

Os 24 Prelúdios para Piano de Ivan Karabits

Olena Babmindra Malzacher

Trabalho de Projeto
de Mestrado em Artes Musicais

Setembro / 2024

Trabalho de Projeto apresentado para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Artes Musicais, realizado sob a orientação científica da Professora Doutora Isabel Pires.

Dedicatória e Agradecimentos

Dedico este trabalho à minha Amiga Carla Silva que me apoiou e contribuiu para a realização deste projeto artístico, com a sua sabedoria e paciência.

Quero expressar o meu profundo agradecimento à minha Professora de Piano e Amiga Elena Serdyuk pela orientação, apoio e partilha de conhecimentos, quer na vida, quer no decurso de todo este projeto. Agradece-se a Herlinde Malzacher pela partilha da sua arte, criada especificamente para acompanhar a gravação vídeo dos ‘24 Prelúdios para Piano’ de Karabits. Um grande obrigada ao meu Filho Alberto Nicolau Reis por estar ao meu lado neste percurso e também a Camila. Agradeço ainda à minha Família pelo apoio incondicional, amor e respeito por mim sentido no período curricular do mestrado e de execução da parte não letiva.

Um abraço fraterno especial a todos os meus Amigos e aos meus Colegas de trabalho, que também me apoiaram.

Por último, não posso deixar de fazer uma menção especial de agradecimento à Prof^a. Doutora Isabel Pires, que me acolheu, orientou e apoiou no curso de Mestrado e no Projeto Artístico que agora terminei.

Resumo

Os ‘24 Prelúdios para Piano’ de Ivan Karabits

Olena Babmindra Malzacher

PALAVRAS-CHAVE: Ivan Karabits; Prelúdios para Piano; Música Ucraniana; Interpretação Musical; Caracterização Estilística.

Existe uma relevante comunidade ucraniana radicada em Portugal cuja cultura é ainda pouco conhecida. Ivan Karabits foi um dos maiores expoentes desta cultura, de grande influência na Ucrânia do século XX. Nascido em 1945 na vila de Yalta, estudou Composição no Conservatório Estatal de Kyiv, tendo sido aluno de Boris Lyatoschinsky, compositor de grande relevância no panorama cultural ucraniano da época. Ivan Karabits distingue-se pela variedade e riqueza da sua obra. A obra do compositor caracteriza-se pela utilização do folclore e ainda pela incorporação de estilos do passado. O presente trabalho de investigação através de projeto artístico, visou contribuir para o estudo e apresentação pública da sua obra para piano em Portugal, através da interpretação pela mestrandia, do ciclo de ‘24 Prelúdios para Piano’ do compositor. Os ‘24 Prelúdios para Piano’, constituem um ciclo musical, composto por Karabits entre 1964 e 1976. Cada prelúdio apresenta desafios pianísticos específicos, complexos e interessantes. No trabalho, a mestrandia analisa a literatura existente sobre o ciclo e propõe a divisão da obra em quatro grupos: nascimento (que inclui os prelúdios nº 1 a 6); juventude (prelúdios nº 7 a 12); maturidade (prelúdios nº 13 a 18) e conclusão da vida (prelúdios nº 19 a 24). A interpretação do ciclo dos ‘24 Prelúdios para Piano’ foi objeto de registo em suporte áudio e vídeo, tendo sido produzidos um CD e um DVD, que inclui imagens das partituras manuscritas do compositor, da Ucrânia e pinturas tratadas visualmente com a ajuda de inteligência artificial. Adotou-se uma metodologia transdisciplinar no projeto, tendo sido efetuada investigação documental sobre a música ucraniana, o compositor e a sua obra.

Abstract

The 24 Preludes for Piano by Ivan Karabits

Olena Babmindra Malzacher

KEYWORDS: Ivan Karabits; Piano Preludes; Ukrainian Music; Musical Interpretation; Characterization of Musical Style.

There is a significant Ukrainian community established in Portugal whose culture is still little known. Ivan Karabits was one of the greatest exponents of this culture, having a major influence in 20th century Ukraine. Born in 1945 in the town of Yalta, he studied Composition at the State Conservatory of Kyiv, where he was a student of Boris Lyatoshinsky, a composer of great importance in the Ukrainian cultural landscape of that time. Ivan Karabits is distinguished by the variety and richness of his work. The composer's work is characterized by the use of folklore and the incorporation of styles from the past. The present artistic practice-based research aimed to contribute to the study and public presentation of his piano works in Portugal through the performance by the master's degree student of the cycle of 24 Preludes for Piano composed by Karabits. The 24 Preludes for Piano constitute a musical cycle composed between 1964 and 1976. Each prelude presents specific, complex, and interesting pianistic challenges. In this work, the master's degree student analyzes the existing literature on the cycle and proposes dividing the work into four groups: birth (including preludes No. 1 to 6); youth (preludes No. 7 to 12); maturity (preludes No. 13 to 18); and conclusion of life (preludes No. 19 to 24). The interpretation of the cycle of 24 Preludes for Piano was recorded in audio and video format, resulting in the production of a CD and a DVD, which includes images of the composer's handwritten scores, scenes from Ukraine, and paintings visually processed with the help of artificial intelligence. A transdisciplinary methodology was adopted in the project, involving documentary research on Ukrainian music, the composer, and his works.

Índice

Índice de Figuras	8
1 Introdução	11
1.1 Apresentação e objetivos	11
1.2 Problemática e hipótese	12
2 Contextualização e Estado da Arte	14
2.1 A cultura musical da Ucrânia no século XX.....	14
2.2 O Compositor e o seu estilo	21
2.2.1 Vida e atividade cultural	21
2.2.2 Estilo	28
2.2.3 Os ‘24 Prelúdios para Piano’	35
2.2.4 Síntese comparativa	43
3 Abordagem interpretativa aos ‘24 Prelúdios para Piano’	48
3.1.1 As entrevistas	48
3.1.2 A interpretação do ciclo	54
3.2 Caracterização dos Prelúdios	58
3.2.1 Grupo 1: Nascimento (prelúdios nº 1 a 6)	59
3.2.2 Grupo 2: Juventude (prelúdios nº 7 a 12)	67
3.2.3 Grupo 3: Maturidade (prelúdios 13 a 18)	76
3.2.4 Grupo 4: Conclusão da vida (prelúdios 19 a 24)	88
4 Interpretação e registo	100
4.1 Registo sonoro e visual	100
4.2 Interpretação artística.....	103
5 Conclusão	105
Bibliografia	107
Webgrafia.....	112

Anexo I.....	113
Anexo II	114
Anexo III.....	115
Anexo IV.....	135
Anexo V	137
Anexo VI.....	139
Anexo VII	140

Índice de Figuras

Figura 1 – Prelúdio n.º 1, Ivan Karabits (cc.1 a 5).....	60
Figura 2 – Prelúdio n.º 2, Ivan Karabits (cc. 1 a 3).....	61
Figura 3 – Prelúdio n.º 2, Ivan Karabits (cc. 10 e 11).....	61
Figura 4 – Prelúdio n.º 2, Ivan Karabits (cc. 28 e 29).....	61
Figura 5 – Prelúdio n.º 2, Ivan Karabits (cc. 32 a 34).....	62
Figura 6 – Prelúdio n.º 3, Ivan Karabits (cc. 1 a 7).....	63
Figura 7 – Prelúdio n.º 4, Ivan Karabits (cc. 1 a 7).....	64
Figura 8 – Prelúdio n.º 4, Ivan Karabits (cc. 46 a 53).....	65
Figura 9 – Prelúdio n.º 5, Ivan Karabits (cc. 1 a 4).....	66
Figura 10 – Prelúdio n.º 6, Ivan Karabits (cc. 18 e 19).....	67
Figura 11 – Prelúdio n.º 7, Ivan Karabits (cc. 1 e 2).....	68
Figura 12 – Prelúdio n.º 7, Ivan Karabits (cc. 3 e 4).....	68
Figura 13 – Prelúdio n.º 8, Ivan Karabits (cc. 1 a 4).....	69
Figura 14 – Prelúdio n.º 8, Ivan Karabits (cc. 4 a 8).....	70
Figura 15 – Prelúdio n.º 8, Ivan Karabits (cc. 15 a 17).....	70
Figura 16 – Prelúdio n.º 9, Ivan Karabits (cc. 1 a 3).....	71
Figura 17 – Prelúdio n.º 9, Ivan Karabits (cc. 16 a 19).....	71
Figura 18 – Prelúdio n.º 10, Ivan Karabits (cc. 1 e 2).....	72
Figura 19 – Prelúdio n.º 10, Ivan Karabits (c. 19).....	73
Figura 20 – Prelúdio n.º 11, Ivan Karabits (cc. 17 e 18).....	74
Figura 21 – Prelúdio n.º 11, Ivan Karabits (cc. 22 a 24).....	74
Figura 22 – Prelúdio n.º 11, Ivan Karabits (cc. 28 a 30).....	75
Figura 23 – Prelúdio n.º 12, Ivan Karabits (cc. 1 a 6).....	76
Figura 24 – Prelúdio n.º 13, Ivan Karabits (cc. 1 a 3).....	77
Figura 25 – Prelúdio n.º 13, Ivan Karabits (cc. 19 a 21).....	77

Figura 26 – Prelúdio n.º 13, Ivan Karabits (c. 16).....	77
Figura 27 – Prelúdio n.º 14, Ivan Karabits (cc. 1 e 2).....	78
Figura 28 – Prelúdio n.º 14, Ivan Karabits (cc. 21 e 22).....	79
Figura 29 – Prelúdio n.º 14, Ivan Karabits (cc. 25 a 29).....	79
Figura 30 – Prelúdio n.º 15, Ivan Karabits (cc. 1 a 5).....	81
Figura 31 – Prelúdio n.º 15, Ivan Karabits (cc. 16 a 20).....	81
Figura 32 – Prelúdio n.º 15, Ivan Karabits (cc. 25 e 26).....	82
Figura 33 – Prelúdio n.º 14 , Ivan Karabits (cc. 1 e 2).....	82
Figura 34 – Prelúdio n.º 15, Ivan Karabits (cc. 1 a 5).....	82
Figura 35 – Prelúdio n.º 14, Ivan Karabits (cc. 50 e 53).....	83
Figura 36 – Prelúdio n.º 15, Ivan Karabits (cc. 23 a 26).....	83
Figura 37 – Prelúdio n.º 14, Ivan Karabits (cc. 70 a 72).....	84
Figura 38 – Prelúdio n.º 15, Ivan Karabits (cc. 27 a 32).....	84
Figura 39 – Prelúdio n.º 16, Ivan Karabits (cc. 1 e 2).....	85
Figura 40 – Prelúdio n.º 16, Ivan Karabits (cc. 30 e 31).....	85
Figura 41 – Prelúdio n.º 17, Ivan Karabits (cc. 1 a 9).....	86
Figura 42 – Prelúdio n.º 17, Ivan Karabits (cc. 28 a 34).....	86
Figura 43 – Prelúdio n.º 17, Ivan Karabits (cc. 46 a 51).....	87
Figura 44 – Prelúdio n.º 18, Ivan Karabits (cc. 1 e 2).....	88
Figura 45 – Prelúdio n.º 19, Ivan Karabits (cc. 1 a 6).....	89
Figura 46 – Prelúdio n.º 19, Ivan Karabits (cc. 13 a 16).....	89
Figura 47 – Prelúdio n.º 19, Ivan Karabits (cc. 44 a 46).....	89
Figura 48 – Prelúdio n.º 20, Ivan Karabits (cc. 1 a 3).....	90
Figura 49 – Prelúdio n.º 20, Ivan Karabits (cc. 27 a 35).....	91
Figura 50 – Prelúdio n.º 21, Ivan Karabits (cc. 1 a 4).....	92
Figura 51 – Prelúdio n.º 21, Ivan Karabits (cc. 16 a 18).....	92

Figura 52 - Prelúdio n.º 21, Ivan Karabits (cc. 43 e 44).....	92
Figura 53 – Prelúdio n.º 21, Ivan Karabits (cc. 19 e 30).....	93
Figura 54 – Prelúdio n.º 21, Ivan Karabits (cc. 41 e 42).....	93
Figura 55 – Prelúdio n.º 22, Ivan Karabits (cc. 1 a 6).....	94
Figura 56 – Prelúdio n.º 23, Ivan Karabits (cc. 1 a 12).....	95
Figura 57 – Prelúdio n.º 23, Ivan Karabits (cc. 70 a 74).....	95
Figura 58 – Prelúdio n.º 23, Ivan Karabits (cc. 96 a 98).....	96
Figura 59 – Prelúdio n.º 24, Ivan Karabits (cc. 1 a 3).....	96
Figura 60 – Prelúdio n.º 24, Ivan Karabits (cc. 25 a 26).....	97
Figura 61 – Prelúdio n.º 24, Ivan Karabits (cc. 31 e 32).....	97
Figura 62– Prelúdio n.º 24, Ivan Karabits (cc. 71 e 72).....	97
Figura 63 – Prelúdio n.º 24, Ivan Karabits (cc. 102 a 105).....	98

1 Introdução

1.1 Apresentação e objetivos

O presente Relatório de Projeto é realizado em cumprimento dos requisitos da Componente Não Letiva para obtenção do grau de Mestre em Artes Musicais.

A motivação para a escolha do tema do presente projeto resultou, por um lado, da coincidência da partilha da mesma cultura nacional entre a mestrande e Ivan Karabits, a ucraniana, e por outro, da relevância que lhe concedem músicos e colegas que com ele privaram e com quem a mestrande tem tido contacto. Com efeito, Karabits é um compositor de grande influência na Ucrânia do século XX e foi um forte dinamizador da cultura ucraniana fora das suas fronteiras, porém, é pouco conhecido em Portugal. Apesar de existir uma relevante comunidade ucraniana radicada em Portugal há mais de 30 anos, a cultura ucraniana é ainda pouco conhecida, tendo esta ganho mais visibilidade apenas a partir de 2022, após o início da guerra com a Rússia. Este compositor em especial continua quase desconhecido, apesar da qualidade da sua música e extensão da sua produção artística.

Este desconhecimento constitui o principal problema que o presente projeto visa mitigar, propondo-se com ele dar início ao estudo e apresentação pública da sua obra para piano em Portugal. A escolha de focar o projeto na obra para piano de Karabits explica-se por ser a mestrande pianista. O objetivo geral do trabalho é, assim, a divulgação da música ucraniana em Portugal através de um dos seus maiores compositores, Ivan Karabits, com base na interpretação e gravação em suporte digital (Compact Disc/DVD) dos ‘24 Prelúdios para Piano’, com a finalidade de que esse registo constitua um contributo para o conhecimento da música ucraniana pelo público em geral e pela comunidade académica portuguesa.

Os ‘24 Prelúdios para Piano’, constituem um ciclo musical, composto por Karabits e incluem as seguintes peças:

Tabela 1

Os ‘24 Prelúdios para Piano’ caracterizados por andamento e tonalidade

Número e Nome	Tempo	Tonalidade
Prelúdio nº 1	<i>Andante</i>	Dó Maior
Prelúdio nº 2	<i>Moderato e capriccioso</i>	Lá menor

Prelúdio nº 3	<i>Allegro</i>	Sol Maior
Prelúdio nº 4	<i>Allegretto</i>	Mi menor
Prelúdio nº 5	<i>Vivo</i>	Ré Maior
Prelúdio nº 6	<i>Pesante</i>	Si menor
Prelúdio nº 7	<i>Andante espressivo</i>	Lá Maior
Prelúdio nº 8	<i>Moderato</i>	Fá sustenido menor
Prelúdio nº 9	<i>Moderato</i>	Mi Maior
Prelúdio nº 10	<i>Andante (rubato e recitando)</i>	Dó sustenido menor
Prelúdio nº 11	<i>Vivo</i>	Si Maior
Prelúdio nº 12	<i>Lento</i>	Sol sustenido menor
Prelúdio nº 13	<i>Moderato</i>	Fá sustenido Maior
Prelúdio nº 14	<i>Andante</i>	Mi bemol menor
Prelúdio nº 15	<i>Andantino</i>	Ré bemol Maior
Prelúdio nº 16	<i>Rubato</i>	Si bemol menor
Prelúdio nº 17	<i>Allegretto</i>	Lá bemol Maior
Prelúdio nº 18	<i>Lento</i>	Fá menor
Prelúdio nº 19	<i>Allegro</i>	Mi bemol Maior
Prelúdio nº 20	<i>Allegro furioso</i>	Dó menor
Prelúdio nº 21	<i>Moderato</i>	Si bemol Maior
Prelúdio nº 22	<i>Andante</i>	Sol menor
Prelúdio nº 23	<i>Allegro</i>	Fá Maior
Prelúdio nº 24	<i>Animato</i>	Ré menor

1.2 Problemática e hipótese

Tendo a comunidade ucraniana em Portugal vindo a contribuir para o desenvolvimento socioeconómico do país há pelo menos três décadas, é legítimo questionarmo-nos: por que razão, até ao recente início da guerra Ucrânia/Rússia, não houve um real interesse na cultura ucraniana, nomeadamente na obra de um compositor que constitui um pilar fundamental dessa cultura? É ainda relevante perguntar: como valorizar a cultura, nomeadamente a cultura erudita, de uma determinada comunidade num país de acolhimento e assim contribuir para o conhecimento mútuo e a integração?

Considera-se como hipótese para o desenvolvimento deste projeto e da reflexão a ele associada, que apenas através da divulgação das artes e cultura de uma comunidade radicada (neste caso a ucraniana) num país de destino (Portugal), poderá existir um efetivo impacto cultural que expanda o conhecimento mútuo da perspectiva artística e contribua também para a integração

artística e cultural do povo acolhido. O compositor escolhido, Ivan Karabits, foi na Ucrânia, um agente de divulgação musical que viria a deixar marcas profundas na cultura ucraniana enquanto compositor e ativista cultural, tendo fundado o primeiro Festival Internacional de Música na Ucrânia, o festival Kyiv Music Fest e sido presidente do Concurso Internacional de Piano designado Vladimir Horowitz, em honra desse pianista. Estes festival e concurso ainda hoje se mantêm.

Ora, refletindo sobre as nossas duas questões iniciais, constatamos que constitui um paradoxo, que um compositor que tanto divulgou a música erudita do seu país dentro e fora dele não seja conhecido em Portugal, país que tantos ucranianos escolheram para viver. Pretende, pois, a mestrandia contribuir para dirimir esta realidade, promovendo a divulgação da música deste compositor através da sua obra para piano.

Do ponto de vista do projeto académico, pretende-se elaborar um trabalho de investigação através da prática do ciclo de ‘24 Prelúdios para Piano’, de Ivan Karabits, compostos entre 1964 e 1976.

2 Contextualização e Estado da Arte

Neste capítulo, pretende-se apresentar uma breve resenha da cultura musical da Ucrânia no século XX, a biografia do compositor Ivan Karabits e os estilos musicais que o influenciaram, bem como a forma musical por ele utilizada para a construção dos ‘24 Prelúdios para Piano’.

As origens dos elementos de investigação utilizados na elaboração deste projeto artístico são diversas, sendo necessário registar que as fontes constituíram um desafio substancial. A educação académica da mestranda foi feita maioritariamente em russo, constituindo o russo a sua língua principal. Contudo, a esmagadora maioria das fontes documentais utilizadas estão escritas em ucraniano. Por último, o projeto é escrito e apresentado em português. Isso obrigou à articulação de três línguas para a realização do trabalho. Por outro lado, a situação de guerra na Ucrânia veio a impedir a deslocação pessoal da mestranda a esse país para a realização de entrevistas. As entrevistas que viriam a ser efetuadas foram feitas por via de vídeo ou audioconferência. Estes aspetos constituíram limitações consideráveis à execução do projeto.

2.1 A cultura musical da Ucrânia no século XX

No início do século XX na Europa, surgiram as primeiras obras musicais associadas às correntes do nacionalismo, impressionismo e expressionismo. A Escola Expressionista floresceu em Viena nessa época. No campo musical, o expressionismo surgiu como uma intensificação extrema, ou mesmo uma distorção do romantismo tardio, com compositores canalizando as suas emoções mais intensas para as suas composições. Arnold Schoenberg (que era também pintor) e seus alunos, Alban Berg e Anton Webern, foram compositores notáveis desta época. Estes três músicos ficaram conhecidos como a Segunda Escola de Viena e desenvolveram o sistema dodecafónico, também conhecido como serial. O afastamento da organização clássica tonal da construção musical foi característica do trabalho do fundador da nova Escola Vienense, Arnold Schoenberg, que com as suas peças ‘Herzgewache’ (1911) e ‘Três canções Op. 48’ (1933), utilizou, dos doze tons do novo sistema sonoro, a dodecafonia, técnicas de linhas melódicas quebradas e mudanças bruscas na sonoridade.

Estas obras caracterizavam-se por uma atenção especial ao mundo interior do universo humano. Duas das primeiras obras deste género foram, por exemplo, as ‘5 Canções sobre as palavras de Altenberg’ compostas em 1912, de Alban Berg, e ainda a sua ópera ‘Wozzeck’, de 1924. O desejo deste compositor em utilizar a voz humana como um instrumento especial de

timbre único conduziu-o à criação de composições orquestrais em que é dada particular importância à parte vocal.

Paralelamente ao desenvolvimento de tendências e estilos modernistas, a difusão intensiva do fenómeno da cultura afro-americana e do *jazz* como um tipo único de arte musical e a penetração de elementos do seu sistema de linguagem musical na criatividade dos compositores europeus desempenhou um papel importante na procura de novos meios de expressão musical, em particular na música vocal. Os elementos da estrutura da música vocal do *jazz* do século XX atraíram compositores como Igor Stravinsky, Ernst Krenek e Kurt Weill e até final do século formaram novos ramos estéticos da arte musical.

