

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN
Serviço de Música
ENCONTROS DE MÚSICA CONTEMPORÂNEA

GRANDE AUDITÓRIO, Quinta-feira, 30 de Junho de 1977 - 21.30 h.

P R O G R A M A

F.ELDORO Tristis est anima mea

I.XENAKIS Nuits

K.PENDERECKI Stabat Mater

E.NUNES

PATRIMONIO UC

73 Oldorf 75 *

CÓRO GULBENKIAN
Maestro: Fernando Eldoro

* Primeira audição em Portugal

NOTAS EXPLICATIVAS

F. ELDORO - "Tristis est anima mea"

FERNANDO ELDORO (ver biografia em Notas biográficas dos intérpretes)

"Tristis est anima mea" foi escrito no Verão de 1972. Trata-se de uma página religiosa (tema da paixão) que se insere no ambiente das experiências vocais contemporâneas.

O canto gregoriano, uma vez mais e de forma insofismável, é o elo de ligação, espantosamente verdadeiro e eficaz, entre o passado e o presente.

Os participantes são convidados ao improviso, influenciados por um estado de espírito e um "mundo" sonoro específicos. A este nível, várias possibilidades são oferecidas à escolha do intérprete, sendo a composição largamente determinada pelo executante, que deverá escolher livremente uma palavra solta do texto e recitá-la como entender.

Esta atitude do compositor poderá surpreender, mas na maior parte das obras experimentais há sempre uma parte aleatória. O intérprete-autor obtém, muitas vezes, efeitos que ele não pode prever. A sua liberdade, portanto, consiste em aceitá-los ou rejeitá-los. Uma parte mais ou menos importante da escolha do compositor é então dada ao intérprete, ao mesmo tempo que o público é chamado a participar da força emocional emanada dos executantes.

Texto da obra: "Tristis est anima mea usque ad mortem. Pater, si possibile est transeat a me calix iste sed non quod ego volo sed quod tu".

"A minha alma está triste até à morte. Pai, se possível, afasta de mim este cálice. Não se faça, porém, a minha vontade, mas a tua".

I. XENAKIS - "Nuits"

IANNIS XENAKIS nasceu em Braila, Roménia, no dia 1 de Maio de 1922. Aos dez anos passou a viver na Grécia, em cuja capital estudou engenharia. Obtido o diploma, em 1947, fixou-se em Paris, resolvido a dedicar-se simultaneamente à música, à matemática e a outras ciências. Em 1950 entrou na classe de estética musical regida por Olivier Messiaen no Conservatório: Messiaen "encorajou-me, permitiu que eu seguisse as suas classes, as suas análises abriram-me muitos horizontes. Foi algo de importante, a classe de Messiaen! Mas eu não podia viver de música e de água fresca. Encontrei Le Corbusier: fiz cálculos de engenheiro e de arquitecto para ele, em Paris. Fi-los durante doze anos, até 1960. Vi-me obrigado a abandonar Messiaen em 1952. No que respeita à música, continuei sozinho".

A solidão ou, melhor, a independência, em relação a outros compositores representativos actuais, é característica do caso Xenakis.

Porventura o músico dos nossos dias mais profundamente conhecedor de matemática e das suas aplicações técnicas, torna-se compreensível a sua discordância em face de incursões nesses domínios de outros compositores, menos versados na matéria; e compreende-se que o seu conceito de "música estocástica" e as suas utilizações de máquinas IBM provoquem reacções contrárias da generalidade dos ouvintes, incluindo músicos profissionais; até porque os seus textos explicativos abundam em terminologias, notações e fórmulas inacessíveis ao comum dos melómanos. Muitos serão os que nem sequer o entendem no seu ponto de partida: "La musique est par définition un art de montage, une combinatoire." Aos interessados em penetrar no mundo lógico-científico-filosófico-musical de Xenakis recomenda-se a leitura do seu livro "Musiques Formelles", da entrevista publicada no nº. 23 do "Bulletin d'Information" da firma Boosey & Hawkes e do seu artigo "Vers une Philosophie de la Musique", publicado no triplo número (2-3-4) da "Revue d'Esthétique", em 1968. (O semanário Vida Mundial publicou, em 11 de Abril último, um artigo de Manuel de Lima sobre Xenakis).

