foles.

- Apesar de o ter feito apenas pontualmente, ficaram célebres as peças em que Leopold Mozart inclui instrumentos inusitados e objectos sonoros. Em peças como a Sinfonia dos Brinquedos, o Passeio Musical de Trenó ou a Sinfonia de Caça, encontramos instrumentos de brincar, reco-recos, guizos, apitos que emitam pássaros, chicotes, sons de pistola, entre outros efeitos sonoros que tinham como objectivo de colorir de forma mais realista os ambientes que queria evocar.
- Na sua peça *Casamento Camponês*, além da gaita de foles, o compositor convoca para o efectivo orquestral também o saltério e a sanfona, instrumentos que abordámos na semana passada.
- A título de curiosidade, além de recorrer a instrumentos insólitos, Leopold Mozart tinha por hábito incluir instruções específicas para apresentação das peças. Por exemplo neste *Casamento Camponês* é pedido aos intérpretes que façam brindes e aplausos!

5'30''

- [OUVIR: Die Bauernhochzeit, do disco Música Curiosa, I, 2'37''](#)

8'15''

- A propósito da utilização da gaita de foles na música erudita, escutámos um andamento de *Bauernhochzeit, Casamento Camponês* da autoria de Leopold Mozart, pela orquestra Cappella Savaria sob a direcção de Pal Németh.
- Pelos mesmos intérpretes, e no mesmo disco, publicado em 1987 pela editora Hungaroton com o apropriado título *Música Curiosa*, encontramos outra das raras obras de música erudita que utilizam gaita de foles. *A Partita para Instrumentos Rústicos*, do compositor checo Georg Druschetzky, nascido em 1745, convoca uma combinação bem inusitada de instrumentos: gaita de foles, sanfona, dulcimer, dulcimer de madeira, 2 trompas alpinas, tromba marina, viela e cítola, entre outros instrumentos com nomes mais familiares.

9'05''

- [OUVIR: Contradanza, A Partita para Instrumentos Rústicos, do compositor checo Georg Druschetzky do disco Música Curiosa, 3'06'' Hungaroton, Cappella Savaria, Pal Németh](#)

12'10''

- Apesar de estar difundida por toda a Europa, a gaita de foles adquiriu notoriedade mundial sobretudo no contexto da cultura britânica. Um dos escassos exemplos recentes de utilização da gaita de foles no contexto da música erudita vem justamente das Ilhas Britânicas. Peter Maxwell Davies, compositor inglês, falecido em 2016, e que exerceu durante 12 anos o cargo de Master of the Queen's music,

incluiu a gaita de foles na instrumentação de duas peças. A primeira, escrita em 1985, chama-se *An Orkney Wedding, with Sunrise*; e a segunda, com data de 1994, chama-se *Cross Lane Fair*.

- Nesta segunda peça, *Feira de Cross Lane*, Peter Maxwell Davies propõe uma viagem à sua própria infância e às memórias que tem dos parques de diversões nos anos 30 do século XX. Numa sequência de pequenas peças, procura evocar as várias atracções que aí se encontravam, o comboio fantasma, o carrossel, o malabarista, ou a mulher com barba... A gaita de foles representa o compositor enquanto criança neste périplo pelo parque de diversões. Escutemos *o comboio-fantasma*.

13'20''

[OUVIR: Ghost Train, Cross Lane Fair, de Peter Maxwell Davies, com Mark Jordan na gaita de foles, BBC Philharmonic, Rob Lea direcção. 1'58''](#)

15'20''

- Pela Orquestra Filarmónica da BBC, sob a direcção de Rob Lea, escutámos *Ghost Train*, um dos andamentos de *Cross Lane Fair*, uma peça da autoria de Peter Maxwell Davies. Segundo o compositor, a ideia de escrever para gaita de foles surgiu quando, por mero acaso, ouviu o 2º clarinetista da orquestra a tocar gaita de foles no intervalo dos ensaios. Espontaneamente, foi ter com ele e pediu-lhe para que lhe ensinasse como funciona o instrumento, como escrever idiomáticamente, e como tirar partido das idiosincrasias e especificidades técnicas da gaita de foles.
- Apesar de não se tratar de música tradicional, nesta peça de Peter Maxwell Davies a escrita para gaita de foles não se afasta muito da forma tradicional de tocar o instrumento. Como já vem sendo habitual nesta série de programas *Fora de Formato*, lanço novamente a questão. Será possível escrever para gaita de foles sem evocar o universo da música tradicional da Escócia, da Irlanda, ou da Península ibérica?
- Eis novamente uma resposta em forma de música, vinda do outro lado do Atlântico, por Julia Wolfe, compositora americana nascida em 1958, e que na sua juventude integrou o núcleo de vanguarda onde constavam John Cage, Steve Reich ou David Lang.
- Em 2007 Julia Wolfe escreveu uma peça para 9 gaitas de foles, com o título *Lad*, que tira partido de uma das singularidades deste instrumento, a possibilidade de produzir um som contínuo, graças a combinação entre o sopro e a pressão do fole.

17'00''

- [Ouvir Lad I – 4'00'' – 7'46'' \(spotify, dark full ride\) Julia Wolfe](#)

21'00''

- 9 gaitas de foles é a instrumentação desta peça de Julia Wolfe chamada *Lad*, com cerca de 17 minutos, e da qual escutámos apenas uma passagem. Nesta gravação as partes individuais são todas desempenhadas por um único intérprete, Matthew Welch. A coreógrafa portuguesa Tânia Carvalho utilizou esta obra no espectáculo *No Reverso das Palavras*, estreado em 2013.
- Em Portugal existem três tipos de gaitas de foles: a da Beira Litoral, a do Minho e a de Trás-os-Montes e Alto Douro. Mas, tal como referi no início do programa, a gaita de foles faz parte da cultura de várias regiões da Ásia, Norte de África e de praticamente todos os países da Europa. Pelo mundo fora encontramos inúmeras variantes deste instrumento.
- Por exemplo, no País de Gales há uma variante insólita da gaita de foles, o Pigborn, uma gaita de foles sem fole, na qual o intérprete para tocar tem de desenvolver a técnica de respiração circular. No fundo o Pigborn é uma gaita de foles em que o fole são as bochechas.

22'00''

- OUVIR: Pigborn
 - <https://www.youtube.com/watch?v=2WOo75dnNNA>, 2'00-2'55'

23'00''

- Uma das variantes mais fascinantes da gaita de foles vem da Irlanda e chama-se (yêulan) Uilleann Pipes. No Uilleann Pipes é possível alterar as notas dos bordões, sendo possível criar melodias e harmonias também com aquelas notas contínuas que tornam o som da gaita de foles inconfundível.

23'20''

- OUVIR um excerto de peça para Uilleann Pipes (David Power?)

26'00''

- Uilleann Pipes, da Irlanda, é considerado um tesouro nacional, e a sua prática musical foi recentemente eleita património da Unesco.
- O compositor sul-africano Kevin Volans, nome que será recorrente nesta série de programas *Fora de Formato*, escreveu em 2018 um concerto para Uilleann Pipes e Orquestra. Infelizmente, não conseguiu obter uma gravação.

- No entanto, numa entrevista a propósito da estreia desta peça, Kevin Volans expõe de forma sucinta e eloquente os desafios que se colocam a um compositor quando decide escrever música para um instrumento fora do universo da música erudita.
 - A encomenda para escrever para Uilleann Pipes partiu de um dos intérpretes mais destacados neste instrumento, o irlandês David Power, e da sua vontade de experimentar novas sonoridades, fora da música tradicional.
 - Um dos desafios que dissuade os compositores de recorrerem a intérpretes de instrumentos tradicionais é o facto de por vezes estes não terem prática de trabalhar com partituras, aprendem tudo de memória. A música tradicional assenta na tradição oral por oposição à tradição erudita.
 - Outro dos desafios prende-se com as limitações de alguns instrumentos tradicionais não só em termos de compatibilidade e estabilidade na afinação, mas também em termos de volume e projecção, por exemplo da sua capacidade para se sobrepôr a toda uma orquestra.
 - Por outro lado, as idiossincrasias de alguns instrumentos tradicionais podem ser também dissuasoras. Por exemplo, escrever para gaita de foles apresenta vários desafios: O instrumento tem sempre o mesmo nível de dinâmica. Ou seja, não é possível tocar forte ou piano e não é possível fazer crescendos e diminuendos. Além disso, por causa do sistema de fole, não é possível fazer pausas. É como um automóvel sem travões, que só para quando se desliga o motor.
 - Ao compor para instrumentos tradicionais, há ainda um desafio estético, que é o de não cair na tentação de escrever uma peça tradicional para o instrumento com um mero acompanhamento orquestral, aquilo que Kevin Volans chamaria uma peça turística.
- A encerrar esta parte do programa dedicada à gaita de foles, proponho que escutemos uma peça para quarteto de cordas e uilleann pipes (ieulã́n-pipes) da compositora irlandesa Amanda Feery, *Something like light but not*

28'30''

- [OUVIR: Amanda Feery: for uilleann pipes and string quartet aka the brilliant Pádraic Keane and ConTempo Quartet!](https://soundcloud.com/amandafeery/something-like-light-but-not)
<https://soundcloud.com/amandafeery/something-like-light-but-not>

35'00''

- Acabámos de ouvir um trecho de uma peça com o título *Something like light but not*, para quarteto de cordas e uilleann pipes (lê-se ieulã́n-pipes), da autoria da compositora irlandesa Amanda Feery. Na interpretação, o quarteto de cordas ConTempo e na gaita de foles irlandesa, Pádraic Keane.
- Com todas as suas variantes, com instrumentos cada vez mais evoluídos e com tantos intérpretes disponíveis, ainda que apresente vários desafios, a gaita de foles é mais um exemplo de um instrumento cujo potencial está praticamente por explorar no contexto da criação musical contemporânea.

35'40''

- Na Eslováquia existe uma flauta com quase 2 metros de comprimento, que se toca na vertical, e que era tocada por pastores da região de Podpol'anie. Chama-se Fujara. Actualmente é considerado um dos símbolos da cultura nacional e a sua prática musical foi eleita património intangível da Unesco.

36'00''

- OUVIR: <https://www.youtube.com/watch?v=Vs1C--CVgos> (5'01''- 5'35'', fade out)

36'40''

- O Fujara é utilizado pelo pastores da região central da Eslováquia e nesse seu contexto original tem várias funções. Serve para guiar o gado nas montanhas, serve como forma de comunicação entre os pastores, é tocado em conjunto em momentos de convívio familiar ou comunitário, e claro, fará companhia ao pastor na solidão inerente a essa profissão.
- Desenvolvido no século XVII, tem apenas 3 buracos para os dedos e um âmbito de três oitavas. Além do som encorpado que se espera ouvir de uma flauta enorme, é capaz de produzir harmónicos muito agudos, e ainda um sopro de ar grave, um espécie de zumbido. Apesar de ser um instrumento essencialmente de afinação natural, um bom intérprete consegue obter quase todos os tons da escala cromática. (Afinação natural significa que as notas são alcançadas ao longo da série dos harmónicos através da intensidade do sopro).
- O Fujara faz parte de uma família de 4 instrumentos também desenvolvidos pelos pastores eslovacos, onde se incluem também o Kontsovka, mais agudo, e sem buracos para os dedos; a Pistalka e ainda a Dvojatscka, uma flauta dupla.
- Um dos intérpretes mais destacados no Fujara vem da Alemanha, chama-se Marco Trochermann, e é também compositor, pianista e professor. Em 2003 lançou um disco a solo, intitulado *Fujara*, com 22 composições suas. Neste trabalho pioneiro, Marco Trochermann, explora o potencial expressivo deste instrumento, de certa forma propondo a emancipação estética deste instrumento em relação ao seu contexto original, a música tradicional da eslováquia.

38'20''

- OUVIR:
 - [Ton Miniature nº3, 3'01''](#)
 - 14, graves, 0'00'' aos 1'40'' fade out...
- <https://open.spotify.com/album/6GB1O4x9CnxCNqipyC22DB>

41'25''

Escutámos duas das 22 miniaturas para Fujara solo, do compositor alemão Marco Trochelmann, também intérprete nesta gravações. Um dos raros exemplos em que este instrumento se encontra fora do seu contexto original, o da música tradicional da Eslováquia.

- Passemos para outro instrumento. Ainda da família dos sopros, um instrumento imponente, da região dos Alpes, que foi sendo adoptado com alguma frequência por compositores de música erudita:

41'45''

- [OUVIR Aufi und Owe, 0:30](#)

42'15''

- Assim soa a Trompa Alpina, um instrumento da família do Didgeridoo, composto por um tubo de madeira com 2 a 4 metros de comprimento, típico da região dos Alpes. Num tratado musical da época barroca, de Michael Praetorius, é designado por trompete de madeira.
- Originalmente, pelo seu alcance, ~~e à falta de telemóvel~~, e à semelhança do Fujara eslovaco, a Trompa Alpina era usada como forma de comunicação à distância nas regiões montanhosas dos Alpes, mas entretanto foi sendo adoptado também como instrumento musical.
- Existem alguns exemplos de utilização deste instrumento ao longo da história da música, por exemplo de Leopold Mozart na sua Sinfonia Pastorella para Trompa Alpina e Orquestra de Cordas, ou do húngaro Ferenc Farkas no seu Concertino Rústico.
- Uma peça emblemática escrita recentemente para este instrumento é da autoria do compositor Georg Friederich Haas, nascido na Áustria em 1953, um concerto Grosso para quatro trompas alpinas e orquestra, escrito em 2014.
- Fiquemos com um fragmento desta obra monumental, cuja duração ultrapassa os 30 minutos, e que voltou a colocar a trompa alpina no mapa de possibilidades dos compositores.

43'30''

- Ouvir Georg Friedrich Haas Concerto grosso nº 1, para quatro trompas alpinas e orquestra, interpretação do Hornroh Modern Alphorn Quartet, Orquestra Sinfónica da Rádio de Viena, sob a direção de Peter Rundel, dos 12'20'' aos 17'00''...
 - <https://www.youtube.com/watch?v=tOHi0foN3zU>

48'00''

- Escutámos um excerto do Concerto grosso nº 1, do austríaco Georg Friedrich Haas, para quatro trompas alpinas e orquestra, interpretação do Hornroh Modern Alphorn Quartet, com a Orquestra Sinfónica da Rádio de Viena sob a direção de Peter Rundel.

48'10''

- Já na recta final do programa de hoje, e para abrir o apetite para o tema da próxima semana, abandonamos os instrumentos tradicionais e vamos à descoberta de música de compositores dos séculos XX e XXI que recorrem a instrumentos de época, ou seja instrumentos característicos da música erudita dos períodos medieval, renascentista ou barroco.
- Fiquemos em seguida com *inwendig losgeslost*, do compositor austríaco Wolfgang Mitterer, uma peça para orquestra barroca, ensemble e electrónica.

OUVIR: Wolfgang Mitterer até ao fim, 1, 2, 5, 6, 9

- <https://www.youtube.com/watch?v=xK5oyBcHYwE>

00:06 | 1 – leer und klagend empty and doleful 01:19 | 2 – rasant racy – wegwerfend casting away 04:28 | 3 – ratlos klirrend perplexedly clinking – sprudelnd schwatzhaft bubbly babbling 06:21 | 4 – schrittweise langgezogen, metallisch successively drawn-out, metallic 10:23 | 5 – beiläufig tänzelnd casually prancing 12:27 | 6 – tosend thunderous – hässlich ugly – rückwärtig retral – schlagartig abrupt 14:00 | 7 – frei schwebend, leidvoll levitating, weebegone 16:30 | 8 – tränenblind tear-blind 19:17 | 9 – mit einem lachenden auge, strömend with a laughing eye, streaming – seitenverkehrt side-inverted – leblos lifeless 20:59 | 10 – stundenlang lasting for hours

- De Wolfgang Mitterer, escutámos alguns andamentos de *inwendig losgelöst*, expressão que, numa tradução literal do alemão, significa *internamente separado*. Trata-se de peça para orquestra barroca, ensemble e electrónica, escrita em 2006. Wolfgang Mitterer, compositor austríaco nascido em 1958, um nome a fixar. Voltaremos a ele mais à frente noutros programas.
- E assim encerramos o programa de hoje, encetando também o tema da próxima semana, a música de compositores dos séculos XX e XXI que recorrem a instrumentos de época.

PROGRAMA 6 | Instrumentos de época: o cravo, a viola da gamba, a orquestra barroca

00'30''

- OUVIR: de Wolfgang Mitterer mais um andamento
 - 10º andamento: *stundenlang lasting for hours* (2'10'')

2'40''

- Começamos este sexto programa Fora de Formato com o último andamento de *Inwendig Losgelöst*, uma peça para orquestra barroca, ensemble e electrónica escrita em 2006 pelo compositor austríaco Wolfgang Mitterer. Na interpretação, a Freiburger Barockorchester e o Ensemble Recherche, com direcção de Luca Vis, e com o próprio compositor no gira-discos.
- Foi com esta obra que no final do programa da semana passada abandonámos os instrumentos tradicionais **européus** para encetar uma breve viagem à descoberta de música de compositores dos séculos XX e XXI que utilizam instrumentos de época no seu trabalho. Ou seja, compositores que escrevem para instrumentos e formações instrumentais características da música erudita dos períodos medieval, renascentista ou barroco.
- A redescoberta do repertório destas épocas é um fenómeno que já ascende aos séculos XVIII e XIX. No entanto foi só no século XX que esta prática começou a ser acompanhada da tentativa de recriar o som autêntico desses períodos, não só através do estudo das práticas interpretativas da época, mas também através do restauro e construção de réplicas de instrumentos dessa era.
- Pouco a pouco, dezenas de instrumentos musicais de variadíssimas formas e feitios foram sendo resgatados de vários séculos de indiferença ou esquecimento. Apesar da motivação que originou este fenómeno ter sido a de tocar o repertório de música antiga com instrumentos dessa época, a redescoberta e o acesso a uma vasta gama de novos velhos instrumentos foi despertando a curiosidade de vários intérpretes e compositores dos séculos XX e XXI.
- Um dos primeiros instrumentos a ser resgatado do esquecimento foi o cravo.
- Com o aparecimento do pianoforte no início do século XIX, o cravo, apesar de estar no seu apogeu, viu-se subitamente condenado a uma vertiginosa obsolescência. Deixou de ter lugar na música contemporânea da época, deixou de ser apreciado e, segundo Frank Hubbard, um importante construtor de cravos do século XX, nalguns conservatórios os instrumentos chegaram mesmo a ser utilizados como lenha.
- E assim, o cravo, bem como toda a ciência inerente à construção dos instrumentos e todo o conhecimento acumulado relativo à sua prática musical, viram-se obrigados a hibernar durante mais de 100 anos.

5'00''

- OUVIR: https://www.youtube.com/watch?v=Op1Aw2R_SrI (dos 9'00'' aos 12'55''),
- 3º andamento completo do Concerto Manuel de Falla,

9'00''

- Foi o 3º andamento do Concerto para Cravo e Ensemble Instrumental do compositor espanhol Manuel de Falla, com Igor Knipis no cravo e a orquestra filarmónica de nova iorque dirigida por Pierre Boulez. Wanda Landowska foi uma das grandes responsáveis pela reintrodução do cravo como possibilidade na paleta sonora dos compositores do século XX. Esta obra que acabámos de escutar, de 1928, é uma das várias que foram dedicadas a esta exímia cravista natural da Polónia.
- Como já tenho vindo a sublinhar nos programas anteriores, os grandes incentivadores da utilização de um determinado instrumento são quase sempre os intérpretes. Wanda Landowska viveu entre 1879 e 1959 mas residiu parte da sua vida em França, tendo fundado a Escola de Música Antiga em Paris. Ficou célebre também por ser a primeira intérprete a gravar as Variações Goldberg de Johann Sebastian Bach no instrumento para o qual esta obra foi escrita, o cravo.
- Além desta peça de Manuel de Falla, algumas várias das mais importantes obras escritas para cravo no início do século XX foram dedicadas a Wanda Landowska. Algumas tornaram-se bastante conhecidas, como é o caso do Concerto Campestre, para Cravo e Orquestra, da autoria de Francis Poulenc. Mas sendo este um programa de descoberta, proponho escutarmos algumas pequenas peças de uma obra bem menos conhecida: o Insectarium, de Jean Françaix.

10'30''

- OUVIR:
- <https://www.youtube.com/watch?v=qgln1jaXSa0>
- the order is wrong. the order in this video is 4,5,6,1,2,3.
 - 4. Les Talitres (Sand Hoppers). (1'00'')
 - 6. Les Fourmis (Ants). (1'50'')
 - 3. L'Argynorète (1'00''), se couber, começa aos 9'30''

14'00''

- Na interpretação de Marga Scheurich, ouvimos *O Gafanhoto*, *As Formigas* e *A Aranha Aquática*, três das seis peças para cravo solo que compõem o Insectarium, obra escrita em 1953 por Jean Françaix, pelo compositor francês que viveu entre 1912 e 1997.
- Numa estética bem diferente, e pondo em evidência o carácter camaleónico do cravo, vale a pena conhecer ainda mais uma abordagem deste mesmo compositor, Jean Françaix, a este instrumento.

14'30''

- OUVIR: 0'00'' aos 2'20'' (fade out), Tocatta I, inteira, Concerto para cravo e orquestra.

- https://www.youtube.com/watch?v=eQjSQk9ml_w

17'00''

- Ouvimos um excerto do primeiro andamento do concerto para cravo e orquestra de Jean Françaix, com o próprio compositor no cravo, e a Rundfunk-Sinfonie-Orchester Saarbrücken dirigida por Emile Naoumoff.
- Elisabeth Chojnacka (rHóinatska), foi outra das grandes responsáveis pela ampliação do repertório para cravo. Esta virtuosa cravista, também natural da Polónia, viveu entre 1939 e 2017 e especializou-se em repertório contemporâneo.
- O seu papel foi determinante para que a comunidade musical voltasse a reconhecer o cravo como um instrumento válido no contexto da criação contemporânea. Os seus discos "O cravo hoje" publicado em 1977; "O novo cravo" com data de 1980, e Cravo 2000 foram três das suas várias contribuições preciosas nesse sentido.
- O talento e paixão com que se entregava ao instrumento fez com que mais de 80 compositores lhe dedicassem peças, entre os quais Iannis Xenakis, György Ligeti, Philip Glass, Franco Donatoni, Maurice Ohana, Gavin Bryars, Astor Piazzolla ou John Cage.
- Escutemos em seguida, na interpretação de Elisabeth Chojnacka (rHóinatska), uma pequena peça para cravo solo, intitulada *Rounds*, da autoria de Luciano Berio, um dos mais importantes compositores da segunda metade do século XX, que viveu entre 1925 e 2003. Nesta obra, Berio procurou explorar toda a gama de possibilidades oferecida por este instrumento, como ele próprio o estivesse a descobrir pela primeira vez.

18'40''

- [Ouvir Rounds, de Luciano Berio, Elisabeth, 2'41''](#)
 - <https://www.youtube.com/watch?v=bTSzdXG67aE>

21'20''

- Parece música electrónica, mas é uma peça para cravo solo, 100% acústica, chamada *Rounds*, escrita em 1966 pelo compositor italiano Luciano Berio, aqui na interpretação de Elisabeth Chojnacka (rHóinatska). Um dos aspectos que a música do século XX escrita para cravo evidencia é efectivamente o seu potencial camaleónico.
- Da mesma geração que Luciano Berio, e também um dos mais inovadores compositores da segunda metade do século XX, o húngaro/austriaco György Ligeti, dedicou várias peças a Elisabeth Chojnacka (rHóinatska). Pela forma radicalmente inovadora como Ligeti trata o cravo, algumas dessas obras tornaram-se marcos na

história da música do século XX e objecto de inspiração para várias gerações de compositores por todo o mundo. É o caso de *Continuum* e de *Hungarian Rock*.

22'00''

- Ouvir [Continuum \(3'38''\)](#) e [Hungarian Rock \(5'07''\)](#), Elisabeth Chojnacka.

27'10''

- Ainda pelas mãos da cravista Elisabeth Chojnacka (rHóinatska), escutámos uma das várias peças da autoria de Gyorgy Ligeti que marcaram a história da música do século passado. *Hungarian Rock*, escrita em 1978.
- Do outro lado do Atlântico, outro dos compositores que escreveu para Elisabeth Chojnacka (rHóinatska) foi John Cage.

27'25''

- OUVIR: [HPSCHD, Solo VII, John Cage, 4'38''](#), sim! Spotify, (ouvir só até 2:47 mas continuar)
 - <https://open.spotify.com/track/2D06uyWXjBkazzrsHffBbD>

30'15''

- Parecem várias músicas ao mesmo tempo, e é efectivamente disso que se trata. Na interpretação do finlandês Jukka Tiensuu, ouvimos HPSCHD, para vários cravos amplificados e fitas magnéticas, uma peça com uma componente de aleatoriedade, escrita em 1968 pelo compositor americano John Cage, em parceria com o compositor americano Lejaren Hiller.
- O século XX foi prolífero em novo repertório para cravo, sobretudo graças ao contributo de duas intérpretes, Wanda Landowska e Elisabeth Chojnacka (dedicatária desta peça que acabámos de escutar). A popularidade do cravo nesta sua nova vida superou expectativas e fronteiras, ao ponto de integrar álbuns icónicos de músicos como os Beatles, os Beach Boys, Jimi Hendrix, John Zorn ou mesmo o pianista de jazz McCoy Tyner.
- Além do cravo, outro instrumento que esperamos encontrar num ensemble de música renascentista ou barroca é a viola da gamba. Trata-se de um instrumento com 6 ou 7 cordas, tocado com arco, numa disposição semelhante à do violoncelo e é capaz de exercer tanto a função melódica como harmónica. À semelhança de outros instrumentos desenvolvidos nos séculos XV e XVI, dentro da família da viola da gamba temos versões com várias dimensões. Desde a viola soprano (que deu o nome ao instrumento pois é tocada com o instrumento apoiado numa perna), até à viola baixo, que tem uma dimensão semelhante à do violoncelo.

- Foi para esta viola da gamba baixo que o gambista italiano Paolo Pandolfo compôs uma peça com o título A Solo (Tombeau).