A partir da segunda metade do século XX a influência jazzística, que pode ser atribuída à preponderância do *jazz* norte-americano, da música concreta, música eletrónica e música aleatória - enquanto o serialismo total e a música eletrónica permitem que o compositor tenha um maior controlo, a música aleatória procura maior liberdade e imprevisibilidade. Desde então, a tendência de abandono dos princípios clássicos de criação de forma e do princípio tonal de organização do pensamento musical, surgiu nas obras de vários compositores europeus, sendo aplicadas novas abordagens à interpretação de timbres e novas técnicas de composição.

As estéticas modernistas como meio de expressão musical viriam a ter grande importância no trabalho dos compositores da segunda metade do século XX. Na procura de novos meios de expressão musical, estes compositores procuraram afastar-se, até à separação completa, das normas estéticas tradicionais e voltaram-se para um novo nível de experimentação com material sonoro. Novas oportunidades surgiram do desenvolvimento de equipamento técnico e dos dispositivos eletrónicos de gravação, que se tornaram imediatamente objeto de grande atenção por parte dos compositores. A resposta ao processo evolutivo musical conduziu ao aparecimento da música experimental concreta, baseada na substituição do som musical por uma variedade de efeitos acústicos do ambiente, aplicadas na música de Pierre Schaeffer e Pierre Henry. A segunda metade do século XX viria ainda a assistir à busca de meios ainda mais inovadores de expressão musical e os compositores voltaram-se para a música eletrónica, cuja essência é a utilização de dispositivos de modelagem, equipamentos eletrónicos de reprodução acústica e sonora e de volume amplificado, que juntos resultam numa nova forma de ligação entre os intérpretes e o público, de que é exemplo a criatividade de Karlheinz Stockhausen.

No campo geopolítico da Ucrânia, a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) foi concretizada no dia 30 de dezembro de 1922, como realização da implementação do regime comunista que seguiu a revolução bolchevique de 1917. A URSS resultou da reunião de diversos estados, incluindo a Ucrânia, que se havia transformado na República Socialista Soviética da Ucrânia logo após a revolução bolchevique de 1917 e desde então ficou inexoravelmente presa ao regime totalitário soviético e a ele subjugada como uma das repúblicas soviéticas. Esta organização política das sociedades viria a ter forte impacto na cultura ucraniana, como veremos em seguida.

Nos anos trinta do século XX, a Ucrânia viveu um movimento artístico de literatura e arte designado de forma lata como realismo socialista¹, que influenciou o panorama cultural ucraniano como se se tratasse de um veneno, pois visava o controle de todos os aspetos da vida em sociedade do país, bem como o controlo dos próprios cidadãos, agora cidadãos da URSS. O realismo socialista tinha por objetivo fomentar as atividades socioeducativas na sociedade ucraniana, mas no fundo, visava a normalização e estandardização dos comportamentos dos cidadãos pela doutrinação nas políticas socioculturais de natureza marxista, altamente controladoras.

O realismo socialista utilizava a cultura como um meio de divulgação da ideologia soviética, exercendo um controlo férreo sobre as obras artísticas divulgadas ao público e obrigando os artistas de todas as áreas a adotarem posições de conformidade com os princípios socialistas do estado. Pretendia-se que todas as áreas da cidadania demonstrassem a grande felicidade e harmonia que derivavam do sistema comunista, apresentando o trabalho como um princípio fundamental a cumprir diligentemente pelos cidadãos e a hegemonia do regime sobre quaisquer outros. Este período de forte controlo ideológico do comunismo na sociedade impôs-se sobre todos os países que faziam parte da URSS e só viria a perder-se com a dissolução do estado soviético², mas marcou de forma profunda a vida dos artistas ucranianos, incluindo os músicos, que, isolados dos países externos às fronteiras soviéticas, não podiam exprimir-se de forma livre e usufruir do contacto com outras culturas.

¹ Expressão retirada da Grande Enciclopédia da União Soviética, consultável em: <https://www.booksite.ru/fulltext/1/001/008/104/892.htm>.

² Apesar do breve período designado por “degelo de Krushev”, que na sua chegada ao poder no período de 1953 a 1964, liberalizou ligeiramente as políticas repressivas do estado central.

O modernismo europeu manifestou-se na Ucrânia principalmente na procura da modernização de elementos da linguagem musical individual, na utilização de tecnologias inovadoras e análise dos problemas sociais. A procura de um reflexo destas aspirações conduziu à utilização ousada de experiências inovadoras e, de certa forma, à formação de uma cultura popular centrada na indústria do entretenimento. Os compositores ucranianos dos anos 1950-1960, em particular, voltaram repetidamente às tradições das tendências modernistas do início do século XX.

Os músicos ucranianos, principalmente a partir da década de sessenta do século XX, criaram movimentos de resistência cultural e de revolta, que reagem à tentativa da URSS de standardização da cultura do seu país pelos valores do regime. Integrada no império soviético, a Ucrânia não teve hipótese de fazer vencer a sua história e cultura próprias. A Ucrânia foi sujeita a um processo de russificação, que iria ser sentida até à dissolução do regime soviético.

No livro *Internacionalismo ou Russificação* do dissidente ucraniano Ivan Dziuba³, escritor e ex-ministro da Cultura e Política de Informação da Ucrânia, o autor aborda o processo de penetração sociocultural da Rússia na Ucrânia, sentida em todas as áreas, nomeadamente no sistema educativo, que deu origem à necessidade de cidadãos nacionais se deslocarem a Moscovo e São Petersburgo, os grandes polos da cultura da URSS, para fazer carreira, o que conduziu ao empobrecimento e à impossibilidade de desenvolvimento autónomo da cultura ucraniana.

Nos anos 50 a 70 surge uma intelectualidade dissidente no interior do próprio regime soviético⁴. Este movimento intelectual também ocorreu na Ucrânia⁵. Estes intelectuais discutiam problemas sociais, dando particular atenção às políticas sociais e estagnação económica e cultural. Dissidentes, eram contra o excesso de controlo exercido pelo regime soviético sobre os cidadãos e contra os privilégios das elites políticas. Na literatura e nas artes, o coletivismo soviético é contraposto pela procura do individualismo e da criatividade e liberdade individuais. Nas áreas da poesia e literatura, é criado o conceito de Herói Lírico⁶, expressão

³ Publicado em 1965.

⁴ Desse movimento os nomes mais relevantes foram Alexander Soljenitsin, Joseph Brodsky, Vladimir Vysotsky, Andrei Sakharov, Yuri Lubimov e Boris Pasternak.

⁵ Na Ucrânia, os principais intelectuais dissidentes foram Lina Kostenko, Ivan Dziuba, Ivan Drach, Yevgen Sverstyuk, Vasyl Symonenko, Alla Horska e Ivan Svitlychny.

⁶ Menção por Tarnaschynskajia (2010) do conceito criado por Yosip Kiselyov, que define o Herói Lírico como um ser rico e desenvolvido espiritual e intelectualmente, perfeitamente integrado nos temas e áreas distintas da cultura do mundo que integra (pág. 526).

máxima da individualidade e do anti coletivismo soviético, personagem que absorve e analisa os acontecimentos do mundo que o rodeia. A personagem ideal do Herói Lírico acontecerá em todos os tipos de expressão artística e também na música.

O compositor Ivan Karabits, cuja obra os ‘24 Prelúdios para Piano’ é objeto do presente projeto, foi também ele um dissidente intelectual, integrado no fenómeno dos anos 60 das artes e cultura ucranianas⁷ na atmosfera do “degelo de Krushev” (Berehova, 2015, pág. 47), que discordavam da ideologia imposta pelo regime soviético. Este compositor utilizou com frequência os recursos musicais que caracterizaram o período das décadas de 60 a 90, ficando particularmente conhecido pelas suas obras de diversos estilos, incluindo o neofolclore.

Na Ucrânia, os anos 60 foram um momento de despertar cultural nacional, que não procurava apenas novidades de expressão artística, mas também o renascimento da consciência nacional, das fontes primárias da história e estudo da própria história, da qual os ucranianos estavam separados há muitos séculos (Berehova, *ibidem*). Na música, as tendências na Ucrânia, na segunda metade do século XX, passam pelo regresso às raízes do povo ucraniano e à sua história, sendo uma das tendências musicais mais marcantes deste período, a recuperação da identidade nacional, pela utilização de metodologias diferentes, de que se destacam:

1. Estilos musicais: uma especificidade musical que caracterizou este período foi a poliestilística e o género filosófico-generalista, utilizando-se a programação simbólica da peça musical, como representação de determinado princípio filosófico. Na música ucraniana das décadas de 70 e 80, o método de poliestilística passou a ser usado com muita frequência. O método de poliestilística corresponde à sintetização e livre uso dos estilos de outras épocas e de outros compositores, conseguindo trazer novas abordagens musicais. Os principais compositores russos a utilizar este método foram A. Schnittke, R. Shchedrin e D. Shostakovitch. Na música ucraniana, o exemplo mais relevante de poliestilística é de Karabits: Ópera-Oratório-Ballet ‘Frescos de Kyiv’ (Berehova, 2015, pág. 52);
2. Épocas: ressurge a procura da cultura do povo ucraniano, o que passou pelo recurso ao património folclórico nacional adaptado aos novos tempos, num estilo que representou uma nova onda do folclore, designada por neofolclórica. São ainda revisitados os períodos musicais do passado, dando origem a tendências designadas por neobarroco,

⁷ Movimento originário de Kyiv, designado por *a vanguarda de Kyiv*, tendo como pioneiros alunos de Lyatoshinsky e colegas estudantes de Karabits.

neoclassicismo e neorromantismo. O regime tolerava a estilística romântica, cuja utilização permitia ao compositor proteger-se;

3. Técnicas: o período será marcado pela inovação e experimentalismo estilísticos e por uma estética musical pautada pela adoção da dodecaфонia, serialismo, aleatoriedade, e procura de novos timbres;
4. Meios de expressão: para fazer face à censura soviética, os músicos utilizam o simbolismo, a alegoria e também a sátira como meios de expressão e de resistência. Estas ferramentas eram utilizadas para além da música, no teatro, na literatura, na poesia e nas artes plásticas. A autora Olena Berehova (2015, pág. 50) regista que nas décadas de 70 e 80, os artistas antagónicos ao realismo socialista utilizavam a sátira como protesto para mostrar de forma irónica a realidade da vida soviética e aponta Karabits como um dos compositores que utilizou a sátira, em particular no ciclo vocal *Contos*, com textos do autor O. Kulich. Ainda nestas décadas, surgiu o movimento lírico, que caracteriza a tendência neorromântica desse período. Karabits é catalogado pela autora (2015, pág. 51) também como um neorromântico de estilo lírico sofisticado em particular no âmbito da música de câmara, em obras tais como ‘Cenas Líricas’ (para violino e piano), ‘Das Canções de Hiroshima’ (para voz e flauta, com poemas de Yoneda) e ‘Ciclo Vocal Mãe’ (com poemas de Boris Oliinich).

Uma das tendências estilísticas da música ucraniana dos anos 1960, foi o ressurgimento de uma nova onda folclórica. Esta estética manifestou-se mais plenamente nas obras de L. Grabovsky, L. Dychko e M. Skoryk. Berehova (2015, pág. 48) menciona que as obras do período inicial de Karabits são caracterizadas por tendências neofolclóricas (por exemplo, as obras ‘Três Canções tradicionais para voz e piano’ de 1969, ‘Música para violino solo’ e ‘Canções de Yavdokha Zuikha’, ambas de 1974). Este ressurgimento foi um processo natural de ascensão dos princípios democráticos da cultura nacional ucraniana, combinado com uma compreensão inovadora do folclore. Os anos 70 e a primeira metade dos anos 80 da cultura ucraniana foram um período de descaracterização devido à russificação (Berehova, 2015, pág. 50) em massa da população, redução gradual da investigação fundamental na história ucraniana e sua linguística, história da arte e outras ciências. Ao mesmo tempo, as obras literárias e outras formas de arte dos patriotas ucranianos glorificavam a grandeza espiritual do homem, o seu amor pela Ucrânia, a sua língua e cultura nativas, regressando à ideia do dever do artista para com o povo. Liubov Kyjanovska designa os anos 70 na cultura ucraniana como uma década sufocada (2017,

pág. 113). Para a autora, a perseguição soviética era moral e não apenas física e as obras dos artistas eram altamente controladas (idem, pag. 117). Os anos 70 correspondem a um fecho dos países soviéticos a tudo o que era externo, não tendo os artistas nacionais qualquer acesso a novas influências. Este fenómeno ficou designado pelo período dos “intelectuais de clube de cozinha” (idem, pag. 139).

O *jazz* como fenómeno popular é uma parte integrante da cultura musical ucraniana. As tendências de desenvolvimento do *jazz* na segunda metade do século XX caracterizaram-se por um atraso em comparação com os países europeus.

As duas décadas finais do século XX têm grande impacto sobre os artistas ucranianos, pois em resultado das políticas progressistas que conduziram ao término do império soviético, podem distinguir-se os seguintes períodos temporais (Kyjanovska, 2017, pag. 182):

1. Final da década de 70 até 1982, período até à morte do líder soviético Brejnev, em que a cultura ucraniana é caracterizada por uma profunda estagnação e domínio do absurdo oficial da narrativa comunista de sucesso;
2. De 1983 até 1989, onde o movimento para a mudança denominado *perestroika* promovido pelo novo líder soviético Gorbachev domina o clima social e cultural;
3. Início da década de 90, designado por período do romantismo nacional em que se assiste à desintegração da URSS e são dados os primeiros passos para a formação de uma Ucrânia independente;
4. De 1993/1994 até à *revolução laranja* de 2014, que corresponde a um período de adoção do pragmatismo e da sobrevivência numa nação que, atravessando dificuldades socioeconómicas, procura reconstituir-se.

A transformação do país político e social teve consequências na vida cultural e artística da Ucrânia e também nos seus artistas. O pós-modernismo surgiu nos meios musicais ucranianos nos anos 80 e 90 do século XX, resultando na procura de novas sonoridades e na utilização de meios de expressão musical não tradicionais. Karabits cria uma obra com características pós-modernistas em 1983, designada por ‘Concertino para 9 intérpretes’, onde utiliza, por exemplo, o vibrafone e vários instrumentos de percussão, cruzando várias épocas e vários estilos. Com a dissolução do regime soviético nos anos noventa do século XX e a queda do regime comunista, os musicólogos ucranianos puderam visitar com a recém ganha liberdade de pensamento e de expressão, os acontecimentos artísticos do passado, concluindo que as obras mais divulgadas no período soviético eram fortemente influenciadas pelas políticas do estado

central, dirigidas às massas e visando apresentar de forma positiva a mitologia do estado soviético.

2.2 O Compositor e o seu estilo

Neste ponto, pretende-se fazer a apresentação da vida do compositor, das suas obras musicais e da sua intervenção como ativista cultural, bem como o impacto que os acontecimentos da sua vida e a influência de pessoas-chave tiveram no seu estilo musical. Isso permitir-nos-á contextualizar o projeto artístico a apresentar neste trabalho e concluir sobre o impacto de Karabits na cultura do seu país e do mundo. Analisaremos artigos do livro *Vivere Memento*, organizado na sequência da morte do compositor em 2002 e publicado em 2003, entre outros.

2.2.1 Vida e atividade cultural

Ivan Karabits nasceu em 17 de janeiro de 1945 na vila de Yalta, na região de Donetsk na Ucrânia. Karabits cresceu numa família devota e a autora Marianna Kopiza considera que, desde o momento em que nasceu, o compositor viveu sob a bênção de Deus. Sua avó, de que apenas conhecemos o primeiro nome: Nádia, era natural da cidade de Bila Tserkva e no final do século XIX, foi forçada a mudar-se para a região de Donetsk. Nesta região viviam grandes concentrações de imigrantes gregos, deportados dos territórios da Crimeia e para ali enviados pelo regime de Catarina II da Rússia. A avó do compositor viria a casar com Matzuka Ivan Michailovitsh, de origem grega, tendo os seus descendentes passado a agregar as ascendências genéticas ucraniana e grega. O compositor descendia também da estirpe cossaca ucraniana. Os cossacos ucranianos criaram várias aldeias nos séculos XII e XIII, que defenderam dos tártaros da Crimeia até ao início do século XX. A herança grega do autor deixou-lhe uma marca indelével, pois os imigrantes gregos eram firmes defensores da religião cristã ortodoxa grega e das suas raízes culturais, sendo por isso mal vistos pelo poder político soviético, que os via como cidadãos irreverentes e não conformistas com o regime comunista tendo por único destino a Sibéria (Kopiza, 2003, págs. 11-12). Omitir a ancestralidade grega era quase obrigatório, sendo tabu admitir origens gregas, pois dessa divulgação poderiam resultar consequências negativas para quem o admitia. A diversidade na ancestralidade genética do compositor está patente no seu posicionamento ao longo da vida. Karabits conjugava sentimentos de forte patriotismo, com a amabilidade, a bondade, sentido de humor, sentido do

dever e trabalho. Todos estes aspetos se viriam a refletir na sua música, pois a sua música refletia o seu caráter. A voz e o bom ouvido do compositor foram detetados cedo (Kyjanovska, 2017, pág. 42) pela sua família, que tinha também algumas raízes musicais, e também pelo Subdiretor da Casa da Cultura⁸ de Dzerzhinsk, onde iniciou os seus estudos musicais.

No artigo Esboço de Ivan Karabits, Galina Ermakova menciona que o compositor teve um início de vida difícil no Donbass do pós-segunda grande guerra, numa numerosa família da classe trabalhadora (Ermakova, 2003, pág. 23). Aos 13 anos, Karabits deixa a casa de família e vai para Artyomovsk (neste momento Bakhmut) estudar canto. Como aluno, era trabalhador e muito disciplinado e, depois de acabar o ensino secundário⁹ pelo colégio musical de Artyomovsk, que atualmente tem o nome do compositor, o jovem de dezoito anos foi admitido no Departamento de Composição do Conservatório Estatal de Kyiv em 1963, na classe do Professor Boris Lyatoschinsky, compositor que adotou o modernismo e expressionismo nas suas obras e foi grande impulsionador nos seus alunos, dos princípios do profissionalismo, honra e liberdade de espírito. O nome do compositor está hoje imortalizado na região de Donetsk, onde, em junho de 2002, o Colégio de Música de Artyomovsk (L. Zinovatnaya, 2003, pág. 220) votou unanimemente a favor de que a instituição recebesse o nome de Ivan Karabits. Esse colégio abriga um museu dedicado ao compositor e promove a divulgação da sua obra. A família do compositor cedeu muitos bens ao museu, incluindo cartazes, material de áudio e vídeo sobre o seu trabalho, bem como programas de eventos do festival Kyiv Music Fest. Apenas quatro anos separaram o adolescente sem formação musical do estudante no Conservatório de Kyiv, aluno do próprio Lyatoshinsky, e apenas dez anos do sucesso que conhece no início da sua carreira profissional na arte da música. No início dos seus estudos no conservatório foi recrutado para o exército e quando regressou, os seus colegas já estavam a acabar o curso (Dinkevych, 2003, pág 198). Ermakova (2003) reconhece o espírito bondoso do compositor, a quem apelida de *Vanya*, espírito esse que não só o ajudou a ultrapassar as dificuldades da vida, mas também a transformá-las em coisas boas: era como se estivesse constantemente em diálogo consigo próprio e trabalhando sem descanso, termina o curso de piano com um resultado perfeito.

⁸ Ivan Papusch.

⁹ Karabits entrou na classe de instrumentos tradicionais ucranianos, em particular, na classe de *domra*.

Ivan Karabits estudou relativamente pouco tempo com Lyatoshinsky: apenas um ano acadêmico antes (1963-1964) e depois do seu serviço militar (1967-1968), mas este mestre influenciou fortemente o seu estilo,

como artista e professor, Lyatoshinsky era acérrimo defensor de princípios éticos e inabalável nas suas crenças. Aluno de Reinhold Gliere no Conservatório de Kyiv, o jovem Lyatoshinsky ficou fascinado com as tendências artísticas e estéticas do modernismo da época (período anterior à primeira guerra mundial, até ao início da década de 30 do século XX), entre as quais o expressionismo e o simbolismo, expressões artísticas que tiveram a maior influência sobre ele. Lyatoshinsky nunca deixou de ser um artista do mais alto nível intelectual e sensível a novas tendências (Kyjanovska, 2015, pág. 34).

É graças ao patrocínio de Lyatoshinsky que Karabits ingressa na estrutura militar do Grupo de Canção e Dança do exército em Kyiv, para o qual trabalhou, dando ainda concertos não só na URSS mas também no estrangeiro. Estas experiências viriam a ajudá-lo a desenvolver as suas competências musicais performativas e de composição. Este compositor, com a sua visão verdadeiramente europeia e o seu não-conformismo consistente, era visto como uma provocação pelos seguidores do Realismo Socialista. “É evidente que as turmas de tal professor não podiam deixar de incluir elementos com forte oposição ao sistema político” (Kyjanovska, 2015, pág. 35). No final dos anos 50 e início dos anos 60, um grupo de estudantes¹⁰ que partilhavam ideias de liberdade face ao regime comunista juntou-se em torno do mestre e viriam a tornar-se dissidentes, severamente punidos pela sua liberdade de pensamento. Este grupo de compositores foi designado pelos musicólogos como *avant-garde* de Kyiv. A eles se associaram ainda, alunos de outros departamentos do Conservatório Nacional, um dos quais, o maestro Igor Blazhko, que se correspondia periodicamente com Igor Stravinsky e com outros compositores de vanguarda, como Pierre Boulez e Edgar Varèse. Através de Blazhko, os elementos do grupo *avant-garde* de Kyiv tinham acesso a composições de autores estrangeiros (Kyjanovska, 2015, pág. 35). Apesar da censura e repressão do comunismo soviético, estes compositores ucranianos viriam a sentir a influência dos estilos modernos da música internacional da época através da partilha de partituras que secretamente eram introduzidas nos países da cortina de ferro. Foi este ambiente de jovens e talentosos compositores ucranianos,

¹⁰ Esses elementos foram, Valentin Silvestrov, Vitaly Godzyatsky, Volodymyr Guba, Leonid Grabovsky, Oleg Kyiv e Yevhen Stankovych.

liderados por Lyatoshinsky, que Karabits encontrou em 1963, tendo sido imediatamente integrado pela comunidade intelectual e criativa do *avant-garde* de Kyiv e nela aceite como uma pessoa de espírito congénere.

