

Recensão: Ana Telles, *Piano & Electronics. Sond'Ar-te Electric Ensemble Soloists* (CD Miso Records, 2011)

**Ana Telles e Leonor Cardoso,
Music for Two Pianos I e Music for Two Pianos II
(CDs Numérica, 2014)**

Sofia Lourenço

CITAR
Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes
Universidade Católica Portuguesa

ESMAE
Instituto Politécnico do Porto
lourenco09@gmail.com

Ana Telles, Piano & Electronics

DEDICADO À MÚSICA PARA PIANO E ELECTRÓNICA, o CD *Ana Telles, Piano & Electronics*, editado pela Miso Records, é dividido em quatro faixas: *De l'étant qui le nie* de Miguel Azeguime (1960), *In tempore* de João Pedro Oliveira (1959), *Duetto* de Carlos Caires (1968), e *Cadências e interlúdios-percurso* de Enrique X. Macías (1958-1995). Foi produzido pelo Sond'Arte Electric Ensemble,¹ um grupo de músicos que também desenvolvem as suas carreiras como solistas e que, devido à recente expansão de repertório de música mista (combinação de instrumentos acústicos a solo, com meios electrónicos), aborda programas com obras diversificadas, acompanhando e aplicando as competências artísticas e técnicas dos músicos, assim como os meios tecnológicos disponíveis.

Ana Telles é uma pianista singular, que há anos tem dedicado a sua carreira à interpretação de música contemporânea, com particular ênfase na música portuguesa. Em colaboração com o compositor Miguel Azeguime, que detém grande experiência no domínio da música electrónica, criaram uma parceria única na disseminação de música nova para piano e electrónica.

¹ Sobre Sond'Arte Electric Ensemble ver <www.sondarte.com>.

A investigação em *Computer Music* desenvolveu-se durante as últimas décadas no Miso Studio, e viabiliza os meios tecnológicos adequados e cruciais para a execução exemplar deste exigente repertório. Esta actividade está ligada ao percurso do seu fundador, Miguel Azeguime, o qual, na sua intensa actividade de compositor e intérprete, se destacou pela dedicação regular à promoção da música contemporânea: fundou a editora Miso Records (1988), concebeu os programas de rádio *Música Viva* e *Música Hoje* (RDP - Antena 2, 1989-99), realizou um festival dedicado à música electroacústica (Lisboa, 1992) que, em 1995, passou a ter a designação Festival Música Viva, e criou a Associação Miso Music Portugal (1999), secção portuguesa da *International Society of Contemporary Music* e Federação Portuguesa da *Confédération internationale de musique électroacoustique*. Azeguime tem-se dedicado à investigação no campo da electrónica em tempo real e da difusão multicanal, no seguimento da qual concebeu a «Orquestra de Altifalantes», dispositivo dedicado à realização de música electroacústica. Segundo Tomás Henriques, «o seu estilo composicional assenta numa linguagem onde estrutura e liberdade formal coexistem e a expressividade obtida pela riqueza tímbrica e pela clareza do desenvolvimento das ideias se assume como um factor constante e unificador» (HENRIQUES 2010, 91). Esta tendência de estilo composicional apresenta-se e surpreende-nos agradavelmente na primeira faixa do CD, *De l'étant qui le nie*, a obra que parece ser seminal neste projecto de edição discográfica. Composta por Azeguime em 1998, para o festival «Música em Novembro», foi estreada por Alain Neveux e tem sido interpretada por diversos pianistas estrangeiros. Ana Telles é a primeira portuguesa a dedicar-se ao projecto de criação de «uma parceria única na disseminação de música nova para piano e electrónica», como sublinha o autor no folheto que acompanha o CD.