32'00''

- OUVIR: Paolo Pandolfo, a solo
 - <https://open.spotify.com/track/3e72von95iL3FLFlskgavd> (5'00'')

37'00''

- Com interpretação e autoria de Paolo Pandolfo, escutámos uma peça escrita para viola da gamba solo, intitulada A Solo. Eis um exemplo de um músico com um percurso *sui generis*, cuja formação assenta raízes em territórios bastante distintos. Começou por tocar jazz, profissionalmente, como contrabaixista e guitarrista. Anos mais tarde, virou a sua atenção para a viola da gamba, tendo estudado no Conservatório de Roma, e tendo consagrado parte desse estudo à improvisação neste instrumento. Nos anos 80 fundou o grupo de música antiga *La Stravaganza* e integrou o projecto *Hisperióon XX* de Jordi Savall. Paolo Pandolfo acredita que o património da música antiga pode constituir uma poderosa inspiração para a criação musical contemporânea. Parte substancial do seu trabalho tem sido efectivamente dedicada a este diálogo entre o passado e o presente da música ocidental.
- Felizmente este músico italiano está cada vez menos sozinho nesta sua visão.
- Da mesma geração que Paolo Gandolfo, outro conceituado intérprete de viola da gamba chama-se Markku Luolajan-Mikkola. O percurso deste músico natural da Finlândia vem novamente confirmar a tese de que os intérpretes são os grandes responsáveis por resgatar instrumentos musicais do esquecimento. No seu disco *Gamba Nova*, editado em 2008, Markku Mikkola ousou quebrar a barreira do tempo, encomendando novas criações para viola da gamba baixo a 4 compositores finlandeses.
- Escutemos uma dessas criações, *Musica Ambigua*, para viola da gamba, violino, cravo e flauta ou flauta de bisel, da autoria de Jukka Tiensuu, um dos mais conceituados compositores finlandeses da actualidade. (Escutámo-lo há pouco, como intérprete, na peça de John Cage.)

39'00''

- OUVIR:
 - II Mobius, 2'39''
 - <https://open.spotify.com/track/3ZhkgrlagewpXVOa392JNo>
 - III Sleepwalk, 3'57''
 - <https://open.spotify.com/track/4BywbU3QV3DaiCugr2cGJD>

45'40''

- *Mobius* e *Sleepwalk*, dois dos seis andamentos de Música Ambigua, uma peça para viola da gamba, violino, cravo e flauta ou flauta de bisel, escrita em 1998 pelo compositor finlandês Jukka Tiensuu. Encontramos esta peça no disco *Gamba Nova*, um projecto do gambista Markku Luolajan-Mikkola.
- Além da viola da gamba, do cravo e da flauta de bisel, encontramos numa orquestra barroca ou num ensemble instrumental renascentista vários outros instrumentos que não estão disponíveis numa orquestra moderna. O alaúde, o arquiualaúde, a teorba, o violino e violoncelo barrocos, a viola d'amore, a viola pomposa, o oboé barroco, oboé d'amore, o chalumeau, a sacabuxa, o órgão, entre muitos outros.
- A diversidade de timbres que encontramos nestas orquestras de música antiga vindo a despertar a curiosidade de cada vez mais compositores, sobretudo a partir do século XXI.
- Um desses compositores é holandês e chama-se Michel van Der Aa, nascido em 1970. Em 2005 escreveu uma peça chamada *Imprint*, para uma orquestra barroca composta por um naipe de cordas, 2 oboés, cravo e órgão positivo. A propósito desta obra, Michel van der Aa afirma que um dos aspectos que o atrai na escrita para uma orquestra barroca é o facto de os instrumentos de cordas tocarem praticamente sem vibrato, uma articulação característica da música dessa época. Outro aspecto fundamental para o compositor nesta opção prende-se com a afinação característica dos instrumentos barrocos, e que é solicitada nesta peça: a nota Lá deve ser afinada a 415Hz, bem mais grave que a nota Lá utilizada numa orquestra moderna, mais próxima dos 440Hz.

47'20''

- Ouvir Michel van der Aa: 7'10'' até 10'40''
 - [Imprint, for baroque orchestra, 415hz](#)
 - <https://soundcloud.com/disquietmedia/sets/chamber-music>
 - [ou aqui](#)
 - <https://open.spotify.com/search/results/imprint%20aa>

50'50''

- Na interpretação da Orquestra Barroca de Freiburg, e com o solista Gottfried von der Goltz no violino, escutámos um excerto de *Imprint*, uma peça para orquestra barroca escrita em 2005 por Michel van der Aa.
- A sonoridade distinta da orquestra barroca tem seduzido compositores também do outro lado do globo. Toshio Hosokawa, um dos mais destacados compositores japoneses da actualidade, nascido em 1955, escreveu para orquestra barroca uma

peça sob o título *Singing Garden in Venice*, com cerca de 35 minutos, que conta na instrumentação com flauta de bisel, oboé barroco, cravo, alaúde e cordas.

- OUVIR: <https://open.spotify.com/album/5zD5BkLiay56CLQupRAwal>
- Escutámos uma breve passagem de *Singing Garden in Venice*, para orquestra barroca, uma peça escrita em 2011 pelo compositor japonês Toshio Hosokawa. Mais um exemplo de diálogo estético entre o passado e o presente, e neste caso também entre o oriente e o ocidente.
- Não foram só os instrumentos de época que alguns compositores incorporaram na sua linguagem a partir do século XX. Alfred Schnittke, compositor russo-alemão que viveu entre 1934 e 1998, incorporou em grande parte do seu trabalho toda a estética musical do barroco. Embora tenha composto maioritariamente para os instrumentos que estão disponíveis numa orquestra moderna, resgatou para a sua música as formações instrumentais do período barroco; os gestos, fraseado e técnica instrumental do barroco; e também a estrutura formal das peças dessa era. É o caso da obra que vamos escutar em seguida. De Alfred Schnittke, o Concerto Grosso nº1, para 2 violinos, cravo, orquestra de cordas e piano preparado.
- OUVIR: Alfred Schnittke, Concerto Grosso nº1, Gidon Kremer, Tatiana Gridenko, Ensemble de solistas da Filarmónica de Moscovo. 4'24''
 - <https://open.spotify.com/track/6qyyctIknIpcfK7WX7m9xT?si=t5q8m3KFQ7et5QrK-LPaNg>
- Foi o 2º andamento do Concerto Grosso nº1 de Alfred Schnittke, uma das peças com que este compositor russo-alemão encetou nos anos 70 do século XX um movimento estético que posteriormente viria a ser designado por poli-estilismo. Ou seja, a coexistência na mesma obra de estilos do passado e do presente. A peça que acabámos de escutar propõe justamente uma visão contemporânea sobre o universo sonoro da música barroca.
- A interpretação foi de Gidon Kremer e Tatiana Gridenko nos violinos e do Ensemble de Solistas da Filarmónica de Moscovo, dirigida por Yuri Bashmet.
- Alfred Schnittke é um compositor fora de formato por excelência, chamemos-lhe assim. Além de se apropriar à sua maneira de vários elementos da estética barroca, a partir dos anos 60, praticamente toda a sua obra inclui citações literais e parodiadas de obras do cânon da música erudita.
- No seu trabalho considera ser importantíssimo jogar com a memória musical colectiva, ou seja, a cultura musical que cada ouvinte foi adquirindo ao longo da vida.
- Outro aspecto insólito na vida artística de Schnittke era a sua especial preferência por fragmentos de peças inacabadas, é o caso da sua sinfonia nº5 que cita um quarteto com piano de Mahler, inacabado, dos seus tempos de estudante, especulando sobre a sua continuação, ou ainda o caso da peça *MozArt à La Haydn* que cita a partitura de uma peça de pantomina de Mozart, da qual só se conhece a parte de violino.

- Segundo o próprio compositor, todas estas abordagens constituíram a sua alternativa às vanguardas então vigentes, das quais se encontrava saturado, em particular o serialismo.
- Escutemos em seguida uma breve passagem de mais uma peça marcante na obra de Alfred Schnittke.
- OUVIR: Neo-barroco, Schnittke, Concerto Grosso nº3 para 2 violinos, cravo e cordas, brutal. Sim! 2'00" o primeiro andamento
 - <https://open.spotify.com/track/5Z1M3CP0W2MN8GDH8nCUgC>
- Pela Orquestra de Câmara de Paris, dirigida por Sasha Goetzel, escutámos o 1º andamento do Concerto Grosso nº3, para 2 violinos, cravo e orquestra de cordas.
- E assim chegamos ao fim de mais um programa Fora de Formato, o sexto.
- Na primeira parte do programa da próxima semana prosseguimos viagem à descoberta da música de compositores dos séculos XX e XXI que recorrem a instrumentos de época, ou que estabelecem um diálogo com a estética dos períodos barroco ou renascentistas, mas desta vez com um enfoque especial na música portuguesa.

PROGRAMA 7 – Neo Barroco Português e Gamelão

0'00"

- Na primeira parte do programa de hoje prosseguimos viagem à descoberta da música de compositores dos séculos XX e XXI que recorrem a instrumentos de época, ou que estabelecem um diálogo com a estética dos períodos barroco ou renascentistas, mas desta vez com um enfoque especial na música portuguesa.
- É cada vez mais frequente ensembles especializados em música antiga encomendarem novas peças a compositores. Em Portugal encontramos vários exemplos de criações musicais neste contexto.
- Os Músicos do Tejo, ensemble de música barroca fundado em 2005 por Marta Araújo e Marcos Magalhães, lançou ao compositor Miguel Amaral o desafio de escrever uma peça para guitarra portuguesa e orquestra barroca. *Luz de Outono* é o nome da peça que em 2016 estreou no auditório da Fundação Calouste Gulbenkian.

0'20"

OUVIR: *Luz de Outono*, de Miguel Amaral, Músicos do Tejo, 2016, Naxos, 5'07"
<https://open.spotify.com/track/5i5MtlAYOZ351b0CtHxccf>

5'30''

- Insólita combinação de instrumentos a que encontramos nesta *Luz de Outono*, da autoria de Miguel Amaral, uma peça escrita em 2016 onde o próprio compositor toca guitarra portuguesa ao lado dos Músicos do Tejo, orquestra constituída exclusivamente por instrumentos de época (cordas barrocas, oboé barroco, fagote barroco e percussão). Encontra-se publicado no disco *From Baroque to Fado*, disponível no catálogo da editora Naxos.
- Não é a primeira vez que os Músicos do Tejo ousam integrar a guitarra portuguesa no seu trabalho. Vale muito a pena conhecer também o disco *Sementes do Fado*, um projecto que põe em evidência a proximidade entre o fado e a música erudita do século XVIII.
- Fundado em 2003, pelo músico italiano Massimo Mazzeo, Divino Sospiro é outros dos projetos com sede em Portugal especializados na pesquisa e interpretação de música barroca. Recentemente, na edição 2018 do Festival Jovens Músicos, a orquestra estreou uma obra do compositor português Nuno da Rocha, *Recorded Concerto*, um concerto para Flauta de Bisel e Orquestra Barroca. Fiquemos com uma breve passagem dessa peça.

6'45''

- **OUVIR: Nuno da Rocha**
 - https://www.youtube.com/watch?v=9y5v7dJPgv8&fbclid=IwAR02RhVqtmkVktiylOHh_byFTgulw8fcPs3vN0DrZaPvVobHknwHeHZ0rYk
 - final do concerto 10'35''-13'47''

10'00''

- Escutámos um excerto de *Recorded Concerto*, um concerto para Flauta de Bisel e Orquestra, da autoria de Nuno da Rocha, na interpretação de António Carrilho e da Orquestra Barroca Divino Sospiro, sob a direcção de Massimo Mazzeo. Um exemplo de música contemporânea portuguesa com recurso a instrumentos da época barroca.
- Um dos projectos com mais trabalho desenvolvido neste campo é português e chama-se Sete Lágrimas. Este projecto, fundado em 1999 por Filipe Faria e Sérgio Peixoto, tem-se dedicado a criar diálogos entre a música antiga e a contemporânea, entre a música erudita e a popular ou entre músicos de diferentes raízes e horizontes estéticos.
- Ao longo de 20 anos de intensa actividade, Sete Lágrimas conta já com mais de uma dúzia de trabalhos discográficos. No contexto dos projectos de diálogo entre a música antiga e a contemporânea, encontramos o disco *Silêncio*: um projecto de nova música sacra para a estética e instrumentário da música antiga, que

contemplou encomendas de novas criações a Ivan Moody, Andrew Smith e João Madureira.

10'50''

OUVIR:

Ivan Moody, *Genesis*, 2'34''

João Madureira, 7. *Pater*, 3'48''

<https://open.spotify.com/track/3GFKMzjwfua593aMaD0Onf>

17'10''

- Escutámos duas peças que podemos encontrar no disco *Silêncio*, editado em 2009 pelo grupo Sete Lágrimas. Respectivamente *Genesis*, de Ivan Moody, compositor inglês residente em Portugal e nascido em 1964, e *Pater*, de João Madureira, compositor nascido em 1971.
- No ano seguinte, 2010, Sete Lágrimas dedicou-se a um outro projecto de diálogo entre a música antiga e a contemporânea, *Vento*, uma nova encomenda ao compositor João Madureira, “Missa de Pentecostes”.

17'40''

OUVIR: *Vento*:

3. *Alleluia*, 2'13''

22'30''

- Escutámos dois dos andamentos da *Missa de Pentecostes* do compositor João Madureira, respectivamente sobre textos de Teixeira de Pascoas e Maria Gabriela Llansol. Encontramo-los no disco *Vento*, do grupo Sete Lágrimas.
- Prosseguindo na mesma temática, a criação musical contemporânea portuguesa com instrumentos e formações instrumentais características da música antiga, proponho escutarmos ainda mais um dos depurados trabalhos de Sete Lágrimas, uma obra composta por Sérgio Peixoto e Filipe Faria em dois períodos, a dezasseis anos de distância um do outro (1999-2015). Uma obra inspirada nas paisagens e gentes das terras de Idanha, para 2 vozes, 2 instrumentos de percussão e flauta de bisel, *Missa Mínima*.

23'10''

OUVIR: *Magnum Mysterium*, 2'18'' (para encerrar o programa)

Lamentatio 3:24, 0'55''

Lamentatio 5:16, 1'35''

29'40''

- Na interpretação de Sete Lágrimas, escutámos três dos momentos que integram a *Missa Mínima*, composições de Sérgio Peixoto e Filipe Faria. Uma proposta de diálogo entre a música contemporânea e a música antiga.
- Para encerrar esta temática, e num contraste total com a parcimónia de meios da Missa Mínima de Sete Lágrimas, proponho dedicar o próximo momento ao mais majestoso dos instrumentos europeus. O maior e também o mais antigo dos instrumentos ainda utilizados hoje em dia na música erudita, o órgão de tubos. Acompanhou praticamente todas as fases da história da música, incluindo nos séculos XX e XXI, tendo perdido algum interesse por parte dos compositores apenas durante o classicismo.
- Tratando-se de um instrumento milenar, o órgão de tubos encontra-se difundido pela Europa numa enorme variedade de morfologias e sonoridades.
- Em Portugal, um dos exemplares mais notáveis é o conjunto de 6 órgãos ibéricos que encontramos na Biblioteca do Palácio de Mafra. O que torna estes seis órgãos um instrumento único no mundo não é tanto o seu número mas o facto de terem sido construídos ao mesmo tempo, de terem sido concebidos originalmente para tocar em conjunto, e ainda o facto de que uma partitura escrita especificamente para estes órgãos não pode ser tocada em mais nenhum lugar no mundo inteiro.
- Existe na biblioteca do Palácio um importante núcleo de partituras de compositores portugueses, como João de Souza Carvalho ou Marcos Portugal, que só aqui podem ser escutadas em Mafra.
- Desde 2010, após um período de restauro que durou 12 anos, têm sido feitas encomendas de novas criações a vários compositores portugueses para estes 6 órgãos de Mafra. Uma dessas criações, da autoria do pianista e compositor Filipe Raposo, ousou colocar em diálogo mundos e sonoridades que raramente se cruzam. Ficamos em seguida com *Ó Bento Airoso*, um tema tradicional transmontano, com influências melódicas sefarditas, num arranjo para os 6 órgãos de Mafra e 3 coros. Uma proposta que nos desafia a dissociar da música litúrgica esta combinação ancestral de órgão e coro, que durante tantos séculos definiu a identidade sonora da música religiosa.

32'00''

[OUVIR: Filipe Raposo, O Bento Airoso, 5'02''](#)

37'00''

- Acabámos de escutar *Ó Bento Airoso*, um tema tradicional transmontano, aqui num arranjo de Filipe Raposo para os 6 órgãos de Mafra e 3 coros, uma encomenda da Academia de Música de Santa Cecília, com estreia em 2017. Seis

órgãos e três coros, uma faustosa instrumentação em contraste com a Missa Mínima de Sete Lágrimas que ouvimos antes.

- Encerramos desta forma uma breve abordagem a esta temática muito actual: a do diálogo entre a música contemporânea e a música antiga, passando naturalmente pela música de compositores dos séculos XX e XXI que utilizam instrumentos do renascimento ou do barroco.
- Quando comecei a pesquisar este tema, planeei dedicar-lhe apenas um ou dois programas. Não é um tema de pesquisa fácil, ou seja, não há propriamente um livro ou um página de internet que reúna uma lista das composições que se fazem com esta abordagem. No entanto, uma peça puxa pela outra, e em conversa com colegas, aos poucos fui-me apercebendo de que poderia facilmente dedicar os 13 programas desta série a este temática, sempre com altíssima qualidade musical.
- Existem efectivamente inúmeros projectos de música antiga que, com cada vez maior frequência, colaboram em criações contemporâneas. Tais como o Hilliard Ensemble, o Taverner Consort, o Theatre of Voices, o Ensemble Fretwork; The Sixteen, The Tallis Scholars, entre muitos outros.
- A quem se interesse por este tema, recomendo a leitura de um artigo do compositor Ivan Moody, inglês, residente em Portugal, um dos compositores que escutámos há pouco. O artigo chama-se *New Lamps for Old, The Composer and Early Music* e encontra-se no site pessoal de Ivan Moody.
- Na segunda parte do programa de hoje abandonamos a cultura ocidental e partimos rumo ao oriente, numa breve viagem à descoberta de compositores asiáticos que utilizam na sua música instrumentos autóctones dos seus países de origem.

OUVIR <https://open.spotify.com/track/Ola2dVNZA3smDMsuLoS6gn> (2'08'')

Java Court Gamelan, tradicional

39'00''

- Rumo ao Oriente, a primeira paragem obrigatória é na Indonésia. No que diz respeito à música erudita, um dos primeiros célebres encontros de culturas entre o oriente e o ocidente deu-se na transição para o século XX, quando se assistiu em Paris à primeira actuação de uma orquestra de gamelão.
- O Gamelão é uma formação instrumental típica das ilhas de Java e Bali, na Indonésia. No fundo é uma orquestra de percussão, constituída por várias dezenas de gongs, xilofones e outros metalofones. No gamelão cada intérprete memoriza a sua parte, um padrão repetitivo, não havendo lugar para a improvisação. A textura complexa que acabámos de escutar na verdade resulta da combinação de várias partes individuais, relativamente simples.
- A par da afinação, nalgumas orquestras bastante distinta da ocidental, estas texturas riquíssimas que caracterizam a música do gamelão da Indonésia foram uma das características que mais flagrantemente captaram a atenção de

compositores europeus como Erik Satie e Claude Debussy, quando testemunharam a estreia do gamelão na Europa.

- A influência do gamelão em Erik Satie sente-se por exemplo nas suas peças Gnossienes. Já em Debussy, a influência do gamelão é audível por exemplo em *Sirènes*, uma das peças de *Nocturnes*, e também em *Pàgodes* (do ciclo de peças para piano *Estampes*).
- Mas ao longo do século XX, muitos mais compositores viriam a ser arrebatados por este instrumento tradicional da Indonésia: Bela Bartok, Olivier Messiaen, Pierre Boulez, John Cage, Steve Reich, John Adams, Alan Hovhaness, Lou Harrison, Benjamin Britten ou Colin McPhee.
- Este último, Colin McPhee, compositor canadiano que viveu na Indonésia nos anos 30, foi o primeiro ocidental a fazer um estudo etnomusicológico da ilha de Bali e a escrever não só peças originais para gamelão, mas também transcrições para instrumentos europeus de peças tradicionais dessa região. Escutemos em seguida, *Gambangan*, uma dessas transcrições, para dois pianos, na interpretação do próprio compositor Colin McPhee, acompanhado por Benjamin Britten, *uma gravação histórica*:

41'00''

- OUVIR: *Gravação histórica do próprio compositor com Benjamin Britten, não é a mais forte (2'42''- 4'18'') 1,30'' total*
- <https://www.youtube.com/watch?v=J3PacNDMneE>

42'30''

- *Gambangan*, uma transcrição para dois pianos de música tradicional para gamelão, da ilha de Bali.
- Partindo destas inspiradoras transcrições de Colin McPhee, alguns compositores e intérpretes experimentaram alterar a afinação do piano com o objectivo de se aproximarem da sonoridade do gamelão. Numa experiência que ficou conhecida como Bass Piano, Piano Baixo, o afinador de pianos Andrew Wedman experimentou descer a afinação das 88 teclas do piano para uma oitava abaixo. A nota Lá, que costuma estar a 440Hz, passou a estar nos 220Hz. O resultado surpreendente desta experiência é que não é apenas a altura da nota que desce, o timbre das notas também muda aproximando-se inesperadamente da sonoridade do gamelão. Escutemos a mesma peça que ouvimos antes, mas agora no Bass Piano.

43'15''

- OUVIR: <https://www.youtube.com/watch?v=-0AkXdP-LMA>, 2'20'' talvez cortar um bocado... não vale a pena ouvir tudo de novo

45'35''

- Um piano desafinado, ou reafinado, intencionalmente, uma oitava abaixo do seu registo habitual, para que esta textura característica da música tradicional da indonésia se aproxime também timbricamente do instrumento em que é habitualmente tocada, o gamelão.
- Outro músico que incorporou o gamelão com bastante regularidade no seu trabalho chama-se Lou Harrison. Este compositor norte-americano, que viveu entre 1917 e 2003, escreveu inúmeras peças com gamelão, entre as quais um concerto para piano e gamelão de Java, uma peça para coro e gamelão e ainda um duplo concerto para violino, violoncelo e gamelão de Java. Escutemos uma passagem do primeiro andamento desta última obra:

46'20''

OUVIR: [do CD Grandly but moderate, os minutos que couber dos 8:08 que aquilo tem.](#)

50'00''

- Estamos a ouvir, do compositor Lou Harrison, o primeiro andamento do Duplo Concerto para Violino, Violoncelo e Gamelão de Java, na interpretação de Kenneth Goldsmith, Terry King e Mills College Gamelan Ensemble, respectivamente.
- Embora actualmente encontremos nos Estados Unidos mais de uma centena de ensembles de gamelão em actividade, nos anos 60 do século XX não era fácil ter acesso a esta *tão volumosa* quanto *exótica* orquestra de percussão indonésia.
- Não obstante, a inquietude e espírito inventivo de Lou Harrison e de outros colegas músicos, entre os quais William Colvig, levaram-nos a construir nessa década o seu próprio ensemble de percussões de altura definida, no quintal, a partir de lâminas e tubos de alumínio, botijas de oxigénio e variadíssimos outros objectos metálicos. Chamaram-lhe Gamelão Americano.

OUVIR: <https://open.spotify.com/track/3qBZFbGAPaS6EyEDesFULX> (5'28'')

- Estamos ouvir o último andamento da Suite para Violino e *Gamelão Americano*, uma das várias obras que o compositor Lou Harrison escreveu para este instrumento da sua co-autoria. Num povo conhecido pelo seu espírito prático, esta versão caseira do Gamelão Indonésio difundiu-se rapidamente por todo o país, ao ponto de hoje ser considerado um instrumento autóctone dos Estados Unidos.
- Em Portugal encontramos alguns projectos muito interessantes em torno do Gamelão.
- Um deles está sediado em Lisboa, na Fundação Oriente, e chama-se Yogistragong. Sob a direcção musical da percussionista Elizabeth Davis, este projecto de Gamelão

de Java, além de uma vertente artística, desenvolve também uma vertente educativa, social e terapêutica, promovendo cursos regulares de gamelão desde 2009.

- Além de música tradicional indonésia, Yogistragong tem apresentado várias obras que colocam em diálogo a música do oriente e do ocidente, da autoria de compositores como César Viana, Nuno Côrte-Real, Luís Tinoco, Elizabeth Davis, Bernardo Sassetti ou Tiago Cabrita.
- Proponho escutarmos, do mais jovem destes compositores, Tiago Cabrita, um fragmento instrumental da sua ópera *O Deus do Vulcão*, no qual a música ocidental se encontra com o Gamelão de Java.

OUVIR: <https://www.youtube.com/watch?v=6Aa26gP-fbY>

- Um excerto da ópera *O Deus do Vulcão*, com música de Tiago Cabrita, aqui na interpretação do ensemble de gamelão Yogistragong.
- Outro projecto português em torno do Gamelão está sediado no Porto. Trata-se do Ensemble de Gamelão da Casa da Música. Fundado em 2013, e com direcção de Maria Mónica e Jorge Queijo, esta orquestra formada por cerca de 12 músicos tem-se dedicado a explorar no gamelão tanto repertório tradicional como contemporâneo. Escutemos em seguida um fragmento da peça *Baqueta Mortal*, de Jorge Queijo.

OUVIR: <https://www.youtube.com/watch?v=6Aa26gP-fbY> (começar aos 30'' com fade in) 4'44''

- Pelo Ensemble de Gamelão da Casa da Música escutámos uma passagem da peça *Baqueta Mortal*, da autoria de Jorge Queijo, um dos directores musicais deste colectivo sediado no Porto.
- Antes de encerrar o programa de hoje, vale a pena mencionar um projecto educativo, também promovido pela Casa da Música, o Gamelão Robótico, da autoria de Rui Penha, Miguel Ferraz e José Luís Azevedo, no contexto da plataforma Digitópia. Nesta instalação as sonoridades exóticas do gamelão podem ser exploradas por via remota, através de sensores de movimento, um projecto inicialmente concebido para cidadãos com mobilidade reduzida, e que agora está disponível ao público em geral.

PROGRAMA 8: Extremo Oriente

0'30''

- Neste programa desta série Fora de Formato, prosseguimos à descoberta de compositores que utilizam na suas obras instrumentos estranhos ao universo da música erudita.
- Após 6 programas dedicados à exploração deste tema no contexto da cultura ocidental, seguimos agora rumo ao oriente. No programa da semana passada fizemos uma primeira paragem na Indonésia, para conhecer alguns exemplos de música erudita com um instrumento tradicional daquela região, o gamelão.
- O programa de hoje é dedicado ao Extremo Oriente, com destaque para a China e para o Japão. Ambos estes países têm uma cultura musical milenar, mas no Japão é muito forte a influência da música chinesa, sobretudo na variedade de instrumentos disponíveis.
- A arqueologia sugere, que há cerca de 3500 anos atrás, a China já tinha uma cultura musical extremamente desenvolvida e sofisticada, quer no âmbito da música popular, de tradição oral, quer no âmbito da música cerimonial da corte imperial, de tradição erudita. Vários dos instrumentos que integram hoje a cultura chinesa e até mesmo a orquestra chinesa, estão documentados em achados arqueológicos e registos escritos que datam de 1000 a 2000 anos antes de Cristo.