A política do regime totalitário ditou a necessidade de criar obras de arte acessíveis às grandes massas, e a arte de vanguarda foi banida. Os jovens compositores tiveram de organizar reuniões criativas em segredo, onde podiam analisar a música de Stravinsky, Schoenberg e aprender novas técnicas de escrita musical. Deu-se uma divisão entre liberais e conservadores, tentando estes últimos, mudar a posição criativa dos artistas e pensadores do país (*intelligentsia*). Este período constituiu uma oportunidade especial para os jovens músicos criarem um novo potencial intelectual e para alargar a experiência nacional com a ajuda de influências ocidentais. Este fenómeno viria mais tarde a ser designado por *Sessentistas* (Kopeliuk, 2018, págs. 66-67).

Após a morte de Lyatoshinsky, a maioria dos seus alunos deparou-se com a ausência de um mentor. A questão era também saber se um novo mentor seria capaz de ir ao encontro dos seus princípios criativos, dando aos jovens compositores o direito de escrever na forma como eles viam e sentiam a imagem do mundo sonoro moderno. Felizmente, apareceu tal mentor, que estava bem familiarizado com as técnicas de composição modernas e com as últimas tendências estéticas. Este professor foi Myroslav Skoryk, que iniciou funções no Conservatório de Kyiv em 1966. Karabits prosseguiu os seus estudos na sua classe e Skoryk tornou-se amigo pessoal do compositor. Nas classes de Lyatoshinsky, e mais tarde de Skoryk, os estudantes não só adquiriram uma base profissional para as suas ideias, mas ao mesmo tempo as qualidades estéticas necessárias a todo o artista contemporâneo, capaz de pensar nas tipologias musicais, utilizando inventivamente técnicas inovadoras de composição.

Segundo Kyjanovska, a tendência de integração no espaço cultural mundial reflete-se na criatividade de Karabits no final dos anos 60 e surge como reação natural ao realismo socialista (Kyjanovska, 2017, pág. 254). O autor Leonid Grabovsky recorda (Grabovsky, 2003, pág. 33) que após o *degelo* da governação de Krushev, entre 1962 e 1966, a supervisão ideológica das massas continuou a acompanhar de forma muito próxima a juventude artística dos países que constituíam a União Soviética. Os anos de 1972-73 marcaram o fim total de qualquer liberalismo na arte e a juventude e os artistas estavam condenados a uma escolha difícil: o compromisso ou o silêncio.

Em 1977, após o 2º Concurso Internacional para Jovens Pianistas em memória de Vladimir Horowitz, Karabits respondeu à pergunta sobre a importância do concurso para a cultura ucraniana:

O principal é que é uma oportunidade para a Ucrânia se mostrar no contexto da cultura mundial. Tornar-se, por assim dizer, incluída num certo número de processos culturais que ocorrem no mundo. Ainda nos lembramos dos tempos em que não havia competições ou festivais internacionais. Tivemos as nossas próprias razões. Por conseguinte, agora temos de nos orgulhar de tal evento sempre como uma realização digna, porque eles conduzem ao processo mundial. A segunda realização importante deste concurso é a oportunidade de os jovens, as crianças, se mostrarem. A nossa tarefa é encontrar novos nomes, apoiar a sua criatividade, dar-lhes a oportunidade de atuar em todos os cantos do globo. Mas acima de tudo isto, o concurso tem mais um objetivo. É para devolver o nome de Vladimir Horowitz à sua pátria. A Ucrânia, para além de Horowitz, deu vários nomes à cultura mundial, e agora o seu regresso à sua terra natal é um processo lógico e natural. (Stepanchenko, 2003, pág. 41)

Uma das maiores obras de Ivan Karabits como ativista cultural, que teve forte impacto na cultura musical desse país na segunda metade do século XX foi a criação do festival Kyiv Music Fest (KMF de ora em diante). Como menciona Irina Sikorska (2003), a personalidade do compositor e o Festival Internacional de Música de Kyiv, constituem duas faces do mesmo fenómeno. Karabits, fundador e diretor do KMF¹¹ e o festival, são inseparáveis desde o momento em que nasceu a ideia da criação de um festival de música para representar a cultura musical ucraniana. Como grande patriota, Karabits utilizou as raízes da história musical ucraniana, querendo divulgá-las dentro e fora do seu país, e o festival abriu as portas a músicos nacionais e internacionais: “O nosso festival é uma celebração da música contemporânea” (Sikorska, 2003, pág. 176), proclamava o folheto do primeiro evento. O festival teve um crescimento tão pronunciado, que serviu como impulsionador de outros eventos musicais e tornou-se um fenómeno cultural, cujo objetivo era

¹¹ O primeiro festival ocorreu de 6 a 13 outubro de 1990.

colocar a música ucraniana ao lado da música do mundo, mostrar as obras de compositores de origem ucraniana ou daqueles espalhados pelo mundo que professam as suas origens ucranianas. (Sikorska, ibidem)

No artigo *Não tivemos tempo de lhe dizer que o amávamos*, de Nina Herasymova-Persydska, aborda-se o papel histórico de Karabits na criação do Kyiv Music Fest. O KMF tornou-se tão importante na cultura ucraniana, porque devolveu, na opinião da autora, o sentido de dignidade e de dimensão do seu património musical aos ucranianos, rompendo com o colapso e o negativismo generalizado desse povo. Karabits quis incutir ao KMF um conceito de grande escala, de contexto da música ucraniana na cultura mundial. Tratava-se de uma festa a repetir continuamente num ciclo. Para a mestrandia, os ciclos do KMF são paralelos ao ciclo que o compositor criou com os seus ‘24 Prelúdios para Piano’ e ambos merecem divulgação. Outra autora, Galina Stepanchenko, no seu artigo *Uma Alma inquieta*, caracteriza Karabits como “um verdadeiro ativista cultural, cujo trabalho grandioso abrangeu várias áreas do espaço sociocultural da Ucrânia”¹² e que “todas as estreias dos anos 70 e 90 do século XX foram acontecimentos na vida musical da Ucrânia” (Stepanchenko, 2003, pág. 39). A atividade profissional e a pessoal cruzavam-se no compositor, que referia, citado por Stepanchenko que na sua vida,

o trabalho e a atividade organizacional estão intimamente ligados. É impossível separar uma da outra. A comunicação com pessoas talentosas no trabalho fascina-me, porque me dá ideias criativas. Esta é uma atmosfera constante no Fest e durante o Concurso Internacional para Jovens Pianistas em Memória de Vladimir Horowitz, onde tenho presidido o júri durante todos estes anos. Tenho uma vida ocupada, mas há sempre espaço para ideias criativas, para o pensamento, nesta agenda diária frenética. A ideia de uma nova obra, está sempre comigo dia e noite. (Ibidem, pág. 41)

Talvez ninguém tenha feito tanto como Ivan Karabits em prol do desenvolvimento da cultura musical ucraniana nas últimas décadas do século XX (Ibidem, págs. 39-40). Em 1990, quando começou a organizar o 1º Festival KMF, ele sonhou que este evento musical iria ganhar reconhecimento mundial e que a Ucrânia iria ocupar o lugar que lhe cabia no espaço cultural mundial. O próprio compositor assumiu a sua atividade como diretor musical e expressou o

¹² Stepanchenko, 2003, Pág. 38. Registe-se que também Ermakova (2003, pág. 28) partilha a posição de Stepanchenko quanto à ação de Karabits como ativista cultural.

seu pensamento sobre os projetos em que trabalhou durante a última década numa das suas entrevistas:

O festival acumulou por si só toda a diversidade da música contemporânea ucraniana e performance, orientando-a para os processos musicais mundiais. Graças a isso, temos hoje muitos fãs da música ucraniana no mundo. O festival mudou a nossa maneira de pensar, passando da expectativa passiva de que alguém deveria organizar tudo por si próprio para uma iniciativa ativa, livre de formas desatualizadas de gestão artística. (Ibidem, pág. 40)

Como patriota, Karabits tentou ver como poderia ser útil ao seu país, escolhendo a via do ativismo político e propagandista da cultura ucraniana nas suas funções e atividades. O seu trabalho extravasou a área estrita da música, pois Marianna Kopiza assinala que no seu arquivo consta um manuscrito de meados da década de 1980, onde registou os seus deveres funcionais de importância pública, incluindo o trabalho que executava na União de Compositores (da Ucrânia e da URSS), nas Sociedades Conhecimento e Amizade com os Países Estrangeiros, na direção da Fundação para a Cultura e ainda, no Fundo de Assistência para a Liquidação do Acidente de Chernobyl, bem como no seu trabalho como diretor do *Kyiv City Jazz Club*, entre outras organizações. O verdadeiro patriotismo foi sempre a medida das suas qualidades morais (Kopiza, 2003, pág. 17). Karabits promoveu a música ucraniana além-fronteiras, destacando-se a conferência promovida com o Instituto de Estudos Ucranianos de Harvard, designada por *O tema ucraniano na cultura mundial* em 2001 (Ibidem, pág. 18). Nesta conferência, os objetivos visavam estimular o diálogo da Ucrânia com outras culturas; a descoberta de novos temas para a ciência musical ucraniana e a chamada de atenção dos cientistas para a música ucraniana.

Marian Kotz (2003, págs. 221-222) descreve como após a independência da Ucrânia surge a necessidade urgente de proceder à revitalização cultural e artística do país, procurando a veracidade dos documentos históricos, a divulgação de nomes de personalidades proeminentes, muitas vezes esquecidas sob o jugo soviético, e a atualização e publicação de novos materiais. O mundo deveria agora conhecer e reconhecer a Ucrânia como um Estado independente e com vida própria. O autor recorda a celebração em 1996, do 100º aniversário dos ciclos migratórios de cidadãos ucranianos para fora do país, tendo Karabits composto e apresentado especialmente com esse desígnio, uma obra musical em Carnegie Hall. Essa peça obteve grande êxito, sendo

Karabits o primeiro ucraniano a ter uma *première* de uma obra musical completa nesta histórica sala de espetáculos.

O universalismo do artista manifestou-se na excelente gestão de todas as esferas da sua vida. Os resultados dos seus trabalhos refletiram-se em todos os campos artísticos em que trabalhou, nomeadamente, como músico e compositor, organizador e diretor artístico dos projetos internacionais, maestro e ativista musical, gestor intelectual, grande pianista e improvisador de *jazz*.

No artigo de Natalia Gorbachevskaya (2003, págs. 193-195), o compositor é caracterizado como sempre simpático, concentrado, bonito em todos os sentidos e apaixonado pela música. Marianna Kopiza caracteriza o compositor como um homem direto, honesto e humano, patriota e possuidor de talento extraordinário.

Ermakova caracteriza (2003, pág. 28) Karabits como uma figura cultural da nova geração com uma visão moderna e alargada do mundo, capaz de prever as mudanças e com uma obra marcada pelo selo da longevidade.

Os autores Kyjanovska (2017) e Vsevolod Zaderastsky (2003) coincidem em opinião, ao dizer que a obra de Karabits permaneceu viva após a morte do compositor, continuando as suas obras a serem alvo de apresentação ao público e divulgação na imprensa, situação pouco habitual para compositores modernos.

2.2.2 Estilo

Para este projeto, interessa-nos perceber a personalidade do compositor e a sua capacidade de transmitir as experiências psicológicas mais profundas, através da obra os ‘24 Prelúdios para Piano’. A musicóloga Marianna Kopiza, mulher de Ivan Karabits, concluiu que,

a personalidade criativa de Ivan Karabits (...) é uma espécie de multidimensionalidade espiritual que brota, especialmente inerente ao conteúdo deste artista, sendo necessário compreendê-la, lê-la e viver essa personalidade na sua música. (Kopiza, 2003, pág. 10)

Muitos musicólogos apenas se interessaram pelo compositor após a sua morte. A personalidade do compositor e da sua obra têm, segundo Kopiza, três componentes¹³: os traços nacionais e étnicos; o sentido contextual das suas composições e o fenómeno de ativista cultural. Segundo esta autora, estas componentes forjaram a alma criadora de Karabits, cuja obra apresenta um vetor estilístico multicontextual, de elevada profundidade filosófica e sentido sinfónico, bem como uma paixão pela polifonia, pela teatralização musical e pela improvisação jazzística.

Este amor e orgulho nas suas raízes territoriais foi demonstrado nas suas obras, em particular, nas ‘5 Canções sobre a Ucrânia’, ‘Choro de Katerina’ e ‘Holosinna’, que não ocultavam o sentido patriótico do compositor (Kopiza, 2003, pág. 12). Para a autora, a obra de Karabits foi pouco estudada nas décadas de 60 e 70 do século XX, tendo passado a ser caracterizado já nas duas últimas décadas do século XX como *manager* de sucesso, o que lhe parece ser um fator negativo na apreciação da sua obra, surgindo apenas nas publicações posteriores à sua morte artigos que falam sobre o fenómeno de Karabits enquanto compositor.

A obra do compositor impressiona pela sua força estilística, que fundiu de forma única a profundidade sinfónica, a polifonia e a expressão teatral de concerto com a profundidade filosófica e a improvisação jazzística. Como artista, sempre tentou trabalhar com diferentes géneros e formas, compondo desde pequenos prelúdios e canções até obras de grande escala. Os ideais do artista foram herdados dos seus mentores espirituais e reais, os Professores Boris Lyatoshinsky e Myroslav Skoryk.

Entre os compositores ucranianos da segunda metade do século XX, Ivan Karabits ocupa um lugar de destaque e distingue-se pelo seu próprio estilo. Karabits pertence à classe de compositores cujo pensamento se baseia no academismo enquanto sentido de assimilação equilibrada do que nasce das profundezas da tradição histórica da arte e ao mesmo tempo na premissa de inovações que emergem constantemente na superfície do tempo histórico que se vive. O nome de Ivan Karabits está ligado ao poderoso desenvolvimento da cultura musical da Ucrânia no último terço do século XX. Uma característica distintiva deste compositor era o universalismo como a forma de conhecer o mundo e também como prova de talento.

Karabits caracterizou o seu estilo individual de composição de uma forma lata, sendo impossível aplicar-lhe limitação de estilos ou géneros. Segundo o compositor (Sikorska, 2003,

¹³ No seu artigo de 2017, Kyjanovska aceita os argumentos de Marianna Kopiza para a criação das características criativas individuais de Karabits.

pág. 183), ele procurou sempre a combinação de diferentes esferas musicais, para lhe ser mais fácil exprimir-se na música, de forma mais interessante e completa, ao nível das exigências que o tempo moderno colocava aos compositores. O leque do seu património criativo abrangeu tanto os géneros eruditos como a chamada música ligeira: *pop*, música de dança e *jazz*.

Numa carta do final dos anos 90 do próprio Karabits escrita para Virko Baley, pertencente ao arquivo da família do compositor, o mesmo descreve de forma muito clara as suas prioridades estéticas e estilo:

Caro Virko! Como compositor, fui formado nos anos 1960-1970, sob a impressão da música do passado e da música do século XX. Sendo jovem, fui algo categórico na avaliação da relação entre o tradicional e o novo. Eu queria mais “o ar fresco”. Na era soviética, recebemos uma educação fundamental, mas não estávamos suficientemente informados sobre o que estava a acontecer num mundo musical multifacetado. Tivemos de ultrapassar muita coisa para encontrar este caminho. Penso que existe uma razão para não me considerar um conservador. Mais tarde, o meu caminho criativo não se distinguiu pelo apego à atitude antiquada, obsoleta, hostil ao novo, progressivo. A minha música, penso eu, é caracterizada pelo desejo de sintetizar diferentes fontes musicais. Estou convencido que pode dar soluções inesperadas a muitos problemas artísticos e não é ecletismo, mas sim uma forma de pensar. No limiar do novo milénio, olhamos em frente, prevemos, assim como avaliamos e analisamos o passado. Estamos todos cansados de “correr” e por isso não temos pressa em dizer adeus ao que foi... E havia muitas coisas sem as quais não conseguíamos sobreviver neste novo tempo. Talvez seja por isso que quero escrever cada vez de forma mais sincera, de forma compreensível para muitos, mas mantendo-me eu próprio. Na minha opinião, Mahler, Lyatoshinsky, Stravinsky, Shostakovitch, da escola nova de Viena, e alguns compositores contemporâneos são os nomes que influenciam a minha música. (Kyjanovska, 2015, pág. 33)

Para Ermakova, Karabits não foi nem um tradicionalista nem um artista de vanguarda, nunca procurou derrubar nada nem ser precursor de algo novo, não vagueou nos labirintos das tendências extremas, mas escreveu “apenas” música bela, que contém rigor intelectual e paixão.

Para Zaderatsky, Ivan Karabits foi um compositor com sorte, porque as suas criações ficaram conhecidas em vida do compositor, tendo ainda sido reconhecidas ao nível académico, pois muitas delas foram interpretadas publicamente por músicos profissionais e estudantes (Zaderatsky, 2003, pág. 45). Este estudo implicou, segundo o autor, que o compositor tenha ficado associado ao que chama de “consciência coletiva” (Ibidem) do país. Para além deste contributo, o autor considera que a música de Karabits tinha um valor intrínseco que era particular, ou seja, para Zaderatsky é inapropriado compará-la com a de qualquer outra pessoa em termos de volume, tonalidade, correspondências e texturas ou heranças do passado. O compositor é caracterizado como “académico” e “classicista”¹⁴, porque utiliza muito as tradições musicais do passado, mas vai para além dessa herança, uma vez que a arte de cada criador é mais do que a acumulação das qualidades musicais anteriores às suas criações. O autor não acrescenta qualquer prefixo ao compositor, ou seja, não o classifica como *neoclássico*, ou *neorenascentista*. Assim, o seu estilo é o de lealdade a si próprio, que classifica como a “definição do verdadeiro talento” (Ibidem, pág. 48). Outros musicólogos irão caracterizá-lo como neoclassicista, neoimpressionista ou de estilística jazzística¹⁵. Ao ouvir a sua música, o ouvinte apercebe-se de que este estilo pertence à segunda metade do século XX, mas ao mesmo tempo, sendo leal a si próprio é distinto das obras de vanguarda do pós-guerra. Para este autor, as principais características da música de Karabits são:

1. Equilíbrio musical: equiparação em termos importância entre a melodia e restante textura musical;
2. Polifonia sonora complementar: caracterizada pela adição de linhas sonoras complexas a uma estrutura basilar de composição;
3. Utilização da proporção áurea: que, segundo Zaderatsky deve ser reconhecida como uma espécie de marca de qualidade e que se traduz na utilização da proporcionalidade pelo compositor.

Oleg Kopeliuk (2018) menciona que as obras de Karabits não foram alvo de análise científica, nomeadamente no que concerne às particularidades do seu estilo. Nas obras para piano, Kopeliuk reconhece a virtuosidade e exigência das técnicas de interpretação e uma forte

¹⁴ Referindo-se à rígida seleção, com elevada precisão, de todas as componentes da sua música, (Zaderatsky, 2003, pág. 47).

¹⁵ Por exemplo, Iryna Antonyuk (2017, pág. 128), Berehova (2015, pág. 58) e Kopiza (2003, pág.13).

componente do estilo de concerto. Do ponto de vista do conceito musical, Kopeliuk identifica ainda nas obras de Karabits uma forte visão filosófica da vida.

No que respeita ao repertório para piano do compositor, o autor identifica os seguintes períodos criativos:

1. 1963-1970: correspondente ao início da carreira, inclui ‘Variações’, ‘Sonata’, ‘Sonatina’, o ciclo ‘Prelúdio e Tocata’, e o ‘Primeiro Concerto para Piano’;
2. 1971-1985: período intermediário, onde se incluem o ‘Segundo Concerto para Piano’, o ciclo ‘24 Prelúdios’ e o ciclo ‘Cinco Miniaturas’;
3. 1990-2000: período tardio, que inclui três peças de *jazz* ‘Dia a Dia’, ‘Solidão’, ‘Cinco momentos musicais’ e a peça ‘Elegia’.

Para Kopeliuk, a evolução sociocultural da Ucrânia exerceu uma forte influência no estilo musical do compositor, em particular nas suas peças para piano, e correspondeu a um período de superação de estereótipos obsoletos da cultura musical ucraniana, de adoção da ideia nacional e do estilo vanguardista europeu. O autor refere que o professor Lyatoshinsky influenciou profundamente a personalidade criativa de Karabits, em particular no que respeita à utilização do método de pensamento sinfónico e variedade orquestral. Kopeliuk é da mesma opinião de Berehova¹⁶: ambos defendem que Lyatoshinsky foi a influência decisiva na formação do pensamento musical de Karabits.

Kyjanovska (2017) considera que, na origem do estilo musical de Karabits, está o seu perfil psicológico¹⁷, destacando-se na música ucraniana pelo seu estilo próprio e reconhecível, que refletia o seu carácter e a sua ética. A autora, à semelhança de Kopeliuk, também valoriza a adoção da ideia nacional como um dos aspetos que caracterizam quer a personalidade, quer a obra do compositor (Kyjanovska, 2017, pág. 17) e classifica-o como neobarroco¹⁸, neoexpressionista e neorromântico. Para Kyjanovska, o compositor é resultado da tradição histórico-musical e, quando o compara com outros compositores sinfónicos, menciona que ele se destaca pelos concertos, composições de música de câmara, obras vocais-sinfónicas e corais em grande escala. Ele destaca-se ainda para a autora pela utilização nas suas obras do conceito

¹⁶ Kopeliuk, 2018, pág. 70 e Berehova, 2017, pág. 49.