O permenorizado conhecimento das teorias e processos práticos dos compositores nunca foi, porém, indispensável à fruição artística das suas obras. É o que mais uma vez se prova com a peça "Nuits", escrita em 1967-1968, por encomenda da Fundação Calouste Gulbenkian, com vista ao Festival de Música Contemporânea de Royan, onde foi estreada, como acontecimento marcante, em Abril de 1968.

Eis a dedicatória desta obra para doze vozes mistas "a cappella": "Pour vous, obscurs détenus politiques, Narciso Julian depuis 1946, Costas Philinis depuis 1947, Hélène Erythriadou depuis 1950, Joachim Amaro depuis 1952, et pour vous, milliers d'oubliés, dont les noms même sont perdus".

Recorremos de novo ao depoimento autorizado de Claude Rostand, para quem a partitura de "Nuits" é "duma extrema tensão dramática, que vai da pureza linear gregoriana ao latido nocturno dos chacais, sonho, talvez, desses cativos a quem o canto das Euménides traz a esperança, durante o sono, e desesperado pesadelo que os esmaga entre os gritos das Erinias. De qualquer modo", acrescenta Claude Rostand, trata-se de "uma obra impressionante e forte, de terrível poesia."

JOÃO DE FREITAS BRANCO

(Notas insertas no programa do Festival Gulbenkian de Música de 1969).

K. PENDERECKI - "Stabat Mater"

KRZYSZTOF PENDERECKI nasceu em 23 de Novembro de 1933, em Debica. Estudou em regime particular com Skolyszewski, depois do que entrou na Escola Superior de Música de Cracóvia, onde teve a Malawski por principal mestre. Em 1959 obteve o primeiro prémio, e dois segundos no Concurso de Jovens Compositores, organizado pela União dos Compositores Polacos.

A obra que despertou a atenção dos meios musicais do Ocidente para o nome de Penderecki foi a trenodia para 52 instrumentos de corda intitulada "As Vítimas de Hiroshima" (1960). Outras partituras, como o "Stabat Mater" para coro "a capella" (1962) e a "Paixão e Morte de Nosso Senhor Jesus Cristo, segundo S. Lucas", para dois coros, três cantores solistas, recitador e grande orquestra (1966), têm feito de Penderecki um dos mais conhecidos, admirados e discutidos compositores da sua geração. A aproximação do grande público, entendida por uns como desejável processo de síntese, capaz de exercer uma comunicação artística de largo âmbito social, e por outros como um lamentável eclectismo de compromisso, dificilmente pode ser julgada com suficiente imparcialidade, enquanto se não ganhar maior perspectiva histórica. De qualquer modo, Penderecki ficará, sem dúvida, como expoente de uma época imensamente marcada por esse antagonismo entre uma passiva maioria e uma insatisfeita minoria, desejosa de levar sempre mais longe as fronteiras do desconhecido, ambas constituídas, na sua relatividade, por amadores e profissionais de música séria em número incomparavelmente superior ao de qualquer outro período da história.

As seis estrófes do "Stabat Mater" desenvolvem-se em continuidade e variedade, com a textura polifónica a integrar, numa ambiência gregoriana, os efeitos sonoros obtidos por diversos tratamentos silábicos.

A versão para doze vozes reais, sancionada pelo compositor, é da autoria de Marcel Couraud.

JOÃO DE FREITAS BRANCO

(Notas insertas no programa do Festival Gulbenkian de Música de 1969).