1'50''

OUVIR excerto de Orquestra Chinesa ancestral

3'00''

- A orquestra chinesa tradicional é um organismo ancestral no mundo da música, muito anterior à orquestra ocidental. Pensa-se que no passado algumas orquestras chinesas chegaram a ser compostas por mais de 70 instrumentos distintos, sendo estes classificados de acordo com os materiais de que eram feitos: madeira, bronze, pedra, barro, pele, bambú, cabaça ou seda. Os instrumentos de cordas chineses, por exemplo, caíam na categoria da seda porque as na China as cordas eram feitas de fios de seda entrelaçados.
- No início do século XX a orquestra chinesa tradicional começou a mimetizar a estrutura organizacional das orquestras ocidentais, mas continuou a utilizar instrumentos chineses. Esta versão moderna da orquestra chinesa tradicional, que entretanto tomou para si o próprio termo *orquestra chinesa*, é composta pelos naipes de sopros, percussões, cordas friccionadas e também cordas beliscadas, um naipe que não encontramos na orquestra ocidental.
- Na orquestra chinesa moderna, em vez do naipe de violinos I e II temos o naipe de Erhus 1 e 2. Nas madeiras, em vez do clarinete e do oboé temos por exemplo o Sheng e o Suona. No naipe das cordas beliscadas temos o Guzsheng ou o Pipa, entre muitos outros.
- Apesar de utilizarem maioritariamente instrumentos autóctones, grande parte das orquestras chinesas modernas incluem por defeito harpas, violoncelos, contrabaixos e vários instrumentos de percussão ocidentais.
- Em pleno fenómeno de globalização e internacionalização de culturas, várias orquestras chinesas têm dirigido encomendas a compositores de outras nacionalidades. É o caso da Orquestra Chinesa de Hong-Kong, que desde a sua

constituição nos anos 80, já efectuou mais de 40 encomendas a compositores de diversos países. Fiquemos com um excerto de uma dessas encomendas, com data de 2015. Do compositor finlandês Jukka Tiensuu, Ihmix, para Orquestra Chinesa.

5'00''

- OUVIR: Ihmix, 2015, Jukka Tiensuu
 - Hong-Kong Chinese Orchestra, cond. Yan Huichang

8'20''

- Na interpretação de Orquestra Chinesa de Hong Kong, escutámos uma passagem de Ihmix, uma peça para orquestra chinesa do compositor finlandês Jukka Tiensuu.
- Sem dúvida um desafio, esta tarefa de escrever para uma orquestra em que a maior parte dos instrumentos são irreconhecíveis aos olhos e ouvidos leigos de um músico ocidental. Para se conseguir escrever de forma idiomática para cada um destes instrumentos é necessário conhecer as suas capacidades, limitações e idiosincrasias, e idealmente o seu repertório original.
- No que diz respeito à música erudita, a China, o Japão e também a Coreia do Sul foram bem mais rápidos a absorver a cultura ocidental do que o inverso. Não foi uma imposição do ocidente, não foi um processo de colonização musical, antes pelo contrário, foi um fenómeno voluntário de descoberta e de fascínio pela música europeia, pelos seus instrumentos e em particular por esse organismo majestoso que é a orquestra sinfónica.
- Efectivamente, a maior parte dos exemplos de obras que colocam instrumentos do Extremo Oriente em diálogo com instrumentos europeus vêm de compositores nascidos no próprio Extremo Oriente / nascidos nessa região / nascidos na China ou no Japão.
- Um dos instrumentos que integra a orquestra chinesa, como referi há pouco, chama-se Suona. É um instrumento de sopro, de palheta dupla, tal como o oboé e o fagote, que embora com outras designações, faz também parte da cultura japonesa e coreana. Escutemos um exemplo bem recente de diálogo entre o Suona e a orquestra ocidental.

10'00''

OUVIR: Calling for Phoenix, de Wenchen Qin

<https://www.youtube.com/watch?v=gCXx06GwZyY>

6'36''-11'30'', editora Naxos, 2017

Artist: Qianyuan Zhang

Conductor: Gottfried Rabl

Orchestra: Radio-Symphonieorchester Wien

15'00''

- Confesso que continuo a esboçar um sorriso de cada vez que oiço este instrumento, o Suona, um primo chinês do oboé, não só porque tem uma sonoridade invulgarmente cómica mas porque sabe mesmo bem ouvir um som tão diferente do habitual no contexto da música orquestral. Este disco foi publicado em 2017 pela editora Naxos. O intérprete solista chama-se Qianyuan Zhang. A orquestra não é chinesa, é a Orquestra Sinfónica da Rádio de Viena, sob a direcção de Gottfried Rabl (Rablle)
- Outro dos instrumentos que integram a orquestra chinesa moderna é o Sheng. Um instrumento ancestral, com quase 3.000 anos de existência, da família das palhetas livres, e que ao ser introduzido na Europa, no século XVIII, deu origem à harmónica, à concertina e ao acordeão. É transversal à cultura de vários países do Extremo Oriente, fazendo também parte da tradição musical do Japão, da Coreia e do Vietname.
- O Sheng é um instrumento de sopro composto por duas ou três dezenas de tubos finos de bambú, dispostos na vertical, cada um deles com uma palheta de metal na base. Existe em várias dimensões, com o propósito de cobrir vários registos.
- Unsuk Chin, compositora coreana com um sólido percurso na tradição musical ocidental, sempre evitou escrever para instrumentos tradicionais, com receio de cair numa estética simplista de música exótica, aquilo a que por vezes se chama de estética turística.
- No entanto, em 2009, ao ouvir o virtuoso intérprete de Sheng, Wu Wei, aceitou ceder à tentação. Escutemos, da autoria de Unsuk Chin, uma peça para Sheng e Orquestra, intitulada *Šu*.

16'30''

- [OUVIR Šu for sheng and orchestra, spotify, excelente 3º aos 11'42'' aos 15'40''](#)
 - [Unsuk Chin](#)

20'30''

- Da autoria da compositora coreana Unsuk Chin, nascida em 1961, ouvimos uma passagem do seu concerto para Sheng e Orquestra, sob o título *Su*, expressão que na mitologia egípcia significa Ar. Na interpretação, a Orquestra Filarmónica de Seul, dirigida por Myung-Whun Chung, e, como solista no Sheng, Wu Wei, um dos grandes responsáveis pela ampliação das possibilidades técnicas e expressivas deste instrumento. O percurso de Wu Wei, do qual consta a estreia de mais de 130 criações contemporâneas para o Sheng, vem novamente confirmar a ideia de que são os intérpretes os grandes impulsionadores da utilização de um instrumento por parte da comunidade musical.

- O Sheng também está presente na cultura japonesa, embora com outra designação, chama-se Shô.
- Um dos músicos japoneses que nunca receou colocar instrumentos autóctones do seu país em diálogo com a tradição ocidental é o compositor Toshio Hosokawa.
- Em *Deep Silence*, um disco publicado em 2002 pela editora Wergo, Hosokawa propõe *um dueto entre shô e acordeão*. Se tivermos em conta a genealogia destes dois instrumentos, o compositor propõe no fundo um encontro entre bisavô e bisneto.
- No trabalho de Toshio Hosokawa, declaradamente inspirado nos princípios da meditação Zen, o papel da respiração é estrutural. A música tem de ter espaço para inspirar e expirar.

21'45''

OUVIR *Deep Silence* (disco, 2002), duets for *shô* (bamboo mouth organ) and [accordion](https://youtu.be/Atfy4hoefSs?list=OLAK5uy_kRjirHrTwgZviQhvGllK9LOy1i6j9W74Y) in the *Gagaku* style, Música Elegante, Toshio Hosokawa
Ichikitsucho no Choshi (Gagaku), primeiros três minutos, fade out aos 3:26
https://youtu.be/Atfy4hoefSs?list=OLAK5uy_kRjirHrTwgZviQhvGllK9LOy1i6j9W74Y

25'10''

- É difícil distinguir a sonoridade destes dois instrumentos que aqui escutamos em sereno diálogo, o acordeão e o japonês Shô, um fole e um sopro, ambos da família das palhetas livres. Ouvimos uma passagem de uma das peças inseridas no disco *Deep Silence*, do compositor japonês Toshio Hosokawa, com Mayumi Miyata no Shô, e Stefan Hussong no acordeão.
- Segundo o compositor, a peça que acabámos de escutar insere-se no estilo Gagaku. Esta expressão, que literalmente significa Música Elegante, designa o estilo de música e dança que se praticou durante vários séculos na antiga corte imperial japonesa, e que ainda hoje é praticado em determinados contextos cerimoniais. Além de ser a forma mais antiga de música erudita do Japão, a orquestra Gagaku é também uma das formações instrumentais mais antigas do mundo, tendo-se mantido praticamente inalterada durante várias dinastias.

26'10''

OUVIR: <https://open.spotify.com/track/0Jqk2S5Q86TT6APa9a8M6k>
Tokyo Gagaku Ensemble, 2:34

28'45''

- Um exemplo de música no estilo Gagaku, uma tradição milenar da música erudita japonesa, na interpretação do Ensemble Gagaku de Tokyo.
- A partir dos anos 60, esta formação instrumental, a orquestra Gagaku, começou a despertar o interesse de alguns compositores da tradição ocidental. O compositor Toru Takemitsu foi dos primeiros a ousar escrever para orquestra gagaku com uma abordagem ocidental. Apesar de ser natural do Japão, foi na tradição musical europeia que encontrou inspiração para o seu trabalho.
- A história da vida de Toru Takemitsu, que viveu entre 1930 e 1996, tem pormenores curiosos. Decidiu ser compositor aos 14 anos, em plena 2ª guerra mundial, quando escutou pela primeira vez a gravação de uma canção francesa que um soldado tinha trazido clandestinamente para o local onde tinha sido forçado a trabalhar: *parlez moi d'amour*.

OUVIR: Parlez moi d'amour

- Takemitsu nunca estudou composição formalmente com nenhum professor. Ainda durante a adolescência, esteve doente num hospital durante 4 anos, onde só podia ouvir rádio, uma emissora americana. Ao longo da vida sempre disse que o único grande professor que teve foi Duke Ellington.
- Nas suas palavras, quando tem uma encomenda para escrever 20 minutos de música, passeia vinte minutos por um jardim tradicional japonês para encontrar inspiração. Sempre procurou compor música como quem compõe um jardim.

30'15''

OUVIR: Toru Takemitsu

In an Autumn Garden para orquestra gagaku

Aos 8'00'' até 11'45''

35'00''

- Num Jardim de Outono, é o nome desta peça que acabámos de ouvir, da autoria de Toru Takemitsu. Trata-se de uma peça extensa, com cerca de 45 minutos, escrita em 1973 para orquestra Gagaku. Este fragmento que acabámos de ouvir revela bem um dos traços característicos da música deste compositor japonês: a importância estrutural que confere ao silêncio. Para Takemitsu, o silêncio não é uma pausa, nem tão pouco a moldura que enquadra o som. Na sua música o silêncio é estrutural, ao ponto de ser muito exigente com os maestros quanto à duração dos silêncios nas suas obras.
- São quase três dezenas os tipos de instrumentos que podemos encontrar numa orquestra Gagaku. Além do Shô, que escutámos há pouco, encontramos também o Shakuhachi, uma flauta desenvolvida pelos monges budistas zen como ferramenta de respiração na suas práticas meditativas.

- O Shakuhachi é uma flauta tradicionalmente feita de bambú, com um timbre muito rico e maleável. A embocadura, ou seja: a força, o ângulo e a forma dos lábios quando se sopra, é bastante distinta da utilizada por exemplo na flauta de bisel. Em termos práticos, aproxima-se mais da técnica que utilizamos quando soprados no gargalo de uma garrafa de vidro. Apesar de estar afinado numa escala pentatónica, através da dedilhação e da embocadura no Shakuhachi é possível obter com facilidade qualquer nota da escala cromática e até produzir glissandos, ou seja transições graduais, arrastadas, entre duas notas.
- A partir dos anos 70 o shakuhachi começou a ganhar adeptos por todo o mundo, não só no contexto da música erudita mas também por parte de inúmeras bandas de rock. Essa notoriedade súbita não será alheia ao facto de ter sido dos primeiros instrumentos japoneses a ser incluído em sintetizadores.
- Claro que a ideia de ouvir o som do shakuhachi através de um teclado não faz justiça ao potencial camaleónico deste instrumento. O compositor John Palmer comprova isso muito bem na sua peça Ko-an, para shakuhachi e ensemble de instrumentos ocidentais.

37'10"

OUVIR: Koan para shakuhachi e ensemble, a partir dos 5'05" até 11' mais ou menos

- <https://open.spotify.com/track/4WPJhVM4DgSqii68clUwb>

43'00" com margem

- Escutámos uma passagem da peça Ko-an para shakuhachi e ensemble, com destaque para uma secção a solo, como exemplo de escrita contemporânea para este instrumento japonês. Trata-se de uma peça com data de 1999 da autoria do compositor inglês John Palmer, um dos responsáveis pela ampliação da técnica instrumental e paleta sonora do shakuhachi.
- Outro instrumento que integra a cultura musical de vários países do Extremo Oriente, é o Koto, aqui utilizando a sua designação japonesa.
- O koto é um instrumento de cordas beliscadas, com cerca de 1 metro e 80 de comprimento, tradicionalmente tocado com o polegar, indicador e dedo médio das duas mãos. Na sua variante japonesa tem entre 13 e 20 cordas, cuja afinação pode ser alterada consoante a peça que se quer tocar.
- Nascido no mesmo ano que Toru Takemitsu, 1930, e também de origem japonesa, Minoru Miki foi um dos vários compositores que colocou o Koto em diálogo com a tradição musical ocidental.

44'00"

- OUVIR: Minoru Miki, Yui II, dos 1'10" aos 3'50" fade out, nº2 Ode à Floresta
 - <https://open.spotify.com/track/1uo2OZiDqklqm7PDqeAsPd?si=FUzCaEd-Qg2h3bWsUZgvJw>

45'40"

- Escutámos um excerto de *Ode à Floresta*, uma peça para Koto e Violoncelo, da autoria de Minoru Miki, um dos compositores japoneses com maior notoriedade internacional. A interpretação contou com Nanae Yoshimura no Koto e Kifu Mitsuhashi no violoncelo.
- O compositor Minoru Miki foi um dos grandes incentivadores da utilização de instrumentos japoneses no contexto da música erudita ocidental. Além de ter sido pioneiro nessa área, foi também autor de um livro sobre escrita para instrumentos japoneses e fundador de um dos mais destacados ensembles de música contemporânea no Japão, o Ensemble Nipponia.
- Apesar da combinação inusitada de koto e violoncelo, a escrita para koto no trecho que escutámos não se afasta muito da técnica tradicional com que habitualmente se toca este instrumento.
- Como exemplo de uma abordagem mais contemporânea, proponho escutarmos do compositor Akira Nishimura uma peça para koto solo, *Nanae*.

46'40"

- OUVIR: Akira Nishimura, *Nanae*, 2'55" aos 5'05"
 - https://open.spotify.com/track/1gKt1Fi8zkjhN68eXBSmy8?si=7OM1kl_aRii1PFmH9Iqizg

48'40"

- Escutámos um dos momentos que integram a peça *Nanae*, para koto solo, dedicada pelo compositor Akira Nishimura a uma mais conceituada intérprete deste instrumento, Nanae Yoshimura, que ouvimos novamente nesta gravação.
- Escutámos no programa hoje alguns exemplos de diálogo entre estéticas e instrumentos de duas tradições, geográfica e culturalmente distantes, a ocidental e a do extremo oriente, com destaque para a China e para o Japão.
- Os exemplos apresentados são apenas uma dúzia entre várias centenas. Desde os anos 60 e até aos dias de hoje, uma significativa geração de compositores tem vindo a deixar um extenso legado nesta área. Além dos exemplos que ouvimos hoje, dentro desta temática poderiam ter sido incluídos vários outros compositores da tradição musical ocidental, tais como os europeus Olivier Messiaen, Sofia Gubaidulina, Benjamin Britten ou os norte-americanos John Cage, Lou Harrison, Alan Hovhaness ou La Monte Young.
- Dedico o final do programa de hoje a um amigo e colega, o compositor José Luís Ferreira, que viveu entre 1973 e Fevereiro de 2018. Numa das suas obras, José Luís

Ferreira incluiu um instrumento japonês, precisamente o Koto. Escutemos, na íntegra, *L'Histoire d'amour entre...*, uma peça para Koto, Flauta Paetzold Contrabaixo e Electrónica em Tempo Real, na interpretação do Machina Lírica Ensemble.

50'00''

OUVIR: Já tenho gravação em mp3. *L'Histoire d'amour entre...* (9'35'')

59'30''

- *L'Histoire d'amour entre...* para Koto, Flauta Paetzold Contrabaixo e Electrónica em Tempo Real. Uma peça da autoria de José Luís Ferreira a encerrar o programa de hoje. Obrigado, Zé Luís.

59'40''

PROGRAMA 9 – TÉCNICAS EXTENDIDAS

0'30''

- Chegámos a um ponto de viragem nesta série de programas Fora de Formato, e como tal, o programa de hoje carece de uma introdução, para contextualizar o novo rumo.
- Desde o início do século XX, tem-se assistido a uma crescente inquietação entre a comunidade de compositores, quer no que respeita à paleta de timbres disponíveis no mundo estabelecido da música erudita, quer no que respeita à forma tradicional de compor e de executar música.
- Esta foi uma das observações com que abri o primeiro programa, e constitui o mote e fio condutor desta série de 13 programas.
- Uma das respostas a essas inquietações passou por adoptar instrumentos provenientes de outras estéticas e tradições. As primeiras 8 edições desta série de programas desenvolveram esta abordagem. Foram dedicadas à descoberta de compositores que utilizam nas suas obras instrumentos que não encontramos habitualmente no mundo da música erudita.
- Fazendo uma breve retrospectiva, escutámos nas últimas semanas exemplos de música escrita com saxofone, acordeão, concertina, harmónica, bateria, guitarra portuguesa, cimbalo, hardanger fiddle, sanfona, nyckelharpa, gaita de foles, fujara, trompa alpina, gamelão e vários instrumentos chineses e japoneses. Passámos também por alguns exemplos de música contemporânea com instrumentos da época renascentista e barroca.

- Mas além da adoção de instrumentos invulgares, a comunidade musical também foi reagindo a essas inquietações de diversas outras formas.
 - Alguns músicos experimentaram escrever peças com combinações inusitadas de instrumentos convencionais, seja um duo para flauta piccolo e glockenspiel, um duo para timbales e piano, um quarteto de harpas, ou uma peça para 10 contrabaixos. Nalguns casos os compositores formaram os seus próprios ensembles e orquestras à medida das suas necessidades.
 - Outros músicos sentiram-se vocacionados para inventar os seus próprios instrumentos ou até utilizar quaisquer objectos ou materiais como fonte sonora, como por exemplo pedra, papel, água ou gelo.
 - Uma parte da comunidade foi procurando saciar a sede de novas sonoridades através da utilização de tecnologia, com o auxílio de computadores, de instrumentos eletrónicos e digitais, para criar novos sons ou manipular os sons acústicos.
 - Alguns compositores mais polivalentes interessaram-se pelo cruzamento disciplinar entre a música e as outras artes, pelo encontro da audição com os restantes sentidos, por exemplo explorando sinestésias entre os sons e as cores.
 - Outros procuraram alternativas ao próprio processo de composição, propondo alternativas à notação musical tradicional, ou introduzindo na sua música elementos como a improvisação, a aleatoriedade ou a composição partilhada.
 - Vários compositores optaram ainda por utilizar instrumentos convencionais de formas não convencionais, explorando até à exaustão todas as maneiras que estes têm de produzir som, ou experimentando sistemas de afinação alternativos.
 - Entretanto foram surgindo criadores que se identificam mais com a designação de artista sonoro do que com a designação de músico ou compositor. Vêem o resultado do seu trabalho não tanto como música no sentido estrito do termo, mas como experiências sonoras. Propõem aos ouvintes performances ou instalações que os façam imergir numa experiência sensorial e multi-disciplinar na qual o som tem um papel preponderante.
 - A partir do século XX, o desvio à norma passou a ser a norma. E as fronteiras entre cada uma destas abordagens foram-se tornando cada vez mais porosas e cada vez mais irrelevantes.
- Os próximos 5 programas serão dedicados a alguns destes desvios à norma, sobretudo no contexto da música escrita. É uma tarefa desafiante, já que qualquer uma destas abordagens não convencionais é um mundo em si mesmo e poderia ser desenvolvido ao longo de vários programas. Ainda assim, tentarei percorrer as algumas pontas destes icebergs.
- De entre as abordagens enunciadas, começemos pela ideia de tocar um instrumento convencional de forma não convencional, com recurso a um conjunto de técnicas a que se dá o nome de técnicas extendidas.

4'30''

OUVIR: Lachenmann:

- Kontrakadenz, 0'00'' aos 2'50'' (spotify, ensemble modern)

7'20''

- Na ausência de contacto visual com as fontes sonoras, não é fácil identificar que instrumentos produzem estes sons.
- Ouvimos os minutos iniciais de Kontrakadenz, uma peça para grande orquestra, com interpretação do Ensemble Modern, sob a direcção de Markus Stenz. O autor é Helmut Lachenmann, compositor alemão nascido em 1935, que declaradamente recusou a forma tradicional de compor e de tocar um instrumento.
- Na sua música Lachenmann usa sobretudo os instrumentos tradicionalmente associados à música erudita. No entanto, as suas partituras propõem aos intérpretes formas não convencionais de tocar cada um desses instrumentos, procurando extrair deles os sons mais invulgares, em busca de maior riqueza de gestos e timbres.
- Em vez de notas, Lachenmann compõe com sons, referindo-se à sua música como música concreta instrumental. Organiza os sons de forma intensa, orgânica, meticulosamente musical e procurando sempre ampliar o espectro de possibilidades sonoras dos instrumentos através de técnicas que ele próprio explora e inventa em colaboração com os intérpretes.
- As partituras deste compositor são extremamente exigentes, pois requerem dos intérpretes o domínio de várias técnicas instrumentais que habitualmente não se aprendem num conservatório, as chamadas técnicas extendidas.
- Para conseguir representar essas técnicas em partitura, Lachenmann desenvolveu várias inovações à notação tradicional. Algumas das suas partituras são na verdade praticamente ininteligíveis para quem aborda a sua música pela primeira vez.

9'00''

- Numa estética semelhante à de Lachenmann, outro compositor que tem explorado técnicas não convencionais para tocar um instrumento chama-se Salvatore Sciarrino. Fiquemos com dois exemplos da vastíssima obra deste músico italiano, nascido em 1947.

9'15''

OUVIR: Sciarrino, Na mesma família do Lachenmann,

- 6 Capricci, para violino solo, Marco Fusi, 1976
 - nº1 1:12
- Canzona di ringraziamento, 1985, Roberto Fabriziani, flauta
 - Início, tem 7 minutos, dos 0'00'' aos 2'10''
 - <https://open.spotify.com/track/2bx3HCjjKjZpquezrSb8yKZ?si=Oi7vwZ0tSSaL5R0n5ugm7g>

12'40''

- Escutámos em primeiro lugar, o terceiro dos 6 caprichos para violino solo uma peça escrita em 1976 por Salvatore Sciarrino, aqui na interpretação de Marco Fusì.
- Em segundo lugar, também da autoria de Sciarrino, ouvimos *Canzona di Ringraziamento*, uma peça para flauta solo escrita em 1985. Na interpretação, Roberto Fabriziani, que a par do compositor é um dos grandes responsáveis no século XX pela ampliação das possibilidades técnicas e expressivas da flauta transversal.
- Dois exemplos de técnicas não convencionais na forma de tocar um instrumento, o tema do programa de hoje.

13'20''

- Numa estética totalmente distinta, como contraponto à peça para flauta que acabámos de escutar, proponho dar a conhecer uma proposta insólita do compositor alemão Moritz Eggert, que pede ao intérprete que toque duas flautas de bisel em simultâneo.

OUVIR: fAntasia in Stereo, spotify, pôr 2 dos 4 minutos

<https://open.spotify.com/track/4o7UIaCLN2PiZjtOeLs2IN?si=FQqenHXdQsGnaLrL-3Vc9A>

- Ouvimos um excerto da Fantasia em Estereo, do compositor alemão Moritz Eggert, uma peça para 1 flautista com 2 flautas de bisel. Apesar de parecer insólita no contexto da música erudita, esta ideia de propor ao intérprete que toque dois instrumentos de sopro em simultâneo não é novidade no mundo da música. O célebre músico de jazz Roland Kirk fez dessa abordagem parte da sua carreira. E além disso existem em várias culturas exemplos de instrumentos de sopro gémeos, tocados em simultâneo.

15'40''

- Em Portugal, um dos músicos mais inventivos quanto à forma de abordar os instrumentos musicais é Nuno Rebelo, compositor, guitarrista, artista sonoro. No programa dedicado à guitarra portuguesa tivemos oportunidade de ouvir uma peça da sua autoria, Pink Pong, que explora precisamente várias formas não convencionais de tocar este instrumento.
- Sempre com enorme sentido de humor, na sua música, Nuno Rebelo procura questionar não só as técnicas estabelecidas de tocar instrumentos mas também a própria relação entre intérprete e instrumento. Numa das suas curiosas peças vídeo, o músico inseriu numa guitarra portuguesa um estranho mecanismo desencadeado por um brinquedo, daqueles em que é preciso dar à corda. À medida que o brinquedo vai perdendo a corda, o mecanismo, cuja forma faz lembrar um insecto, vai sendo arrastado ao longo do braço da guitarra produzindo

uma série de sons inesperadamente tão musicais quanto divertidos. Escutemos *A Agonia de um insecto*, de Nuno Rebelo.

16'40''

- OUVIR: *A Agonia de Um Insecto*, 2:14
 - <https://www.youtube.com/playlist?list=PLDEF284F681C6EC46>

17'55''

- A mais insólita forma de tocar uma guitarra portuguesa, *A Agonia de um Insecto*, uma curta peça vídeo da autoria de Nuno Rebelo, disponível online.
- Esta proposta de Nuno Rebelo inseriu-se num outro projecto de maior envergadura, também da sua autoria, sob o título *As Guitarras Portuguesas Mutantes* e ao qual se juntaram 4 percussionistas: José Salgueiro, Alexandre Frazão, Acácio Salero e Marco Franco, e 2 guitarristas: Ricardo Rocha e Júlio Pereira. Neste espectáculo, que estreou na Expo 98, estes 7 músicos exploram várias formas de extrair som da guitarra portuguesa, entre as quais a sua conversão em instrumento de percussão.