Os desafios da música mista: *Piano & Electronics*

A constatação de que a música mista acaba por estabelecer um novo paradigma na criação musical e na interpretação resulta na modificação da natureza das relações e interações entre criadores e *performers*, e destes com o material musical e com a *performance*. Se considerarmos que a música percorre um itinerário desde o compositor até ao ouvinte, através de vários processos de comunicação, poderemos afirmar com Gabrielsson: «Music may thus be said to exist at different levels and in different forms: as an idea (in a wide sense) in the composer's and performer's mind, in the written score, in sounds, and in the listener's experience» (GABRIELSSON 2005, 28). Ou, como diria Luciano Berio:

Os melhores solistas do nosso tempo – modernos pela inteligência, sensibilidade e técnica – são aqueles que sabem evoluir numa ampla perspectiva histórica e resolver as tensões entre a

criatividade do passado e a de hoje, utilizando o seu instrumento como meio de pesquisa e expressão. O seu virtuosismo não se limita à agilidade dos seus dedos ou à sua especialização filológica. Eles são capazes de se empenhar, porventura a diversos níveis de consciência, no único virtuosismo hoje aceitável, o da sensibilidade e inteligência. Escrever, nos dias de hoje, para um virtuoso digno desse nome pode, portanto, ser considerado como a celebração de um entendimento particular entre compositor e intérprete bem como o testemunho de uma situação humana (BERIO 1998, 8, cit. in PINTO 2014, 14-5).

No século XX, uma série de desenvolvimentos tecnológicos, bem como o aparecimento de novos conceitos sobre a música, deram origem à música electrónica e, conseqüentemente, à música mista, envolvendo também instrumentos acústicos a interagir com a tecnologia. Os melhoramentos da tecnologia de gravação em fita, que ocorreu nas décadas de 1930 a 1950, permitiu aos compositores substituir os *performers* e trabalhar diretamente com o som, dando origem a dois centros de criação com abordagens distintas. Em França, liderado por Pierre Schaeffer (1910-95), dando origem à chamada «música concreta», e na Alemanha, através do pioneirismo de Karlheinz Stockhausen (1928-2007), centrado na síntese e processamento de sons electrónicos. Estas duas abordagens, dos estúdios de Paris e Colónia, influenciaram a criação estética da música electrónica de todo o século XX. Como explica Taruskin, a manipulação dos sons através das técnicas e circuitos de gravação veio abrir e permitir novos horizontes aos compositores:

Only electronic media could give music the sort of fixity and exactness in the domain of physical sound that it already possessed in the conceptual domain of notation.

The same electronic media that enabled composers on the extreme «literate» edge to realize their notated complexities without loss of detail also made it possible to compose without the use of scores at all, and thus inaugurated a new era of improvisational (or «real-time») composing. [...] Electronic media would subvert the triumph of literacy and give music a new future (TARUSKIN 2010, 173).

A música electrónica teve a sua demonstração inicial em 1953, no Festival Internacional de Música de Colónia (EIMERT 1992, 15). As primeiras obras nascem da colaboração entre Herbert Eimert (1897-1974) e Robert Beyer (1901-89) e foram compostas entre 1951 e 1953: *Klang im unbegrenzten Raum* (1951-2), *Klangstudie I* (1952) e *Klangstudie II* (1952-3). Stockhausen compôs, em 1953 e 1954, dois *Studien* seriais, construídos a partir de ondas sinusoidais produzidas em estúdio, bem como a primeira composição electrónica, *Elektronische Studie II* (1954), pré-gravada e que inclui uma partitura editada (TARUSKIN 2010, 190).

Este movimento pioneiro que deu origem à música eletrónica permitiu desenvolver, sobretudo, a capacidade de manipular o timbre e de encarar esta componente da música sem as limitações que os instrumentos tradicionais impõem. Outros desenvolvimentos ocorreram ao nível da síntese sonora e da forma como o timbre pode ser gerado e manipulado. Para além das obras já referenciadas, a evolução da música eletrónica é também discutida por Thom HOLMES (2012), que nos propõe uma abordagem histórica desde os seus primórdios na Europa, EUA, América Latina e Ásia, passando pelos primeiros sintetizadores e obras para computador, até ao que se denomina de revolução dos microprocessadores, com destaque para as últimas evoluções tecnológicas e de *software*, como o sistema *Max/MSP*, que contribuiu significativamente para um novo parâmetro da música – o da interação do utilizador ou *performer* com a eletrónica.