E. NUNES - "73 Öldorf 75"

"Quando, durante o Verão de 1975, decidi compor um ciclo de obras compreendendo algumas peças escritas a partir do Inverno de 1973, encontrei-me perante um vasto material electrónico, o das fitas magnéticas para "Fermata", "Voyage du Corps" e "Ruf".

O conjunto deste material apresenta entre si um profundo parentesco que ultrapassa largamente os aspectos técnicos das manipulações electrónicas utilizadas, para ir até o que eu chamaria "uma complementaridade de relações harmónicas", que de resto está presente na totalidade das 10 peças instrumentais e vocais que integram o ciclo. Este corpo electrónico levou-me a compor uma obra para 3 bandas magnéticas e 2 órgãos electrónicos, sendo o conjunto difundido por seis altifalantes que rodeiam o público.

Öldorf é uma aldeiazinha perto de Colónia, situada em pleno campo renano onde existe um estúdio electrónico. Foi aí que elaborei as fitas magnéticas sob a direcção técnica de Peter Eotvos e David Johnson.

As 3 fitas de "73 Öldorf 75" não correspondem exactamente às das obras antes mencionadas. São, no seu conjunto, o resultado de uma composição espaço-temporal em mosaico de 13 sequências distribuídas

pelos 6 canais das 3 fitas magnéticas stereofónicas. Não se trata, de modo algum, de um trabalho de colagem, processo a que não adiro. Na sequência do meu trabalho docente, pontual mas regular, na secção de música da Universidade de Pau, no âmbito dos cursos de Marie-Françoise Maneveau, decidi compor "73 Öldorf 75 II" para 6 grupos de vozes mistas (sendo cada grupo escrito a 3 vozes reais) e as mesmas 3 fitas magnéticas. As vozes não sofrem qualquer amplificação ou transformação por processos electrónicos.

Tratava-se, para mim, de compor uma peça tão pessoal como qualquer outra, mas onde a totalidade do trabalho de composição devia prosseguir um fim pedagógico directo. Este trabalho pode ser descrito do seguinte modo: um grupo de estudantes assistia à concepção e à escrita da partitura na sua integralidade. Como únicos elementos pré-existentes tínhamos as 3 fitas magnéticas e o conjunto do material de partes de órgão da 1ª. peça, que fui abandonando progressivamente até metade da partitura vocal, ao mesmo tempo que, logo desde o início, introduzi elementos novos.

Não se tratava de fazer uma transcrição. Assim, comprometi-me a não preparar nada fora dos seminários. No decorrer destes eu tinha de compor diante dos estudantes, explicando sempre a razão do que em cada momento estava a fazer. Deste modo, o trabalho realizou-se em dois seminários de três dias. Apenas alguns aspectos da organização das intensidades e do tratamento dos textos ficaram para ser terminados mais tarde, devido à falta de tempo.

Em 73 Öldorf 75 encontram-se integrados elementos que pertencem a três obras de Schubert: a última canção do ciclo "A Bela Moleira" ("A canção de embalar do rio"), as partes extremas do Andante da Sonata para piano D. 960, e a primeira parte do Adágio do Quinteto para dois violinos, viola e dois violoncelos D. 956. Estes elementos não figuram, porém, como citações clássicas, nem são trampolins para uma composição "à la manière de...". Na impossibilidade de descrever aqui integralmente o processo composicional da sua integração (que seria talvez o único meio de evitar os mal-entendidos próprios de certos tipos de considerações para-estéticas), direi simplesmente que a presença e a metamorfose destes elementos, ao longo da obra, correspondem à expressão sonora duma audição assumida subjectivamente até às últimas consequências, e por isso totalmente despojada de contingências históricas.

Os textos derivam de três fontes diferentes, tratados em mosaico, tal como fiz para as fitas magnéticas: Poema da Canção - Poema do século XVII alemão - excertos de um poema de Gisela Fischer sobre Öldorf, que me foi enviado pouco antes da composição da obra".

EMMANUEL NUNES