18:40

- OUVIR: 15:00-16:50, *é este, é só guitarras*
 - <https://vimeo.com/130748982>

20:30

- Outro dos elementos insólitos d'as *Guitarras Portuguesas Mutantes* é a inclusão de um piano de cauda colocado na vertical. No final dos anos 90, por mero acaso, Nuno Rebelo soube que o piano que em tempos pertencera ao compositor Joly Braga Santos estaria em breve destinado a um contentor do lixo. Felizmente, o músico não só conseguiu resgatar este histórico piano de cauda de um destino fatídico, como lhe conferiu uma segunda vida, neste caso uma vida em pé.
- OUVIR: 0:00-1:00, *com piano*
 - *As guitarras portuguesas mutantes*

22:00

- Ouvimos mais um breve momento do concerto de estreia, na Expo98, d'As *Guitarras Portuguesas Mutantes*, no qual se escuta também um piano de cauda colocado na vertical, do qual Nuno Rebelo extrai sons de todas as formas possíveis excepto aquela para a qual este instrumento foi originalmente concebido.

- Outro músico que tinha por hábito colocar pianos de cauda na vertical chama-se Horatiu Radulescu. Este compositor franco-romeno, que viveu entre 1942 e 2008, começou a testar esta ideia em 1965. Retirou a tampa do piano e posicionou-o na vertical, com a parte lateral plana encostada ao chão, de forma a que as cordas do piano fiquem dispostas como se se tratasse de uma harpa. Por fim, passava uma camada de resina em todas as cordas para que estas pudessem ser friccionadas como as cerdas de um arco, o arco com que habitualmente se toca um instrumento de cordas.
- Radulescu conta na sua lista de obras com dezenas de peças para *sound-icon*, ícon sonoro, a designação que o próprio atribuiu a esta sua insólita e inovadora abordagem ao piano.
- Em 1982 decorreu na Fundação Calouste Gulbenkian em Lisboa a estreia de uma peça de Horatiu Radulescu para vários *Sound Icons*. *Clepsydra*. Segundo indicação do compositor na partitura, a peça deve ser tocada por 3 a 16 intérpretes, idealmente cada um tendo o seu próprio piano, ou melhor, o seu próprio sound-icon.
- Outro dos aspectos não convencionais a salientar nesta peça é que a afinação das cordas solicitada pelo compositor não é a mesma com que se toca o repertório habitual (ou seja, a afinação temperada) mas sim a afinação natural, que respeita matematicamente a série dos harmónicos, presente na natureza.

23'50''

- OUVIR: Horatio Radulescu, *Clepsydra*, 2:14 até 4:00
<https://www.youtube.com/watch?v=icJNmcSwHk0>

25'35''

- Uma breve passagem por *Clepsydra*, uma extensa peça de Horatiu Radulescu para *Sound Icon*, uma técnica desenvolvida por este compositor franco-romeno, que passa por colocar um piano de cauda na vertical e friccionar as cordas com as cerdas de um arco.
- Fiquemos em seguida com mais um exemplo de utilização do Sound Icon, desta vez num duo com viola.

26'00''

- OUVIR: Horatio Radulescu, *Intimate Rituals*, 42:00 até 45:10, com margem
<https://www.youtube.com/watch?v=aijNDLBsgyE>

29'00''

- Estamos a ouvir uma peça para Viola e *Sound Icon*, escrita em 1985 por Horatiu Radulescu, com Gerard Caussé na viola e o próprio compositor no Sound Icon.
- No que diz respeito a abordagens não convencionais na forma de tocar um instrumento, o piano é sem dúvida um dos objectos sonoros mais explorados e também um dos que consegue produzir resultados mais versáteis, diria mesmo camaleónicos.
- O músico norte-americano Henry Cowell, que viveu entre 1897 e 1965 foi um dos primeiros a explorar as potencialidades do piano, não enquanto instrumento clássico com uma tradição a respeitar, mas enquanto objecto capaz de produzir som.
- Enquanto compositor, apesar de ser raramente mencionado e apesar de na Europa a sua obra ser injustamente pouco tocada, Henry Cowell foi um dos mais importantes compositores do século XX. Foi dos primeiros a experimentar utilizar várias tonalidades em simultâneo, e dos primeiros a usar pulsações e métricas diferentes em simultâneo. Foi pioneiro na utilização de clusters no piano, exemplifico: (exemplificar) técnica que consiste em tocar várias notas adjacentes em simultâneo, e que Bela Bartok simbolicamente viria a pedir autorização para utilizar nas suas peças. Foi também pioneiro na ideia de manipular as cordas do piano directamente com as mãos, propondo por exemplo a técnica de pizzicato, exemplifico: (exemplificar), técnica que viria mais tarde a inspirar John Cage a conceber o piano preparado. E chegou a inventar e encomendar a construção dos seus próprios instrumentos, como por exemplo o Rythmicon o primeiro instrumento musical dedicado exclusivamente a produzir ritmos. (exemplificar) <https://www.youtube.com/watch?v=HkodVcuPVAo>
- Como exemplo da técnica de clusters, numa tradução literal, cachos de notas, escutemos, de Henry Cowell, *Tides of Manaunaun*.

31'00''

OUVIR: *Tides of Manaunaun*, de Henry Cowell, por Sorrel Hays, 3'12''

34'15''

- Pela pianista norte-americana Sorrel Hays, ouvimos *Tides of Manaunaun*, uma peça da autoria de Henry Cowell, estreada em 1917 no contexto de uma produção teatral. Aqui como exemplo da utilização da técnica de clusters, ao piano.
- Henry Cowell dedicou uma parte significativa da sua obra à exploração de técnicas não convencionais como esta. Chegou mesmo a compilar num documento todas as técnicas que ia descobrindo e experimentando. No entanto, nas palavras do próprio compositor, quando chegou às 165 formas distintas de extrair som de um piano, desistiu de continuar, e resignou-se à conclusão de que é irrealista fazer

uma lista exaustiva destas técnicas, já que o único limite ao número de possibilidades é a imaginação do compositor ou do intérprete.

- Como dizia há pouco, Henry Cowell foi pioneiro ao fazer as primeiras experiências de manipulação do som do piano manipulando directamente as cordas com as mãos ou com objectos. No entanto, foi o seu aluno John Cage que explorou esta prática com maior profundidade e consistência, até chegar a um conceito que designou de *piano preparado*.
- Segundo John Cage, a epifania que o levou à descoberta do piano preparado foi desencadeada por uma elementar limitação logística. Tinha sido desafiado por uma coreógrafa a escrever música para percussões africanas, mas o espaço onde a coreografia ia ser apresentada era demasiado pequeno. Não havia espaço para instrumentos de percussão, apenas para um piano vertical, que já lá estava.
- Em vez de propor mudarem de espaço ou de instrumentação, acostumado a aceitar as coisas como elas são, e recordando a experiência tida com Henry Cowell, John Cage teve a ideia de introduzir e fixar objectos nas cordas do piano de forma a distorcer o seu som quando eram percutidas com os martelos. Para sua surpresa, o som que saía do piano de cada vez que premia uma tecla aproximava-se bastante da sonoridade das percussões africanas. Instantaneamente criou uma orquestra de percussão para os seus dedos.
- E assim nasceu o piano preparado, que o compositor norte-americano viria a utilizar recorrentemente noutras obras e que viria a inspirar várias gerações de músicos.

36'15''

OUVIR: 0'00'' até 3'06'', 8 minutos, spotify

- Peça muito boa para piano preparado: daughters of the lonesome isle
 - <https://www.youtube.com/watch?v=DtEbiwFJbZM>

39'30''

- Estamos a ouvir uma peça escrita em 1945, por John Cage, *daughters of the lonesome isle*. No piano preparado, Margaret Leng Tan, uma intérprete que faz todo o sentido mencionar no contexto desta série de programas Fora de Formato. Além de ser uma referência incontornável na interpretação das mais ousadas peças de música dos séculos XX e XXI, esta pianista nascida em Singapura especializou-se em repertório para toy piano, um piano de brincar que tem o dom de conquistar muitos adeptos entre a comunidade de compositores, entre os quais o autor deste programa.
- O piano é um verdadeiro camaleão. Tem dentro de si um manancial inesgotável de possibilidades de gestos e timbres, desde o mais delicado ao mais aterrorizador. É um mini-parque de diversões sonora, pronto a ser explorado por qualquer pessoa,

com ou sem formação musical. Basta abordá-lo com a curiosidade de quem experimenta um brinquedo. Eis alguns truques.

- Por exemplo, num piano de cauda uma simples folha de papel em cima das cordas centrais, consegue aproximar o som do piano exemplificar, do som do cravo, exemplificar
- Ou, apoiando um dedo numa das cordas mais graves, conseguimos fazer com que o som do piano se aproxime do som de um pizzicato no contrabaixo, se aproxime do som de um baixo eléctrico.
- À semelhança de Henry Cowell, mas já no século XXI, no contexto de uma tese académica, um outro músico procurou compilar e catalogar exaustivamente todas as técnicas extendidas que conseguiu identificar no repertório de piano, tendo analisado mais de 16.000 peças.
- A quem possa interessar, o autor chama-se Luke Paul Frank Vaes. A tese tem o título *Extended piano techniques: in theory, history and performance practice*, e está disponível online. Informalmente o autor chama à sua tese *The History of Improper Piano Playing*. A História das Formas Desapropriadas de Tocar Piano.

41'10"

OUVIR: *Aeolian Harp* 0'00" – 1'34" (música que no spotify vem colada ao *sinistre resonances*)

https://open.spotify.com/track/5CjiktOBaEvroz1I5pXvuC?si=LAlS-_yZQ6-mMqVo9RAIXA

42'45"

- Escutámos uma das peças mais conhecidas de Henry Cowell, escrita em 1923, *Aeolian Harp*, na qual o compositor norte-americano transporta para o piano uma técnica usada na harpa, fazendo glissandos directamente com os dedos nas cordas.
- Dentro desta temática das técnicas extendidas, ou seja, das abordagens não convencionais na forma de tocar um instrumento, a família das cordas é das mais surpreendentes.
- Tomemos o exemplo do contrabaixo. Ao longo dos períodos clássico e romântico da história da música, este instrumento era por vezes considerado o patinho feio e desengonçado da orquestra, pela dificuldade na afinação, e pela pouca agilidade. As linhas melódicas que os compositores destinavam ao naipe de contrabaixos eram sempre muito simples, e, até o virtuoso contrabaixista Dragonetti ter revolucionado a forma de tocar este instrumento, no início do século XIX, os contrabaixos limitavam-se a dobrar o naipe de violoncelos.
- Ao longo dos séculos XX e XXI, e em grande parte graças aos intérpretes, os compositores começaram a descobrir e a compreender melhor as potencialidades

do contrabaixo. Foram desbravando um vasto universo de possibilidades sonoras, e descobrindo como escrever idiomáticamente para esse instrumento. O mais sub-aproveitado dos instrumentos de orquestra começou então a ter o reconhecimento merecido.

44'15''

- Um dos contributos mais preciosos para a história recente do contrabaixo vem do músico italiano Stefano Scodanibbio, compositor e contrabaixista que viveu entre 1956 e 2012. A sua peça *Voyage that never ends* é um monumental tratado de escrita idiomática para este instrumento.
- Escutemos algumas passagens desta obra com duração de 45 minutos, na interpretação do próprio Stefano Scodanibbio.
- **OUVIR: *Voyage that never ends* de Scodanibbio, spotify**
 - dos 19'45" ao fim do 1º andamento, 21'42", total 2'
 - dos 3'30" ao fim do 2º andamento 7'04", total 3'40"

50'00''

- Abro uma excepção na minha discrição enquanto autor deste programa, para admitir que esta é para mim uma das obras primas da música do século XXI. *Voyage that never ends*, de Stefano Scodanibbio, com o próprio compositor no contrabaixo. É também um exemplo notável de escrita idiomática para este instrumento, com recurso a uma plêiade de técnicas e sonoridades que até há bem pouco tempo nem desconfiávamos que poderiam ser obtidas num contrabaixo.
- Stefano Scodanibbio, além de ser o contrabaixista de eleição de alguns dos mais destacados compositores do século XX, entre os quais John Cage, era um exímio improvisador. Não sei avaliar quanto é que nesta peça é improvisado, mas estou convicto de que será uma referência importante para futuras gerações quer no âmbito da música improvisada quer no âmbito da música escrita.

50'50''

- A música improvisada é talvez o processo mais fecundo e mais natural de descobrir técnicas não convencionais de tocar um instrumento.
- O violoncelista português Ricardo Jacinto, nascido em 1975, tem dado contributos preciosos para esta experimentação. O seu percurso conjuga várias facetas da sua formação, que incluem música, arte sonora, arquitectura, escultura e artes visuais. O foco natural do seu trabalho é a relação entre som e espaço.
- Escutemos um breve fragmento do trabalho de Ricardo Jacinto, aqui também como exemplo de uma abordagem não convencional no violoncelo.

51'40''

OUVIR: *Studies for the exploded cello, IV (faixa II)*, 1:23, já tenho

53'00''

- Com autoria e interpretação de Ricardo Jacinto, ouvimos uma das peças que encontramos no projecto *Studies for the exploded cello*, para violoncelo, electrónica e címbalos ressonantes.
- Entre as abordagens não convencionais que os compositores propõem aos intérpretes, encontramos exemplos, não só de técnicas extendidas no instrumento, mas também de técnicas extendidas no próprio intérprete, chamemos-lhe assim.
- Por vezes alguns compositores pedem aos músicos para, além de tocarem o seu instrumento, desempenharem também uma componente dramática na interpretação, que pode incluir a utilização do seu corpo ou da sua voz.

53'45''

OUVIR: *Failing – a very difficult solo double bass piece*, by Tom Johnson. 0'00'' – 2'24'', performed by Robert Black

<https://open.spotify.com/track/1A9Fmxv9MI5MbJoNID0PGv?si=10QncAjxTrGut1rQhMxkKg>

56'10''

- Foi um excerto da peça *Failing, a very difficult solo double bass piece*, da autoria de Tom Johnson, o compositor norte-americano nascido em 1939. Um exemplo de música erudita com uma abordagem não convencional, que recai não tanto sobre o instrumento, mas sobre o próprio intérprete.
- Além desta peça, escrita em 1975, ao longo dos séculos XX e XXI é fácil encontrar inúmeros exemplos de obras que desafiam o intérprete a juntar à componente musical uma dimensão teatral. Um dos pioneiros neste campo foi por exemplo o compositor argentino Mauricio Kagel.
- Outro exemplo insólito de uma peça musical com uma forte componente dramática resultou de uma criação conjunta dos compositores holandeses Louis Andriessen e Martijn Padding. Estreada em 2012, *Gesprek* é uma peça para dois percussionistas sem instrumentos, na qual a função dos intérpretes é imitar o som dos instrumentos que estão a fingir tocar, e claro acompanhando essa intenção com o movimento corporal. Não faz sentido passar esta peça numa rádio. Pertence a outro formato. Fica a história contada e a sugestão de procurar o vídeo na internet. *Gesprek*, com kapa, de Louis Andriessen e Martijn Padding.

57'20''

- No mesmo alinhamento, e já na recta final do programa de hoje, proponho escutarmos uma peça para violinista solo do compositor venezuelano Jorge Sanchez-Chiong.

OUVIR: [Crin, de Jorge Sanchez-Chiong, 1:14, spotify](#)

- Ouvimos uma peça para violinista solo do compositor venezuelano Jorge Sanchez-Chiong, com interpretação de Patricia Kopatchinskaja. E assim encerramos o programa de hoje, dedicado à exploração de técnicas não convencionais na forma de tocar um instrumento musical.
- Para quem se interesse por técnicas extendidas em qualquer instrumento, abro um parêntesis para recomendar a visita do site *extendedtechniques.com*, um podcast sobre música contemporânea focado na pesquisa de novos timbres.

59'00''

PROGRAMA 10 - ALTERNATIVAS AOS PROCESSOS TRADICIONAIS DE COMPOSIÇÃO

Genérico, hoje deixar continuar a música mais tempo.

OUVIR: [The Selva, fazer a ponte com tema anterior, deixar continuar a música](#)

2'00''

- Hoje, não acidentalmente, o genérico foi mais extenso do que o habitual. Fica assim desvendada a peça de onde extraí alguns segundos para constituir o genérico desta série de programas Fora de Formato. É a 4ª faixa do disco The Selva (the, escrito em inglês, THE), um projecto de improvisação de três músicos portugueses: Nuno Morão na bateria, Gonçalo Almeida no contrabaixo e Ricardo Jacinto no violoncelo. Aos três um agradecimento por me autorizarem a usar a sua música neste contexto.
- Optei por dar hoje destaque ao genérico, não só porque faz uma ponte com o programa da semana passada (Formas não convencionais de tocar um instrumento), mas também porque constitui uma boa introdução para o tema de hoje: a música de compositores que propõem alternativas aos processos tradicionais de composição.
- Se eu não conhecesse os autores do genérico, não teria forma de saber se se trata de uma peça 100% escrita, 100% improvisada, ou se combina as duas abordagens.
- O resultado de uma peça totalmente improvisada por vezes aproxima-se surpreendentemente do resultado de uma peça cuja partitura foi meticulosamente escrita nota por nota. O exemplo dos The Selva não é caso único.
- Na verdade, se o ouvinte tiver apenas como objectivo fruir a musicalidade do resultado, sem preconceitos quanto ao processo de criação, essa questão torna-se irrelevante.

3'30''

- OUVIR John Psathas
 - Omnifenix, com Joshua Redman, que início brutal (antena 2)
 - <https://www.youtube.com/watch?v=wLC5jx0HL2c>
 - [0'00" aos 5'15"](#)

8'45"

- Há sensações que a música escrita consegue alcançar que jamais serão possíveis num processo criativo totalmente assente em improvisação. No entanto, a espontaneidade e intensidade que encontramos na música improvisada é muito difícil de alcançar através da escrita.
- A peça que acabámos de ouvir é exemplo disso. Foi o início de Omnifenix, uma peça para saxofonista improvisador, bateria e orquestra, escrita no ano 2000 pelo compositor neo-zelandês John Psathas.
- No saxofone, Joshua Redman, na bateria Lance Philip, e a orquestra sinfónica da Nova Zelândia dirigida por Marc Taddei.
- Graças a músicos como John Psathas, hoje em dia é impossível organizar a música da mesma forma que se organizava há 100 anos atrás, e categorizar uma peça numa única estética pode ser um acto bastante redutor e impreciso.
- São cada vez mais os artistas que se divertem a esbater e a empurrar fronteiras, a criar ligações entre universos musicais outrora distantes, ligações tão naturais quantos os seus próprios gostos e percursos individuais.
- Parafraseando John Cage, a partir do século XX deixou de haver linhagens e correntes estéticas puras, já não há rios com margens estanques, estamos todos no mesmo vasto oceano.

10'00"

OUVIR Gavin Bryars: 0'00" – 3'12" *By the Vaar* (Bar 197) ("Epilogue)

<https://open.spotify.com/track/4oM7nbsGlbIV4tkAMGbzk1?si=Qf0E5maPRuGvsLKCDgpUnA>

13'15"

- Escutámos o 3º andamento de *By the Vaar*, do compositor inglês *Gavin Bryars*, uma peça que coloca, lado a lado, momentos escritos e improvisados. Foi escrita em 1987 especificamente para o contrabaixista de jazz Charlie Haden, intérprete nesta gravação, ao lado da orquestra de câmara inglesa sob a direcção de James Judd. Sendo o próprio compositor contrabaixista de jazz, o encontro entre estes dois universos foi um processo natural. Mais um exemplo de uma abordagem que questiona o processo tradicional de composição.
- Na mesma linha, e do mesmo autor, Gavin Bryars, recomendo a escuta de *After the Requiem*, uma peça composta para o músico de jazz Bill Frisell.
- Na maior parte do repertório da música erudita, até ao século XIX, o compositor concentrava em si todas as decisões relativas à escolha da altura das notas, da

harmonia, do ritmo, das durações, dinâmicas e articulações, controlando de forma autoritária praticamente todos os parâmetros de uma obra musical.

- A função do intérprete era então interpretar as instruções expressas na partitura, com base na tradição e no seu cunho pessoal, mas com muito pouca margem para alterar notas ou aspectos estruturais na obra.
- Desde o barroco ao romantismo, são apenas pontuais os exemplos de repertório em que é conferida maior liberdade ao intérprete. É o caso das *cadenzas* dos concertos no período clássico, momentos em que é pedido ao intérprete que improvise. Ou ainda o exemplo dos chamados *prelúdios não mensurados*, peças melódicas para instrumento solo, características do período barroco, em que o compositor não definia a duração das notas, apenas o contorno da melodia.
- Paradoxalmente, sabemos que justamente os compositores que deram corpo ao cânon da música clássica: tais como Bach, Handel, Mozart, Beethoven, Liszt ou Chopin, eram exímios improvisadores e incluíam nos seus concertos momentos de pura improvisação. Na verdade, em vida, alguns eram bem mais conhecidos e admirados como improvisadores do que como compositores.
- A improvisação *já foi* um aspecto fundamental da educação musical no contexto da chamada música clássica. No entanto, vítima de uma perspectiva moderna do que deve, e do que não deve ser a música clássica, e vítima de um fenómeno novecentista de endeusamento da figura do compositor, a improvisação foi sendo menosprezada e foi deixando de fazer parte das faculdades que se esperam de um intérprete de música erudita. Só muito recentemente é que alguns conservatórios começaram a reintroduzir esta ferramenta nos seus currículos.
- Mas a improvisação não é apenas uma ferramenta ao dispor do intérprete. Sabemos que, ao longo da história da música, inúmeros compositores buscaram inspiração para as suas obras.. improvisando. São aliás conhecidos inúmeros relatos de compositores que passavam por momentos de verdadeira angústia, ao tentar tomar nota das ideias que acabavam de surgir nalgum momento de improvisação mais inspirado.
- Actualmente, a tecnologia já nos permite evitar essas angústias. E para os compositores a improvisação continua a ser uma ferramenta essencial de trabalho. A peça para órgão de tubos que vamos escutar em seguida, da autoria de Wolfgang Mitterer, resulta de uma colagem de vários momentos improvisados e gravados pelo próprio compositor.

16'30''

- [OUVIR: Stop Playing, spotify, 3:35 – 6:00](#)

19'30''

- Com autoria e interpretação de Wolfgang Mitterer, escutámos uma passagem de *Stop Playing*, peça que encontramos no disco homónimo deste compositor e organista austríaco. Neste trabalho lançado em 2010, Wolfgang Mitterer, um nome

já recorrente nesta série de programas, em vez de convencionalmente colocar as suas ideias numa partitura, optou por gravar vários momentos improvisados no órgão, para em seguida fazer uma colagem, sobrepondo e justapondo os vários fragmentos gravados. São peças que não têm partitura. Estão apenas fixadas em gravações.

20'00''

- Outro exemplo de compositor que não receia recorrer à espontaneidade e inventividade da improvisação enquanto ferramenta de composição é John Zorn.
- Uma das obras mais impactantes no percurso deste músico multi-facetado chama-se *Cobra*. Na verdade, *Cobra* não é nem uma peça nem um disco. É um sistema de regras muito detalhadas, que um facilitador propõe a um grupo de improvisadores musicais. No fundo é um jogo, no qual os músicos seguem um conjunto de sugestões, sem ordem pré-definida, que lhes são exibidas durante a peça, como cartas escolhidas de um baralho. Como não há notação musical tradicional e os músicos improvisam, a peça pode soar radicalmente diferente em cada apresentação.
- *Cobra* é apenas um entre vários projectos musicais em que John Zorn opta por dizer aos músicos *quando* tocar e *com quem*, mas sem nunca lhes dizer *o que* tocar. É uma improvisação semi-estruturada. Nas suas palavras, em *Cobra*, Zorn quis criar um contexto que veiculasse o talento dos músicos enquanto improvisadores, um espaço onde pudessem mostrar o resultado de todas as suas influências, uma plataforma de trabalho e de comunicação entre os membros do grupo, como se fosse uma pequena sociedade, onde há pessoas que obedecem, e pessoas que desobedecem. *Cobra* é uma arena política.

21'20''

OUVIR: *Cobra, Scherzo*, youtube, 36:58 – 39:00, pode ser um pouco mais
<https://www.youtube.com/watch?v=WQy-7E-GIFw>

23'30''

- Escutámos um fragmento do disco *Cobra*, com data de 1987. Um dos primeiros registos em que John Zorn exemplifica o potencial deste seu sistema de composição em tempo real. Um marco na história da música.
- É tarefa ingrata mencionar John Zorn apenas de passagem. De todos os músicos que vou mencionando neste programa, este é um dos mais ecléticos, um dos que mais pontes ergueu entre a tradição e a transgressão, um músico consistentemente fora de formato. Falar com alguma profundidade das múltiplas abordagens que John Zorn tem perante a composição e a improvisação implicava dedicar-lhe no mínimo um programa inteiro. Mas sendo este um programa de descoberta, proponho apenas mais um exemplo do seu trabalho, lançando o

desafio aos ouvintes para explorarem a obra deste que é um dos mais inventivos, versáteis e prolíferos músicos da actualidade.

- John Zorn tem efectivamente o dom de conjugar de forma inteligente músicos com diferentes percursos e tradições. O disco *In the hall of mirrors (Na sala dos espelhos)* contém 6 peças para piano, contrabaixo e bateria, nas quais a parte de piano está rigorosa e integralmente escrita em partitura, mas as partes de baixo e bateria são 100% improvisadas.

25'00''

- *Illuminations: In the hall of mirrors*, de John Zorn
<https://www.youtube.com/watch?v=iA4OjyzGNwo>
Falta escolher (0'00'' aos 3'30'') com margem para mais e para menos
Greg Cohen: Bass, Stephen Gosling: Piano, Tyshawn Sorey: Drums

28'30''

- Ouvimos um excerto de *Illuminations*, uma das 6 peças para piano, baixo e bateria da autoria de John Zorn que encontramos no disco *In The Hall of Mirrors*, nas quais o baixo e a bateria improvisam sobre uma partitura de piano que está escrita. Na interpretação, o pianista Stephen Gosling, o baixista Greg Cohen e o baterista Tyshawn Sorey.

28'45''

- Além do projecto Cobra, de John Zorn, nos anos 60 e 70 nasceram várias propostas que combinam composição e improvisação colectiva, não só na música, mas também na dança e nas artes visuais. Uma dessas propostas chama-se *Soundpainting*, uma linguagem de sinais gestuais criada em 1974 pelo norte-americano Walter Thompson.
- Músico, bailarino e artista visual, Walter Thompson criou esta linguagem para poder compor em tempo real com um grupo de intérpretes improvisadores de qualquer disciplina performativa.
- O conceito é simples. O maestro e compositor, neste contexto designado o *soundpainter*, dá instruções aos intérpretes em tempo real, exclusivamente através de linguagem gestual, e os intérpretes respondem a essas instruções, improvisando cada um na sua disciplina.
- Escutemos um exemplo de uma peça integralmente composta com esta ferramenta chamada soundpainting.