Assim, a *performance* é mais eficaz e credível, quanto maior for o grau de compromisso e interação entre compositores e intérpretes, no sentido de aproximar a ideia musical, que precede a criação, da sua realização prática. Esta gravação é um exemplo bem conseguido deste processo, o que permite a Miguel Azeguime afirmar: «No meu caso julgo que, quando efetivamente existe uma relação de cumplicidade e confiança com um intérprete, essa relação potencia positivamente a composição de uma obra» (PINTO 2014, p. 274).

As obras para piano e electrónica de João Pedro Oliveira, Carlos Caires e Enrique X. Macías

A mediação do seu instrumento, o piano, pela electrónica em directo e o intenso contacto com o compositor, possibilita a Ana Telles a gravação de mais três obras com electrónica da autoria de João Pedro Oliveira, Carlos Caires e Enrique X. Macías.

Composição do ano 2000, *In tempore* é uma obra para piano e electrónica, fundamental na criação de João Pedro Oliveira. De acordo com o compositor:

This piece pretends to be a game with time. Just as in fairy tales, time seems to be stretched or compressed to create a sense of magic in the child that listens to it. The expression *in tempore* itself was used by the classical poets to express the involvement of the reader in the «maelstrom» of time (OLIVEIRA 2011, p. 2).

Autor prolífico e muito premiado internacionalmente, também no âmbito da música electroacústica, João Pedro Oliveira apresenta aqui uma obra de carácter intenso, com variações criativas no discurso e na textura musical, à qual não é alheia a sua preferência pelo suporte electrónico pré-gravado (PINTO 2014, 288). A este propósito, o compositor afirma em entrevista de 20 de Novembro de 2010, concedida a Nuno Fernandes Pinto:

NFP: Será que a eletrónica em tempo real veio responder a uma necessidade de «humanizar» a música com electrónica, aproximando-se mais do modelo da Música de Câmara tradicional em que há uma interação entre os músicos?

JPO: Não. Pelo contrário, afastou-os mais, na maior parte dos casos: o instrumentista quando faz tempo real geralmente não tem que se preocupar com o resultado electrónico, pois este é feito pelo sistema. Então nem sequer necessita de ouvir cuidadosamente o que se passa para além do seu ato de tocar. Quantas vezes o instrumentista só sabe durante o ensaio geral o que realmente se vai passar na electrónica? Há exceções, mas este é o paradigma geral (isto dava para uma tarde de conversa, não dá para responder convenientemente) (PINTO 2014, 288).

A interpretação de Ana Telles é de grande qualidade, sobretudo no cumprimento dos detalhes anotados pelo compositor na partitura, numa simbiose bem conseguida entre a sonoridade do instrumento e da exploração tímbrica da electrónica. É o caso do andamento indicado de $\text{♩} = 60$, escrupulosamente respeitado pela intérprete. A opção pelo emprego de pouco pedal, a partir do elemento gestual imbuído de fluidez, segue a junção do piano e da electrónica logo no início da partitura, num deliberado uníssono. O mesmo se passa com as mudanças dinâmicas, subtis e diversas, como é o caso do compasso 9, do piano para o pianíssimo, numa fracção métrica de três colcheias, ou ainda no compasso 90, num gesto ascendente que implica um rápido *acellerando* (em crescendo) e *ritardando* (em diminuendo). As figuras rítmicas (em quiáleras de cinco, de dez, entre outras) são caracterizadas na interpretação de uma forma exageradamente diferenciada, sendo que o gesto vai de encontro à articulação em *legato*, mas *tenuto* e expressivo, assim como às tercinas, de valor inteiro, mas separado. A secção em que se atinge o climax, do compasso 109 ao 135, é mais um exemplo da mestria do compositor na procura de novas texturas, constituindo um grande desafio para o intérprete: o cumprimento de todos estes objectivos de criação. A obra despede-se, não sem uma evocação de sinos ao longe no piano acompanhados por *low sound* na electrónica, nos compassos 152 a 156.