¹⁷ Segundo a autora também o professor de Karabits, Skoryk, tem a mesma opinião: “As qualidades humanas de Ivan Karabits eram muito especiais. O seu estilo musical era o espelho do seu carácter” (Kyjanovska, 2017, pág. 38).

¹⁸ Kyjanovska regista que as obras iniciais de Karabits estão ligadas aos géneros clássicos e barrocos: variações, sonatas, sonatinas, prelúdios (Ibidem, pág. 108).

de Herói, que se concretiza pela introdução do instrumento solo virtuoso na massa da orquestra, pela utilização do folclore nas suas composições e ainda pelos elementos de estilo barroco, tais como a polifonia (Ibidem, pág. 138), contrastes súbitos, marcantes e de grande expressividade. Por expressividade não deve entender-se extravagância, espetáculo e provocação, características das visões de mundo pós-modernas, mas que nunca viriam a ser adotadas por Karabits. Kyjanovska não identifica um estilo específico para o compositor, ou seja, não lhe atribui um rótulo estilístico, citando o filósofo Serhiy Krymsky para traduzir o seu estilo: “percebendo com o coração, pode-se compreender com a mente” (Kyjanovska, 2015, pág. 43). Kyjanovska já havia num artigo de 2015, abordado a questão da influência do pensamento filosófico na postura pessoal e musical do compositor. A autora considera que a filosofia de Skovoroda foi um pilar essencial na criação da personalidade de Karabits e sintetiza o estilo do compositor como a afirmação da beleza através da síntese da tradição nacional e dos princípios historicamente formados do pensamento musical europeu (Ibidem, pág. 256). O filósofo Hryhorii Skovoroda (1722-1794) adotou os princípios filosóficos da liberdade e humanismo individual, recusa do materialismo e integração na natureza como forma de rejeição do mal, princípios particularmente interessantes para Karabits, que os adotando na sua vida, compõe aos 26 anos de idade a obra ‘Jardim de Canções Divinas’, sobre um texto filosófico-religioso de Skovoroda, escrito entre 1757 e 1785 considerado uma obra-prima do barroco ucraniano. A obra musical tinha forte componente bíblica, sendo apresentada sob a forma de fábula e, apesar de esta temática estar pouco em voga e ser altamente censurada pelo poder soviético nos anos 70, Karabits não se coíbiu de compor sobre o tema, revelando a sua posição relativamente à repressão política. Nesta obra musical, o compositor utiliza a estilística do barroco (Kyjanovska, 2017, págs. 125-127), contemporânea da época de vida do filósofo.

Berehova faz uma abordagem histórica ao panorama musical do século XX, em particular da década de 60, registando a tensão e o conflito geracional que existiu entre os representantes da geração musical mais velha, que favoreciam métodos musicais tradicionais e géneros lírico-canção mais próximos da mentalidade ucraniana, que não compreendiam nem aceitavam as inovações e experiências *avant-garde*, nem as técnicas de composição mais recentes, que por sua vez fascinavam os jovens criativos. Neste contexto, surge a tendência neofolclórica, que segundo a autora influenciou fortemente o início da carreira musical de Karabits. Para ela, o compositor Lyatoshinsky exerceu uma influência significativa na formação da personalidade criativa de Ivan Karabits, que com essa herança compôs obras de alta orientação ético-filosófica e patriótica, de tom emocionalmente intenso, muitas vezes trágico. Lyatoshinsky era

atraído por ideias universais de compreensão da história e do presente, os mistérios da cosmologia e a busca da verdade, questões filosóficas eternas sobre a vida, a morte e a eternidade. Para Berehova, Karabits é influenciado por uma linguagem musical dinâmica e com contrastes, onde incorpora o estilo sinfónico do seu mestre, caracterizado pelo conflito e pelo dramatismo. Para a autora, o compositor sempre demonstrou amplitude e universalidade de pensamento criativo e uma abordagem inovadora aos géneros e formas musicais tradicionais. No final da década de 1960, ele alcançou o domínio total das técnicas de composição contemporâneas¹⁹ e desenvolve o tipo de sinfonia conflitual e dramática em composições orquestrais e vocais-sinfónicas de grande escala, enquanto em obras instrumentais e vocais de câmara ele emerge como um lírico, psicologicamente refinado. Não se limitando a um único estilo ou direção, mergulhou profundamente no espírito e nas características estilísticas da música das épocas anteriores.

A música de Karabits absorveu em si vários estilos, mas deixou uma marca profunda da sua individualidade, sendo que todos os elementos musicais por ele utilizados eram alvo de rigoroso processo de seleção. Neste sentido, concorda-se com Zaderatsky, segundo o qual a base do pensamento musical de Karabits é académica, no sentido da semântica e da rigorosa seleção dos elementos a integrar nas composições. Quer Kopiza, quer Berehova falam em universalidade do estilo, ou seja, utilização de vários estilos e da grande profundidade sinfónica da sua música. O estilo de Ivan Karabits foi fortemente influenciado por Lyatoshinsky, havendo muitas semelhanças quer no estilo, quer nos princípios morais de ambos os músicos. Quanto a este ponto muitos musicólogos concordam, como: Kopiza, Berehova, Kyjanovska e Kopeliuk.

Em síntese, o estilo de Karabits é caracterizado pela poliestilística, combinando vários estilos clássicos e modernos com técnicas de vanguarda, pensamento sinfónico e polifónico, com o rigor de seleção, individualidade e o forte impacto do seu perfil psicológico. A sua música é o espelho do seu carácter, dos seus perfis psicológico e filosófico e do seu grande patriotismo, sendo necessário entendê-la com coração e mente abertos.

¹⁹ Poliestilismo, técnica serial, aleatoriedade, entre outras.

2.2.3 Os ‘24 Prelúdios para Piano’

Neste capítulo iremos analisar artigos que abordam o ciclo dos 24 Prelúdios de Karabits, comparando as diferentes perspetivas de análise dos autores e apurar eventuais semelhanças.

O ciclo dos ‘24 Prelúdios para Piano’ de Ivan Karabits foi composto entre 1964 (quando era estudante de Lyatoshinsky) e 1976 (ano em que nasce o filho do compositor²⁰). Este período corresponde assim a doze anos da sua vida, plenos de acontecimentos, de que se destaca a ida de Ivan Karabits para o exército e o seu regresso ao conservatório. Neste período, o compositor conheceria ainda a sua mulher (Marianna Kopiza, musicóloga que coordenou a edição do livro *Vivere Memento*) e venceu o terceiro prémio do concurso composição de 1969.

Os primeiros prelúdios a ser compostos foram os números 1 (composto em 1964, ano de início dos estudos de Karabits no conservatório, com Lyatoshinsky), 16, 3, 19, 22 e 20 (Klyn, 1980, pág. 207). Karabits decidiu continuar a obra e transformá-la num ciclo (à maneira de Bach, Chopin e outros compositores do século XX), compondo posteriormente os prelúdios restantes. A obra foi gravada em suporte sonoro (Makarov, 2003, pág. 219) durante a vida de Karabits. No seu artigo, *O Destino deu-me de presente a amizade com este homem surpreendente*, Makarov (2003, pág. 219) conta que a obra foi gravada na presença do compositor e interpretada por dois laureados do concurso internacional de piano de 1995 em honra de Vladimir Horowitz: Oleksiy Koltakov e Oleksiy Yemtsov, alunos de Makarov. A gravação foi acompanhada por Karabits e segundo Makarov, “gravaram até que cada nota soasse exatamente como ele [o compositor] queria” (2003, pág. 219), o que demonstra o seu carácter profissional e elevada orientação para a qualidade musical. Existe ainda outra gravação do ciclo, feita pela mesma editora, de 1998, interpretada por Bradford Gowen²¹.

No ciclo dos ‘24 Prelúdios para Piano’, o compositor utiliza os princípios tonais de Bach e de Chopin, mas sem colocação de armações de clave pré-definidas, pondo os acidentes (bemóis e sustenidos) nos compassos onde eles são utilizados, intuindo-se a partir desse posicionamento as diferentes tonalidades das peças, à exceção do prelúdio nº 22, onde a armação de clave corresponde a Sol menor.

²⁰ Maestro Kirill Karabits, atual regente da Orquestra Filarmónica de Monte Carlo.

²¹ Esta interpretação pode ser encontrada em: <http://www.dumamusic.com/composers/ivankarabits.html>.

Identificando a literatura sobre o ciclo, reconhecemos os artigos de Viktor Klyn, Igor Savchuk, Svetlana Miroshnichenko, Irina Yagodzinska e Oleg Kopeliuk, os quais, serão analisados de seguida.

Num livro datado de 1980, Viktor Klyn, primeiro musicólogo que abordou o ciclo dos 24 prelúdios ainda na vida do compositor, caracteriza-o como um amplo universo de imagens e sons, transmitindo de maneira única e criativa emoções e reflexões profundas, bem como elementos épicos e dramáticos. Segundo este autor, o ciclo reflete uma orientação para três áreas fundamentais da arte musical:

1. O pensamento musical popular e de natureza folclórica;
2. Elementos estilísticos da música de importantes mestres do passado, retratados de forma retrospectiva;
3. Algumas características dos estilos que existem e se desenvolvem paralelamente à chamada música séria, como o *jazz* e a música *pop*.

A presença destas áreas tão diversificadas, não só implica uma cobertura abrangente da arte da composição, mas também, complexidade na construção e na interconexão das diferentes peças do ciclo. A orientação de Karabits para as áreas mencionadas nos pontos 1. e 2., o pensamento folclórico e os elementos estilísticos dos mestres antigos, constitui segundo o autor, um desenvolvimento da tradição musical ucraniana na evolução do género do prelúdio e a introdução da terceira área da arte, a utilização do *jazz* e da *pop*, foi uma tendência nova, que surgiu na música da segunda metade do século XX na esfera artística soviética. Klyn caracteriza quase todos os 24 prelúdios e descreve-os individualmente, mas não os dividiu em grupos, apenas fazendo a sugestão de alguns pontos de referência que poderiam sugerir grupos. Da análise de Klyn, podemos concluir que a característica geral dos prelúdios inclui o uso do folclore, vários géneros da música do passado e da música moderna interligados e ainda o *jazz*.

Savchuk (2003) examina o ciclo dos ‘24 Prelúdios para Piano’ sob a perspetiva do existencialismo. O autor correlaciona a textura musical das obras com o sentido filosófico das mesmas, ambas constituindo duas variáveis que se envolvem num jogo, e aborda o aspeto psicoreflexivo e o espetro de referências intertextuais da obra.

Para Savchuk, os ‘24 Prelúdios para Piano’ resultam como um jogo abrangente de significados profundos com dois pontos principais:

1. O ciclo assimila a ideia da literatura moderna de um jogo da vida, que recorda o ‘Jogo das Contas de Vidro’ de Hermann Hesse, onde o conceito de jogo tem um papel

filosófico fundamental e a música reproduz os modos existenciais relevantes, resultando num livro da vida;

2. Variedade nas buscas estilísticas do compositor, que utiliza uma ampla base estilística europeia, incluindo elementos polifónicos, clássicos, românticos e do século XX.

Para Savchuk, o ciclo acumula um requintado jogo de significados existenciais, existindo áreas de texto “dentro do texto” (Savchuk, 2003, pág. 128) que se manifestam na obra: “o lirismo espiritual, o fantástico, o irrealismo, a tragédia, a ação, a ironia e o sarcasmo” (Savchuk, 2003, pág. 128). Para este autor, a criatividade não é entendida por meios racionais e lógicos, mas sim exclusivamente pela experiência enquanto apelo à esfera artística e imaginativa, que constitui uma reação a perturbações sociais e externas ao Eu. A ideia principal é de que a percepção de uma personalidade individual integrada no mundo irracional que a rodeia conduz à tensão final do “paradigma do Eu e do Resto, em que o paradigma subjetivo é a unidade indivisível objeto/sujeito, mestre/mundo e ainda herói/obra de arte” (Savchuk, 2003, pág. 129).

Savchuk faz o agrupamento dos 24 Prelúdios por géneros e, na sua abordagem de jogo de significados, por jogo de géneros. Não existem referências de género totalmente originais no ciclo e tudo o que ouvimos está ligado a uma ideia filosófica traduzida pela estrutura de cada prelúdio e pelos seus sons. Este autor divide os 24 Prelúdios em cinco grupos:

1. Grupo I: designado por figurativo, onde o herói vive como se estivesse no seu próprio mundo, um mundo de esperanças e expectativas não realizadas. Neste grupo o autor inclui os prelúdios números 1, 9, 15 e 22;
2. Grupo II: caracterizado como uma representação de conflitos. O herói procura o seu reflexo no mundo exterior e as técnicas estilísticas polifónicas ajudam a recriar a procura do conhecimento individual do herói como o “Eu não sou eu” e “Encontrar-me a mim próprio” (Savchuk, 2003, pág. 130) contraposto com o mundo que o rodeia. Este grupo é composto pelos prelúdios números 3, 7, 14 e 16;
3. Grupo III: que corresponde à reflexão do compositor sobre a comunicação com um ambiente envolvente que não compreende, nem tenta compreender o artista. Inclui os prelúdios números 12 e 18;
4. Grupo IV: as peças encarnam a crença do mestre na vitória dos valores eternos. A escolha do compositor de meios harmónicos e harmonias para revelar as

características existenciais eternas é uma tentativa de refletir a crença na vitória do Belo. Inclui os prelúdios números 4, 5, 10, 13, 17, 19 e 22;

5. Grupo V: considerado pelo autor como o dominante e o mais multifacetado, tem um grau de desenvolvimento e transformação muito mais intensivos que os outros prelúdios. Incluem-se neste grupo os prelúdios números 2, 6, 8, 11, 20, 23 e 24.

Savchuk nota que o estilo de Karabits é um fenómeno profundamente individual e original do compositor, que se manifesta na sua música. Na sua opinião, o jogo existencial no ciclo dos 24 Prelúdios de Karabits é complexo, tentando chegar aos significados psicossociais e decodificar o texto dentro do texto. A análise de uma obra com ideais tão profundos, com motivos emocionais negativos, conduz a um resultado emocional positivo, refletindo a compaixão dos existencialistas pelo homem moderno, entendendo todas as emoções negativas como componentes da ação defensiva do herói que é forçado a sobreviver num mundo absurdo.

Svetlana Miroshnichenko publica também, no livro *Vivere Memento*, o artigo *A Ciclicidade nos prelúdios para piano de Ivan Karabits*, que se apresenta de seguida. Esta autora considera que os ‘24 Prelúdios para Piano’ são uma peça interessante e promissora para os intérpretes, cuja divulgação beneficiará a projeção da música ucraniana a nível nacional e internacional, e regista que alguns compositores ucranianos se voltaram para o género do prelúdio, mas que apenas um pequeno número criou grandes ciclos, nomeadamente:

1. Os 24 Prelúdios de V. P. Zaderatsky, compostos em 1934 e publicados em 1970, que constituiu um ciclo interessante, mas não se tornou conhecido no seu tempo, não tendo por isso desempenhado um papel histórico no estabelecimento do género na música ucraniana;
2. Os 12 Prelúdios (primeiro caderno) de M. Gozenpud, compostos em 1947, que por várias razões, não foram apresentados ao público;
3. Os 24 Prelúdios de I. Berkowycz, compostos em 1965, cujo objetivo era alargar o repertório metodológico e pedagógico para crianças e jovens;
4. Os 12 Prelúdios de I. Shamo, compostos em 1962 e publicados em 1964, bastante conhecidos dos intérpretes;
5. Dois cadernos de 24 Prelúdios de M. Silvansky, compostos em 1964 e publicados em 1966 (o primeiro caderno), e, compostos em 1971 e publicados em 1974 (o segundo caderno), populares entre os alunos das escolas de música para crianças.

O ciclo dos ‘24 Prelúdios para Piano’ de Karabits encerra, até à atualidade, uma série de obras deste género na história da música ucraniana para piano. O primeiro prelúdio de Karabits foi composto em 1964; nesta obra, o futuro compositor criou o seu primeiro prelúdio experimental durante o seu primeiro ano de conservatório.

O compositor regressou ao género prelúdio doze anos mais tarde, em 1976, quando já havia terminado os seus estudos de conservatório e de pós-graduação. A obra completa foi publicada em 1984 (Miroshnichenko, 2003, pág. 137). Até este ano, Karabits já tinha criado algumas das suas obras mais importantes e conhecidas, nomeadamente, o concerto épico para solistas e orquestra baseado nos poemas de H. Skovoroda ‘Jardim das Canções Divinas’, composto em 1971 e publicado em Kyiv em 1977; a Sinfonia nº 1, ‘5 Canções sobre a Ucrânia’, compostas em 1974; a ‘Sinfonia nº 2’, composta em 1974, e a ‘Partitura final para 6 intérpretes’, composta em 1975. Foi por essa altura, em 1976, que finalizou os ‘24 Prelúdios para Piano’, sendo claro para a autora que, nessa data, já o compositor apresentava grande evolução e maturidade nas composições. Antes desta data, o compositor tinha escrito pouco para piano, à exceção do já mencionado ‘Prelúdio’ (1964) e da ‘Sonatina’ (1967), compostos durante os seus estudos com Lyatoshinsky no conservatório. Para Miroshnichenko, esta realidade realça a importância do regresso do artista ao piano e a sua criação do ciclo de ‘24 Prelúdios para Piano’.

Para Miroshnichenko, o plano tonal do ciclo parece ser o tradicional, ou seja, o ciclo desenvolvido por J. S. Bach. A autora regista que também Chopin, Shostakovitch e Shchedrin revisitaram e utilizaram a estrutura criada por Bach, mas sem fugas. Também Karabits irá utilizar a dramaturgia do plano tonal de Bach, reinterpretando a sequência interna de tonalidades em intervalos de quintas e quartas em círculo para base na correspondência maior-menor. Para a autora, no que respeita à forma, os ‘24 Prelúdios para Piano’ constituem um ciclo, caracterização com a qual a mestrandia concorda, sendo essa agregação um fenómeno natural, que decorre das influências sobre Karabits do pensamento polifónico das obras dos seus professores Lyatoshinsky e Skoryk.

A autora divide a obra em duas partes: numa primeira parte, podem agrupar-se os prelúdios 1 a 12 e numa segunda parte, podem agrupar-se os prelúdios 13 a 24. O ciclo de prelúdios de Karabits pode ser dividido em doze pares relativamente independentes, criando microciclos tonais nas escalas de Dó Maior-Lá menor; Sol Maior-Mi menor; Ré Maior-Si menor; Lá Maior-Fá Sustenido menor; Mi Maior-Dó Sustenido menor; Si Maior-Sol Sustenido menor; Fá Sustenido Maior-Mi bemol menor; Ré bemol Maior-Si bemol menor; Lá bemol Maior-Fá

menor; Mi bemol Maior-Dó menor; Si bemol Maior-Sol menor e Fá Maior-Ré menor. Ambas as partes são caracterizadas pela autora pelos seguintes aspetos musicológicos:

1. Os prelúdios não são apenas uma interpretação tradicional da tonalidade maior e as tonalidades são claramente audíveis, sendo mesmo sublinhadas pelo compositor através da melodia, da harmonia e da repetição, mas muitas vezes, a tonalidade é ocultada;
2. O ciclo dos prelúdios é dominado por andamentos lentos, moderados, contidos e calmos: de “reflexão, epopeia, drama e tragédia”, segundo Miroshnichenko²². A autora apresenta um plano tonal completo da obra e as características rítmicas de todos os prelúdios, que sintetiza numa tabela.

Karabits não utiliza armações de clave, o que não constitui novidade no trabalho do compositor, e também noutros compositores, pois tratava-se de uma tendência seguida no período musical onde se incluem as obras. A exceção é o Prelúdio nº 22, em Sol menor, um andante com compasso 6/8, para o qual a autora acredita que o compositor queria sublinhar o culminar da conjunção da canção e dança, duas linhas temáticas contrastantes, ali em combinação: o tema de fundo em desenvolvimento *ostinato*, ritmicamente caprichoso, dançante e gracioso, e o tema lírico, *cantabile*.

Miroshnichenko conclui que o ciclo de Karabits é polifónico, destacando-se pela mestria com que o compositor incorpora a polifonia em diferentes níveis: estrutural, temático e harmónico. Ele utiliza técnicas como a polifonia auxiliar, contrastante e imitativa, além de *ostinatos*, pedais e sequências de cânones. A obra combina fluidez e racionalidade, refletindo um pensamento polifónico inovador, no qual pequenas peças autónomas se conectam organicamente ao longo do ciclo. Para a autora, o prelúdio como género permeia todo o percurso criativo de Ivan Karabits:

1. O Prelúdio (1964) - como uma tentativa de escrita;
2. O Prelúdio na Sonata nº 2 para Violoncelo e Piano (1972) - como parte de um ciclo, como introdução, uma introdução à parte principal do ciclo, e;
3. Os ‘24 Prelúdios para Piano’ (1976) - como um novo ciclo independente, uma expressão do seu estilo, uma recriação individual do género. A própria transitoriedade da vida terrena de Ivan Karabits é entendida como um prelúdio para

²² Miroshnichenko, 2003, pág. 138.

a sua futura e eterna glória criativa, para a constante consciencialização e reformulação da essência da sua obra e do seu papel na história da música ucraniana.

Ainda no livro de homenagem e análise da obra de Karabits, *Vivere Memento*, Irina Yagodzinska assina o artigo sobre a questão da estrutura figurativa do ciclo dos 24 Prelúdios de Ivan Karabits, onde regista que a estrutura figurativa do ciclo é um verdadeiro livro da vida com sentimentos subtis, emoções e uma combinação de mundos interiores e exteriores. Para a autora, existem cinco esferas de imagem principais no ciclo que, tomadas como inícios figurativos, podemos caracterizar em grupos, da seguinte forma:

1. Lírica com alma, onde se incluem os prelúdios nº 1, 9, 14, 15 e 22;
2. Impressionismo, que inclui os prelúdios nº 3, 7, 14 e 16;
3. Tragédia, que inclui os prelúdios nº 12 e 18;
4. Vitória e ação, onde podemos incluir os prelúdios nº 4, 5, 10, 13, 17, 19 e 21;
5. Majestosidade e inviolabilidade, onde se incluem os prelúdios nº 2, 6, 8 e 11 e parcialmente o 14 (pois este prelúdio também pode ser incluído neste grupo), 20, 23 e 24.