29'20''

OUVIR:

Início de *Pexo, a Soundpainting Symphony*, pela orquestra de Walter Thompson Orchestra, 0'00" 3'30"

<https://www.youtube.com/watch?v=3TYthkvgBLg&feature=youtu.be>

33'00"

- Foi uma passagem de *Pexo, a Soundpainting Symphony*, pela orquestra de Walter Thompson.
- Para experimentar o soundpainting não é preciso saber teoria musical, nem harmonia, nem escalas, nem compassos, nem sequer é necessário saber os nomes das notas. As indicações dadas pelos gestos incidem directamente sobre os parâmetros do som: o volume, a duração, o registo, a velocidade, etc... É das ferramentas mais eficazes para pôr músicos de qualquer tradição a improvisar. Aliás, Walter Thompson trabalha frequentemente com orquestras sinfónicas, coros e orquestras juvenis.
- Também nos anos 70 nos Estados Unidos da América, o músico de jazz Lawrence D. Butch Morris criou uma linguagem muito semelhante ao soundpainting. Chama-se *Conduction*, outra prática de criação musical em ensemble dirigida através de um vocabulário de gestos.
- Sem terem conhecimento um do outro durante mais de 20 anos, Walter Thompson e Butch Morris desenvolveram em simultâneo duas abordagens à composição em tempo real praticamente gémeas.
- Fiquemos agora com um exemplo musical de *Conduction*, pela Nublu Orchestra, ensemble fundado por Butch Morris.

OUVIR: *Preservation*, Nublu Orchestra, 0'00" até não sei quando com margem
<https://open.spotify.com/track/3AK1JTwEUe5aVoAFItMjhi?si=4DGGyTr8QHeQtcmATYr6aA>

- Ouvimos *Preservation*, pela Nublu Orchestra, aqui como exemplo de composição em tempo real na linguagem *Conduction*, de Butch Morris.

34'00"

- A par do trabalho de John Zorn, tanto o *Soundpainting* como o *Conduction* têm despertado o interesse não apenas da comunidade de músicos improvisadores mas também da comunidade da música erudita. Há cada vez mais compositores a incluir estas abordagens no seu trabalho, como por exemplo Alvin Curran ou Iancu Dumitrescu.
- Na verdade, a partir da segunda metade do século XX, numa saudável contracorrente ao endeusamento da figura do compositor, tem sido cada vez mais

frequente encontrar compositores que delegam nos intérpretes não apenas o lado tradicional da interpretação, mas também decisões sobre a escolha das notas, dos gestos musicais ou da própria estrutura da peça.

- Uma das ferramentas que os compositores desenvolveram que lhes permite partilhar ainda mais do processo criativo com os intérpretes é a *notação gráfica*, ou *partitura gráfica*. Ou seja, a representação da música através do uso de símbolos visuais fora do domínio da notação musical tradicional. A notação gráfica começou a ser utilizada nos anos 50, sobretudo nos Estados Unidos, no âmbito do movimento Fluxus, podendo ser usada de forma exclusiva ou em combinação com notação musical tradicional.
- A mezzo-soprano norte-americana Cathy Berberian, que viveu entre 1925 e 1985, foi autora de uma das mais célebres partituras gráficas musicais do século XX. Fiquemos em seguida com *Stripsody*, uma peça para voz solo, baseada no universo e nas onomatopeias da banda desenhada.

35'35''

OUVIR: 4'33

<https://open.spotify.com/track/1XDDMMtazj7LB2HHs23gOS?si=kzwwgDW6SWiThOZbiVI-Dg>

40'10''

- Ouvimos *Stripsody*, uma peça que recorre exclusivamente a notação gráfica, neste caso notação pictórica, com autoria e interpretação da mezzo-soprano Cathy Berberian. Recomendo vivamente a pesquisa desta peça no youtube onde se pode acompanhar a escuta com a visualização da partitura.
- Efectivamente, falar de partituras gráficas num programa de rádio é uma tarefa ingrata, já que parte do interesse na descoberta destas obras reside na comparação entre a partitura e o resultado musical.
- Algumas partituras gráficas são em si mesmo verdadeiras obras de arte visual. Vale muito a pena conhecer partituras gráficas de compositores como Tom Johnson, John Cage, Cornelius Cardew, Morton Feldman, George Crumb, Iannis Xenakis ou ainda de Brian Eno na sua Música para Aeroportos. É muito fácil encontrar exemplos na internet.
- Se por um lado a notação gráfica permite obter sonoridades impossíveis de alcançar com notação convencional, por outro levanta questões e ambiguidades que por vezes deixam os intérpretes perplexos. Por exemplo, como é que um violinista toca uma figura geométrica? Como é que um baterista toca uma cor?
- A utilização de partituras gráficas requer do intérprete capacidade de improvisação, imaginação e abstracção, mas também requer do compositor uma

enorme confiança nos intérpretes e a capacidade de renunciar ao habitual controlo autoritário de todos os aspectos da música.

- Num exemplo mais conservador mas extremamente eficaz de notação gráfica, o compositor holandês Louis Andriessen compôs uma peça para ensemble instrumental cuja partitura define rigorosamente o ritmo de todos os intérpretes mas deixa em aberto os nomes das notas. Os intérpretes podem começar a tocar a partitura numa nota qualquer, limitando-se a seguir as indicações na partitura que definem se a nota seguinte é mais aguda ou mais grave. Quando ouvi *Worker's Union* pela primeira vez, chamou-me a atenção a originalidade da harmonia, da escolha que o compositor fez para as alturas das notas. No entanto, para minha surpresa, ao ter acesso à partitura, constatei que havia uma quase total ausência de controlo nessa escolha.

42'30''

OUVIR

Louis Andriessen: *Worker's Union*, 0'00'' aos 3'32''

https://open.spotify.com/track/5mVqAm3GsHGppNTs8h6II7?si=BnOmjKMJSBa3T8UBK_oT3g

46'00''

- Escutámos um excerto de *Worker's Union*, União de trabalhadores, uma peça da autoria do compositor holandês Louis Andriessen, nascido em 1939, cuja partitura recorre parcialmente a notação gráfica, como ferramenta complementar à notação tradicional.
- A interpretação é dos Bang on a Can All Stars. Aproveito para destacar esta organização norte americana, Bang on a Can, que desde 1987 tem sido incansável na criação e difusão de música de intérpretes aventureiros e compositores inovadores, música que não encaixa em formatos convencionais. Um bom ponto de partida para uma pesquisa neste campo.
- Mais do que delegar no intérprete, alguns compositores deixam algumas variáveis de uma peça musical literalmente ao acaso. Esta abordagem não só é bastante libertadora para um compositor, como cria um espaço fértil de surpresa e experimentação.
- Os primeiros exemplos de utilização de aleatoriedade na composição são provenientes dos Estados Unidos da América. Henry Cowell, Charles Ives, Earle Brown ou Morton Feldman são alguns dos compositores que recorrentemente delegavam no acaso alguns parâmetros das suas obras.
- Mas a grande referência neste campo é sem dúvida, mais uma vez, John Cage. Uma das personalidades mais carismáticas e controversas de sempre no mundo da música. Eis outro compositor do qual é difícil falar apenas superficialmente, e ao qual poderia ter dedicado vários programas.

- São inúmeras as peças que John Cage compôs contendo uma componente de aleatoriedade. A título de exemplo escutemos uma breve passagem de *Imaginary Landscape n^o4*, para 12 rádios: (a imaginary landscape 5 é boa também, é só jazz, para expurgar a sua aversão ao jazz)

47'30''

OUVIR: 0'00'' aos 0'40''

<https://open.spotify.com/track/1is92SqmUzxSaMxquOfOBC?si=Mgvhx-cKQQq3ACJXd0eSpA>

48'10''

- Nesta *Paisagem Imaginária n^o4*, de John Cage, cada um dos 12 intérpretes tem consigo um rádio a pilhas, que vai mudando de estação, ou ligando e desligando, consoante as indicações do maestro. O resultado, naturalmente, será imprevisível, único e irrepetível.
- Outro exemplo divertido de aleatoriedade na música deste compositor encontra-se na peça *A House Full of Music*, para escola de música. Na partitura desta obra John Cage propõe uma performance em que todos os alunos de uma escola de música tocam em simultâneo o repertório que estão a estudar nesse período. Aparentemente a estreia aconteceu em 1981 e contou com mais de 800 estudantes de música tocando em simultâneo.
- Apesar de ter incluído o acaso em grande parte do seu vasto repertório, John Cage considera que a sua obra prima é a peça 4 minutos e 33 segundos, uma obra que questiona a própria natureza do que é música.
- Na partitura desta obra que John Cage concebeu em 1952, para qualquer instrumento ou combinação de instrumentos, é pedido ao intérprete para *não* tocar o seu instrumento durante os três andamentos. Ao pedir silêncio, o compositor está no fundo a chamar a atenção do público para o potencial musical dos sons que sempre nos rodeiam, e para o facto de que, no nosso mundo, efectivamente não existe silêncio total.
- 4'33'' representa também o ex-libris das obras aleatórias, ao propor como música, ou pelo menos como experiência sonora, o que quer que se esteja a passar na sala de concerto no momento da apresentação.
- Embora a emissão desta obra controversa via rádio não seja inédita, passá-la na íntegra poderá certamente suscitar algumas mudanças de estação e alguns telefonemas para a Antena 2. Por isso proponho ficarmos apenas com o primeiro andamento, que tem 30''. Recordo, a intenção de John Cage nesta peça é chamar a nossa atenção para os sons que nos rodeiam.

50'10''

OUVIR: 4'33", primeiro andamento, 30" + intro = 45"

<https://www.youtube.com/watch?v=JTEFKFiXSx4>

50'40"

- Na interpretação do pianista William Marx, escutámos uma gravação ao vivo do primeiro andamento da peça 4'33" de John Cage. Trata-se de uma gravação com data de 1952, naquela que seria uma das primeiras apresentações desta obra controversa concebida nesse mesmo ano pelo compositor.
- Vale ainda a pena conhecer algumas das reacções do público após este concerto histórico, à saída do Teatro Callum, na Califórnia.

OUVIR algumas reacções do público

<https://www.youtube.com/watch?v=u8IXRusTpY4>

- Alguns exemplos de reacção do público a uma das primeiras apresentações de 4'33" de John Cage. Uma obra controversa mas incontornável no pensamento musical do século XX e que não podia ficar esquecida nesta série de programas em torno da música *fora de formato*.

51'00"

- Outro músico que propôs introduzir a aleatoriedade no trabalho do compositor foi Brian Eno. Neste campo, mais do que as suas obras musicais, ficou célebre uma ferramenta de criatividade a que este artista multi-facetado deu o nome de *Oblique Strategies*. A ferramenta, concebida em 1975, consiste num baralho de cartas, em que cada carta contem uma instrução ou limitação. Para o ajudar no processo criativo, o artista deve escolher uma carta aleatoriamente desse baralho, que irá servir de guia na próxima decisão que tomar. As cartas contêm o que Brian Eno chamou de Estratégias Oblíquas, frases simples como "Usa uma ideia antiga" ou ainda frases enigmáticas como "Repetir é uma forma de mudar" ou "Uma linha tem sempre dois lados".

52'00"

- Voltando ainda ao trabalho de John Cage, vale a pena mencionar outros exemplos em que o compositor renuncia à tradicional abordagem autoritária do compositor que determina sozinho todos os aspectos das suas peças.
- Cage escreveu várias peças em parceria com outros colegas compositores. Por exemplo em *Party Pieces*, uma peça composta em colaboração com Henry Cowell, Lou Harrison e Virgil Thomson, os quatro músicos recorreram à técnica de cadáver exquisito. E na peça coral *Double Music* enquanto John Cage escrevia a parte de Soprano e Tenor, Lou Harrison ficara responsável pela parte de Contralto e Baixo, cada um trabalhando isoladamente.

52'40''

- Já no século XXI, graças à tecnologia, um compositor norte-americano tem levado ao limite esta ideia de partilha do processo de composição. Em 2013, Todd Machover, do Instituto de Tecnologia de Massachussets, apelou aos habitantes da cidade de Toronto para lhe enviarem melodias originais e gravações ambiente captadas algures nessa cidade. A partir dos 15.000 fragmentos que recebeu, e com o auxílio de um software desenvolvido na instituição onde trabalha, compôs uma peça a que deu o nome de Sinfonia para Toronto. Desde então, e mais recentemente através de uma aplicação de telemóvel, Todd Machover tem replicado esta abordagem em diversas outras cidades, como Lucerna, Filadélfia, Detroit ou Perth, na Austrália. Fiquemos com um fragmento da Sinfonia para a cidade de Perth.

OUVIR: Sinfonia para Perth, 2' minutinhos

<https://www.youtube.com/watch?v=eKo7LQ7hkCO>

- Foi um excerto da Sinfonia para Perth, uma visão colectiva de como é que soa a cidade de Perth. Trata-se de uma colagem da autoria do compositor Todd Machover, a partir de dezenas de milhares de fragmentos de música e som que lhe foram enviados pelo habitantes desta cidade australiana. Um exemplo in extremis de democratização de um processo criativo, numa abordagem a que eu chamaria de crowdcomposing.
- Numa estética distinta, mas que também tem subjacente a ideia de partilha do processo de composição, a partir da segunda metade do século XX e até aos dias de hoje vários compositores têm experimentado a técnica de colagem a partir de fragmentos de obras de outros autores.
- De entre as peças que recorrem à técnica de colagem, uma das mais emblemáticas é da autoria do compositor italiano Luciano Berio, e chama-se *Sinfonia*, uma obra para orquestra sinfónica e oito vozes amplificadas, escrita em 1968. Fiquemos com um fragmento do 3º andamento desta obra que, além da técnica de colagem, recorre também à ideia de palimpsesto, tendo como pano de fundo o scherzo da 2ª sinfonia de Mahler.

OUVIR:

Sinfonia Berio, spotify

Orquestra Sinfónica da BBC dirigida por Matthias Goerne.

- Como exemplo da técnica de colagem na composição, escutámos o 3º andamento da Sinfonia, de Luciano Berio, uma das obras primas da música do século XX. Na interpretação, a Orquestra Sinfónica da BBC, sob a direcção de Matthias Goerne.
- Para quem se interesse por esta abordagem, outros exemplos de peças que recorrem à técnica de colagem são, de Wolfgang Mitterer *Nine in One*, uma peça com 60 minutos que reúne material das 9 sinfonias de Beethoven; *No More*, uma

peça da compositora Olga Neuwirth que inclui fragmentos de várias estéticas musicais; Ou ainda *Answer without question*, um colagem para três orquestras da autoria de Sofia Gubaidulina, e que reúne música de Charles Ives, Prokofiev e Shostakovich.

- E assim chegamos ao fim do 10º programa Fora de Formato, dedicado a música de compositores que propõem alternativas aos processos de composição tradicionalmente associados à música erudita.

Entretanto encontrei isto que gostaria de ter acrescentado ao programa

- Morton Feldman
 - Composers from classical, romantic period and even Stockhausen are very anxious about what they do with time.
 - Conceptual → Perceptual
 - Feldman escrevia peças extensíssimas e ia escrevendo escrevendo sem jamais olhar para o que escreveu antes, seguir em frente, sem olhar para trás, assumindo a memória e a falência da memória no processo compositivo.

PROGRAMA 11 | INSÓLITOS, OUSADIAS, CONTROVERSOS, INCLASSIFICÁVEIS, SENTIDO DE HUMOR, MEGALOMANIAS E ALGUMAS BIZARRIAS

0:30

- O programa de hoje é o mais desarrumado desta série Fora de Formato.
- Na história da criação musical há uma enorme gaveta por descobrir cheia de propostas insólitas. Uma nascidas de compositores menos conhecidos, outras da autoria de compositores consagrados, por não encaixarem nos formatos padronizados da música erudita, são negligenciadas e praticamente desconhecidas.
- Ao longo da próxima hora ficaremos a conhecer a música e as histórias em torno de algumas destas propostas insólitas, por vezes ousadas e controversas, por vezes bizarras e inclassificáveis, por vezes simplesmente irreverentes e cheias de sentido de humor.
- Nos anos 80, uma peça musical de sonoridade invulgar tornou-se bem conhecida em Portugal graças a um anúncio de televisão.

1:40

OUVIR: Typewriter music, de Leroy Anderson, 1'13'' a 1'35''
<https://www.youtube.com/watch?v=RlqDFPLUhg>

2:00

- Trata-se de *Typewriter music*, uma peça escrita em 1950 pelo compositor norte-americano Leroy Anderson. Este é um dos exemplos mais conhecidos na história da música ocidental em que um objecto funcional do dia-a-dia é transformado num instrumento de percussão.
- Mas na história da música, a utilização de objectos sonoros estranhos ao mundo dos instrumentos musicais não é um fenómeno recente.
- Relativamente pouco conhecido, mas com uma extensa obra, Henri Kling (klang), compositor parisiense nascido em 1842, escreveu um concerto para piano e utensílios de cozinha.

2:35

- Ouvir 15'' disto, falta escolher, 3:30 a 3:45 (Kitchen Symphony Op.445)
- https://www.youtube.com/watch?v=s8n3A39_JmY

2:50

- Neste campo, ficou também célebre a irreverência de Leopold Mozart na sua Sinfonia dos Brinquedos, onde além de ruídos provocados por brinquedos encontramos ruídos de apitos que emitam pássaros, chicotes, sons de pistola e outros efeitos sonoros.

3:00

- OUVIR: 10'' de Toy Symphony, spotify
 - <https://open.spotify.com/track/34nt4PZPfVHSa4ZwguVB6P?si=IFxyswA2TJaQk6cM9dT7xA>
 - 2'09'' a 2'18''

3:15

- Mas enquanto que na Sinfonia dos Brinquedos estes objectos aparecem como elementos alienígenas aos sons orquestrais, na música do compositor argentino-alemão Mauricio Kagel, por vezes acontece exactamente o contrário. Na sua obra "Der Schall" (em português, o som), além de um trompete e de um trombone, o compositor utiliza um funil, mangueiras, sirene de nevoeiro, corno, telefones, berimbau, banjo, num total de mais de 50 instrumentos. Com esta instrumentação, parece que quem está fora do seu lugar é o trompete e o trombone.
- Escutemos um breve excerto de *Der Schall*, de Mauricio Kagel, uma peça 100% acústica.

3:55

- OUVIR: Der Schall, falta escolher
 - <https://www.youtube.com/watch?v=j0vhKJoBFHQ>

- 8'22" até aos 10'00"

5:40

- Escutámos uma passagem de *Der Schall*, na designação do autor, uma acção musical para 5 intérpretes e 54 instrumentos, dos quais a maioria são objectos comuns do quotidiano. Uma obra com cerca de 40 minutos escrita em 1968 por Mauricio Kagel.
- Este compositor, que viveu entre 1931 e 2008, era um explorador de sons por natureza, experimentava com deleite quase infantil o potencial musical de todos os seres e objectos com que se ia cruzando, tomando nota de todos os sons num diário.
- Nesse mesmo ano, 1968, Mauricio Kagel concebeu uma obra a que deu o título de *Ornitológica Multiplicata*, e para a qual pede duas gaiolas, uma com 45 pássaros exóticos, outra com 25 pássaros autóctones. A ideia da peça, numa apresentação em concerto, é captar os sons provenientes de cada uma das gaiolas e aplicar-lhe técnicas de transformação em tempo real.
- Infelizmente não consegui obter gravação nem saber mais sobre esta experiência sonora proposta por Mauricio Kagel, na qual a maior parte dos intérpretes não sabe que está a fazer parte de uma performance.
- Sabemos no entanto que, no percurso de Mauricio Kagel, estas ousadias não eram feitas de forma gratuita e vazia. Subjacente a algumas das obras mais irreverentes deste compositor havia habitualmente uma intenção dramática, como é o caso da sua peça *Match, para dois violoncelos e um árbitro*, ou uma intenção política, como é o caso de *Exótica*, uma peça que questiona a dominação da cultura ocidental sobre as culturas minoritárias.
- *Exótica* é uma obra escrita para vários instrumentos *não europeus*, de preferência provenientes de culturas indígenas ou totalmente desconhecidas no mundo ocidental. E tem obrigatoriamente que ser interpretada por músicos europeus, ocidentais, os quais terão também de ter aprendido previamente formas de cantar dessas culturas, a partir de gravações etnomusicológicas.
- Na estreia da peça, no contexto dos Jogos Olímpicos em 1972, durante 50 minutos, aos intérpretes, que nunca antes tinham tido contacto com aqueles instrumentos indígenas, foi pedido que apresentassem um concerto sério, ou seja, sem risos nem paródias, com o objectivo de os expor à sua total ignorância sobre aqueles instrumentos. E lá está, questionando a dominação da cultura ocidental sobre as culturas minoritárias, uma questão particularmente sensível para um compositor como Mauricio Kagel, radicado na Europa mas com raízes na Argentina.

8:00

- Ouvir: *Exótica*

- dos 14:01 aos 16:00, spotify, nas suas palavras, uma peça para instrumentistas não ocidentais
- <https://open.spotify.com/track/4wGtNlmmAhzO8UZLWHBzIQ?si=VAy9kVz uQdO1H2f-4-CYlg>, 50' de peça

10:00

- Escutámos uma passagem de Exótica, uma peça para instrumentistas não europeus, da autoria de Mauricio Kagel, que tem como intenção questionar a dominação da cultura ocidental sobre as culturas minoritárias.
- Um compositor que, à semelhança de Mauricio Kagel, tem por hábito utilizar fontes sonoras que não são originalmente instrumentos musicais chama-se Tan Dun. Muitas das obras deste compositor chinês recorrem a instrumentos feitos de materiais como papel, pedra ou água. Ouçamos em seguida um fragmento do seu Concerto para Água.

10:35

- OUVIR: Tan Dun – Water concerto, Concerto for water percussion and Orchestra, 1º andamento; aos 3'45" aos 6'10" fade out,
 - <https://open.spotify.com/track/2WI2NF6XnYqNsHAUP0h7EI?si=IAEvc0mSduPaXfBMQejSw> com Christopher Lamb na percussão, Kurt Masur a dirigir a Orquestra de Filarmónica de Nova Iorque

13:00

- Ouvimos um excerto do 1º andamento do Concerto para Percussão de Água e Orquestra, do compositor chinês Tan Dun, uma peça escrita em 1998. Nesta gravação, com Christopher Lamb na percussão e a Orquestra de Filarmónica de Nova Iorque sob a direcção de Kurt Masur.
- Um exemplo de exploração do potencial acústico e musical da água enquanto instrumento. Mais recentemente, Tan Dun tem experimentado abordagens semelhantes com outros materiais, por exemplo em 2003 num Concerto para Percussão de Papel e Orquestra, e em 2009 num Concerto para Percussão de pedra e cerâmica.
- Na Suécia existe uma orquestra na qual todos os instrumentos são feitos de água, mas no estado sólido. Em 1998, Tim Linhart, um artista americano residente nesse país, e com mais de 30 anos de experiência a trabalhar o gelo, experimentou construir um instrumento nesse material. Construiu um violino, em tudo igual a um violino normal, excepto que o corpo ressonante do instrumento, em vez de madeira, é feito de gelo, e ficou surpreendido com a qualidade tímbrica do objecto final.
- Desde então, além do violino, Tim Linhart já construiu violas, violoncelos, contrabaixos, guitarras, banjos, bandolins, baterias, xilofones, rolandofones, flautas e até um órgão de tubos.

- Segundo o mentor deste projecto, o maior desafio não é a própria construção dos instrumentos, mas conseguir que a afinação se mantenha ao longo de um concerto. Se o gelo começa a derreter, a afinação de alguns instrumentos sobe e a de outros desce, o que ao fim de alguns minutos torna a escuta quase insuportável.
- Para ultrapassar essa dificuldade, Tim Linhart projetou e construiu salas de concertos também integralmente feitas de gelo, com um orifício no topo, para que o calor gerado pela presença do público se evada.
- Além disso, como os intérpretes literalmente derretem os instrumentos quando seguram neles, criou protecções térmicas e sistemas de cordas para que estes fiquem suspensos no ar.
- No âmbito deste projecto escutemos um fragmento de uma peça do violoncelista italiano Giovanni Solima, tocada num violoncelo feito de gelo.

15:20

OUVIR: <https://soundcloud.com/viveka-edit-sj-lund/giovanni-solima>
Ou dos 0'00'' ou dos 2'40'' até ao fim (com margem para os calar)

18:00 (com margem para menos)

- No contexto do projecto *Ice Music*, ouvimos uma peça de Giovanni Solima, tocada num violoncelo cujo corpo, em vez de madeira, é feito de gelo. Uma ideia insólita da autoria do artista norte-americano Tim Linhart, residente na Suécia.

18:15

- Prosseguindo à descoberta de abordagens não convencionais no âmbito da criação musical, é oportuno destacar o compositor russo Aleksander Scriabine, que viveu entre 1871-1915.
- Grande parte das obras que este músico escreveu já no século XX foram influenciadas por sinestesia, uma condição que se verifica espontaneamente nalgumas pessoas na qual uma experiência sensorial é interpretada em mais do que um sentido.
- Scriabine desenvolveu um sistema de correspondência entre as cores e as 12 notas da escala cromática, baseado num tratado sobre luz e cor da autoria de Isaac Newton. Organizando as cores gradativamente ao longo do chamado ciclo das quintas, fez corresponder o vermelho à nota dó, o laranja à nota sol, o amarelo à nota ré, o verde à nota Lá, por aí fora.
- Há quem afirme que o facto de o compositor ter suportado esta teoria num tratado científico e não na sua própria intuição e experiência sinestésica, leva a crer que o próprio não era genuinamente sinestésico e que a sua proposta era meramente conceptual.

- Apesar dessas alegações, e não obstante o facto destas correspondências sinestésicas poderem variar de pessoa para pessoa, Scriabine efectivamente adoptou esta proposta de correspondência de cores em várias das suas obras.
- *Prometeus, o Poema do Fogo*, com data de 1910, é uma peça para piano, orquestra, coro, que inclui também uma partitura específica para *luce*, um aparelho que era tocado como se fosse um piano, mas que em vez de projectar som, deveria projectar efeitos de luz e de cor numa das paredes da sala de concertos, acompanhando as mudanças de harmonia da parte musical da peça.
- Como no formato rádio se perde esta dimensão visual, para já proponho aos ouvintes que experimentem as suas capacidades sinestésicas durante o excerto que vamos ouvir de *Prometheus, o Poema do Fogo*, da autoria de Alexander Scriabin.