Na faixa três, segue-se *Duetto* (2001), de Carlos Caires, estreada pela mesma pianista no Festival Música Viva, no Centro Cultural de Belém, em Lisboa. Na opinião de Sérgio Azevedo, o percurso de Caires:

[...] tem sido o de um músico reflectido, que nada escreve que o seu íntimo não o exija profundamente. [...] é um músico cuja obra revela traços evidentes de hedonismo e de sensualidade no que respeita ao efeito auditivo sobre o ouvinte. Música reflectida sim, mas música que, parafraseando Boulez, «organiza a desordem», ou, se quisermos, desorganiza a ordem para obter um equilíbrio cada vez mais perfeito (AZEVEDO 1998).

Segundo as indicações do compositor, *Duetto* «pretende seguir a ideia da suite barroca para tecla, e está organizada em quatro andamentos: *Partita*, *Fantasia*, *Tocata* e *Postludio*». As principais características desta última parte são: «estatismo harmónico e heterofonia». No final, a electrónica encerra a obra, em espelho com o andamento inicial (*Partita*). Esta obra convoca-nos para uma grande variedade rítmica e fusão de texturas tímbricas, justificando plenamente o seu título (um duo que se pretende fundir) num criativo, contínuo e (porque não) sensual dueto entre piano (através da interpretação da pianista) e electrónica. Esta fusão é consubstanciada na junção quase perfeita de ambos os registos, sendo, por vezes, muito difícil distinguir um do outro, afirmando assim um novo e diverso universo tímbrico que nos prende e convence enquanto intérpretes e ouvintes.

O CD encerra com a quarta faixa, dedicada a Enrique X. Macías (1958-95). O compositor galego, essencialmente autodidacta, frequentou os cursos de Darmstadt entre 1980 e 1984, com uma bolsa do Instituto de Música Nova desta cidade alemã. Compositor residente em diversos organismos internacionais, participou ainda nos Cursos de Verão do IRCAM (Paris) em 1992, sendo agraciado com diversos prémios internacionais e encomendas de obras para festivais.

Relativamente a *Cadências e interlúdios-percurso 1*, a exemplo de outras obras do autor, o material musical utilizado tem origem em obras anteriores. É o caso de *Nobilíssima visione II – Postludios*, para piano, orquestra de câmara e electrónica. Nesse sentido, *Cadências* desenvolve-se a partir de um fluxo de imagens, que vão oscilando entre a manipulação de fragmentos virtuais (na banda magnética), e o material musical interpretado pela solista.

Escrita entre 1989 e 1992, esta obra está dividida em quinze secções: quatro cadências, quatro *intermezzi*, três transições, uma *quasi-cadência*, coda e *finale*, executadas (e gravadas) num só bloco musical. A leitura de Ana Telles faz jus e é convincente na interpretação da textura musical. Os fragmentos virtuais da banda magnética alinham com as linhas gestuais vindas do piano, na sonoridade e no timbre do universo composicional do autor. Pois, e como afirma Hill, «Many performers refer to scores as ‘the music’. This is wrong, of course. [...] The music itself is something imagined, first by the composer, then in partnership with the performer, and ultimately communicated in sound» (HILL 2002, 129).

Pensada, inicialmente, como obra aberta, em permanente evolução e mutação, não chegou a cumprir o seu desígnio, devido ao desaparecimento prematuro do autor. *Percurso 1* acaba por ser o itinerário definitivo da obra, sendo esta gravação uma oportuna homenagem póstuma.

Music for Two Pianos

Dedicado à música para dois pianos, este CD inclui obras de Christopher Bochmann. As primeiras duas faixas estão preenchidas com *Music for Two Pianos I* (Livro I, 1998) e *Music for Two Pianos II* (Livro II, 2006), com duração de 9'54'' e 22'10'', respectivamente. A segunda parte, com outras duas faixas, contém a versão de *Notations/Commentaries* de Pierre Boulez/Christopher Bochmann, a cargo das pianistas Ana Telles e Leonor Cardoso.