A interação dessas cinco esferas define a dramaturgia do ciclo, refletindo o conflito interno do indivíduo e sua relação com o mundo. A luta entre o "eu" e a realidade inflexível leva à conclusão de que, diante do eterno caos, a resistência individual é inabalável, mas insuficiente para transformá-lo. A autora atribui especial importância ao grupo 5, que considera o de maior relevo, onde existem dois elementos de desenvolvimento paralelo e ideologicamente ligados: o sarcasmo e a ironia.

O Prelúdio nº 24 finaliza todo o ciclo. Como ponto final, este prelúdio retrata o resultado final de todas as emoções vividas, dos fenómenos reais e fantásticos, celestes e satânicos, de todas as transformações no mundo interior do homem, que começaram com a graça, a subtileza e o amor e terminam com o poder, a autoridade e caos da dissonância do mundo exterior.

Em 2021, Kopeliuk analisou o ciclo dos 24 prelúdios, considerando-os uma das maiores obras musicais de Karabits, classificando-os como um exemplo paradigmático do estilo musical dos anos 70 do século XX. O ciclo dos 24 prelúdios foi gravado ainda durante a vida do compositor pelos laureados do Concurso Internacional em Memória de V. Horowitz: O. Koltakov e O. Yemtsov. Os 24 prelúdios atraem os pianistas pela sua linguagem musical única e original, pelas invulgares possibilidades interpretativas e expressivas, e finalmente, pelas suas ideias artísticas e subtextos filosóficos subjacentes. Cada prelúdio constitui uma memória histórico-

cultural, uma espécie de laboratório criativo, um campo de experimentação que reflete os métodos e princípios de pensamento do compositor.

O artigo faz o resumo das investigações executadas sobre os prelúdios, apresentando interessantes referências aos autores que os analisaram e interpretando os seus diferentes pontos de vista, bem como executando uma análise comparativa entre alguns prelúdios de Karabits com os de outros compositores. O autor relembra que previamente a Karabits, outros compositores criaram obras com 24 prelúdios: V. Zaderatsky (1934), I. Berkovich (1965) e M. Sylvansky (1964-1971), mas os mesmos eram utilizados no processo pedagógico para músicos iniciantes. No entanto, nada caracteriza os 24 prelúdios de Karabits como peças para iniciantes, pois são complexos e simples ao mesmo tempo, sendo necessário um elevado grau de maturidade para compreendê-los e interpretá-los.

Kopeliuk visou identificar os padrões estilísticos dessa obra musical, através da análise semântica da dramaturgia do ciclo, que resultou do diálogo do compositor com a música do século XX. Este autor regista o interesse pianístico dos prelúdios para os instrumentistas, pela originalidade da composição, desafios técnico-pianísticos e considerou cada prelúdio como um laboratório de experiências. Kopeliuk propõe a separação dos prelúdios em cinco grupos temáticos, com o tema da Consciência do Herói Lírico, que é parte integrante do mundo que o rodeia, propondo ainda a seguinte organização interna da obra:

1. Lírico-contemplativos e introspetivos: prelúdios números 1, 7, 9 e 15;
2. Grotescos e dançantes: prelúdios números 2, 11, 13, 19, 20 e 23;
3. Imitativos e espaço-visuais: prelúdios números 3, 14, 17, 21 e 22;
4. Alusivos aos estilos do Barroco e Romantismo: prelúdios números 4, 5, 6, 8 e 10;
5. Trágicos: prelúdios números 12, 16, 18 e 24.

Não chegando a constituí-lo de facto como um grupo, como fez aos restantes, Kopeliuk apresenta como contraponto temático adicional, os prelúdios nº 1, 7 e 22, que caracteriza por prelúdios em estilo de *blues*.

A dramaturgia do ciclo retrata a jornada do Herói Lírico, desde a sua apresentação até às suas relações complexas com a sociedade. O dualismo romântico transforma-se num reflexo do mundo contemporâneo, marcado por múltiplas imagens e um drama interior. A obra mantém a unidade artística por meio das conexões semânticas entre as miniaturas e a identificação do herói com o Autor.

Kopeliuk faz ainda um resumo das publicações existentes sobre o ciclo dos 24 prelúdios, dos autores Savchuk (2003), Miroshnichenko (2003) e Yagodzinska (2003), mas não os compara.

Analisada a literatura sobre o ciclo dos 24 prelúdios, foi elaborada uma primeira síntese, com a caracterização detalhada da classificação e descrição dos prelúdios feita por cada um dos autores que foram abordados anteriormente.

2.2.4 Síntese comparativa

Os autores fizeram a análise do ciclo dos 24 prelúdios de forma própria, ou seja, cada um deles faz uma abordagem independente e executada em épocas distintas, focada em pontos específicos que pretenderam destacar. As principais diferenças entre os autores estão no foco específico e individualizado de cada um deles quanto ao tema a analisar nos prelúdios. Os próprios nomes dos artigos indicam claramente a ideia principal de cada autor.

Klyn destacou a influência dos mestres do passado no compositor, os elementos musicais modernos (*jazz* e *pop*) presentes no ciclo, bem como, a influência do folclore. Savchuk optou por abordar o ciclo através de uma perspectiva filosófica, em que os prelúdios constituem um jogo existencial em que os géneros musicais se identificam com modos existenciais criados pelo compositor. Miroshnichenko foca o carácter cíclico dos 24 prelúdios e analisa os diferentes tempos musicais utilizados, as métricas de compassos e tonalidades para chegar à caracterização dramática do ciclo. Yagodzinska focou o seu estudo do ciclo na justaposição entre a vida interna do Herói Lírico e o mundo que o rodeia, abordando-a de um ponto de vista psicológico. Por último, Kopeliuk utilizou uma abordagem filosófica e dos estilos musicais utilizados para focar a dualidade entre o Eu do Herói Lírico e o mundo que o rodeia.

Independentemente das diferentes metodologias de análise utilizadas por cada autor, é possível encontrar pontos comuns nos resultados dos seus estudos do ciclo nos seguintes pontos:

1. A utilização da polifonia (apenas ausente das conclusões de Yagodzinska);
2. Influência do folclore nas peças do ciclo;
3. Influência dos mestres clássicos do passado;
4. Conjugação de diferentes estilos e géneros musicais;
5. Presença de um elevado sentido filosófico/psicológico nas obras, muitas vezes em resultado dos próprios traços de personalidade do compositor;

6. Utilização do conceito do Herói Lírico e da sua relação com o mundo que o rodeia como ponto central do sentido filosófico do ciclo (apenas ausente das conclusões de Klyn);
7. Composição de traços muito próprios que resulta num ciclo com estilo musical de características únicas;
8. O ciclo é considerado como uma obra de elevada importância e significado na cultura ucraniana, contribuindo de forma decisiva para a herança musical desse país.

Klyn analisa cada prelúdio individualmente, encontrando ligações entre prelúdios, considerando o folclore como um elemento transversal às peças do ciclo. Miroschnichenko divide o ciclo em duas partes e faz uma análise mais teórica, abordando a obra do ponto de vista da divisão da métrica e dos tempos.

Savchuk, Yagodzinska e Kopeliuk fazem uma divisão dos 24 prelúdios em 5 grupos. Apesar de os grupos serem apresentados com diferentes nomes e focos, esta divisão já pode ser considerada comum. Na divisão em grupos, Savchuk e Yagodzinska incluem no Grupo V²³ os prelúdios que consideram de maior relevo, os mais complexos e de desenvolvimentos internos mais intensos, e neles agrupam os mesmos prelúdios, à exceção do nº 14 que Yagodzinska acrescenta ao grupo. Kopeliuk agrupa quatro dos prelúdios do Grupo V de Savchuk e Yagodzinska no seu Grupo II, classificado como um grupo com peças dançantes e grotescas²⁴.

Quanto ao uso de vários estilos e géneros por Ivan Karabits e influência dos mestres do passado e herança cultural, alguns autores também concordam, mas cada um aborda este ponto de um ângulo diferente. Por exemplo, o primeiro autor que analisou os prelúdios, Klyn, menciona como ponto de referência da sua análise o uso estilístico dos mestres do passado nas obras.

Savchuk considera o uso de múltiplos estilos por Karabits como uma espécie de técnica autoral que visa densificar os modos existenciais do ciclo e examiná-lo sob a perspetiva da direção filosófica do existencialismo, considerando-os como um Jogo da Vida entre o Eu e a sociedade.

Ao abordarem a herança cultural do passado, Kopeliuk tem posição idêntica à de Klyn e de Savchuk, segundo a qual o compositor presta homenagem aos grandes compositores do passado através da utilização dos seus estilos.

Em relação aos géneros e uso dos mesmos, Savchuk faz o agrupamento dos 24 Prelúdios por géneros e na sua abordagem de jogo de significados, por jogo de géneros. Os géneros são

²³ Incluem-se neste grupo os prelúdios nº 2, 6, 8, 11, 20, 23 e 24.

²⁴ Inclui os prelúdios nº 2, 11, 20 e 23.

revelados pelo compositor através das inscrições que faz nas partituras quanto ao carácter da interpretação a ser dado a cada peça. Neste caso Savchuk e Miroshnichenko chegam à mesma conclusão, que a inclusão de várias anotações pelo compositor nas peças do ciclo ajudam a revelar os géneros subjacentes aos prelúdios.

No que respeita à influência do folclore, nos artigos analisados podemos chegar à conclusão que Klyn foca a sua análise no uso do folclore como um dos pontos principais, mas por exemplo Miroshnichenko, não abordando a influência do folclore na obra, afirma que ela é claramente ucraniana, com os ritmos e tonalidades características da música do país, concordando com Klyn, pelo que a influência do folclore está subjacente à conclusão da autora. Apesar dos autores Savchuk, Yagodzinska e Kopeliuk não se focarem no folclore, na descrição dos prelúdios encontramos indicação clara dos prelúdios com esta influência.

Quanto ao uso da polifonia, Miroshnichenko chega à conclusão de que o ciclo de Karabits é polifónico. Também outros autores como Klyn, Savchuk, Kopeliuk, relatam o uso da polifonia por Karabits, mas Miroshnichenko atribui ao ciclo a designação de grande ciclo polifónico.

No que respeita ao sentido filosófico/psicológico/emocional do ciclo, que tem a ver com o carácter próprio de Ivan Karabits, concordam todos os autores dos artigos analisados. Por exemplo Klyn, apesar de não se focar neste ponto, expressa que,

a música expressa a alegria e a tristeza líricas, reflexões profundas, delicadeza e capricho, suavidade e contemplação, estados emocionais e humor, bem como elementos épicos, dramáticos e coloridos que refletem emoções na vida. (Klyn, 1980, pág. 207)

Miroshnichenko não se foca na parte emocional ou psicoreflexiva do ciclo, mas descreve-o como apresentando características de reflexão, epopeia, drama e tragédia face à utilização de andamentos lentos, moderados, contidos e calmos. Savchuk aborda a esfera psicoreflexiva e o espectro de referências intertextuais da obra. O autor correlaciona a textura musical das obras com o sentido filosófico, que se envolvem num jogo e examina o ciclo sob a perspectiva da direção filosófica do existencialismo. Para Yagodzinska, a música reproduz numa tela artística os modos existenciais e resulta num Livro da Vida. A ideia do ciclo como um reflexo da vida parece ser central à análise de Savchuk e de Yagodzinska. A noção de Kopeliuk do Herói Lírico e da revelação das relações problemáticas entre o indivíduo e a sociedade (Eu/Mundo) apresentam semelhanças com a abordagem existencialista de Savchuk, em que o Mundo é substituído por Sociedade e ainda de Yagodzinska. A ideia principal de que a perceção de uma

personalidade individual integrada no mundo irracional que a rodeia conduz à tensão final do paradigma do Eu e do Resto é um ponto comum entre Yagodzinska e Kopeliuk, em que, como vimos, o paradigma subjetivo é a unidade indivisível objeto/sujeito, mestre/mundo e ainda, herói/obra de arte.

No geral, à exceção de Yagodzinska, todos os autores indicam na sua análise detalhada dos prelúdios, a utilização da estilística dos mestres do passado, mas podemos chegar a uma outra conclusão, é a de que Karabits usa vários estilos, que podem fazer lembrar os estilos dos mestres do passado, mas na verdade, também isso caracteriza o estilo próprio do compositor, ou seja, o uso de diferentes estilos faz parte do seu estilo individual.

Em síntese, pese embora tenham analisado o ciclo de formas e com metodologias diferentes, as grandes linhas comuns a todos os autores abordados neste ponto do trabalho, resultam na primeira coluna da tabela apresentada no Anexo I, que demonstra que quase todos (com exceção dos pontos em que se menciona “não aplicável” na tabela), registam a influência do folclore, bem como a influência do *Jazz* e dos *Blues*, dos estilos do passado (denominados na tabela como “Retrospectivas estilísticas do passado”, ideia que adotámos de Klyn (1980, pág. 216), utilização da polifonia e aspetos filosóficos, psicológicos e emocionais ligados à personalidade do próprio compositor, na caracterização do ciclo. Registe-se ainda que apesar das diferenças metodológicas na análise, o primeiro teórico a estabelecer as bases de apreciação da obra foi Klyn, que definiu os três pontos de referência para o estudo: utilização do folclore, de elementos dos mestres do passado e a influência dos estilos contemporâneos e do *jazz* em particular.

Considero que muitos artigos carecem de uma organização clara dos pensamentos, o que dificulta a compreensão imediata das ideias.

A maioria dos estudos tem como fundamento indireto o artigo de Viktor Klyn, o primeiro musicólogo a escrever sobre os 24 prelúdios. A sua análise original serviu como referência para praticamente todos os autores subsequentes, que adaptaram e reformularam as suas ideias em diferentes graus. Como consequência, ainda que os focos de análise variem, a base analítica dos prelúdios apresenta diversas semelhanças entre os estudos.

Notamos ainda uma exceção, que é a análise detalhada de Miroschnichenko, que se distingue pelo enfoque nas dimensões temporais, rítmicas e estruturais das peças, utilizando tabelas claras e objetivas. No entanto, a estrutura de artigos como os de Savchuk, Yagodzinska e até mesmo de Klyn exigem do leitor uma interpretação cuidadosa para extrair conclusões. Diante

deste desafio, pareceu essencial elaborar uma tabela comparativa geral com as análises dos diversos autores, que permitiu a construção posterior da tabela que consta no Anexo I. Esse método permitiu sistematizar as informações, identificar pontos em comum e diferenças entre as abordagens e facilitar a compreensão do material. O artigo de Kopeliuk, publicado em 2021, destaca-se como um dos mais claros, sendo que a sua análise das obras é pertinente e estruturada. Ainda assim, estes estudos são relevantes porque agregam informações valiosas sobre os prelúdios.

3 Abordagem interpretativa aos ‘24 Prelúdios para Piano’

A interpretação da obra constitui o foco central da investigação, procurando-se criar conhecimento através da experiência pessoal da instrumentista neste percurso. Face às hipóteses de trabalho do presente projeto de investigação e que recordamos, são o desconhecimento quase total:

1. Da música ucraniana em Portugal, apesar de existir uma relevante comunidade ucraniana radicada neste país;
2. Da obra do compositor Ivan Karabits, que constitui o principal problema que o presente projeto visa resolver, propondo o início do estudo e apresentação pública da sua obra ‘24 Prelúdios para Piano’ em Portugal, através da apresentação de um projeto académico e da gravação do ciclo em suporte digital;

adotou-se uma metodologia transdisciplinar para resolução do problema, tendo sido efetuada investigação documental sobre a música ucraniana, o compositor e a sua obra – que se apresentou nos capítulos anteriores – bem como pesquisa de campo, realizada através de entrevistas com personalidades ligadas ao compositor e à sua obra, que se apresentam neste capítulo, e ainda o estudo, interpretação e registo digital do ciclo dos ‘24 Prelúdios para Piano’.

3.1.1 As entrevistas

A realização de entrevistas com Marianna Kopiza, Artyom Lyahovich, Naida Magometbekova e troca dos emails com Kiril Karabits visou complementar e aprofundar elementos recolhidos nos artigos musicológicos analisados.

A entrevista com Marianna Kopiza, musicóloga e viúva do compositor Ivan Karabits, realizou-se em 7 de junho de 2024. Nesta entrevista, os principais pontos focados foram: os acontecimentos da vida de compositor ao longo do período de criação da obra; as edições gravadas da obra; a interpretação dos prelúdios; a influência das artes plásticas no compositor e quais os estilos musicais que na sua opinião marcam a obra.

Para a mestranda, ao conhecer os principais acontecimentos da vida de Karabits poderemos entender melhor a sua música e, em particular, os 24 prelúdios. A obra foi fortemente influenciada pelos estudos do compositor com o seu mestre Lyatoschinsky. Apesar da sua ida para o exército, pois Karabits não tinha conhecimentos que lhe permitissem escapar a essa convocatória ou até conseguir benesses para prosseguir os seus estudos, Lyatoschinsky apoiou-

o. Ao regressar em 1966 ao conservatório, Karabits regressa ao estudo com o seu mestre, mas perde-o em 1968, com a sua morte. O seu mestre seguinte, Skoryk, era muito distinto de Lyatoschinsky, pois o seu foco musical estava orientado para a música ocidental ucraniana²⁵, que tem inclusive instrumentos próprios. O compositor casa-se com Marianna Kopiza em 1968 e Karabits alcança nesta época da sua vida um grande reconhecimento da sua obra musical, em particular com a peça ‘Jardim das Canções Divinas’²⁶. Esta obra, designada pelo compositor como um concerto para coro, apela para a estrutura musical das peças barrocas e é considerada a primeira obra neobarroca da Ucrânia. A musicóloga também data deste período, o conhecimento pelo compositor da filosofia de Skovoroda, que se tornaria uma influência importante na sua vida e obra. Em 1968, Karabits ganhou o terceiro prémio do concurso de jovens compositores de Moscovo²⁷, tendo apresentado a sua obra no Conservatório Nacional de Moscovo²⁸, o que a nível pessoal, foi caracterizado pela entrevistada como um dos grandes objetivos musicais do compositor. Após conclusão do conservatório, o compositor continuou os seus estudos no grau de mestrado. O contacto com uma “geração de professores mais velhos²⁹, com uma geração intermédia³⁰ e uma nova geração de jovens compositores, onde se incluíam compositores de vanguarda³¹ e de estilo neofolclórico³²”, teve também forte impacto em Karabits e na sua obra, que absorveu estas influências para as suas próprias criações. A composição dos 24 prelúdios correspondeu, segundo a musicóloga, na vida do compositor, ao período mais importante da sua formação técnica e musical³³.

A primeira edição da obra data de 1984. A segunda edição da obra ocorreu em 1998, gravada por uma editora ucraniano-americana, a Duma Music. A última e mais recente edição da partitura ocorre na sequência do concurso Vladimir Horowitz de 2012, sendo editado pelos próprios organizadores do concurso, que passou a incluir nesse ano, como peças obrigatórias a

²⁵ Skoryk era um compositor fortemente influenciado pelo folclore ucraniano e pelas tradições musicais do seu país.

²⁶ Obra publicada em 1971.

²⁷ Concurso aberto a nível nacional e a todas repúblicas socialistas soviéticas, ou seja, a toda a URSS.

²⁸ A obra de Karabits foi interpretada pelo pianista Marik Ravin.

²⁹ Lyatoschinsky, Revutsky.

³⁰ Shamo, Bilash, Meitus, entre outros.

³¹ Silvestrov, Godzianstsky e Grabovsky.

³² Skoryk, Ditsko e Jukovsky.

³³ A musicóloga lembrou, que no mesmo período em que Karabits compôs os seus 24 Prelúdios para Piano, também Valentin Bibik compôs 24 prelúdios em 1962, Shamo compôs 12 prelúdios em 1968 e ainda, Bibik compôs 34 prelúdios em 1978, todos para piano.

executar, a escolha pelos intérpretes de um a dois prelúdios para piano. Esta edição foi comentada pelo pianista/musicólogo Artyom Lyahovich, que também executou várias masterclasses com os prelúdios de Karabits, classificando a obra como uma das mais destacadas para piano da Ucrânia.

Apenas existem duas edições gravadas para o público da obra, a primeira de 1997, interpretada pelos laureados do concurso Vladimir Horowitz, sob a direção do compositor e ainda, a gravação de 1998, interpretada por Bratford Gowen³⁴.

A utilização de diferentes meios artísticos como acompanhamento da música é uma forma de expressão vista por Marianna Kopiza como algo extremamente enriquecedor para a arte musical. Quando Karabits organizou o festival Kyiv Music Fest, o compositor decidiu fazer uma exposição de quadros de vários artistas plásticos sobre música, tendo confiado a pesquisa de pinturas e a organização dos quadros em exposição à pintora do movimento sessentista³⁵ Olga Petrova. Assim, a musicóloga foi favorável à integração de artes plásticas na gravação vídeo da interpretação executada pela mestrandia dos ‘24 Prelúdios para Piano’, ponto que será desenvolvido no capítulo relativo ao trabalho de investigação através da prática.

Em relação aos estilos musicais do compositor, a entrevistada registou que existem na música de Karabits algumas alusões aos estilos de outros compositores, mas que o seu estilo é poliestilístico e citando Artyom Lyahovitch menciona que o seu estilo é de “grande diálogo com a cultura do século XX”.