20:15

- Ouvir: *Prometheus, o Poema do Fogo*, da autoria de Alexander Scriabin, cerca de 4'00 ?? talvez dos 19'43'' aos 23'43''
<https://www.youtube.com/watch?v=V3B7uQ5K0IU>,
<https://open.spotify.com/track/5oJ8FIFNYEfViFcWnGVerk?si=t1Yev7JiS-ung4rvNMwR-Q>

24:15

- Estamos a ouvir da autoria de Alexander Scriabin, *Prometheus, o Poema do Fogo*, na qual o autor propõe uma correspondência sinestésica entre som e cor, executada através de uma partitura para *luce*, um órgão de cores.
- Naturalmente, não é uma obra que se possa fruir plenamente no formato rádio. No entanto, na internet já é possível visualizar esta peça junto da sua componente de cor e de luz, num vídeo do concerto realizado pela Orquestra Sinfónica de Yale, em 2010, precisamente no centenário da composição desta obra.
- Actualmente começa a ser cada vez mais frequente encontrar exemplos de peças musicais que contêm também uma partitura visual, de cor e de luz.
- Em 2006, Georg Friedrich Haas escreveu uma peça para luz e orquestra, chamada *Hyperion*. Nas palavras deste compositor austríaco, a luz é instrumento musical, na medida em que a alteração das cores altera a nossa percepção dos sons. Segundo Haas, uma partitura de luz e cor funciona como uma parte de percussão silenciosa. A gravação desta peça também está disponível online, mas sem a componente visual.
- Voltando ainda a Alexander Scriabin. Este compositor russo, falecido com apenas 43 anos, deixou incompleta aquela que poderia ter sido a sua grande obra prima. *Mysterium*, uma peça de carácter místico, plena de simbolismos e inclusive com

contornos apocalípticos. Seria uma obra multi-sinestésica, com correspondências entre sons, cores, cheiros e toque. Scriabin tinha idealizado a sua apresentação nas montanhas, com centenas de intérpretes. A peça teria a duração de *uma semana inteira* e de alguma forma o compositor acreditava que a seguir à estreia desta sua obra peça o mundo assistiria ao apocalipse.

- A Tetralogia de Richard Wagner dura cerca de 15 horas, ao longo de quatro óperas. Karlheinz Stockhausen escreveu uma ópera com a duração de 29 horas, da qual faz parte o seu célebre quarteto de cordas com helicópteros. Mas uma obra com a duração de *uma semana inteira* está definitivamente fora do formato a que estamos habituados.
- Nesta temática – a de quanto tempo pode durar uma performance musical - alguns compositores procuram testar os limites físicos e psicológicos, quer do público, quer dos intérpretes.
- Na partitura da peça *Vexations*, Erik Satie deixou por escrito a seguinte indicação enigmática: “Para tocar esta peça 840 vezes seguidas é recomendado ao intérprete que se prepare antecipadamente, no maior silêncio e na mais séria imobilidade.”

28:00

- Em Janeiro de 2018, esta instrução foi levada à letra pela pianista Joana Gama, ao executar a partitura desta obra consecutivamente durante 14 horas, sem interrupções. A maratona musical decorreu na Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, exigiu da intérprete preparação e dieta rigorosas, e durante todo o processo a pianista foi vigiada de perto por uma equipa médica da Federação Portuguesa de Futebol.
- O momento ficou registado. Escutemos a gravação da partida, a primeira *Vexation* das várias centenas que Joana Gama viria a repetir nas 14 horas seguintes.

28:35

OUVIR: 1ª passagem de vexations, Joana Gama ao vivo Gulbenkian

29:30

- A propósito de *Vexations*, é oportuno citar um pensamento célebre de John Cage, profundo admirador de Satie:
 - Se uma coisa se torna aborrecida ao fim de dois minutos, então experimente-a durante quatro. Se continuar aborrecida, experimente-a durante oito minutos, depois 16, depois 32 minutos. Até eventualmente descobrir que afinal a coisa não é aborrecida.
- Erik Satie era um exímio provocador. *Vexations* não é o único caso em que o compositor parisiense questiona a natureza da performance musical... Satie atribuiu a algumas das suas peças a designação de *música móvel*. Ou seja, música

de fundo, à qual o ouvinte não precisa de prestar atenção. É o caso de *Carrelage Phonique*, *Azulejos Sonoros*, uma peça que o compositor expressamente recomenda tocar durante um almoço ou um casamento civil.

29:50

OUVIR: 1ª passagem

https://open.spotify.com/track/6MIHXYoRpHpcnvaBzmcl6v?si=AButTqI_T6y5h3WpKTGq_w, ensemble Ars nova, 2'32", meter tipo 0'40" e depois em pano de fundo.

30:30

- Na interpretação do Ensemble Ars Nova, escutámos *Carrelage Phonique*, *azulejos sonoros*, uma das *peças mobília* que o autor, Erik Satie, propõe ao intérprete tocar repetidamente sem esperar qualquer atenção por parte do público. Uma intenção que mais tarde viria a inspirar o movimento minimalista repetitivo.
- Outro exemplo paradigmático em que assumidamente um compositor questiona os limites de uma performance musical é da autoria de John Cage. Na partitura de uma peça sua para órgão intitulada *As Slow as Possible*, é dada indicação ao intérprete para, literalmente, tocar a peça *o mais lentamente possível*.
- Uma interpretação desta peça está a decorrer neste preciso momento, aliás, desde 2001, no órgão da catedral de Halberstadt, na Alemanha. Em 2013, mais de mil pessoas se reuniram nessa catedral para escutar a 13ª nota desta obra emblemática de John Cage. A próxima nota da partitura está agendada para Setembro de 2020, e segundo os cálculos, a última nota só deverá ser tocada por volta do ano de 2640.

31:30

- Os limites / Mas os limites de uma interpretação musical podem ser desafiados, não apenas pela duração de uma peça mas também pelo seu grau de dificuldade.
- Na obra *Inner Cities 10*, o compositor norte-americano Alvin Curran põe declaradamente à prova os limites físicos e psicológicos do dedicatário da peça, o virtuoso pianista belga Daan Vandewalle.
- Após uma secção de 45 minutos de crescente tensão, ouve-se uma súbita aceleração, e um detonar de uma textura cada vez mais complexa, tão densa que o próprio compositor desistiu de a escrever nota por nota, optando antes por dar ao intérprete uma indicação verbal para continuar a improvisar no mesmo padrão repetitivo de forma cada vez mais intensa, nas suas palavras, *as fast as possible*, “e até que a exaustão total o obrigue a parar de tocar.”

32:15

- OUVIR Inner Cites 45'38" até ao fim, 6'00

38:45

- São mesmo necessários alguns segundos de silêncio depois de escutar esta interpretação monumental do pianista belga Daan Vandewalle, o mais próximo que conheço de uma erupção vulcânica num instrumento musical.
- Foi o final da 10ª parte de Inner Cities, um extenso ciclo de peças da autoria de Alvin Curran, compositor norte americano nascido em 1938.
- Embora seja mais conhecido como compositor, Alvin Curran, à semelhança de John Cage, é um artista multi-facetado cujo vasto trabalho abrange também inesperadas instalações sonoras, peças para serem tocadas ao ar livre, performances suas a solo, peças experimentais para a rádio e algumas das propostas musicais mais controversas das últimas décadas.
- A instrumentação que encontramos nalgumas das suas peças é literalmente desconcertante. Em 2017 escreveu um concerto para banheira e orchestra, com 17 instrumentos, 2 vezes, mesa de bilhar amplificada, bolas de basquete e corno.
- Outras das suas obras, mais do que peças musicais, são experiências sonoras, verdadeiramente rituais. É o caso de Conversa Geológica, uma obra para coro, vento, percussão e vulcão em actividade. A estreia teve lugar na encosta Este do Vulcão Etna em 2007.
- Mas uma das obras de Alvin Curran conceptualmente mais interessantes chama-se *Pian de Pian Piano*. Trata-se de um piano de cauda velho, colocado no meio de um bosque italiano, como se tivesse caído do céu. O piano toca sozinho 24 horas por dia, (através de um sistema chamado disklavier), está exposto a todas as intempéries e nunca é afinado. Pelo contrário. A intenção desta instalação permanente é justamente assistir ao processo de biodegradação do piano, e ao efeito que esse fenómeno gradual vai provocando no som do instrumento, até que todas as partes se desintegram por completo e se fundam novamente com a terra.
- Eis uma gravação desta instalação captada em Julho de 2018, precisamente um ano após a colocação do piano no bosque.

41:00

OUVIR:

- https://www.youtube.com/watch?v=mDkohX5NS_g&feature=youtu.behttps%3A%2F%2Fwww.youtube.com%2Fwatch%3Fv=mDkohX5NS_g&feature=youtu.be
- só é bom do início até aos 2'20" e tem uns ruídos a meio que é preciso tirar). 0'00" a 2'20")

- Foi um fragmento sonoro de uma instalação da autoria de Alvin Curran intitulada *Pian de Pian Piano*.

42:10

- Regressando à música em formato concerto, ou seja, com intérpretes, instrumentos, partituras e compositores, proponho escutarmos em seguida mais uma obra de Mauricio Kagel, *Die Stücke der Windrose, As peças da Rosa dos Ventos*.
- Trata-se de uma peça extensa, constituída por 8 andamentos, correspondentes aos 4 pontos cardeais e aos 4 pontos colaterais, ou intermédios. Foi composta entre 1988 e 1994, para quinteto de cordas, clarinete, piano, harmónio, percussão e flauta de pã, uma inusitada combinação de instrumentos que o autor designou de Orquestra de Salão.
- **OUVIR: Ensemble Aleph toca Die Stücke der Windrose.**
 - Sudoeste, 2:28 – 6:00 ou até aos 7:09
- Na interpretação do Ensemble Aleph, escutamos um excerto Sudoeste, um dos 8 andamentos de *Die Stücke der Windrose*, da autoria de Mauricio Kagel, compositor argentino-alemão que viveu entre 1931 e 2008.
- Esta obra, recordei foi escrita para uma combinação invulgar de instrumentos a que o autor deu o nome de Orquestra de Salão, constituída por quinteto de cordas, clarinete, piano, harmónio, percussão e flauta de pã.
- O facto da primeira gravação integral desta peça ter surgido apenas em 2016, 22 anos após a data de composição, e 8 anos após a morte do compositor, é de certa forma uma confirmação de que a opção de escrever para agrupamentos instrumentais fora dos formatos habituais pode condicionar seriamente a apresentação e a circulação de uma obra musical.
- Escrever para a formação padrão de uma orquestra sinfónica tem a desvantagem de se ficar condicionado às combinações de timbres que já foram exploradas por milhares de compositores mas tem a vantagem de haver milhares de orquestras por todo o mundo aptas a tocar essa obra.
- Para conseguir o melhor dos dois mundos, há cada vez mais compositores a formar os seus próprios ensembles, com instrumentação personalizada, à medida dos seus gostos. Por vezes a escolha terá até mais a ver com os intérpretes com quem o compositor quer trabalhar, do que propriamente com uma escolha criteriosa e premeditada dos instrumentos.
- Actualmente uma das mais fascinantes orquestras fora dos formatos padrão chama-se Andromeda Mega Express Orchestra, um projecto do compositor alemão Daniel Glatzel, nascido em 1984. Não é nem uma big band nem uma orquestra

clássica, mas tanto o resultado musical como os músicos que integram o projecto assentam raízes em ambos os territórios.

- OUVIR: *Vula*, Andromeda Mega Express Orchestra, falta escolher. Spotify..
 - <https://open.spotify.com/track/2Mao0YWE1aBJbwtDNas5EP?si=XouOXSXzShqJ2eJKj1VYZg>
- Escutámos uma peça intitulada *Vula*, In Light of Turmoil, pela Andromeda Mega Express Orchestra, um projecto liderado pelo músico alemão Daniel Glatzel. Trata-se de um agrupamento composto por 18 elementos, numa combinação instrumental personalizada que coloca instrumentos clássicos como flauta de bisel, harpa, fagote ou quarteto de cordas ao lado de instrumentos como a bateria, saxofone, sintetizador ou sampler.
- Já na recta final do programa de hoje, aproveito para recordar o fio condutor subjacente a todos os programas desta série Fora de Formato. A ideia de que a riqueza, diversidade e originalidade da criação musical não estão justamente representadas nos canais a que habitualmente temos acesso: ou seja, os festivais, as salas de concertos, as rádios, a televisão ou os discos.
- A música erudita é de certa forma um nicho. Mas mesmo dentro deste nicho existe um mainstream, ditado por uma indústria de editoras, distribuidoras e plataformas que numa perspectiva tendencialmente comercial apostam sempre nos grandes clássicos, nos nomes que vendem, nas peças que vendem, uma atitude suportada pelos hábitos e gostos cristalizados dos ouvintes, e por alguma inércia em descobrir o que há de novo.
- Vale mesmo a pena conhecer *também* o trabalho de compositores cujos nomes escutamos menos vezes. Vale mesmo a pena conhecer *também* obras que não encaixam nos formatos padronizados da música erudita.
- Felizmente, e sobretudo graças à internet, uma parte desse repertório menos conhecido ou fora de formato passou a estar mais acessível.
- Para encerrar o programa de hoje, proponho escutarmos, do compositor sul-africano Kevin Volans, a 3ª dança de *White Man Sleeps*, uma peça escrita em 1982 para viola da gamba, percussão e 2 cravos afinados segundo uma escala africana.
- *White Man Sleeps* 1st version, 5'00", 7:28 a 13:28
- OUVIR: https://www.youtube.com/watch?v=qr9_N3z6tJo
 - Kevin Volans
 - For 2 hpd, vl da gamba, perc. First perf London (Institute of Contemporary Arts), 1982, Volans (hpd), Paul Simmonds (hpd), Margriet Tindemans (vl da gamba), Robyn Schulkowsky (perc). Ded. to Margriet Tindemans and Robyn Schulkowsky.

- Com autoria e interpretação de Kevin Volans, acompanhado por Paul Simmonds, Margriet Tindemans e Robyn Schulkowsky, escutámos a 3ª dança de *White Man Sleeps*, uma peça para viola da gamba, percussão e dois cravos. Os cravos têm aqui uma afinação especial, de acordo com uma escala africana. Uma abordagem que em parte antecipa o tema da próxima semana.
- Vale muito a pena conhecer também uma 2ª versão desta peça, que o compositor sul-africano dedicou ao Kronos Quartet.
- E assim encerramos o programa de hoje.

PROGRAMA 12 - INVENTORES E REINVENTORES DE INSTRUMENTOS

0'30''

Ouvir: Kevin Volans até aos 6'15''

- *Mbira*: https://www.youtube.com/watch?v=oeN-wJ1_YI4
- Kevin Volans Ensemble

6'00''

- Abrimos o programa de hoje da mesma forma que encerrámos o anterior, com música da autoria do compositor sul-africano Kevin Volans. Ouvimos o início de *Mbira*, uma peça escrita para 2 cravos afinados segundo uma escala africana, e um pequeno instrumento de percussão. A interpretação foi do Kevin Volans Ensemble.
- Em *Mbira*, palavra que designa também um instrumento africano e um estilo de música do Zimbábue, o compositor tenta simular o som e os padrões rítmicos com que habitualmente se toca este instrumento.
- Nos anos 80, num acto simbólico de oposição ao apartheid, Kevin Volans começou a explorar as técnicas de composição africanas e a aplicá-las à música contemporânea ocidental. Nesta peça o simbolismo é ainda reforçado pela opção de adaptar a afinação do cravo à sonoridade de uma escala africana.
- Quando ouvi esta peça pela primeira vez demorei algum tempo a perceber que era tocada com cravo. De facto, a afinação com que um instrumento é preparado pode transformá-lo por completo.
- Já tínhamos visto no sétimo programa desta série que, se afinarmos as cordas todas de um piano uma oitava abaixo, o seu som aproxima-se surpreendentemente da sonoridade do gamelão, um conjunto de instrumentos de percussão que encontramos na indonésia.
- A teorização e a exploração de afinações alternativas nos instrumentos de teclas não é um fenómeno recente. No século XVI, Nicola Vicentino construiu um cravo cuja organização do teclado permite tocar microtons. Escutemos um exemplar actual deste instrumento segundos os desenhos deste construtor italiano:
- OUVIR: <https://www.youtube.com/watch?v=0akGtDPVRxk>, 15'' a partir dos 2'00''

- Actualmente, em busca de novas sonoridades e possibilidades expressivas, alguns músicos continuam a explorar sistemas alternativos de afinação.
- Um dos instrumentos sobre o qual se têm realizado mais experiências é o piano.
- Uma das experiências mais conhecidas neste campo foi proposta por La Monte Young, compositor nascido em 1935. Na sua obra *Well Tuned Piano*, numa tradução literal, *Piano Bem Afinado*, este músico norte-americano propõe um sistema de afinação que manteve em segredo durante quase 30 anos após a estreia em 1964. A peça foi concebida para ser uma experiência ritual sonora com a duração de cerca de 5 horas. Além disso, só pode ser apresentada num piano adaptado pelo compositor, construído com uma oitava extra no registo grave. Fiquemos com alguns excertos de *Well Tuned Piano*, de La Monte Young.

8'00''

OUVIR: *Well Tuned Piano*

2 minutos deste (começar a meio), com margem

<https://www.youtube.com/watch?v=nU8UHQLQ0Qs>

e o primeiro minuto deste:

<https://www.youtube.com/watch?v=9JV-66bGp7Y>

La Monte young

11'00''

- Escutámos dois fragmentos de *Well Tuned Piano*, com interpretação e autoria de La Monte Young. Uma extensa peça, de carácter improvisado, concebida nos anos 60, que explora o chamado Temperamento Justo, um sistema de afinação das notas assente na série dos harmónicos, e que se encontra mais próximo da afinação que encontramos na natureza.
- Esta proposta de La Monte Young nasceu da sua desilusão em relação ao sistema de afinação actual e dominante, o tal sistema temperado, no qual o intervalo de distância entre quaisquer duas notas adjacentes é sempre o mesmo, uma 2ªmenor. Uma opção que simplifica a prática de tocar música em conjunto, e que permite tocar a mesma música em qualquer tonalidade. Mas que, por ser artificial, requer um afastamento da afinação pura, que é mais estável e mais cristalina.
- Em termos técnicos, a afinação de *Well Tuned Piano* permite ouvir dois intervalos que não existem no sistema temperamento actual: o intervalo de 5ª matematicamente pura (OUVIR exemplos?), e o intervalo de 7ª harmónica. (OUVIR exemplos?)
- Uma explicação mais detalhada iria requerer bastante tempo, mas vale a pena destacar duas consequências da afinação aqui utilizada por La Monte Young.
- Em primeiro lugar, a escala não ascende uniformemente. Nalgumas zonas do teclado, quando se sobe duas teclas adjacentes, o som desce em vez de subir. (OUVIR exemplos?)

- Em segundo, em vez dos 12 tipos de intervalos presentes na escala temperada, encontramos neste sistema 38 tipos de intervalos. Escutemos por exemplo três gradações do intervalo de 2ª Maior (OUVIR exemplos?)
- Este interesse pelas subtilezas inerentes à afinação natural foi desenvolvido por alguns compositores franceses e romenos sobretudo a partir dos anos 70, numa abordagem que ficou conhecida como espectralismo. Mais do que um estilo musical, trata-se de uma estética que explora as propriedades psico-acústicas do som, dando primazia ao timbre, à cor e à textura, em detrimento de um tema melódico e de uma progressão de acordes, características dominantes da música tonal ocidental.
- Qualquer som acústico, presente na natureza, mesmo que emitido por um instrumento, tem a sua complexidade particular, sendo composto por vários sons individuais, vários harmónicos. Habitualmente, o primeiro passo de um compositor de música espectral é analisar essas componentes do som através de um espectrograma. Esse ADN harmónico, junto com a cor, a textura e o timbre intrínsecos a esse som tornam-se o material musical que o compositor propõe explorar e dar a conhecer em cada obra.

14'30''

- OUVIR: Talea 2:30 até 5:30 (3')
 - [Já tenho mp3 no Terabolso](#)
 - [KammerEnsemble N](#)

17'30''

- Na interpretação do KammerEnsemble N, ouvimos uma passagem de Talea, uma peça da autoria de Gérard Grisey, compositor que viveu entre 1946 e 1998. Um dos pioneiros numa estética à qual se deu o nome de espectralismo.
- Um dos seguidores dessa estética ainda actualmente é o compositor austríaco Georg Friedrich Haas, nascido em 1953. Em 2010 escreveu uma obra para 6 pianos e orquestra, na qual cada um dos pianos tem uma afinação micro-tonal distinta, de forma a ter disponível 6 fracções entre cada meio tom. Ou seja, nesta peça, por exemplo entre dó e dó# existem 6 notas distintas, mas cada tem de ser obtida num piano diferente. Neste sistema, a distância entre uma nota e outra deixa de ser sentida como um intervalo, e passa a sentir-se como várias cores da mesma nota. Encontramos dentro de cada oitava 72 notas diferentes, em vez das habituais 12, e uma progressão gradual ao longo destas notas sente-se não como uma escala, mas como um glissando.
- Fiquemos com os 4 minutos finais desta peça com cerca de meia hora, Limited Approximations, de Georg Friedrich Haas. Não tem electrónica. É uma peça 100% acústica.

19'00''

OUVIR: Georg Friedrich Haas: Limited Approximations

- <https://www.youtube.com/watch?v=BoqvGLdjUhE>
- do spotify,
- I - pouco antes dos 5:12, brutal aos 8:40
- III dos 3:45 aos 7:28 (3'40" total), é este
- Orquestra Sinfónica de Baden-Baden e Freiburg, sob a direcção de Sylvain Cambreling.

23'00''

- Foi o final de Limited Approximations, um obra para 6 pianos com afinação microtonal e orquestra, do compositor austríaco Georg Friedrich Haas. A interpretação é da Orquestra Sinfónica de Baden-Baden e Freiburg, sob a direcção de Sylvain Cambreling.
- Do mesmo autor, mas numa abordagem bastante mais simples, escutemos um breve fragmento de uma peça escrita para dois pianos, afinados à distância de um quarto tom. Ou seja, desta vez, por exemplo entre dó e dó#, existe apenas uma nota adicional, meio caminho entre as duas.
- Os dois pianos devem ser colocados perpendicularmente um ao outro, para que o mesmo intérprete possa tocar num deles com a mão direita e no outro com a esquerda.

23'45''

OUVIR: Georg Friedrich Haas: Hommage a Steve Reich - Hans Lüdemann, 2 pianos, 1' <https://www.youtube.com/watch?v=AZScMLcSt98>

25'00''

- Na interpretação de Hans Lüdemann, escutámos um breve trecho de uma peça microtonal do compositor austríaco Georg Friedrich Haas, chamada *Homenagem a Steve Reich*.
- O recurso a sistemas alternativos de afinação num piano comum requer uma preparação prévia rigorosa e também morosa.
- Mas as 12 notas, equidistantes em intervalos de meio tom, que estão disponíveis na escala temperada não são suficientes para tocar alguns géneros de música. Por exemplo, a música karnática indiana ou os makams turcos recorrem com frequência a notas a que não conseguimos aceder num piano por se encontrarem algures entre duas teclas adjacentes.

- Para que os pianistas possam tocar este tipo de repertórios, alguns inventores de instrumentos têm explorado formas alternativas de controlar a afinação de um piano.
- No início da década de 2000, o músico britânico Geoff Smith começou a testar uma ideia a que chamou afinação fluida. A possibilidade de ajustar a afinação de qualquer nota do piano imediatamente antes, ou inclusive durante o som da própria nota. No Fluid Piano, cada corda pode ser ajustada em qualquer momento até dois meios tons, o que permite não só adaptar o piano a escalas não ocidentais, mas também fazer glissandos. Em 2016 foi lançado o primeiro disco integralmente gravado num Fluid Piano, pelo pianista indiano Utsav Lal.

26'20"

OUVIR: Fluid Piano, Utsav Lal

<https://www.youtube.com/watch?v=vr3L-Fv2IX8&feature=youtu.be>

28'00", com margem

- Os arpejos e os gestos melódicos que ouvimos nesta gravação de música indiana vêm do Fluid Piano, uma proposta de reinvenção do piano da autoria de Geoff Smith, um instrumento totalmente acústico que permite alterar a afinação de cada nota do piano a qualquer momento. O intérprete chama-se Utsav Lal.
- Já com recurso a computadores e electrónica, têm surgido várias propostas de teclados policromáticos, ou seja, com soluções e variantes que permitem tocar microtons, e imprimir em cada nota nuances mais expressivas impossíveis de obter num piano normal.
- É o caso do Touchkeys, um teclado sintetizador concebido para tocar Maqams turcos, em que cada tecla pode ser tocada em três pontos distintos, para produzir quartos de tom ou mesmo sextos de tom: escutemos um exemplo (em quartos de tom, numa progressão desde a nota Fá até à nota Dó.)

28'45"

- OUVIR: aos 0:33" até 0'42", e até posso acelerar isto
 - <https://www.youtube.com/watch?v=-QcYgslHq9k>

29'00"

- Mas actualmente / Actualmente a alternativa ao teclado convencional mais intuitiva e mais versátil chama-se Seabord. Não é bem uma alternativa ao piano, é um teclado com a mesma organização de teclas de um piano, mas no qual se consegue simular por exemplo a forma de tocar de um contrabaixo ou de uma guitarra eléctrica, com todas as nuances que até agora só eram possíveis nesses mesmos instrumentos.

- As teclas do Seabord são feitas num material suave, da família do silicone, para que, através da pressão e de movimentos subtis dos dedos, o intérprete consiga controlar parâmetros como o volume, o vibrato, o ataque ou fazer glissandos. Eis dois exemplos no Seabord / Eis um exemplo do Seabord:

29'40''

- OUVIR:
 - <https://www.youtube.com/watch?v=Oy4Y5xPAC7A>, dos 3:10 aos 3:30 (guitarra eléctrica) ou dos 4:22 aos 5:22 ou 6:13

30'20''

- Mas regressando à ideia de reinventar a sonoridade de um instrumento através da sua afinação, não é só nos instrumentos de teclas que têm surgido novas propostas. Existem actualmente vários modelos de guitarras microtonais, existe uma marimba em que é possível tocar quartos de tom, e até no acordeão se têm feito experiências interessantes.
- Em 2015, o compositor finlandês Jukka Tiensuu escreveu um Concerto para Acordeão em Quartos de Tom e Orquestra. Desta obra escutemos uma passagem que começa com um momento a solo do acordeonista.