Citando José Eduardo Rocha, «seria filisteu não reconhecer que o 'serialismo disciplinou e libertou a imaginação dos compositores' (citamos Boulez de cor) e hoje em dia podemos, em total liberdade de escolha e se tivermos preparação técnica para isso, colher os frutos dessa evolução» (BRANCO 2004, 351). O mesmo autor refere-se ao compositor de origem inglesa Christopher Bochmann de forma metafórica, «qual mago na sua caverna fumarenta», pondo em evidência a sua actividade pedagógica, um dos artífices da grande transformação ocorrida no âmbito da composição portuguesa na viragem para o século XXI. Considera também que a sua obra deve ser mais divulgada (BRANCO 2004, 352).

Christopher Bochmann compôs um vasto número de obras que abraçam praticamente todos os géneros de música erudita, excepto a ópera e a música electroacústica. Segundo Sérgio Azevedo:

[...] até meados dos anos 80, a música de Christopher Bochmann usou técnicas características das «vanguardas» dos anos 50 e 60 (aleatorismo, forma aberta, complexidade rítmica, atematismo, etc.) subsequentemente, a sua escrita deu prioridade ao resultado sonoro final, sendo menos centrada na elaboração «hermética» da partitura. Bochmann considera fundamental que a linguagem musical seja coerente, para poder servir de veículo de comunicação, tendo desenvolvido um sistema de composição baseado na proporcionalidade entre os intervalos e durações (AZEVEDO 2010, 148).

Em entrevista, o próprio C. Bochmann afirma que:

[...] a vanguarda não existe. Cada um faz a música que entende, e os rótulos não são dados pelos compositores [...]. O que eu acho, sobretudo do Pós-Modernismo, é que essa música acaba por não levar em consideração a revolução tão importante desses anos. Sinto que a minha música se situa num período de maior simplicidade e subjectividade de critérios, mas sem de modo algum ignorar a importante lição dos anos 50, 60 e até 70, sem estar a voltar atrás (AZEVEDO 1998, 561).

E, sublinhando o seu interesse pela prática pedagógica, indica que «aspectos de textura, de audição dinâmica [...] em relação a muitas obras de texturas, obras de Penderecki, Xenakis, ou Lutoslawski, podiam ser mais aproveitadas» (AZEVEDO 1998, 561).

No texto que acompanha este CD, o compositor discorre sobre as obras nele gravadas:

A escrita do primeiro livro de *Música para dois pianos* foi proposta pelo meu amigo e ex-aluno Pedro Amaral: era suposto ser uma obra que iria servir de base para um comentário realizado num programa de rádio que ele preparava na altura.

O Livro I dura um pouco menos de dez minutos. Apresenta uma forma em que se verifica a rotação de três tipos de música, à volta de um cânone central em registo agudo, e cadências individuais para cada pianista. A forma rotacional dá à peça uma espécie de estrutura estrófica, embora as mudanças de tamanho relativo de cada secção tendam a distorcer esta identidade. O material principal tem um carácter algo violento, o que por sua vez chama maior atenção à secção canónica central, que tem uma qualidade mais ressonante e encantatória.

Refere-se em detalhe ao Livro II, escrito oito anos depois do primeiro. Considerando que o Livro I estava ainda em aberto, o segundo tem a duração de 22'10'' e é, nas palavras do autor, «uma continuação e, ao mesmo tempo, uma obra completa em si». A sua estrutura engloba três andamentos de carácter fechado e contido: *Nocturno*, *Tocata* e *Cânone*.