À pergunta sobre a associação feita por alguns teóricos de que o prelúdio nº 22 é muito influenciado pelo tango, a musicóloga respondeu que era possível, pois Karabits foi fortemente influenciado pela música do tango numa viagem à Argentina, frisando ainda a influência do *jazz*, *rock* e tradições musicais do passado, como o barroco e o clássico nas obras do compositor.

A última obra de Ivan Karabits nunca foi finalizada, ele viria a começá-la durante a sua estadia no hospital. A musicóloga mencionou que essa peça, designada por ‘Elegia’, foi terminada por V. Silvestrov após a morte do compositor. Os esboços desta peça incluíam apontamentos sobre uma serpente que morde a sua cauda, numa ideia de ciclo infinito e pensamentos fortemente influenciados por G. Skovoroda.

³⁴ Vide link: <https://youtu.be/v3C2Bwh0GGI?si=1tyVFWQG7dyQyJtM>.

³⁵ Vide pág. 17 deste trabalho.

A entrevista com Artyom Lyahovich decorreu no dia 29 de julho de 2024. Laureado do Concurso Internacional em memória de Vladimir Horowitz em 1995, onde obteve o segundo prémio e em 2003, o terceiro prémio. Em 2010, organizou vários projetos com Marianna Kopiza e também com o Instituto de Música R. Glier, tendo ainda lecionado *masterclasses* com os seus alunos em que foram executados todos os 24 prelúdios. Em 2012, a terceira edição dos 24 prelúdios foi publicada com os seus comentários. Na entrevista, o pianista mencionou que estudou os prelúdios de forma bastante profunda, informação considerada de grande importância pela autora do projeto, pois tratou-se de estabelecer contacto com alguém que também vivenciou a obra como instrumentista.

O pianista/musicólogo registou que no século XX o ciclo dos 24 prelúdios não pode deixar de ser considerado como uma enciclopédia da história da música deste século, porque inclui multiestilos, tornando-se um compêndio de estilos e de culturas, pleno de diálogos com o neorenascimento, neobarroco, *jazz* e *avant-garde*. Para o entrevistado, o compositor tinha enorme talento para compor música de grande qualidade, com verdadeiro estilo académico e ainda, para a composição de géneros musicais mais leves. Também mencionou a importância de Lyatoschinsky para o compositor, por ele visto como um guru.

O pianista caracteriza os prelúdios como uma sequência de pinturas numa exposição, uma verdadeira viagem na história da música, especificando quanto a cada peça:

- Prelúdio nº 1: de carácter jovem, na sua harmonia está presente o *jazz* e ao mesmo tempo, elevado academismo;
- Prelúdio nº 2: é um conto de fadas que relembra Prokofiev e cada prelúdio é “um retrato de uma cultura ou do compositor”;
- Prelúdio nº 3: não tem tema, aqui só esta presente o *ostinato* e a contradição dos registos e da dinâmica num invulgar Sol maior no final;
- Prelúdio nº 4: apresenta alusões a Mussorgsky e Shostakovitch, numa linha épico-trágica da música russa e dedicada à história russa. Para o pianista, a peça evoca o prelúdio e fuga em Mi menor de Shostakovitch, com entoação e temas semelhantes;
- Prelúdio nº 5: peça humorística, escrita numa só linha de pauta;
- Prelúdio nº 6: alude aos ritmos trágicos do “neobarocco de Shostakovitch”, como uma *passacaglia*;
- Prelúdio nº 7: interessante pelo carácter *buffo* e trágico, que relembra Prokofiev e Schoenberg;

- Prelúdio nº 8: representa a individualidade do compositor e evoca a imagem do fantástico e grotesco musical, lembrando um gnomo malvado, com o romantismo de Schumann, Mendelssohn e os compositores do século XX;
- Prelúdio nº 9: lembra a “lírica triste e intelectual do compositor e a influência da nova Escola de Viena, rico em polifonia e melodia cromática, com entoações tensas e tristes”. O clímax em acordes evoca o desenvolvimento da 3ª. Sonata de Prokofiev;
- Prelúdio nº 10: um dos prelúdios mais interessantes, reproduz o canto do solista e do coro numa sinagoga. É um típico antifonal, quando o coro canta e o cantor inicia a sua oração improvisada;
- Prelúdio nº 11: transmite humor musical, refletindo o estilo de Lyatoshinsky pelo tipo de melodia, baseada em intervalos de segundas menores. Evoca o *scherzo* da 3ª sinfonia de Lyatoshinsky;
- Prelúdio nº 12: profundo e muito original, num estilo único, evocando a lírica intelectual de Karabits. Tem um “estilo cromático, monológico” e de lamento, lembrando a *passacaglia* neobarroca. Na melodia da voz superior, percebem-se entoações das canções ucranianas;
- Prelúdio nº 13: “lembra uma serenata cómica”, como a ‘Serenata Matinal do Bobo’ de Ravel e ‘A criança e os encantamentos’ do mesmo compositor, evocando assim “imagens de infância”;
- Prelúdio nº 14: atonal e baseado na escala serial criada por Lyatoshinsky. Lembra a mística ucraniana e o demónio gogoliano, muito utilizados por Lyatoshinsky, que evocam o carácter místico do povo ucraniano;
- Prelúdio nº 15: evoca uma marcha de Prokofiev, especialmente o seu adágio lírico dos ballets, como a Cinderela. Karabits reproduz as escalas prokofievianas;
- Prelúdio nº 16: exemplo marcante da “melodia dissonante de Karabits, baseada na nova escola de Viena de Schoenberg”. Aqui, a influência do ‘Concerto para Violino’ de Berg é muito perceptível;
- Prelúdio nº 17: semelhante aos *scherzos* sarcásticos de Prokofiev, especialmente da sua Sinfonia 9, que também tem “compasso 6 por 8 e onde também estão presentes as fanfarras militares”;

- Prelúdio nº 18: lirismo “complexo, dissonante, intelectual” e muito colorido. É uma peça muito característica de Karabits, sendo difícil encontrar algo que lhe seja semelhante. A peça “é um *nocturne* do século XX” único;
- Prelúdio nº 19: evoca uma cena de rua ao estilo cinematográfico, com *mise-en-scène* e diálogos satíricos característicos do compositor, retratos e caricaturas. Sente-se na peça o espírito livre e irónico dos anos 60 e 70;
- Prelúdio nº 20: cena de carácter marcante, para o pianista claramente inspirada em ‘Dois Judeus’ de Mussorgsky. É um retrato social do mundo do século XX, que traz sátira social.

Para Lyahovich, os prelúdios nº 19 e 20 parecem ter um programa oculto. Esta hipótese pode ser feita com base na cinematografia e na dramaturgia, sendo ambos claramente cenas teatrais e cinematográficas;

- Prelúdio nº 21: evoca uma paisagem marítima e vento forte;
- Prelúdio nº 22: uma das peças mais interessantes e originais, apresenta a “combinação de dois géneros: leve e sério”, lembrando o tango com uma fórmula rítmica *ostinato* na mão direita, com método não convencional. A forma de estrofe é mantida, o que também se relaciona com a música popular;
- Prelúdio nº 23: o carácter de *scherzo* evoca Shostakovich e Prokofiev. O tema é dominado por momentos satíricos, travessos e o espírito da época. Lembra o primeiro movimento da 3ª Sinfonia de Khrennikov;
- Prelúdio nº 24: nesta peça, Karabits posiciona-se como um reivindicador cívico face aos aparelhos políticos totalitários do século XX, à semelhança de Shostakovich e outros compositores cuja música apresenta subtexto cívico. No primeiro tema existe um conflito com *ostinato* na mão direita, fortemente sincopado que tenta escapar desse *ostinato*. O segundo tema, apresentado em semicolcheias, pode representar um sentimento de ansiedade e medo. É seguido por incerteza e caos, espelhados numa escala atonal, com constantes surpresas no ritmo, na harmonia e na textura. A peça evoca o estado geral que dominava as massas na URSS, face aos aparelhos políticos totalitários. Talvez não seja por acaso que compositor encerra todo o ciclo com este prelúdio. É uma das peças mais longas, exceto o nº 14. Existe uma clara conexão com Lyatoshinsky na harmonia, semelhante ao final da obra ‘Reflexos’ de Lyatoshinsky.

Em síntese, o pianista quis registrar que embora a maioria dos prelúdios sejam atonais, o último acorde (segundo o autor, a última nota ...) tem um papel fundamental, uma vez que, por vezes, só através deste é possível definir a tonalidade.

Em 22 de julho de 2024 realizou-se a entrevista com Naida Magometbekova. Esta pianista e professora foi amiga de Ivan Karabits. Partilhou que, no tempo da URSS, existiam comissões de aquisição de obras musicais que funcionavam sob a tutela do Ministério da Cultura. Para publicar uma obra, era necessário apresentá-la a essas comissões de aquisição. O autor devia executar a obra para a comissão, que logo decidia se a compraria para publicação ou não. Em 1983, Ivan Karabits cedeu as partituras dos 24 prelúdios a Magometbekova e pediu para ela os apresentasse a esta comissão, o que a pianista fez, tendo a edição da obra sido aprovada.

Junta-se no presente trabalho, no Anexo II, a capa e a dedicatória por Ivan Karabits a Magometbekova da segunda edição dos 24 prelúdios de 1998 da Duma Music, Inc.

As entrevistas de Marianna Kopiza e Artyom Lyahovich podem ser consultadas no Anexo III.

3.1.2 A interpretação do ciclo

Quando começou a guerra, a Ucrânia demonstrou uma união incrível e a população, com a sua mente e espírito patrióticos, mostrou extraordinária coragem e resiliência, tendo a mestrand, autora deste projeto, considerado que este espírito se refletiu na arte. Após abordar este assunto com a sua professora de piano Elena Vladimirovna Sedyuk³⁶, percebeu que a mesma partilhava essa opinião e contou que muito tempo antes da guerra e no tempo em que viveu, Ivan Karabits demonstrava incondicional paixão pelo seu país e era grande patriota. Do ponto de vista pessoal, ao tomar contacto com algumas obras gravadas do compositor, a mestrand apercebeu-se que a sua obra é ainda muito atual e moderna. Desta forma, e tendo querido conhecê-la melhor, ouviu várias composições, a fim de ter melhor perceção do seu estilo. A música de Karabits surpreendeu a autora deste projeto pela diversidade de estilos e géneros, colorido musical de rara beleza melódica. Inicialmente, pretendia-se apresentar várias obras do compositor, de vários estilos, através da utilização de transcrição das mesmas para piano, tendo sido cedidas à autora várias coleções das partituras de Karabits. Ao ser equacionado o tema para o projeto de trabalho, a mestrand deu especial relevo às obras para piano e, ao ver pela primeira vez a partitura dos 24 prelúdios, que lhe chamou a atenção em particular, havia algo

³⁶ A Prof^a. Elena Sedyuk pertence à mesma geração de Ivan Karabits, tendo sido sua amiga, bem como da sua mulher, Marianna Kopiza.

desafiante e completo nesta obra. Após leitura da partitura de vários prelúdios, foram ouvidas gravações dos mesmos³⁷, tendo a autora chegado à conclusão que era seu desejo realizar o projeto de trabalho de mestrado com base nos 24 prelúdios. A ideia do projeto foi apresentada à Coordenadora, Professora Doutora Isabel Pires, que apoiou a escolha do tema e propôs a realização do projeto neste ciclo.

A escolha desta obra para piano como objeto do projeto artístico deve-se ao facto de que a mestrande é pianista, entende a linguagem pianística e decidiu transmitir os pensamentos, sentimentos e experiências do compositor através dessa linguagem. Com o apoio incondicional da Professora Elena Serdyuk, foi possível à mestrande perceber e sentir a atmosfera única da obra e interpretar os prelúdios que compõem o ciclo. Foram efetuadas entrevistas, que constituíram uma experiência única para a mestrande, pois permitiram dar resposta a questões inexistentes em livros e artigos, tendo permitido ainda conhecer as pessoas mais importantes da vida do compositor, que partilharam histórias sobre a sua vida, o que veio enriquecer o projeto.

Numa primeira etapa, que correspondeu à recolha das partituras e conhecimento da obra do compositor, foi encontrada a única gravação completa do ciclo no Youtube, de Bradford Gowen. Existem, contudo, muitas gravações individuais de prelúdios, sendo que, na entrevista com Artyom Lyahovich foi tomado conhecimento de interpretações³⁸ muito interessantes.

A etapa de trabalho seguinte correspondeu à leitura da partitura de cada prelúdio, tendo ficado patente, desde o prelúdio nº 2, que a simples leitura não seria fácil, sendo necessário rever os prelúdios com mais calma e com precisão. Esta primeira leitura de todo o ciclo viria a ser fundamental para perceber o grau de complexidade de cada peça e definir o plano de estudo da obra.

Na terceira etapa foram escolhidos os prelúdios que apresentavam elevada exigência técnica, devido à complexidade da partitura, tendo sido dada prioridade aos prelúdios considerados de maior complexidade. Estes prelúdios mais complexos são:

³⁷ Gravação pelos laureados de concurso de V. Horowitz, gravação de 1997, entre 6 a 9 Março, no auditório da Filarmónica Lysenko de Kiyv, em piano Steinway, modelo D Model-274, publicado em formato CD pela editora Duma Music, Inc., bem como, a gravação de Bradford Gowen de 1998, que pode ser obtida através do link: <http://www.dumamusic.com/composers/ivankarabyts.html>.

³⁸ Vide link: <https://youtu.be/Mbcp2l8BjoQ?si=jSe0i45QEV6spNts>.

- O Prelúdio nº 14, que se destaca pela sua maior dimensão e escala dos acordes, muito exigentes para as mãos do pianista e pelo discurso musical complexo, tendo a mestrandia editado a partitura na sua textura³⁹ para preservar a harmonia;
- O Prelúdio nº 21: de partitura musical complexa, sendo necessário conseguir executar o trabalho pianístico dos saltos entre acordes com precisão, sem alteração do ritmo;
- O Prelúdio nº 24: cuja dificuldade consiste nos vários tipos de técnica pianística utilizados e nas figuras rítmicas muito complexas, que exigem execução precisa.

Posteriormente, o estudo prosseguiu com os prelúdios do final do ciclo em ordem decrescente. A complexidade das partituras é, na opinião da mestrandia, cada vez maior a partir do Prelúdio nº 14. Em cada peça estudada foi decisiva a opção por uma digitação facilitadora da aprendizagem técnica e melhor preparação da interpretação. É digno de registo o desafio técnico que o Prelúdio nº 5 apresenta, pois, o compositor escreveu-o numa só pauta, com tempo vivo, sendo importante encontrar a melhor digitação para conseguir uma interpretação de qualidade e poder dividir as passagens melódicas entre as mãos, a fim de recriar o *perpetuum mobile* em tempo *Vivo*.

Na etapa seguinte foi importante aprender e estudar o texto de cada prelúdio, definir as partes técnicas que apresentavam maiores dificuldades, sendo objetivo do estudo aprender o texto de cada prelúdio de tal forma que permitisse tecnicamente ter uma liberdade de execução idêntica e independente da complexidade, permitindo o trabalho na interpretação detalhada da obra. O foco do estudo, na etapa seguinte, consistiu no uso de meios expressivos incomuns, destacando os elementos mais importantes e secundários, trabalhando com o ritmo e definindo o tempo exato para cada prelúdio. Após escolha do tempo e definição do carácter das peças, surgiu a necessidade de ajustar o pedal com precisão, a fim de manter a expressividade da imagem musical.

Da prática de estudo interpretativa, a autora do projeto chegou à conclusão de que cada prelúdio apresenta técnicas desafiantes e interessantes. Cada prelúdio individual contém muitos detalhes técnicos e interpretativos e a sua descoberta exige muita precisão, atenção, dedicação e, principalmente, tempo. Individualmente, os prelúdios apresentam uma ideia concreta e um

³⁹ Face aos acordes de grandes intervalos, escritos para pianistas com mãos muito grandes, foi necessário dividir os acordes entre as mãos para conseguir interpretar partes do prelúdio, fazendo-se assim uma edição própria da autora do projeto, que permitiu criar os meios para a interpretação.

carácter próprio, bem como certa programação não revelada, mas que em simultâneo, deixam o intérprete criar à sua maneira individual, avançando-se com a conclusão de que provavelmente, seria esse o objetivo do compositor. Concorda-se plenamente com Artyom Lyahovich, de que este ciclo constitui uma enciclopédia da música ucraniana do século XX, que decididamente irá enriquecer a experiência musical dos seus futuros intérpretes e ouvintes.

O ciclo dos 24 prelúdios assemelha-se ao ciclo de uma vida humana. Da experiência interpretativa da obra, a autora concluiu que o ciclo apresenta um padrão de construção, definido por uma linha trágica, podendo ser dividido em 4 grupos. Estes grupos, são semelhantes às quatro partes da vida:

1. O nascimento (prelúdios nº 1 a 6), com uma reflexão sobre um futuro livre e feliz, que flui com liberdade de pensamento;
2. A juventude (prelúdios nº 7 a 12), sentido da liberdade plena;
3. Maturidade (prelúdios nº 13 a 18), consciência da vida com liberdade e das limitações externas que a ela são impostas; e,
4. Conclusão da vida (prelúdios nº 19 a 24), em que o presente é vivido com sofreguidão face ao limite temporal do corpo, o que não deixa de constituir uma vitória.

Na interpretação da obra, a mestrandia foi testemunha de como o autor, através da sua linguagem musical, nos relata a experiência da vida humana. A divisão proposta é feita com base na existência de um padrão em cada grupo: cada primeiro prelúdio de cada grupo (prelúdios números 1, 7, 13 e 19), é escrito em tonalidades maiores e em tempos ternários (3/4). O prelúdio nº 13, apesar do tempo 8/8, é também ternário⁴⁰.

O carácter destes primeiros prelúdios de cada grupo tem uma componente romântica e uma componente narrativa: o nº 1 é romântico e inocente; o nº 7 é romântico e apaixonado; o nº 13 é romântico com humor e o nº 19 é romântico e encantado. Cada sexto prelúdio dos primeiros três grupos, ou seja, os números 6, 12 e 18, de tonalidades menores, têm carácter trágico, como se fossem a finalização de cada período da vida. O sexto prelúdio do quarto e último grupo, difere no geral dos outros pelo seu carácter vitorioso e conclusivo. Tal como na vida real, com a passagem do tempo, a nossa esperança de vida diminui, fenómeno refletido no ciclo com

⁴⁰ A indicação do autor para o compasso é 3+3+2. Apenas na parte final o tempo muda para 4/4.

prelúdios cada vez mais intensos e acelerados. Para a mestrandia, o último prelúdio é o resumo de todo o ciclo, majestoso e vitorioso como a conclusão da vida do próprio compositor.

Tabela 2

Os ‘24 Prelúdios para Piano’ agrupados por grupos temáticos

Grupos	Prelúdios	Carácter dos prelúdios	Tempo
1. Nascimento	Nº 1	Romântico e inocente	<i>Andante</i>
	Nº 2	Humorístico e íntimo	<i>Moderato e capriccioso</i>
	Nº 3	Apressado, com sensação de urgência	<i>Allegro</i>
	Nº 4	Inquietante, triste e solitário	<i>Allegretto</i>
	Nº 5	Apressado, vibrante, vivo e positivo	<i>Vivo</i>
	Nº 6	Triste e trágico	<i>Pesante</i>
2. Juventude	Nº 7	Romântico, apaixonado e otimista	<i>Andante espressivo</i>
	Nº 8	Grotesco, teatral, mágico, humorístico e irónico	<i>Moderato</i>
	Nº 9	Refinado, inspirador e convincente	<i>Moderato</i>
	Nº 10	Reflexivo, narrativo, contemplativo e calmo	<i>Andante (rubato e recitando)</i>
	Nº 11	Grotesco, irónico e humorístico	<i>Vivo</i>
	Nº 12	Lamentoso e psicologicamente trágico	<i>Lento</i>
3. Maturidade	Nº 13	Romântico com humor, dançante, reflexivo	<i>Moderato</i>
	Nº 14	Proporção áurea do ciclo, calmo, sonhador, místico e ansioso	<i>Andante</i>
	Nº 15	Proporção áurea do ciclo, narrativo, calmo e contemplativo	<i>Andantino</i>
	Nº 16	Íntimo, delicado e com paixão	<i>Rubato</i>
	Nº 17	Evocativo, positivo, teatral e energético	<i>Allegretto</i>
	Nº 18	Filosófico, intelectual e substancial	<i>Lento</i>
4. Conclusão da vida	Nº 19	Brincalhão, conto de fadas, teatral, com humor e grotesco	<i>Allegro</i>
	Nº 20	Furioso e místico	<i>Allegro furioso</i>
	Nº 21	Alegre, vibrante, mutável e com elementos de dança polonesa	<i>Moderato</i>
	Nº 22	Gracioso e delicado	<i>Andante</i>
	Nº 23	Veloz, energético e impulsivo	<i>Allegro</i>
	Nº 24	Ansioso e inquieto, transformando em vitorioso e decisivo	<i>Animato</i>

3.2 Caracterização dos Prelúdios

Neste subcapítulo vamos apresentar em detalhe vários grupos de prelúdios e caracterizar cada um deles individualmente, como resultado da prática e da experiência interpretativa da obra

pela mestrandia. A linguagem utilizada decorre assim, da experiência psicológica e emocional da execução pessoal do ciclo.

Os exemplos apresentados neste capítulo referem-se às partituras dos prelúdios cedidas pelo filho do compositor, Kirill Karabits.

Os registos áudio e vídeo encontram-se disponíveis sob o título, ‘24 Prelúdios para piano’, produzidos pela editora *primetime records*, com a referência da Sociedade Portuguesa de Autores nº 15836701 (vide capa da edição no Anexo IV).