31'00''

- OUVIR: Jukka Tiensuu - Anomal Dances, Concerto for quarter-tone accordion and orchestra, 11: 40 até 15:58, 4'20"
 - <https://www.youtube.com/watch?v=HObVMmTNZow>

31'40''

- Ouvimos um excerto do Concerto para Acordeão em Quartos de Tom e Orquestra, do compositor finlandês Jukka Tiensuu. Com Veli Kujala no acordeão, e a orquestra filarmónica de Helsínquia dirigida por Susanna Mälkki. Um exemplo de reinvenção do acordeão através de uma alteração profunda no seu sistema de afinação.

32'00''

- É um mundo fascinante, o dos que se dedicam a inventar e reinventar instrumentos. O primeiro programa Fora de Formato foi em parte dedicado a Adolphe Sax, o inventor do saxofone. Apesar das adversidades que descrevi nesse programa, somos hoje testemunhas de que o saxofone faz parte da vida musical quotidiana. Mas nem todos os inventores de instrumentos têm essa sorte. Aliás, o próprio Adolphe Sax inventou dezenas de outros instrumentos, dos quais a maioria caiu no esquecimento.

32'35''

- O resto do programa de hoje é dedicado aos inventores de instrumentos. Segue-se uma viagem por alguns dos milhares de instrumentos que continuam a brotar da imaginação do ser humano, sempre que possível com muito breves exemplos musicais, apenas para conhecer a sua sonoridade.
- Leonardo da Vinci, além de cientista, matemático, engenheiro, anatomista, pintor, escultor, arquiteto, botânico, poeta e inventor, era também músico. Como músico, era admirado como professor, investigador, intérprete, improvisador, e inventor de instrumentos, dezenas de instrumentos. Recentemente, a partir de desenhos técnicos encontrados nos seus blocos de notas, reconstruiu-se um exemplar da sua viola organista. Um instrumento de teclas, na forma de um piano de cauda, em que as cordas são friccionadas por vários cilindros, cujo movimento é accionado por pedais, como uma máquina de costura.

33'20''

OUVIR: Viola Organista, quaisquer 20 segundos disto

- <https://www.youtube.com/watch?v=VoZOkGtygjk>

33'40''

- Já no século XVIII, outro polímata célebre, Benjamin Franklin, inventou um instrumento muito peculiar, a harmónica de vidro. Consiste numa armação com discos de vidro ou cristal, de dimensões diferentes, cada um com a espessura de um dedo. O intérprete coloca os discos em rotação e produz som ao tocar-lhes com os dedos molhados. A harmónica de vidro tem um som etéreo, delicado e celestial muito apreciado na época, e vários compositores escreveram para este instrumento, incluindo Mozart, Beethoven, Donizetti e Richard Strauss. Escutemos uma peça muito pouco conhecida de Ludwig van Beethoven, uma miniatura: *Melodrama, para harmónica de vidro e voz declamada.*

34'25''

- OUVIR: <https://open.spotify.com/track/0F16lCylrHj8TPf0yTFC9c?si=xPJlq-9sTjiuiy3g1F1bMQ>
 - Melodram, Beethoven, por Thomas Bloch, 1'

35'25''

- *Melodrama*, uma pequena peça da autoria de Beethoven, para harmónica de vidro e voz declamada, aqui na interpretação de Thomas Bloch.
- Há uma história de mistério em torno deste instrumento de som celestial. A maior parte dos intérpretes que se dedicaram à harmónica de vidro acabaram internados num hospício, com distúrbios mentais. Corriam até rumores de que quem ouvia a harmónica de vidro tempo demais acabava por ficar louco também.

36'15''

- Thomas Bloch, o intérprete desta miniatura de Beethoven que escutámos, dedica a sua carreira a instrumentos invulgares. É também um reconhecido intérprete de Crystal Baschet, um primo da harmónica de vidro, inventado já no século XX pelos irmãos Baschet.

36'30''

OUVIR

- Crystal Baschet
 - Thomas Bloch, por isso é este:
 - <https://youtu.be/ARt4iKdRPxA>

37'00''

- Novamente Thomas Bloch, intérprete no Crystal Baschet, um dos mais de 500 instrumentos musicais inventados por Bernard e François Baschet, falecidos em 2014 e 2015 respectivamente. Do legado destes dois irmãos de origem francesa faz parte também um projecto educativo a que deram o nome de Instrumentário Baschet. Trata-se de um conjunto de 14 instrumentos e estruturas sonoras capazes de produzir mais de 100 sons distintos, e que tem como objectivo sensibilizar as crianças para a enorme variedade de sons que é possível produzir de forma simples.
- Um dos instrumentos invulgares / Outro dos instrumentos invulgares a que Thomas Bloch se dedica chama-se Waterphone. Trata-se de uma espécie de panela de aço, que funciona como ressoador e que contem hastes nas extremidades. Ao ser enchida com água, o instrumento adquire um som etéreo e misterioso. Pode ser tocado com baquetas ou com arco. Foi inventado no final dos anos 60 pelo músico Richard Waters e além de ser utilizado frequentemente em diversas bandas sonoras de filmes, tem sido também adoptado por compositores de música erudita. Escutemos uma breve passagem de uma peça da autoria da compositora russa Sofia Gubaidulina, para 7 violoncelos e 2 waterphones:

38'20''

OUVIR: Gubaidulina, dos 7'00'' aos 8'00'' exactamente

<https://open.spotify.com/track/4Z6SRRSqrP1Zth211lr8Dx?si=JlQk3Ja2Txa0NA7rA3ekdQ>
ON THE EDGE OF ABYSS, for seven violoncelli and two waterphones, 2002, 15'

39'20''

- Foi um breve excerto de *À beira do abismo*, uma peça para 7 violoncelos e 2 waterphones, de Sofia Gubaidulina, aqui para ilustrar a sonoridade fantasmagórica deste segundo instrumento.

39'20''

- Alguns músicos procuram reinventar a sonoridade de instrumentos já existentes construindo versões de maior dimensão.
- Jean Baptiste Vuillaume, um bem sucedido inventor de instrumentos parisiense, construiu em 1850 um contrabaixo com 3,5 metros de altura, o Octobass. Por ter o dobro da altura média de um ser humano adulto, este instrumento gigante tem de ser operado por um sistema de alavancas e obriga a que o intérprete tenha de tocar a partir de um escadote.
- Actualmente só existem 7 exemplares, quase todos em museus, mas um deles pertence à Orquestra Sinfónica de Montreal e é utilizado pontualmente por alguns compositores.
- As 3 cordas do Octobass são tão espessas e compridas que é possível observar a olho nu o padrão de vibração das cordas. A afinação é duas oitavas abaixo do violoncelo. A nota mais grave é um dó com 16Hz. Provavelmente o sistema de som em que está a ouvir o programa nem sequer lhe vai permitir ter uma percepção real do impacto vibrante deste instrumento, mas escutemos a gravação de algumas notas neste registo gravíssimo do Octobass.

39'20''

OUVIR: aos 1'24''

- <https://www.youtube.com/watch?v=Vc-RWrWxaCw>

40'45''

- Além do Octobass, que certamente terá conquistado alguma notoriedade também pelo seu lado bizarro, Jean Baptiste Villaume inventou e aperfeiçoou mais de 3.000 instrumentos distintos. Mas, como vimos no primeiro programa, dedicado ao saxofone, não é fácil para um novo instrumento musical conquistar a adesão da comunidade. É necessário que conquiste intérpretes dedicados, compositores que lhe escrevam repertório adequado, e professores que entusiasmem novas gerações de intérpretes. Três condições fundamentais para a longevidade de qualquer instrumento musical.

41'20''

- Nascido em 1885, Luigi Russolo foi um pintor futurista italiano, compositor, construtor de instrumentos e autor do manifesto *L'Arte dei Rumori (A Arte dos Ruídos)*. Nesse documento escrito em 1913, afirma que a revolução industrial deu ao cidadão moderno a capacidade de apreciar sons mais complexos, e que era urgente complementar a limitada capacidade de timbres proporcionados pela orquestra com a infinita gama de possibilidades que encontramos no ruído.

- Para o efeito, Russolo projetou e construiu uma série de dispositivos geradores de ruído a que deu o nome de *Intonarumori*. A primeira apresentação desta orquestra composta por 16 instrumentos experimentais ruidosos, ocorreu em 1917 sob o título *Grande Concerto Futurístico*.
- Como o próprio Luigi Russolo já havia previsto, o concerto foi recebido com total desaprovação e até violência por parte do público. Nenhum 16 dos instrumentos originais *Intonarumori* sobreviveu até aos nossos dias.
- No entanto, o seu manifesto *A Arte dos Ruídos* influenciou várias gerações de compositores ao longo do século XX. Em 2017, no centésimo aniversário do *Grande Concerto Futurístico*, o músico italiano Luciano Chessa reconstituiu todos os instrumentos da *Orquestra Intonarumori* a partir dos desenhos originais, e realizou vários concertos de homenagem a Luigi Russolo. A digressão, que passou por Lisboa, no Teatro Maria Matos, contemplou encomendas de novas peças para esta orquestra que, 100 anos depois, ainda se pode considerar relativamente futurista.
- Fiquemos com um fragmento de peça da autoria do seu irmão, Antonio Russolo, para voz, piano e três instrumentos *intonarumori*.

43'00''

- OUVIR:
 - https://www.youtube.com/watch?v=_6pzNhUj-Zs
 - *começar aos 2'36'' exactamente, ir até aos 3'38'', total 1'*

44'00''

- Actualmente uma das grandes referências neste universo dos construtores de instrumentos é o norte-americano Bart Hopkins. O seu site pessoal, junto com o site oddmusic.com são duas das principais fontes de conhecimento sobre instrumentos musicais experimentais. Além de ser o autor de centenas de instrumentos que continuam a inspirar músicos e inventores por todo o mundo, Bart Hopkins foi editor da revista *Experimental Musical Instruments* durante 15 anos e escreveu inúmeros tratados sobre construção de instrumentos musicais, uns de carácter mais técnico para profissionais, outros dirigidos ao público juvenil.
- Escutemos alguns dos instrumentos inventados por Bart Hopkins:
- OUVIR: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLoBA9wH4XsJILMqYlmeJgXVfeqR4164O>
- O **Dansel 3**, O **Savart's Wheel**, o **Suction Pops**, O **Saxofone de madeira**, **O saltério aquático friccionado**, a **Breath Flute**, o **Cat's face**, O **waterfall**, O **deep guitar**, O **Moe Flute**, o **Alt-Alt**, o **Hand-Held**, o **Waffle Gurgle Flute**, o **Brancor**, o **Shaker Arms**, o **Short Pliffers**, O **Pepper Tail Pieces**, O **open disorderly tumbling forth**, o

Springtime, o Friction K, o Wobble Steel Guitar, o Stroked Zither, o Mega-lyra alt, o Glass on Tine, o Flex Short Strings, o Big Memreed, o Bamboo idiomount

- Ouvimos breves exemplos de alguns dos instrumentos musicais criados por Bart Hopkins, demonstrados pelo próprio. Um pormenor curioso neste mundo dos inventores é que, salvo raras excepções, quem cria um instrumento novo acaba por se tornar no melhor intérprete desse instrumento.
- O trabalho de Bart Hopkins só será talvez equiparável ao de outro célebre inventor, também natural dos Estados Unidos, chamado Harry Partch. Este músico, que viveu entre 1901 e 1974, poderia ter sido mencionado logo na primeira parte do programa de hoje, já que grande parte do seu trabalho de construção de instrumentos servia de base para a exploração de sistemas de afinação alternativos ao actual. Escutemos uma passagem do seu emblemático disco: *The World of Harry Partch*.

OUVIR:

- **Harry Partch**
 - *The World of Harry Partch: a partir dos 6'00" até aos 7'40"*
 - https://www.youtube.com/watch?v=WrJDdt5OS_Y
- Foi um pequeno fragmento do mundo de Harry Partch, inventor de instrumentos norte-americano.

48'00"

- Existe ainda uma família de instrumentos musicais inventados pelo Homem mas que não carecem de intérpretes humanos para se fazerem ouvir. São esculturas e instalações sonoras que interagem com os elementos da natureza: a chuva, o vento ou as marés.
- *The Singing Ringing Tree* é uma enorme escultura sonora instalada no topo de uma colina, num parque nacional no Norte de Inglaterra. É composta por centenas de tubos metálicos abertos, que interagem com o vento, produzindo um coro multifónico de uivos. Como os tubos estão dispostos em todas as direcções, o som do instrumento varia consoante a direcção do vento.

48'40"

OUVIR: <https://vimeo.com/30184260>, *singing ringing tree*

49'00"

- Um outro artista britânico, Max Eastley, constrói esculturas cinéticas sonoras, que são composições musicais em si mesmo, sem início nem fim.
- Há uma enorme dose de imprevisibilidade no resultado sonoro das suas esculturas, que numa interacção com o vento, a água, o gelo ou o electromagnetismo, estão

em permanente mutação. Como se o seu trabalho habitasse uma fronteira ténue entre o acaso da natureza e a intervenção humana.

- Uma das suas esculturas movidas pelo sopro do vento chama-se *Elastic Aerophone*.

49'35''

OUVIR: Max Eastley, Elastic Aerophone, dos 30'' aos 1'40''

https://open.spotify.com/track/5jnpCbKjKliHoOb9Eeog0q?si=r2_DMMP0Te-K9BJIUx2ySA

51'15''

- Não é música electrónica, é um aerofone elástico, uma escultura cinética ao sabor do vento, um instrumento musical 100% acústico da autoria do artista britânico Max Eastley.
- Outro instrumento musical concebido para desafiar os elementos chama-se Órgão Marinho e está localizado em Zadar, na Croácia. Nikola Bašić (basitch) é o autor desta obra sonora arquitectónica que, através de um sistema de tubos e cavidades subterrâneas, produz sons musicais em interacção com as marés e com as ondas do mar.

51'45''

OUVIR: <https://vimeo.com/53507487>, passar 20'' começar aos 30''

52'15''

- Neste campo, vale a pena destacar ainda outro exemplo insólito de um instrumento musical em relação com a natureza. O maior instrumento musical do mundo encontra-se numa gruta no estado de Virgínia, nos Estados Unidos da América.
- Em 1954, o cientista e músico Lilan Sprinkle, ao descobrir que as estalactites produzem um som de altura definida quando são percutidas, decidiu construir um litofone gigante, o *Stalacpipe*. Identificou na gruta as estalactites cujos sons se aproximavam mais da escala cromática, limou-as para acertar a afinação, e instalou um sistema que lhe permitisse percuti-las a partir de um teclado. Escutemos como soa o Stalacpipe / Escutemos um exemplo de música tocada no Stalacpipe, com a reverberação natural que se espera encontrar numa gruta.

53'25''

OUVIR: <https://vimeo.com/34887169>, a partir dos 30'', com margem

53'55''

- Stalacpipe, um litofone de estalactites, eis um instrumento que só desafina ao fim de alguns milhares de anos.

54'00''

- Em Portugal também encontramos vários músicos que se dedicam a inventar instrumentos.
- É o caso de João Ricardo Barros Oliveira, mentor de lixoluxo poético, um projecto de construção de instrumentos musicais a partir de objectos encontrados no lixo. Neste contexto tem realizado por todo o país oficinas e concertos nos quais as crianças constroem os seus próprios instrumentos. É também autor de *cactus sonorus*, uma pequena orquestra-jardim de cactos amplificadas, nos quais cada um dos picos produz um som com uma altura diferente:

54'40''

OUVIR: <https://www.youtube.com/watch?v=Cd5WJfdrFVo&feature=youtu.be>
30''

este é melhor:

<https://www.youtube.com/watch?v=eXs8lkXOZyA>, aos 6'32''

55'10''

- Fernando Mota é outro músico português que incorpora no seu trabalho o gosto pela invenção e reinvenção de instrumentos. Este artista multi-disciplinar tem vindo a criar espectáculos de artes performativas para os quais concebe instrumentos musicais experimentais ou, talvez melhor expresso nas suas palavras, objectos multidisciplinares e comunicantes.
- Uma vez que os seus espectáculos contêm habitualmente uma dimensão cívica e política, mais do que procurar sonoridades originais, Fernando Mota procura conferir aos instrumentos que constrói uma componente simbólica e dramática. Por exemplo, para o seu espectáculo *Mapa*, dedicado aos povos cujos territórios foram ocupados ou que foram obrigados a emigrar, Fernando Mota construiu um berimbau a partir de um remo, e uma janela-harpa feita com arame farpado, a que deu o nome de Harpa Farpada:

56'00''

OUVIR: <https://youtu.be/fsUJnnqIqEA>, a partir dos 2'30''

57'30''

- Nascido em Angola nos anos 60, Victor Gama é um artista multifacetado cujo percurso tem tido enorme projecção à escala mundial. A face mais visível do seu trabalho tem sido o que apresenta enquanto *designer* de instrumentos musicais contemporâneos para novas músicas. A partir da sua formação em engenharia,

tecnologias da música e organologia, tem construído instrumentos tão elegantes no som como na forma.

- Para Victor Gama, o trabalho de composição começa precisamente pela construção de um novo instrumento. Aliás, no mundo dos inventores de instrumentos, a linha que separa o compositor do inventor geralmente é bastante ténue.
- Proponho escutarmos um excerto de *Os Senhores da Ordem*, uma peça composta para *Acrux*, um dos instrumentos da sua série Pangeia.

OUVIR: <https://soundcloud.com/victor-gama/os-senhores-da-ordem> (talvez só a partir dos 1'35'' até aos 3'20'')

- *Os Senhores da Ordem*, uma peça com autoria e interpretação de Victor Gama, num instrumento também da sua autoria, o Acrux.
- O tema que propus para o programa de hoje, os inventores e reinventores de instrumentos musicais, dá pano para mangas. Basta uma breve pesquisa na internet para descobrir que existem várias centenas de instrumentos que foram caindo no esquecimento e várias centenas de instrumentos que são inventados e aperfeiçoados todos os anos, desde os mais revolucionários aos mais bizarros. E isto sem contar com os milhares de instrumentos musicais provenientes de outras culturas e tradições, sem ser a europeia ou ocidental. É de facto surpreendente a criatividade e entusiasmo da humanidade neste campo.
- Resta-me lançar o desafio para que, a partir dos exemplos que sugeri neste programa, os ouvintes façam a sua própria viagem à descoberta de outros instrumentos musicais. E porque não, o desafio também para que construam os seus próprios instrumentos. A Fundação Chrysalis apoia projectos nesta área e a Fundação Guthman promove anualmente um concurso para inventores de instrumentos.

Genérico

PROGRAMA 13 – TECNOLOGIAS

Genérico

0'30''

- Este é o último de 13 programas Fora de Formato.
- O programa de hoje é inspirado em duas afirmações, proferidas por dois músicos que admiro.
- A primeira é de John Cage:
 - Não consigo entender as pessoas que têm medo das ideias do futuro, eu tenho medo das ideias do passado.
- A segunda é de Frank Zappa:

- Não há progresso sem desvio à norma. Alguns desvios podem inspirar mais desvios, e quem sabe alguns desvios resultem em progresso.

OUVIR: Magenta (5' com margem para bem menos), dos 30'' aos 3'00''

3'30''

- Na interpretação de cerca de 1400 pianistas, escutámos uma peça da autoria de um compositor sem personalidade jurídica.
- Desfaço o mistério. Na interpretação de um computador, escutámos o resultado de uma experiência de inteligência artificial aplicada à música. O que acabámos de ouvir resulta de um processo de aprendizagem por parte de um computador, que analisou cerca de 1400 composições tocadas por pianistas profissionais e transcritas para midi, a linguagem musical que os computadores entendem.
- Para chegar a este resultado o computador estudou os padrões de sequências das notas de cada uma dessas peças, bem como os seus padrões de duração, intensidade, articulação, e os restantes elementos que constituem aquilo a que chamamos interpretação.
- Apesar de alguns momentos do que ouvimos fazerem lembrar um pianista embriagado, estas primeiras experiências de inteligência artificial aplicada à música necessariamente despertam várias questões.
- Será que os computadores vão conseguir compor melhor música que os seres humanos? Será que conseguiremos distinguir? Será que numa prova cega, o computador algum dia será o favorito?
- A verdade é que, em parte, o processo de aprendizagem de um computador não é assim tão diferente do nosso. O resultado do trabalho de um compositor ou improvisador é em grande medida influenciado pelo repertório que vai escutando, seleccionando e interiorizando ao longo da vida.

5'00''

OUVIR: Magenta 5:
30'' e outro?

5'30''

- Eis mais um pequeno fragmento de música gerada por inteligência artificial.
- Não deixa de ser um exercício divertido especular sobre o repertório que este computador terá "ouvido", entre aspas, para chegar a este resultado.
- Sei apenas que ambos os exemplos que escutámos são inspirados no repertório clássico de piano, e fazem parte de um projecto chamado Magenta.
- Segundo o site da Magenta, a sua missão não é substituir o compositor humano, mas criar ferramentas para potenciar a criatividade de qualquer pessoa que queira compor música.
- Não obstante as legítimas intenções, fica a questão no ar, será que em breve a tecnologia irá roubar trabalho a compositores?

- Além da Magenta, existem já vários outros projectos de inteligência artificial aplicada à composição musical. O primeiro álbum de canções totalmente compostas por inteligência artificial chama-se apropriadamente: *Hello World*. As canções foram criadas a partir do algoritmo FlowMachines, uma ferramenta que consegue aprender estilos musicais a partir de enormes bases de dados de canções. Desse álbum fazem parte blockbusters como *Daddy's Car*, uma canção ao estilo dos Beatles, ou *Mister Shadow*, uma canção ao estilo de Irving Berlin, George Gershwin, Duke Ellington e Cole Porter. Escutemos uma passagem desta segunda canção, *Mister Shadow*, que apesar das alegadas influências jazzísticas, foi vestida com uma roupagem bastante pop:

7'00''

- OUVIR: *Mister Shadow*, 1'00''
 - <https://www.youtube.com/watch?v=lcGYEXJqun8>

8'00''

- É o início de uma das primeiras canções compostas com recurso a inteligência artificial. A letra é da autoria do compositor Benoit Carré, mas a melodia, harmonia e várias opções em relação ao arranjo foram geradas pelo algoritmo Flow Machines.
- Além da Magenta têm surgido várias plataformas, como a Amper ou a Jukedeck, que fornecem ferramentas de composição musical instantânea em determinados estilos, a partir de inteligência artificial. Baseiam-se em deep learning, e recorrem a processos como as cadeias de markov, redes neurais recorrentes ou redes convolucionais.
- Os exemplos destes dois fornecedores de música instantânea levantam ainda outra questão. Se no futuro, para gerar nova música bastar carregar num botão, juridicamente quem é o autor dessa música? É quem compra? É quem carregou no botão? Ou quem desenhou o algoritmo?
- Há algum tempo atrás atrás decidi experimentar uma destas plataformas com o objectivo de obter uma destas composições instantâneas.
 - O primeiro passo foi escolher a finalidade da música: cinema, videoclip, publicidade... Escolhi cinema.
 - O segundo passo foi seleccionar o estilo de música, de entre algumas dezenas de opções, com nomes peculiares como:
 - Nostalgia
 - Electrofolk
 - Dança tribal
 - Embarcando numa missão...
 - eu optei por pós-tragédia-apocalíptica

- O terceiro passo foi escolher a duração da música, a velocidade da pulsação, e se a composição instantânea deve ter um clímax ou não.
- Submeti as minhas escolhas e em seguida apareceu uma mensagem a dizer "a sua música está a ser composta". Ao fim de alguns segundos foi disponibilizado o ficheiro com o resultado final, livre de direitos de autor, e com a garantia de que mais ninguém irá receber uma música igual à minha.
- Se eu não tivesse ficado satisfeito com aquele resultado em particular, podia pedir para baralhar e voltar a dar.
- São cada vez mais as pessoas que compõem com recurso a estas ferramentas de inteligência artificial, sobretudo na música pop. Mas quem as utiliza considera-as um parceiro na autoria, mais do que fábricas de canções. Uma forma de acelerar a criatividade, mais do que substituí-la. Uma colaboração entre máquinas e humanos. Quem recorre a estas ferramentas de composição instantânea não costuma aceitar logo as primeiras propostas geradas pela máquina. Vai repetindo o processo até gostar do resultado.
- Eu fiquei satisfeito logo à primeira com os meus 20 segundos de Tragédia Pós-Apocalíptica.

10'30''

OUVIR: [amper post-apocalyptic, 20''](#)

10'50''

- Actualmente o motor de arranque destas tecnologias é a indústria da música pop e da música para cinema. Mas existem já algumas experiências de música no estilo "clássico", entre aspas, compostas com recurso a inteligência artificial.
- É o caso da AIVA, sigla para Artificial Intelligence Visual Artist. AIVA, um compositor avatar já conhece mais de 30.000 partituras de obras clássicas, e já tem uma obra extensa. Em 2017, conseguiu finalmente convencer músicos humanos, da Orquestra Sinfónica do Luxemburgo, a estrear o seu opus 23.

11'30''

OUVIR: <https://www.youtube.com/watch?v=H6Z2n7BhMPY>

13'30''

- Foi um trecho de "Let's make it happen", uma obra sinfónica composta com recurso à AIVA, um software compositor, uma ferramenta de inteligência artificial.
- Um projecto cujo resultado me pareceu mais interessante do que este, é da responsabilidade do músico americano David Cope. Escutemos um excerto de uma obra de Emily Howell, pseudónimo para um programa de computador que está a aprender a compor desde os anos 90.

14'00''

- OUVIR:
 - https://www.youtube.com/watch?v=om9CFzIXMKw&list=PLJzS9_7dvWfbQM9oGFziqwfU8SpHg-1PF, 2'30'', basta 1'30''

15'30''

- Escutámos um fragmento de *Land of Stones*, uma peça composta por Emily Howell, um programa de computador.
- Foram alguns exemplos de projectos de inteligência artificial aplicada à música.
- Apesar do resultado ser ainda incipiente, e dos programas de computador estarem ainda em fase de aprendizagem, literalmente, não é cedo demais para reflectir na hipótese de os computadores virem a substituir os seres humanos no papel de compositor, pelo menos nalgumas situações.
- Na verdade, este fenómeno já está em curso nos contextos em que a música é utilizada de uma forma estritamente funcional, como é o caso da publicidade, música para call-centers ou da música para jogos de computador.
- Será que a tecnologia também pode colocar o papel do maestro em vias de extinção?
- Conhecem-se vários exemplos de peças dirigidas por maestros virtuais, mas são situações muito específicas. De resto não consigo imaginar de que forma é que a tecnologia possa pôr em risco o lugar do maestro, pelo menos no contexto do repertório convencional da música erudita.
- Mas esta hipótese faz-me lembrar outro episódio curioso, que aproveito para relatar. Não tem nada a ver com tecnologia mas abro o parêntesis:

16'50''

OUVIR Persimfans: o tempo suficiente para começar com 5 segundos e depois ficar debaixo do texto e depois reemerge no final. Já tenho o som.