As *Notations/Commentaires* (1945/2007) têm origem no fascínio que a obra de Pierre Boulez (1925) exerceu sobre Bochmann, uma vez que, nas palavras do próprio, «Boulez sempre foi para mim um dos compositores mais importantes da geração imediatamente anterior à minha [...]. Planeei uma alternância de mais doze peças que comentassem e ligassem as suas *Notations*» (BOCHMANN, 2014). Escrita em 1945, esta obra é um conjunto de miniaturas para piano, que só se tornaram conhecidas quando o compositor produziu versões orquestrais dessas doze peças curtas. A música de Bochmann tem um carácter inovador e refrescante, tal como o título indica, ainda que decidido e assertivo. Com excepção do número seis, as obras são de carácter técnico relativamente simples, embora de complexidade avançada em termos de *Gestaltung* do discurso interpretativo musical. Bochmann comenta ainda a inclusão de certas referências musicais nos *Commentaries*, como por exemplo, a segunda das *Seis Peças op. 19* de Arnold Schönberg, obra clássica do século XX, no que diz respeito a miniaturas para piano; ou obras de sua própria autoria, como é o caso das *18 Miniatures*, ao *Essay XV* e ainda a técnica de abafar uma corda específica dentro do piano (*Commentary V*), efeito que o autor teve ocasião de partilhar e discutir com Pierre Boulez.

As interpretações de ambas as pianistas vão de encontro às texturas musicais da obra de Christopher Bochmann, seguindo com criatividade os *Commentaries* sobre a obra de Pierre Boulez, em bom equilíbrio do duo de piano, tornando a audição interessante e variada.

Referências bibliográficas

- AZEVEDO, Sérgio (1998), *A invenção dos sons: Uma panorâmica da composição em Portugal hoje* (Lisboa, Editorial Caminho)
- AZEVEDO, Sérgio (2010), «Christopher Bochmann», in *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*, editado por Salwa Castelo-Branco, 4 vols. (Lisboa, Círculo de Leitores), p. 148
- BERIO, Luciano (1998), *Berio Sequenzas*, booklet (Hamburg, Deutsche Grammophon) cit. in PINTO, Nuno Fernandes (2014), «Música portuguesa para clarinete e electrónica: Processos interativos na criação, interpretação e performance» (Dissertação de doutoramento, Universidade Católica Portuguesa)
- BOCHMANN, Christopher (2014), *Music for Two Pianos I e Music for Two Pianos II*, booklet (CDs Numérica, 2014)
- BRANCO, João de Freitas (2004), *História da Música Portuguesa 4ª edição actualizada preparada por João Maria de Freitas Branco, Novo anexo sobre a criação musical em Portugal 1960-2004 por José Eduardo Rocha* (Mem Martins, Publicações Europa-América, Lda)
- EIMERT, Herbert (1992), *Música electrónica*, tradução de Ansgar Schäfer (Lisboa, Escola Superior de Música de Lisboa)
- GABRIELSSON, Alf (2005), «Timing on Music Performance and its Relations to Music Experience», in *Generative Processes in Music – The Psychology of Performance, Improvisation and Composition*, editado por John A. Sloboda (Oxford, Oxford University Press), pp. 27-51
- HILL, Peter (2002), «From Score to Sound», in *Musical Performance – A Guide to Understanding*, editado por John Rink (Cambridge, Cambridge University Press)
- HENRIQUES, Tomás (2010), «Miguel Azegume», in *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*, editado por Salwa Castelo-Branco, 4 vols. (Lisboa, Círculo de Leitores)
- HOLMES, Thom (2012), *Electronic and Experimental Music: Technology, Music, and Culture* (New York, Routledge)
- OLIVEIRA, João Pedro (2011) <http://www.jpoliveira.com/Joao_Pedro_Oliveira/In_Tempore.html> (acedido em 11 de Novembro de 2015)
- PINTO, Nuno Fernandes (2014), «Música portuguesa para clarinete e electrónica: Processos interativos na criação, interpretação e performance» (Dissertação de doutoramento, Universidade Católica Portuguesa)
- TARUSKIN, Richard (2010), *The Oxford History of Western Music*, 5 vols. (New York, Oxford University Press)

Sofia Lourenço é pianista, pós-doutoranda no CITAR da Universidade Católica Portuguesa e bolsista da FCT. Os seus interesses de investigação centram-se nos estudos de *performance* (Escolas de Piano), na musicologia histórica e na musicologia sistemática (projecto MAPP- Multimodal Analysis of Piano Performance). Dedicou-se à divulgação da música portuguesa (com 5 Cds a solo editados) e é professora de piano na ESMAE/IPP, desde 1991.