3.2.1 Grupo 1: Nascimento (prelúdios nº 1 a 6)

Prelúdio nº 1

Andamento: *Andante*;

Métrica: 3 por 4;

Tonalidade: indefinida, mas pode deduzir-se que estamos em Dó Maior⁴¹;

Número total de compassos: 38;

Caracterização do prelúdio: o primeiro prelúdio é romântico, lírico e calmo, ele inicia o grande ciclo da vida e apresenta o carácter do Herói romântico, que sonha com o futuro. O compositor constrói com linguagem polifónica um diálogo calmo e lírico que não prevê os conflitos ou tempestades da vida, que aparecerão sim, nos prelúdios seguintes de forma cada vez mais intensa. O especial traço do carácter romântico é sublinhado pelo elemento de dança (ver Figura 1) contido no tempo do prelúdio em 3/4.



Figura 1

Fonte: Partitura do Nº 1 (cc. 1 a 5)

⁴¹ Segundo Victor Klyn (1980; pág. 207-208), “Karabits não indica armações de clave nas suas peças (com exceção do prelúdio em sol menor). As peças do ciclo sugerem tonalidades de forma subtil, pois a complexidade harmónica e a sofisticação das combinações verticais ocultam a estrutura tonal. No entanto, isso não elimina completamente a sensação de estabilidade tonal, que se manifesta em momentos-chave da forma”.

Questões a ter em atenção na interpretação pianística: para transmitir ao ouvinte o carácter romântico e lírico do prelúdio, é essencial aplicar uma série de técnicas pianísticas: domínio do som (som profundo e penetrante), utilização ideal do *legato*, *cantabile* e expressividade entoacional. É importante prestar atenção à profundidade do baixo na mão esquerda, sustentado pelo pedal, que proporciona uma coloração tonal e sublinha a beleza da linha melódica na mão direita com uma cantilena. Deve ser dada especial atenção à dinâmica. O prelúdio está escrito em limite dinâmico de *pianissimo* até *mezzo piano*, o que lhe confere um carácter íntimo e confidencial. Para transmitir esse carácter é essencial a utilização do pedal de modo delicado e refinado.

Prelúdio nº: 2

Andamento: *Moderato e capriccioso*;

Métrica: 4 por 4;

Tonalidade: Lá menor;

Número total de compassos: 40;

Caracterização do prelúdio: o carácter deste prelúdio é indicado pelo próprio autor como *capriccioso*. Nele está presente um elemento de leve humor e brincadeira que não antecipa os conflitos da vida. O prelúdio começa com uma pausa mínima, a qual é importante “ouvir”. O *staccato* ágil com fraseado entoacional no início do prelúdio (ver Figura 2), com ritmo bem preciso, ajuda a transmitir o carácter humorístico da peça.

Moderato e capriccioso



Figura 2

Fonte: Partitura do Prelúdio n.º 2 (cc. 1 a 3)

A partir do compasso 9, o carácter muda (ver Figura 3), aparecem elementos de disputa ou discussão, traduzidos por um *crescendo* intensivo nos compassos 10 e 11,



Figura 3

Fonte: Partitura do Prelúdio nº 2 (cc. 10 e 11)

e explosões brilhantes com acentuação na mão direita (compasso 12). Nos compassos 11 e 12 ocorre um impulso colossal de desenvolvimento dinâmico, do *mezzo piano* ao *forte*, cuja expressividade só é possível atingir escolhendo uma *digitação* não convencional⁴². O carácter do prelúdio a partir do compasso 13 intensifica-se como um fluxo de energia. Nos compassos 20 a 29, o autor utiliza poderosos *crescendo*, *forte* e *fortissimo*, que realçam o carácter de uma convicção intensa e furiosa. O fluxo de energia atinge a sua máxima intensidade, com explosões de raiva e força nos compassos 28 e 29 (ver Figura 4), que podem caracterizar uma vitória na disputa mencionada,

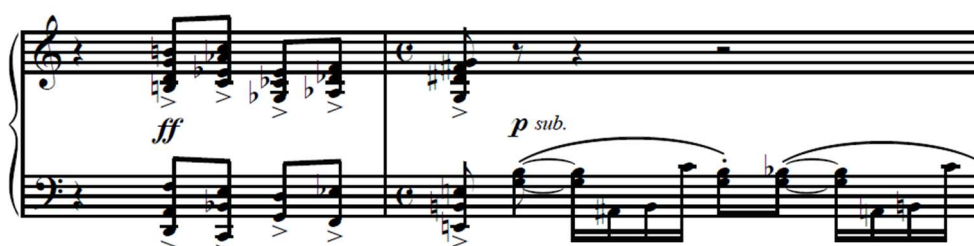


Figura 4

Fonte: Partitura do Prelúdio nº 2 (cc. 28 e 29)

Para que soe convincente, é necessário construir um *voicing*⁴³, o que exige do pianista um certo nível de habilidade, para evitar o som áspero. A partir do compasso 32 regressa-se ao carácter *capriccioso*, como na primeira parte, humorístico e brincalhão, com saltos da mão esquerda do registo grave para o registo sobreagudo. A última nota do último compasso (40) é um ponto final definitivo e tranquilo em *pianissimo*.

⁴² A digitação que melhor auxilia na interpretação desta passagem é individual, e depende da técnica e da estrutura física das mãos do intérprete.

⁴³ *Voicing* é um termo musical que se refere à disposição e organização das notas dentro de um acorde ou harmonia. Ele determina a forma como as vozes ou notas são distribuídas entre os instrumentos ou dentro da textura musical, influenciando a sonoridade, a clareza e a expressividade da música.

Questões a ter em atenção na interpretação pianística: o *capriccioso* é alcançado por meio de um traço expressivo de articulação precisa, pelo *staccato* leve e ágil, bem como pela construção dos acordes no *voicing*. Nos compassos 32 a 38 (ver Figura 5), o desafio técnico na mão esquerda é considerável, com saltos de registo grave⁴⁴ a sobreagudo, ao longo de toda a extensão do teclado e a grande velocidade.



Figura 5

Fonte: Partitura do Prelúdio nº 2 (cc. 32 a 34)

Desta forma, toca-se a nota em registo baixo *staccato*, segurando a mesma com o pedal. Importantes neste prelúdio são a precisão rítmica, a construção dinâmica, articulação, acentos bem definidos e pausas precisas.

Prelúdio nº 3

Andamento: *Allegro*;

Métrica: 4 por 8 e 5 por 8;

Tonalidade: Sol Maior;

Número total de compassos: 45;

Caracterização do prelúdio: Prelúdio com carácter apressado, sem tempo, que transmite sensação de urgência. O som da textura musical em semicolcheias com precisão rítmica e o eco criado através das pausas sonoras têm grande importância. Este padrão musical, intercalado com quatro compassos, evoca uma cena da infância, com um choro de bebé muito intenso, que acorda a toda a hora, que é transmitido através da textura sonora insistente, em que a mãe (recriada com três compassos de pausas) tenta acalmá-lo com muita paciência e constância (ver Figura 6). Este padrão musical continua até ao final.

⁴⁴ Contraoitava.



Figura 6

Fonte: Partitura do Prelúdio nº 3 (cc. 1 a 7)

As pausas dos compassos 5 a 7 são sonoras porque suportadas pelo pedal, resultando num eco. O compositor deixa indicação de pedal longo, porque dá grande importância a este ponto e assim continua até ao final do prelúdio. A dinâmica é bem definida, com intensidade contrastante entre *forte* e *pianissimo*. O último acorde transmite uma sensação de certeza, como se se confirmasse que o bebé finalmente adormeceu.

Questões a ter em atenção na interpretação pianística: no trabalho de execução técnica, destacam-se o ritmo preciso, a dinâmica contrastante, a utilização do pedal e as pausas sonoras.

Prelúdio nº 4

Andamento: *Allegretto*;

Métrica: 2 por 2, 3 por 4;

Tonalidade: Mi menor:

Número total de compassos: 77;

Caracterização do prelúdio: O carácter deste prelúdio é inquietante, triste e demonstra os sentimentos de uma pessoa solitária. O seu início (compassos 1 ao 7, ver Figura 7), lembra o batimento do coração.



Figura 7

Fonte: Partitura do Prelúdio nº 4 (cc. 1 a 7)

No compasso 8, o tema da melodia na mão direita é inquietante e perturbador, acompanhado por colcheias e pausas, com ritmo bem preciso. A partir do compasso 25, o tema principal fica mais intenso e emocional e os compassos 44 a 56, pela textura musical, lembram o som dos sinos, num culminar de todo o prelúdio. Durante estes 12 compassos, que constituem o clímax do prelúdio, com oitavas de som muito profundo e *fortissimo*. De acordo com a minha interpretação este prelúdio representa a sensação de uma dor intensa ou algum acontecimento dramático da vida, que consegue ultrapassar e vencer. No compasso 64 regressamos ao tema inicial e a partir do compasso 71 e até ao final do prelúdio, recria-se o batimento do coração, como de início. O prelúdio acaba com a tónica em Mi menor.

Questões a ter em atenção na interpretação pianística: precisão rítmica bem definida desde o início da peça, em que as colcheias iniciais devem ser idealmente iguais, evocando o batimento do coração. Particularmente importante na execução da música, principalmente nos compassos 1 a 24, é tocar com diferentes timbres, ou seja, a melodia deve ter timbre diferente do acompanhamento. São de grande importância as pausas exatas e o uso correto do pedal, que bem aplicado, faz sobressair a linha melódica. As oitavas em *fortissimo* nos compassos 44 a 56 (ver Figura 8) devem ser *cantabile*, profundas, penetrantes e evitar o som áspero.



Figura 8

Fonte: Partitura do Prelúdio nº 4 (cc. 46 a 53)

Prelúdio nº 5

Andamento: *Vivo*;

Métrica: 4 por 4;

Tonalidade: Ré Maior;

Número total de compassos: 34;

Caracterização do prelúdio: este prelúdio é virtuoso, vibrante e memorável, que pelo seu carácter positivo, lembra o córrego contínuo de uma montanha e evoca uma corrida com o tempo, em que o tempo não para e se assemelha à rápida passagem da nossa vida. A imagem do córrego da montanha concretiza-se na execução com *legato* com articulação clara das notas. Todo o prelúdio está escrito numa só pauta (ver Figura 9).

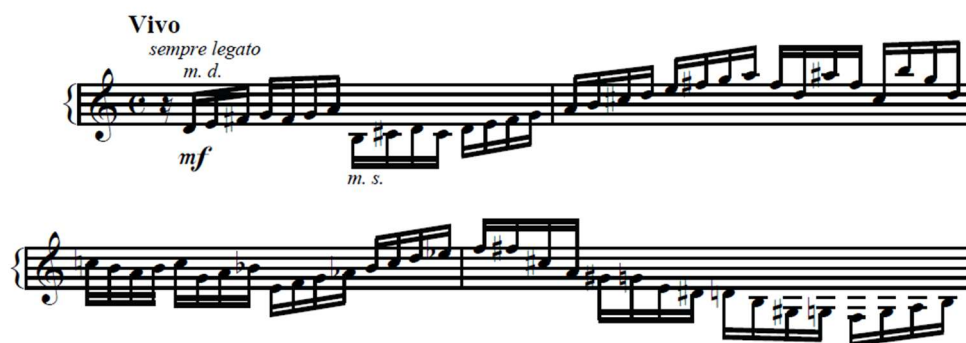


Figura 9

Fonte: Partitura do Prelúdio nº 5 (cc. 1 a 4)

Questões a ter em atenção na interpretação pianística: este prelúdio exige ritmo perfeito, precisão, articulação de cada nota e virtuosidade. A escolha do tipo de articulação é crucial. O toque musical confere expressividade. As poucas pausas devem ser idealmente precisas. A digitação não convencional é muito importante para a execução deste prelúdio e cada intérprete deverá escolher a mais adequada à sua interpretação.

Prelúdio nº 6

Andamento: *Pesante*;

Métrica: 4 por 4;

Tonalidade: Si menor;

Número total de compassos: 19;

Caracterização do prelúdio: o carácter deste prelúdio é indicado pelo autor como *Pesante*. Na interpretação pianística da peça, para a mestrandia, ele evoca a primeira perda séria na vida do Herói, de carácter muito triste. Está caracterizado por acordes pesados e transmite o peso do estado emocional do Herói. É uma pequena história, de como o Herói romântico viveu e ultrapassou a sua dor. Determinar o tempo correto é uma habilidade necessária, porque é importante encontrar aquele que melhor transmite a dor do Herói. A dinâmica deste prelúdio é maioritariamente *forte* e só a partir do compasso 13 aparece o primeiro *diminuendo*. O prelúdio acaba com *pianissimo*, o que pode ser percebido como tristeza interior profunda e muito pessoal.

Questões a ter em atenção na interpretação pianística: neste prelúdio é muito importante definir o tempo/andamento do prelúdio, porque *pesante* é indicação do carácter, o que pressupõe um andamento lento. Os sons dos acordes devem ser profundos, prestando atenção especial a fim de evitar a emissão de som áspero, que pode ser provocado pela dinâmica

dominante em *forte*. O pedal deverá ser preciso e sublinhar o peso dos acordes, mas todas as pausas devem ser ouvidas (ver Figura 10).



Figura 10

Fonte: Partitura do Prelúdio nº 6 (cc. 18 e 19)

Neste prelúdio, o intérprete deverá trabalhar no pedal considerando este ponto principal, ouvir as pausas.

3.2.2 Grupo 2: Juventude (prelúdios nº 7 a 12)

Prelúdio nº 7

Andamento: *Andante expressivo, andante rubato*;

Métrica: 3 por 4;

Tonalidade: Lá Maior;

Número total de compassos: 23;

Caracterização do prelúdio: este prelúdio inicia o segundo grupo do ciclo, a juventude. O seu carácter geral é otimista e apaixonado. A passagem que inicia o prelúdio nos dois primeiros compassos lembra uma onda gigante do mar que, como uma paixão, envolve inesperadamente o Herói. A indicação do autor nos compassos 1 e 2 é de passagem *stringento* e *molto crescendo* (ver Figura 11), o que expressa muita energia e poder.

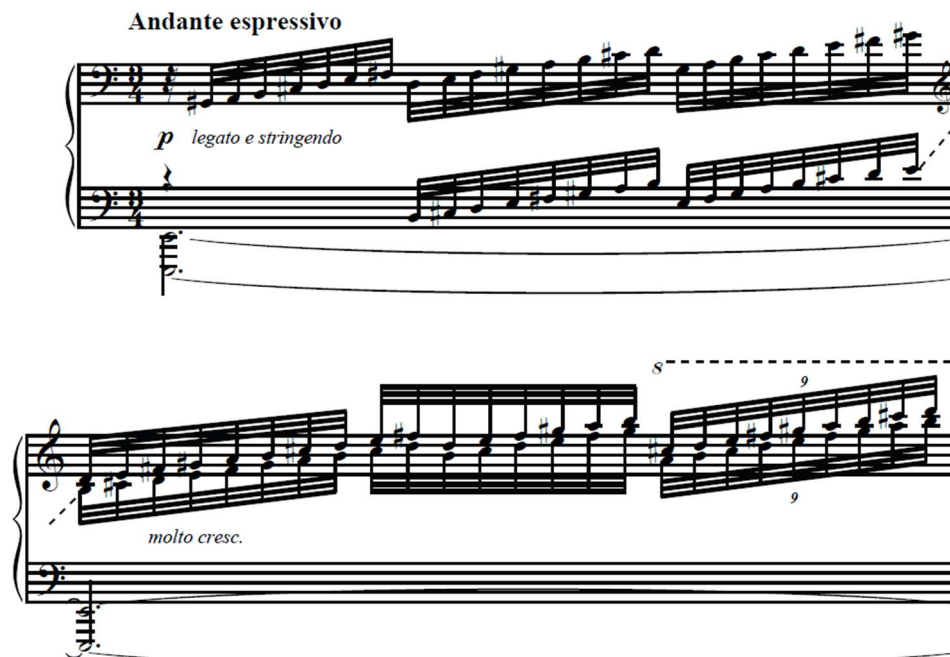


Figura 11

Fonte: Partitura do Prelúdio nº 7 (cc. 1 e 2)

O compasso 3 (*Andante rubato*) reflete sentimentos de ternura e certa liberdade interpretativa. O prelúdio baseia-se no contraste entre a introdução expressiva (*Andante espressivo*, compassos 1-3 e 13-15) e a linha melódica livre (*Andante rubato*, compassos 3-12 e 15-22). O *rubato* permite ao intérprete realçar a expressividade harmónica nos acordes da mão direita, conforme indicado pelo compositor. O tema na mão esquerda (a partir do compasso 3) sugere uma improvisação em estilo de *jazz* ou *blues*, com ritmo flexível. Paralelamente, na mão direita (a partir do compasso 4), surge outro tema em acordes, cuja expressividade é intensificada pela liberdade rítmica proporcionada pelo *rubato* (ver Figura 12).

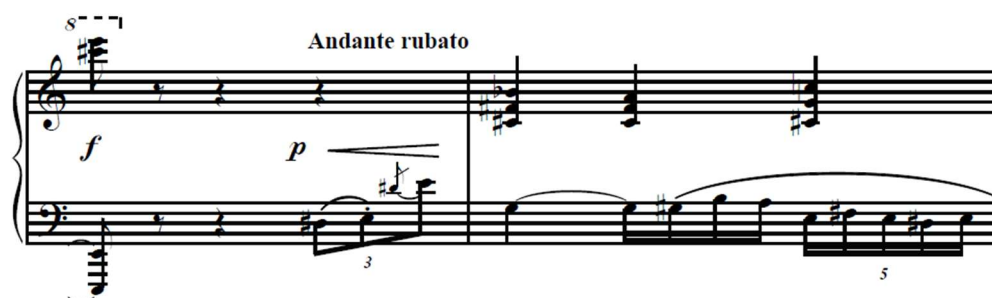


Figura 12

Fonte: Partitura do Prelúdio nº 7 (cc. 3 e 4)

Nos compassos 13 e 14 surge a mesma passagem brilhante da introdução, em que o Herói afirma os seus sentimentos e, no compasso 15, regressa-se ao tema principal, só que agora, a

paixão é mais intensa e isso confirma a dinâmica *mezzo forte*. A peça termina com um acorde profundo, calmo com ternura e afirmativo em *pianíssimo*.

Questões a ter em atenção na interpretação pianística: A paixão da passagem inicial deve ser executada com brilho, sustentado por um pedal longo, tocado numa única respiração e forte aceleração no final do segundo compasso. Neste caso, a escolha conveniente da digitação é necessária para atingir perfeição técnica. É importante ter em atenção os diferentes timbres nas mãos direita e esquerda.

Prelúdio nº 8

Andamento: *Moderato*;

Métrica: 2 por 4;

Tonalidade: Fá sustenido menor;

Número total de compassos: 45;

Caracterização do prelúdio: de carácter grotesco, com elementos de teatralização e traços de conto de fadas, mas assustador. O prelúdio inicia com ritmo acentuado (ver Figura 13), bem definido como se fosse um sinal de alerta, sempre com a mesma nota em *fá sustenido* e provoca um sentimento de inquietação, como se se esperasse algo desagradável.



Figura 13

Fonte: Partitura do Prelúdio nº 8 (cc. 1 a 4)

A música evoca um sentimento de ansiedade e confusão perante o desconhecido. E esta ansiedade gera um sentimento de incerteza. A partir do compasso 5 (ver Figura 14), na mão direita, surge uma melodia grotesca.



Figura 14

Fonte: Partitura do Prelúdio nº 8 (cc. 4 a 8)

No espaço de quatro compassos (14 a 17, ver Figura 15) o desenvolvimento da dinâmica torna-se contrastante em curto espaço de tempo, passando de *piano* a *forte*, criando a sensação de algo assustador.

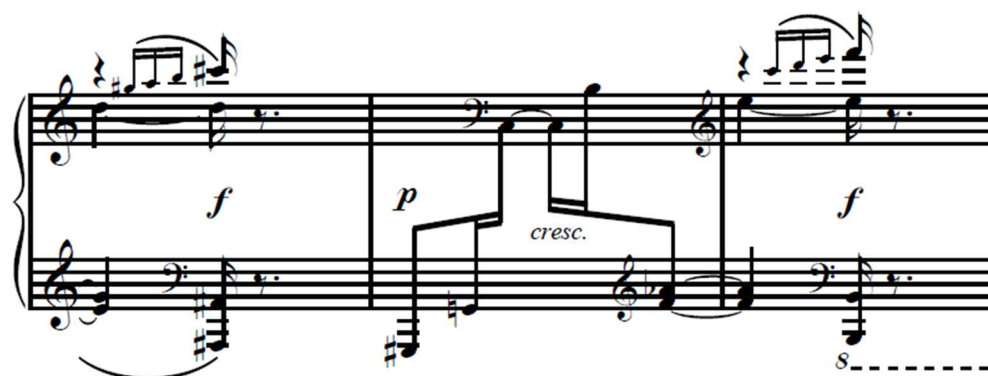


Figura 15

Fonte: Partitura do Prelúdio nº 8 (cc. 15 a 17)

A partir do compasso 32, quando a imagem esperada se revela, todo o prelúdio se transforma e parece que o jovem Herói entra no mundo das fadas, num mundo mágico. O mundo mágico começa por assustar, mas a partir do compasso 35 *poco a poco diminuendo*, a intensidade diminui e o susto do desconhecido tende a desaparecer. O jovem integra-se no mundo mágico, transformando-o em realidade clara e aceitável. No compasso 40, o compositor deixou indicação *morendo*, e assim, o final chega com Fá sustenido em *pianissimo* e o Herói regressa ao mundo real com a experiência que trouxe do mundo mágico.

Questões a ter em atenção na interpretação pianística: desde o início do prelúdio é muito importante alcançar um ritmo estável para o tempo *moderato*, que é acentuado por um padrão rítmico claro, *staccato* agudo e variedade de articulação. As pausas e o pedal são minimalistas. A precisão rítmica deve ser muito definida.