- Entre 1922 e 1932, em plena Rússia Comunista, houve um caso em que o lugar do maestro esteve realmente em vias de extinção. Os membros da Persimfans, uma orquestra inspirada nos ideais marxistas (de igualdade entre todos os cidadãos e ausência de hierarquias), decidiram rejeitar a ideia de se sujeitarem à batuta ditadora de um maestro. Para o substituir criaram um comité responsável por decidir os tempos, os estilos, as dinâmicas e até as arcadas nas cordas. Em concerto, na ausência de um maestro, em vez de estarem virados de frente para o público, dispunham-se em círculo perfeito, virados para dentro, uns para os outros.

- O conceito foi bem-vindo na Rússia, e até bem sucedido musicalmente, mas o repertório era bastante limitado. Não era possível abordar com eficácia grande parte do repertório romântico e posterior porque tem várias mudanças de tempo muito difíceis de executar com rigor sem um líder.
- E ao som da Persimfans, fecho o parêntesis para voltar ao impacto da tecnologia no mundo da música.

17'50''

- Acrescento uma segunda/terceira/outra questão.
- Será que a tecnologia pode vir a roubar trabalho aos luthiers e aos fabricantes tradicionais de instrumentos?
- Alguns exemplos poderão ilustrar o estado da arte.
- Em 2016 o violinista Laurent Bernadac criou um modelo de violino eléctrico inspirado no famoso Stradivarius, que, à excepção das cordas, pode ser integralmente impresso numa impressora 3D. Chamou-lhe 3DVarius. Escutemos em seguida a Sonata Canónica para 2 Violinos de Georg Philip Telemann, uma pequena conversa entre dois violinos, com Pauline Henric no Stradivarius e com Laurent Bernadac no 3DVarius.

18'30''

- OUVIR: <https://www.youtube.com/watch?v=iquG8BU7zY4>, 2'17''

20'45''

- Escutámos a Sonata Canónica para 2 Violinos de Georg Philip Telemann, com Pauline Henric num violino Stradivarius e com Laurent Bernadac num violino impresso numa impressora 3D, o 3DVarius.
- Deixo em suspenso a solução da adivinha implícita. Quem tiver dúvidas sobre qual é qual nesta gravação, pode espreitar o vídeo que está disponível na internet.
- Além do violino, já é possível fabricar vários outros instrumentos convencionais numa impressora 3D: guitarras, flautas, clarinetes, trompetes, trombones, baterias, percussões... Existem inclusive projectos de orquestras em que todos os instrumentos foram fabricados em impressoras 3D.
- Mas esta tecnologia abriu também um mundo de novas possibilidades para os inventores de instrumentos. Um dos primeiros instrumentos musicais a ser fabricado exclusivamente via impressão 3D foi inventado em 2015 e chama-se

Hornucopian Dronepipe. Trata-se de uma espécie de didgeridoo electroacústico, e soa assim:

21'45''

OUVIR: <https://www.youtube.com/watch?v=ib8o6r6uvM0>

Melhor no Bandcamp:

<https://scottfhall.bandcamp.com/album/hornucopia-full-sound-art-album>

22'30''

- Assim soa o Hornucopian Dronepipe, um enorme mas ergonómico instrumento musical, que demorou 10 dias a ser gerado numa impressora 3D.
- É pouco provável que os luthiers e os fabricantes tradicionais de instrumentos musicais percam o seu emprego, mas uma coisa é certa: Graças à impressão 3D, muito em breve será possível adquirir alguns tipos de instrumentos a um custo muito mais baixo do que o actual, e provavelmente uma grande parte dos instrumentos musicais utilizados para iniciação começarão a ser impressos em 3D. Poder-se-á comprar o instrumento já impresso ou comprar o molde digital e imprimir em casa.
- Naturalmente, falta ainda lançar a mesma questão em relação aos intérpretes. Será que no longo prazo a tecnologia poderá vir a substituir o intérprete humano? Nalgumas situações certamente. Mas será que em breve, numa prova cega, vamos gostar mais de ouvir mais o intérprete máquina do que o intérprete humano?
- Das quatro questões que lancei, esta será talvez a mais complexa e delicada.
- Proponho apenas algumas respostas tangenciais.
- A primeira resposta que proponho vem na forma de música. Nos anos 90 o compositor norte-americano Alvin Curran escreveu uma peça para piano e sampler. Mas para tocar a parte de piano, em vez de convocar um pianista, decidi utilizar um sistema chamado disklavier que permite pôr um piano acústico a tocar sozinho. Num tom irónico, decidi atribuir à peça o nome de Endangered Species, Espécie em vias de extinção.

24'00''

- OUVIR: [alvin Curran, Endangered Species, já tenho mp3, 2'18''](#)

26'30''

- Foi um fragmento de uma peça para disklavier e sampler, da autoria de Alvin Curran. Chama-se Endangered Species, Espécie em vias de extinção, um título irónico para uma peça para piano que não precisa de pianista.

- Embora no nosso tempo, quando se usa o termo tecnologia, pensemos em eletrónica e computadores, numa interpretação menos actual do termo, até um realejo pode ser considerado tecnologia aplicada à música.
- O Museu da Música Mecânica, em Palmela, reúne uma enorme colecção de instrumentos de música mecânica, cuja função era efectivamente substituir o intérprete, ou melhor, suprir a ausência dele. Na segunda metade do século XIX e nas primeiras décadas do século XX, a música mecânica ocupava um lugar importante na sociedade. Estes objectos estavam presentes em muitos lares e por vezes eram utilizados no cinema para dar vida sonora aos filmes mudos. Uma visita a este museu permite ficar a conhecer um mundo fascinante de caixas de música, relógios musicais, autómatos e centenas de outros aparelhos que recorrem a manivelas, pedais, cartão perfurado, cilindros e discos metálicos para reproduzir música de forma mecânica.

27'00''

- OUVIR peça a escolher, do disco do livro
 - 14 (1:09), Piano mecânico bastringue, La Douce Risetete, só 30''
 - 5 (1:05), Polyphon, Flauta Mágica (só 30'')

28'00''

- Escutámos o Piano Mecânico Bastringue, uma das nostálgicas peças que encontramos Museu da Música Mecânica em Palmela.
- Escutámos o Piano Mecânico Bastringue e o Polyphon, duas das nostálgicas peças que encontramos Museu da Música Mecânica em Palmela.
- Quando se generalizou a escuta de música gravada, em fonógrafos e gramofones, estes instrumentos musicais mecânicos foram-se tornando obsoletos.
- No entanto, a excepção à regra tem sido a pianola, em inglês player piano, um piano que toca sozinho partituras em cartão perfurado. A pianola é um óptimo exemplo de uma tecnologia que, mais do que substituir o intérprete humano, abriu um novo mundo de possibilidades para os compositores. Ao escrever para cartão perfurado em vez de escrever para um pianista, o compositor deixa de estar preso às limitações do ser humano, entre os quais o inconveniente de só ter duas mãos e dez dedos.
- Um dos músicos que mais cedo se apercebeu do potencial da pianola enquanto ferramenta de composição é o norte-americano Conlon Nancarrow, que viveu entre 1912 e 1997. Apesar de ser natural dos Estados Unidos da América, residiu quase sempre no México, e só aos 70 anos, quando foi descoberto por alguns compositores europeus, é que o seu trabalho se tornou famoso.
- A maior parte das obras que Conlon Nancarrow compôs para pianola são impossíveis de serem tocadas por um ser humano, ou porque a velocidade pedida

não é humanamente exequível, ou porque contem gestos para os quais seriam necessários mais do que dez dedos, ou ainda pela extrema complexidade rítmica de algumas passagens. Por exemplo no final do seu estudo nº3, Boogie Woogie co-existem 8 tempos diferentes em simultâneo:

30'00''

OUVIR: 3:25, talvez a apanhar a coisa a meio?
<https://www.youtube.com/watch?v=Kdm04Rz3wTk>

33'30''

- Na interpretação de uma talentosa pianola, escutámos (o final do) o estudo nº3 de Conlon Nancarrow, uma das suas mais de 50 obras que este compositor norte-americano dedicou a este instrumento mecânico. Além de solos, Nancarrow experimentou também escrever peças para pianola e instrumentos convencionais. Escreveu inclusive um concerto para pianola e orquestra.
- Escutemos uma obra sua menos conhecida, escrita em 1935, a Toccata para violino e pianola.

34'00''

OUVIR , 1.36''
https://www.youtube.com/watch?v=9MlspjA_KY
spotify é melhor:
<https://open.spotify.com/track/5xvlquWpubQnYo09cQXvkx?si=-xl-L4EuQCmDXQ-2Y6i17g>

35'30''

- Na interpretação da violinista Mia Wu, escutámos a Toccata para violino e pianola, de Conlon Nancarrow, uma das obras que havia de inspirar o compositor austro-húngaro Gyorgy Ligeti a escrever alguns dos seus estudos para piano, peças icónicas do repertório pianístico do século XX.
- Apesar de ter vivido entre 1923 e 2006, tendo portanto tido contacto com computadores e toda a tecnologia do nosso tempo, (o compositor austro-húngaro Gyorgy Ligeti chegou a transcrever para pianola algumas das suas peças de piano, também com o objectivo de tirar partido do rigor rítmico e dos gestos virtuosos que só um instrumento mecânico consegue alcançar.

36'10''

OUVIR: 1:47
<https://open.spotify.com/track/5CRnPBWjhkwm68gV7xpBQ7?si=ZI0b9k6ASN-Ajuu4vMPUvw>

38'00''

- Escutámos uma adaptação para pianola do estudo nº9 de Gyorgy Ligeti, Vertige.
- O entusiasmo deste compositor austro-húngaro por instrumentos mecânicos não se ficou pela pianola. Escutemos o seu Capricho nº 2, uma peça originalmente escrita para piano em 1947, aqui numa versão para Realejo, em inglês Barrel Organ, um primo da pianola, movido a manivela.

38'20''

Capriccio nº 2, 1'35" versão para Realejo

<https://open.spotify.com/track/5XeMJqerm2dDSbfdEQWuLR?si=jyU49ZRmRK6c9k2-vodvPw>

40'00''

- Foi o Capricho nº2 de Gyorgy Ligeti, numa curiosa versão para Realejo.
- Foram alguns exemplos de música erudita escrita para instrumentos puramente mecânicos. São vários os compositores que compuseram ou transcreveram peças para instrumentos mecânicos: além dos autores que escutámos, poderia destacar ainda Igor Stravinsky, Paul Hindemith, Federico Mompou... e Marius Constant, que escreveu um concerto para realejo e orquestra, ou ainda Georges Antheil, autor do célebre Ballet Mechanique, um bailado composto em 1924, que incluía na sua extensa instrumentação 16 pianolas e algumas turbinas de avião, e no qual os bailarinos eram máquinas e mecanismos.
- A versão moderna e digital da pianola, o disklavier, também tem despertado a criatividade de alguns compositores.
- Escutemos, da autoria do percussionista e compositor italiano Stefano Alessandretti, um excerto de *Improvviso*, uma peça para Disklavier composta em 2011.

41'00''

OUVIR: <https://www.youtube.com/watch?v=Smj46uxEmZo>

2 minutos (tem 7 no total), Stefano Alessandretti, falta escolher

43'00''

- Foi um excerto de *Improvviso*, uma peça composta para disklavier por Stefano Alessandretti, compositor italiano nascido em 1980.
- O que distingue o disklavier da pianola é o facto de a partitura poder ser controlada por via digital em vez de um simples cartão perfurado.

- Um dos exemplos mais surpreendentes de aplicação desta tecnologia ficou conhecida como piano falante. Em 2009, o compositor austríaco Peter Ablinger analisou numa gravação o espectro da voz de uma criança e procurou identificar em cada milissegundo, em cada pixel de som, qual é a altura de cada uma das componentes da voz dessa criança, fazendo-a corresponder a uma nota do piano. Em seguida, com uma precisão que só é possível com recurso a uma ferramenta como o disklavier, e com uma inesperada fidelidade, conseguiu pôr um piano a imitar a voz de uma criança. O texto está a ser dito em inglês.

43'45''

- OUVIR: Piano falante, <https://www.youtube.com/watch?v=muCPjK4nGY4&feature=youtu.be>
- Vou voltar a repetir o mesmo texto, na voz do piano, mas direi eu próprio anteciparei cada frase, para ajudar a decifrar:
- We declare that
- We are all Responsible
- For saving and protecting
- Our mother earth
- OUVIR: Piano falante, <https://www.youtube.com/watch?v=muCPjK4nGY4&feature=youtu.be>

44'30''

- O músico brasileiro Hermeto Pascoal já tinha feito algumas experiências neste campo, conseguindo imitar ao piano o contorno da voz humana falada, apenas com recurso ao seu ouvido treinado.

OUVIR 10 segundos de Hermeto <https://www.youtube.com/watch?v=DECm5YqB0Q0>

- Mas este piano falante de Peter Ablinger é de facto um enorme passo à frente nesta matéria.
- Uma das inovações mais recentes e mais inesperadas no mundo da música erudita está a acontecer no mercado discográfico. Há uma tecnologia que, mais do que substituir o intérprete propõe de certa forma ressuscitar o intérprete.
- A empresa Zenph Studios entrou instantaneamente para a história da música ao desenvolver um processo que permite transformar gravações de piano antigas ou de baixa qualidade em versões modernas e de alta definição. O sistema consegue analisar com altíssima precisão todas as nuances relativas à dinâmica, articulação e

duração de cada uma das notas que se ouvem numa gravação áudio, incluindo a utilização do pedal, e transcrever todas as intenções do pianista para uma partitura digital. Essa partitura digital é em seguida reinterpretada num piano de concerto moderno, através do sistema disklavier, e é feita uma nova gravação com os meios de captação modernos.

- Uma gravação de piano dos anos 20 ou 30 do século XX pode agora ser escutada em stereo ou até em escuta binaural. Milhares de gravações históricas podem ser revitalizadas, tanto do repertório clássico como do repertório jazzístico.
- Escutemos em seguida o início das Variações Goldberg de Johann Sebastian Bach na célebre interpretação de Glenn Gould em 1955, e em seguida a mesma interpretação mas numa gravação Zenph; alternada com a gravação Zenph da mesma interpretação.

OUVIR: Glenn Gould 1955

https://www.youtube.com/watch?v=Cwas_7H5KUs

OUVIR: Glenn Gould Zenph

<https://www.youtube.com/watch?v=LNOD1p4dGbs>

- Abri o programa de hoje com uma série de questões provocadoras que se podem resumir numa só: será que no mundo da música a tecnologia poderá vir a substituir ou a superar o talento musical do ser humano?
- Na verdade, esta é uma maneira conservadora e redutora de avaliar o impacto da tecnologia. Claro que irá necessariamente trazer mudanças na forma de criar, interpretar e ouvir música. Isso está em permanente mudança.
- No entanto, o que se tem verificado, desde o final do século XIX até aos nossos dias, é que a tecnologia, mais do que roubar o lugar ao ser humano, é um parceiro que vai abrindo novos mundos de possibilidades.

45'30''

- Nos últimos 70 anos, sensivelmente, o impacto da tecnologia na música tem sido de tal ordem que os compositores começaram a acrescentar mais uma dimensão a esta arte milenar. A espacialização.
- Abro aqui um parêntesis para propor, aos ouvintes que tiverem essa possibilidade, que oiçam o resto do programa de hoje com headphones, com auscultadores.
- Ao longo da história da música, as dimensões a que os compositores deram prioridade nem sempre foram as actuais. Até ao século IX a dimensão musical mais importante era a altura das notas. Só a partir do século XIII é que o parâmetro do ritmo passou a ser trabalhado de uma forma mais estruturada, adoptando-se um tipo de notação musical específica para identificar as durações das notas.

Entretanto, a partir do século XVII, os compositores passaram a dar importância estrutural também ao timbre (ou seja, à cor do som) e à dinâmica (o controlo sobre o volume do som), criando também notação musical adequada. Finalmente, a partir da segunda metade do século XX, e em grande parte graças à tecnologia, passou a ser possível compor no espaço, ou seja, passou a ser possível controlar a origem da fonte sonora em termos de localização num determinado espaço.

- Claro que, ao longo da história da música, encontramos exemplos pontuais de obras em que espacialização já era um elemento importante, como por exemplo nos cantos gregorianos antifonais, em que dois coros eram colocados em pontos distintos e cantavam alternadamente. Até mesmo a disposição dos 6 órgãos do palácio de mafra tem em conta essa dimensão.
- No entanto, só no século XX é que a dimensão espacialização começou a ter a mesma importância que as restantes, ao ponto de vários compositores proporem notação musical específica para controlar esse parâmetro.
- De todos os parâmetros musicais, a espacialização é aquele que está mais fora do formato rádio. O sistema FM permite a emissão em simultâneo de apenas dois canais, o esquerdo e o direito. Dentro deste formato “limitado”, entre aspas, proponho escutarmos um fragmento de uma obra de música electroacústica em que o factor espacialização *stereo* é determinante para a compreensão e fruição da peça. A escuta é ainda mais eficaz e mais interessante com auscultadores.

47'10"

- OUVIR:
- <https://soundcloud.com/jlfcompositor/le-bruit-dune-tete-qui-frappe-contre-les-murs-dune-tres-petite-celule>, 1', dos 0'33 aos 1'33 ou 2ª parte? Ou desde o início?

48'30"

- *Le bruit d'une tête qui frappe contre les murs d'une très petite cellule*, ou o barulho de uma cabeça que bate contra as paredes de uma pequena célula, um fragmento de uma obra electroacústica da autoria do compositor José Luís Ferreira, aqui como um exemplo que tira partido da espacialização em stereo para criar uma narrativa musical.
- O formato desta peça é passível de ser apresentado via rádio fm sem que se perca a intenção do compositor em relação à distribuição dos sons no espaço. No entanto, hoje em dia, sobretudo no âmbito da música electroacústica, o número de canais solicitados pelos compositores nalgumas obras é muito superior aos dois que estão disponíveis no sistema stereo. Alguns Centros de Arte e Tecnologia têm disponíveis salas onde é possível difundir música em dezenas de canais e altifalantes. Por exemplo, o The Cube, nos Estados Unidos tem uma sala equipada com 128 altifalantes e permite difundir música em 360 graus.
- Naturalmente, o motor deste tipo de tecnologias até agora tem sido a indústria do cinema de entretenimento. Mas um sistema de som semelhante a este, com múltiplos canais e altifalantes, é um verdadeiro parque de diversões para um

compositor, pois passa a ter a possibilidade de planejar vários parâmetros relativos à espacialização do som.

- Pode compor num espaço tridimensional, controlando a origem da fonte sonora não só num plano horizontal mas também no plano vertical. O som pode vir de cima ou de baixo e não apenas dos lados ou de trás. Além disso, é possível manipular a sensação de proximidade, ou seja, a distância em relação à fonte sonora. E trabalhando estes parâmetros de forma combinada, o compositor ganha a possibilidade de criar trajectórias e movimentos do som no espaço.
- Ainda neste campo da espacialização, hoje em dia existem também ferramentas digitais que permitem simular as propriedades acústicas de determinados espaços, quer no que diz respeito à sua arquitectura virtual, quer no que diz respeito aos materiais de que são feitas as suas paredes virtuais. Acusticamente, já é possível simular que se está dentro de um ambiente pequeno seco e pequeno com paredes de cortiça, ou dentro de uma ampla sala com paredes de mármore.
- No âmbito da edição de 2019 dos Dias da Música Electroacústica, o compositor Jaime Reis, fundador deste festival, preparou um sistema de difusão de som imersivo, em forma de cúpula, através do qual foram apresentadas várias composições. Segundo Jaime Reis, trata-se de um sistema que permite simular num espaço tridimensional movimentos do som tais como rotações elípticas, espirais, explosões espectrais, bem como súbitos movimentos ascendentes ou descendentes.
- Fiquemos com um excerto de *Fluxus, pas trop haut dans le ciel*, de Jaime Reis. Trata-se de uma gravação binaural. Para fruir esta experiência sonora em pleno, é fundamental ouvir a peça com headphones, com auscultadores.

51'30''

OUVIR, de Jaime Reis, *Fluxus*, 6:15 aos 9:15 (3' total)

54'30''

- Foi o final de *Fluxus, pas trop haut dans le ciel*, uma peça da autoria de Jaime Reis, que, se escutada num sistema de difusão de som tridimensional, também chamado *imersivo*, como por exemplo nuns bons auscultadores, dá-nos a sensação de estarmos dentro de um espaço em forma de cúpula.
- Se escutarmos este tipo de peças num simples par de colunas externas, perde-se grande parte da intenção do compositor no que diz respeito ao parâmetro da espacialização. Neste caso perde-se uma boa parte da sensação de cúpula e a percepção dos movimentos do som no espaço, aspectos estruturantes desta obra.
- Da mesma forma, ignorar o parâmetro espacialização numa peça musical que foi composta tendo em conta essa dimensão, é na prática equivalente a ignorar o

parâmetro da dinâmica numa sinfonia do período romântico. Imagine que uma orquestra tocava a 5ª Sinfonia de Mahler toda com o mesmo volume, sem fortísimos nem pianíssimos, sem crescendos nem decrescendos. Sem qualquer contraste, *Mezzoforte* do princípio até ao fim.

- Como referi há pouco, a gravação da peça que escutámos de Jaime Reis recorre à tecnologia de captação binaural. A audição binaural é o que permite por exemplo aos seres humanos identificar instantaneamente a proveniência e distância de determinado som ao nosso redor. Um par de microfones binaurais permite gravar o som à nossa volta tal e qual como um ser humano o escuta. Para o efeito os microfones são colocados na cabeça de um manequim, ou nos nossos próprios ouvidos. Quem escuta uma gravação efectuada com microfones binaurais tem uma sensação muito realista de que os sons que está a ouvir estão realmente a acontecer à sua volta nesse preciso momento. O álbum *The Final Cut*, dos Pink Floyd, foi gravado com esta tecnologia.
- Segue-se um dos exemplos eficazes mas também mais estranhos de gravação binaural. Recordo que para se perceber o impacto desta técnica de captação é mesmo imprescindível escutá-la com auscultadores.

56'30''

OUVIR: 30'' *barbershop*

<https://www.youtube.com/watch?v=IUDTlvagjJA>

57'00''

- Ainda dentro desta temática da espacialização do som, vale a pena destacar outra tecnologia que, apesar de ter sido inventada ainda no século XX, ainda não está amplamente difundida.
- Actualmente, existem altifalantes que funcionam como um holofote num teatro. Chamam-se colunas ultradireccionais e permitem emitir o som numa única direcção específica com a mesma precisão com que um holofote emite a luz numa única direcção. Da mesma forma que fora do âmbito da luz de um holofote continua tudo escuro, fora do âmbito do som de uma coluna ultradireccional, continua tudo em silêncio. Além de dezenas de possíveis aplicações funcionais no dia-a-dia, esta tecnologia apresenta um enorme potencial no âmbito da criação musical. Por exemplo, em *Anamnese das Constantes Ocultas*, uma peça também da autoria de Jaime Reis, há mensagens de texto falado vão sendo reveladas ao longo da peça selectivamente a secções distintas do público, algo que só pode ser feito através de colunas ultra-direccionais.
- Naturalmente, não é possível exemplificar esta tecnologia numa emissão de rádio.
- Uma grande parte da música electroacústica que se produz actualmente, por uma questão de formato, acaba por ficar de fora de alguns circuitos de difusão, como a rádio, os discos ou as plataformas digitais de distribuição. Aliás, esse é um dos

motivos pelos quais esse fascinante oceano foi um pouco negligenciado até no âmbito de um programa Fora de Formato.

- Para os ouvintes interessados em ter contacto com música electroacústica e com experiências sonoras inovadoras, recomendo estarem atentos ao trabalho do espaço O’Culto da Ajuda, da Associação Misomusic; do Espaço Lisboa Incomum e do festival Dias da Música Electroacústica, ambos sob a coordenação de Jaime Reis; da Associação Granular em Lisboa; da Associação Sonoscopia, no Porto; e da Associação Arte no Tempo, em Aveiro.

58’40”

- Já na recta final do programa, e também no seguimento do tema da semana passada, os inventores e re-inventores de instrumentos, é fundamental destacar ainda uma nova geração de instrumentos: os chamados hiper-instrumentos.
- Um hiper-instrumento é um instrumento musical expandido, através da aplicação de sensores capazes de reconhecer gestos e movimentos corporais realizados pelo intérprete. A interpretação desses gestos pode resultar numa partitura sonora paralela ou na transformação do som do próprio instrumento em tempo real.
- Cada parte do corpo humano pode controlar um parâmetro musical distinto. Numa híperguitarra eléctrica, o intérprete poderia por exemplo controlar o grau de distorção do som através dos movimentos subtis da sua própria expressão facial. Mas os sensores podem ser colocados não só no corpo do intérprete, mas também no arco de um violino, ou na fivela que segura um saxofone.
- Segundo o compositor e violoncelista norte-americano Todd Machover, pioneiro nesta inovadora abordagem aos instrumentos musicais, a intenção dos hiperinstrumentos é conferir aos intérpretes ferramentas tão subtis quanto poderosas, que lhes permitam multiplicar o leque de possibilidades em cada interpretação.
- Escutemos o próprio Todd Machover no hipervioloncelo:

OUVIR: Hypercello: 2’51”

<https://open.spotify.com/track/6O2gcFdfQLK7KJp2XkuQiB?si=qgXDTEDkREiLrh5l8-6qJw>

- Foi um exemplo de música composta num híper-violoncelo, na interpretação de Todd Machover, um dos pioneiros na exploração desta nova geração de instrumentos. Esta peça e outras abordagens semelhantes encontram-se no seu disco Hyperstring Trilogy.
- E assim, levantando o véu ao que poderão vir a ser os instrumentos do futuro, chegamos ao fim do último desta série de 13 programas Fora de Formato.

- Conscientemente ao longo destas semanas optei por centrar a minha abordagem a este tema na música erudita, com maior destaque para a música puramente acústica. Uma opção justificada pelo meu próprio interesse pessoal. Poderia ter feito um trabalho igualmente diversificado se tivesse focado a minha abordagem na música electroacústica, no jazz, na música improvisada, na música do mundo ou na arte sonora. Mas é preferível abordar um oceano de cada vez.
- Aliás, mesmo tendo-me centrado na música erudita, a sensação que me acompanhou ao longo da preparação destes programas foi a de estar a tentar enfiar um oceano em 13 copos de água.
- Despeço-me com um agradecimento à Antena 2 pelo convite que me foi feito para dar vida a estes 13 programas. Um outro agradecimento também à Leonor Matos, o técnico de som que me pacientemente me acompanhou na maior parte destas sessões de gravação.

FIM