Prelúdio nº 9

Andamento: *Moderato*;

Métrica: 3 por 4;

Tonalidade: Mi Maior;

Número total de compassos: 33;

Caracterização do prelúdio: o carácter deste prelúdio é refinado, inspirador e convincente. O seu início é calmo (ver Figura 16), luminoso e expresso através de técnicas polifónicas.



Figura 16

Fonte: Partitura do Prelúdio nº 9 (cc. 1 a 3)

A partir do compasso 15 (ver Figura 17) o carácter do tema não tolera objeções, é muito convincente e o som da textura musical é enriquecido por uma energia potente que constitui o clímax do prelúdio.



Figura 17

Fonte: Partitura do Prelúdio nº 9 (cc. 16 a 19)

A partir do compasso 27 a luminosidade e doçura retornam e o prelúdio acaba em intensidade *piano*.

Questões a ter em atenção na interpretação pianística: é uma cantilena, fraseada com expressividade. Nos trechos de oitavas, deve-se alcançar a sonoridade completa dos acordes, sem comprometer o desenvolvimento dinâmico e o ritmo.

Prelúdio nº 10

Andamento: *Andante (rubato e recitando)*;

Métrica: 6 por 4;

Tonalidade: Dó sustenido menor;

Número total de compassos: 21;

Caracterização do prelúdio: a peça tem um carácter narrativo e reflexivo, calmo e contemplativo. Este prelúdio é composto por dois tipos de textura: acordes e recitativo (ver Figura 18). Os acordes são muito expressivos e têm claramente um carácter coral inicialmente em *pianissimo*. O recitativo lembra antigos cantos gregos litúrgicos com elementos de declamação e exige uma grande liberdade de entoação na execução, imitando a voz humana com um grande grau de improvisação. Na improvisação do recitativo também lembra o som do instrumento tradicional da Ucrânia, o Trembita.

O primeiro compasso do prelúdio começa com acordes em *pianissimo*. Estes acordes evocam uma sensação de solidão reflexiva. No segundo compasso surge improvisação, que pode corresponder aos pensamentos que fluem (ver Figura 18), ou ao canto de uma pessoa do povo na sua aldeia.



Figura 18

Fonte: Partitura do Prelúdio nº 10 (cc. 1 e 2)

No compasso 17, a improvisação torna-se mais intensa, como os pensamentos. É o clímax do prelúdio, parece uma cadência, mas não está indicada pelo autor como tal. No final da cadência (ver Figura 19) aparece a indicação *tranquilo*.



Figura 19

Fonte: Partitura do Prelúdio nº 10 (c. 19)

A partir do compasso 18, regressa-se à construção principal, é como se fosse um epílogo, conclusão da reflexão. A peça acaba com um acorde suave em *pianissimo*.

Questões a ter em atenção na interpretação pianística: construção dos acordes em *voicing*⁴⁵, profundidade e suavidade dos mesmos, melodia improvisada com fraseado flexível. Contraste entre os acordes e o recitativo livre. Muito importante em todo o prelúdio, é a utilização do pedal, preciso e requintado que sublinha a expressividade.

⁴⁵ A nota mais grave e a nota mais aguda do acorde têm de sobressair.

Prelúdio nº 11

Andamento: *Vivo*;

Métrica: 4 por 4;

Tonalidade: Si Maior;

Número total de compassos: 30;

Caracterização do prelúdio: o prelúdio tem um carácter grotesco com uma grande dose de humor e ironia. O grotesco é acentuado por um movimento vibrante e ativo, além de um toque preciso de *staccato*, muito importante para a expressividade deste prelúdio. No compasso 11, o ritmo evoca a pulsação de um relógio na mão esquerda, e ao mesmo tempo, prossegue uma melodia que invoca a constante contagem do tempo, com carácter irónico. Sublinha-se a importância da pausa antes do *subito piano* no compasso 18 para sublinhar o carácter inesperado e a dinâmica da peça (ver Figura 20): *forte* e *piano* no mesmo compasso, separados apenas pela pausa de colcheia.



Figura 20

Fonte: Partitura do Prelúdio nº 11 (cc. 17 e 18)

Nos compassos 19 a 23, todo este ímpeto nas oitavas, precisa de ser compreendido e executado com muita confiança. A pausa com *fermata* no final do compasso 23, antes de *a tempo* tem importância significativa na interpretação (ver Figura 21), porque cria a sensação de surpresa e a seguir, a partir do compasso 24, o *staccato* deve ser executado de maneira uniforme, como no começo.



Figura 21

Fonte: Partitura do Prelúdio nº 11 (cc. 22 a 24)

A irónica corrida contra o tempo deste prelúdio, é concluída no prelúdio 12 (com paralelo nos prelúdios de 5 para 6 e 17 para 18).

Questões a ter em atenção na interpretação pianística: Este prelúdio tem dinâmica muito contrastante e ritmo muito preciso. O toque de *staccato* deve ser igual no início e no final e o carácter do toque deve ser constante. O impulso nas oitavas deve ser percebido auditivamente. As pausas desempenham aqui um papel dramático sério e é necessário “ouvi-las” (ver Figura 22), incluindo a pausa antes do trémulo no compasso 30.



Figura 22

Fonte: Partitura do Prelúdio nº 11 (cc. 28 a 30)

Prelúdio nº 12

Andamento: *Lento*;

Métrica: 7 por 8;

Tonalidade: Sol sustenido menor;

Número total de compassos: 21;

Caracterização do prelúdio: tem um carácter lamentoso, de tristeza profunda e dor pelo que foi perdido, dor de alma, contemplativa e psicológica. É uma reflexão sobre a injustiça da vida, que traduz uma tristeza pungente e pesada da perda de alguém ou de algo muito precioso e transmite um profundo luto. No início do prelúdio, na introdução (compassos 1-4), a linha de registo baixo, em sol sustenido, sublinha a tonalidade do prelúdio, melodia baseada nas 2 vozes (no registo médio) e o tema principal que começa a ser introduzido a partir no compasso 4 (ver Figura 23).



Figura 23

Fonte: Partitura do Prelúdio nº 12 (cc. 1 a 6)

O carácter contemplativo e reflexivo do prelúdio é alcançado por meio de um *legato* perfeito, fluidez melódica e cantilena, tudo isto dentro dos limites do *piano*.

Questões a ter em atenção na interpretação pianística: é fundamental ter em atenção a qualidade do som, *legato* e tudo no alcance do *piano* a *pianissimo*. O pedal pode ser utilizado como meio para sublinhar a expressividade entoacional.

3.2.3 Grupo 3: Maturidade (prelúdios 13 a 18)

Prelúdio nº 13

Andamento: *Moderato*;

Métrica: 8 por 8, 4 por 4;

Tonalidade: Fá sustenido Maior;

Número total de compassos: 29;

Caracterização do prelúdio: tem um carácter dançante, humorístico, romântico e narrativo. O prelúdio começa com ritmo ternário, indicado pelo compositor como 3+3+2 (ver figura 24) e cria uma sensação de leveza dançante.



Figura 24

Fonte: Partitura do Prelúdio nº 13 (cc. 1 a 3)

Evoca a ideia de que, independentemente dos acontecimentos, a vida continua e devemos encará-la com humor. É importante ter em atenção a combinação de subtilidade, graça e elegância com uma mão esquerda cantável (a partir do compasso 3), bem como preservar esta qualidade dançante (ver Figura 24), o carácter de graça e elegância. O tempo *andantino* no compasso 19 (ver figura 25) aparece de forma muito inesperada.

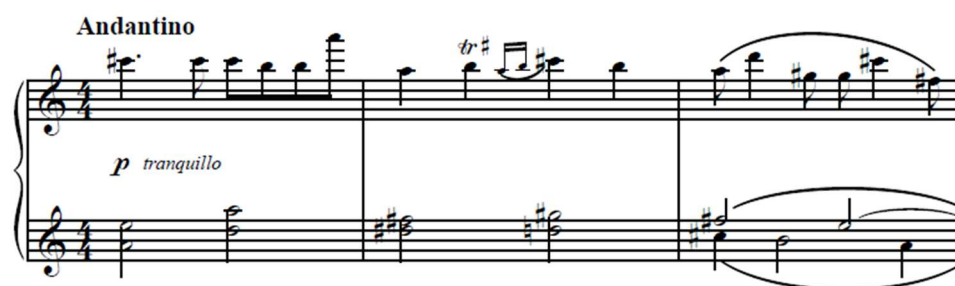


Figura 25

Fonte: Partitura do Prelúdio nº 13 (cc. 19 a 21)

Essa temática é de uma suavidade e calor humano inesperados. A graça desta parte é acentuada pelos trilos. O prelúdio termina com uma qualidade dançante.

Questões a ter em atenção na interpretação pianística: exige particular atenção à pulsação rítmica e precisão, bem como à dinâmica contrastante. A passagem na mão direita no compasso 16 (ver Figura 26) deve soar como um relâmpago, com uma execução muito clara e um forte *crescendo*.



Figura 26

Fonte: Partitura do Prelúdio nº 13 (c. 16)

Prelúdio nº 14

Andamento: *Andante, Pesante*;

Métrica: 12/8, 9/8, 6/8;

Tonalidade: Mi bemol menor;

Número total de compassos: 72;

Caracterização do prelúdio: este prelúdio possui um carácter contrastante e tem três partes. É complexo, com uma concreta dualidade de carácter: por um lado é calmo, sonhador e, por outro, místico e perturbador. Podemos pressupor que este prelúdio é o resumo de todos os 13 prelúdios prévios, uma alteração do rumo da vida. A mestrandia considera que neste prelúdio inicia-se a proporção áurea de todo ciclo que se finaliza no prelúdio 15. Recorde-se que Kopeliuk (2021) considera o prelúdio 15 como a proporção áurea do ciclo.

A peça tem um início terno e parece um relógio que mede o tempo (ver Figura 27), calmo e sólido, (que não para), com elementos de polifonia.



Figura 27

Fonte: Partitura do Prelúdio nº 14 (cc. 1 e 2)

A partir do compasso 22, com indicação do compositor *poco a poco più mosso* e *poco a poco crescendo* (ver figura 28), o carácter do prelúdio começa a transformar-se.



Figura 28

Fonte: Partitura do Prelúdio nº 14 (cc. 21 e 22)

A partir do compasso 26, o carácter muda para *Pesante*, o tempo muda para 6 por 8, atingindo-se um clímax (ver Figura 29) que indicia o prenúncio de um drama e de uma inquietação.

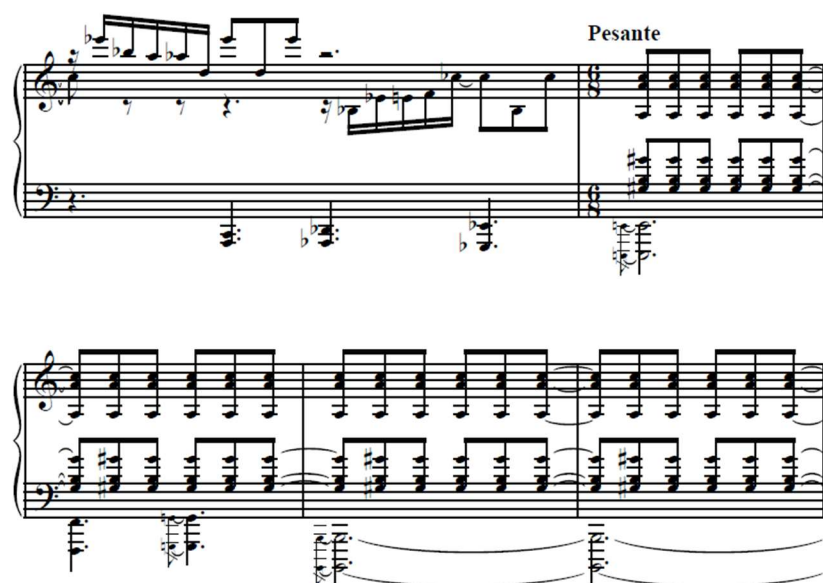


Figura 29

Fonte: Partitura do Prelúdio nº 14 (cc. 25 a 29)

Este pressentimento é transmitido por acordes dissonantes, que transmitem um carácter místico e inquietante. O final da peça (a partir do compasso 56) *a tempo*, relembra o tema inicial tranquilo e sonhador, que se desvanece e no último compasso chega ao *pianississimo* como se fosse a consciência tranquila. Após este prelúdio, as peças seguintes tornam-se mais intensas e parecem mais aceleradas e conscientes, como se o Herói passasse da idade da inocência para a idade da sabedoria.

A mestrandia considera que a proporção áurea do ciclo tem início no prelúdio nº 14 e término no prelúdio nº 15, com base nos seguintes aspetos:

1. A dramaturgia vividamente contrastante deste prelúdio é única, diferente de todos os outros prelúdios do ciclo, e consiste na dualidade da textura musical intensamente pronunciada e o sublinhado adicional das várias indicações do compositor quanto à mudança de carácter dos andamentos e a variedade dos tempos: *Andante* 12 por 8, 9 por 8, 12 por 8, calmo e sonhador, *poco a poco piu mosso*; *pesante* 6 por 8, ansioso, misterioso; *a tempo* (ou seja, regresso ao tempo inicial de *andante*) de 6 por 8 e 9 por 8, ; *pesante* de 6 por 8; e, *a tempo* (*Andante*) de 6 por 8 e 9 por 8, sonhador;
2. Exatamente neste prelúdio ocorre uma mudança de acidentes e uma mudança de tonalidade;
3. O prelúdio 14 tem a duração mais longa de todos os prelúdios do ciclo.

É importante o comentário de Lyahovich, que menciona que este prelúdio é atonal e baseado na escala serial criada por Lyatoshinsky. O uso da escala serial do seu mestre pode indicar que Karabits queria dar significado especial a este prelúdio, tendo em consideração a importância que o seu mestre tinha na sua vida. É uma referência ao mestre, à importância deste, através da utilização da sua escala. A mestrandia chega à conclusão com base nos aspetos enumerados anteriormente, que o autor através dos pontos únicos deste prelúdio, queria possivelmente destacar que ele desempenha um papel especial no ciclo, sendo muito provavelmente o início da sua proporção áurea⁴⁶.

A proporção áurea e decifração do sentido dos prelúdios poderia apresentar interesse para futuras investigações, a fim de determinar se o autor queria deixar esta mensagem no ciclo.

Questões a ter em atenção na interpretação pianística: A expressividade melódica é alcançada pela entonação, *legato* perfeito, fraseado claro e dinâmica contrastante. Pela dimensão e escala dos acordes muito complexos e pela textura musical é necessário adaptar a partitura às mãos do intérprete. Nos acordes, no *pesante*, que devem ser profundos, é importante aplicar *voicing* nos acordes, ou seja, destacar o baixo e o registo superior, enquanto os registos médios devem ser mais suaves.

Prelúdio nº 15

Andamento: *Andantino*;

Métrica: 3 por 4;

Tonalidade: Ré bemol Maior;

Número total de compassos: 32;

Caracterização do prelúdio: a peça tem um carácter narrativo, calmo, contemplativo. O prelúdio inicia com acordes que lembram um coral. A partir do compasso 4 (ver Figura 30), a introdução da linha melódica enfatiza a *cantilena*, dando expressividade à entonação e ajuda a sublinhar a sensação de fôlego na textura musical.

⁴⁶ O cálculo a considerar para apuramento da proporção áurea será: 24 prelúdios x 0,62 = 14,88, aproximadamente 14º /15º prelúdios.



Figura 30

Fonte: Partitura do Prelúdio nº 15 (cc. 1 a 5)

A partir do compasso 19, o *voicing* é importante (ver Figura 31), especialmente o quinto dedo expressivo e profundo.

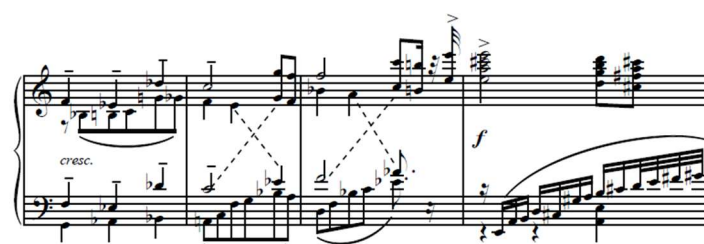


Figura 31

Fonte: Partitura do Prelúdio nº 15 (cc. 16 a 20)

No compasso 25, o autor deixou a anotação *quasi cadenza*, a executar com precisão e virtuosidade. A *fermata* (ver Figura 32) na pausa tem importância significativa.



Figura 32

Fonte: Partitura do Prelúdio nº 15 (cc. 25 e 26)

As pausas têm especial importância: a precisão na sua execução é crucial, pois são quase sempre as pausas sonoras e parte integrante da textura da peça.

O prelúdio nº 15 é a conclusão da proporção áurea, estando ligado ao prelúdio 14. A ligação demonstra-se com os seguintes aspetos:

1. Ambos têm um início calmo e sereno (ver Figuras 33 e 34),

XIV

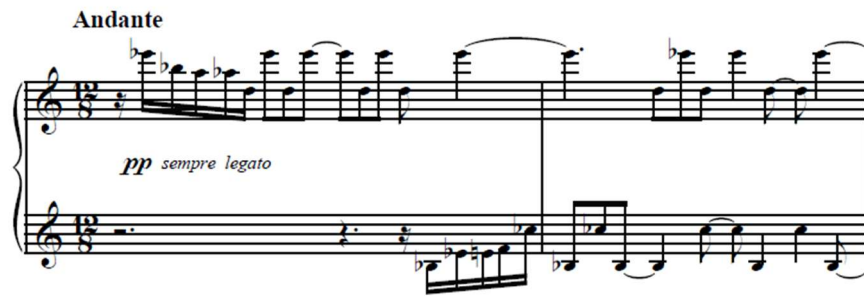


Figura 33

Fonte: Partitura do Prelúdio nº 14 (cc. 1 e 2)

XV



Figura 34

Fonte: Partitura do Prelúdio nº 15 (cc. 1 a 5)

2. No prelúdio 14 os acordes *Pesante* apresentam o pressentimento de drama (ver Figura 35).

No prelúdio nº 15, os acordes nos compassos 23-25 intensificam-se e tornam-se concretos (ver Figura 36), como realização de algo dramático e assim, a proporção áurea que teve início no prelúdio nº 14 tem o seu final.





Figura 35

Fonte: Partitura do Prelúdio nº 14 (cc. 50 e 53)

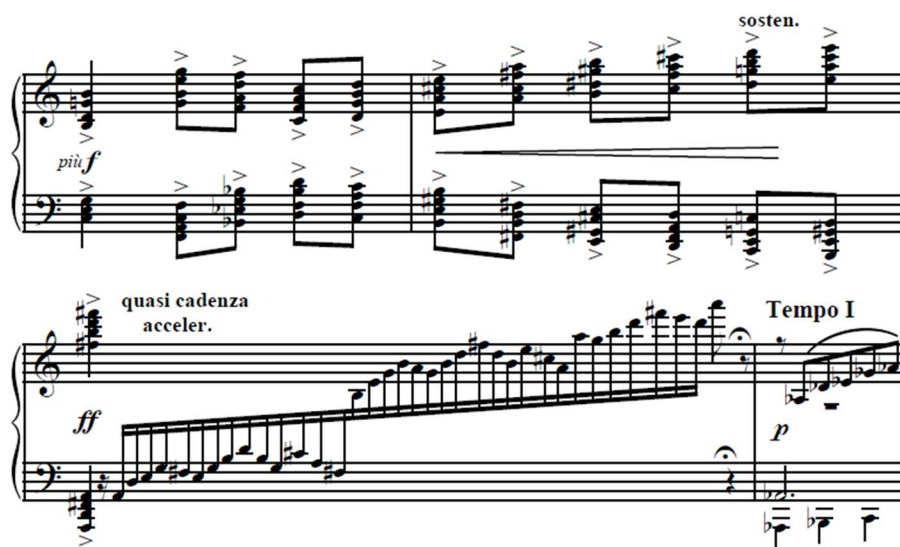


Figura 36

Fonte: Partitura do Prelúdio nº 15 (cc. 23 a 26)

3. O prelúdio 14 (ver Figura 37) tal como no prelúdio 15 (ver Figura 38) finaliza com uma textura calma e contemplativa.

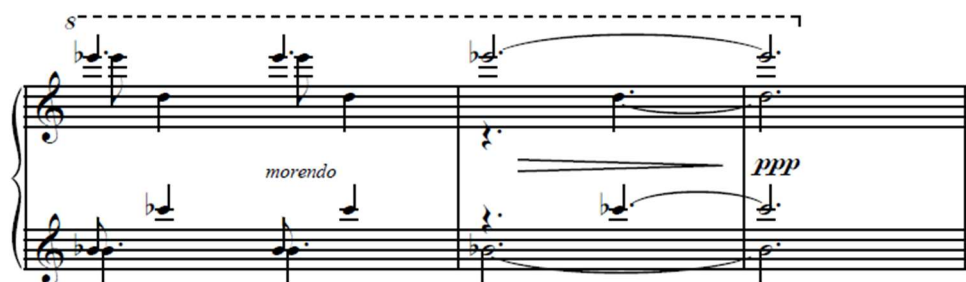


Figura 37

Fonte: Partitura do Prelúdio nº 14 (cc. 70 a 72)



Figura 38

Fonte: Partitura do Prelúdio nº 15 (cc. 27 a 32)

Face ao exposto, a mestranda conclui que a proporção áurea do ciclo dos 24 prelúdios tem início no prelúdio nº 14 e término no prelúdio nº 15.

Questões a ter em atenção na interpretação pianística: expressividade entoacional na linha melódica. Nos acordes, é importante aplicar *voicing*, destacando o baixo e o registo superior, enquanto os registos médios devem ser mais suaves. O *fortissimo* tem de ser rico, mas sem ser grosseiro, alcançando por uma técnica de execução precisa, ou seja, evitando um som forçado e destacando a profundidade.

Em *quasi cadenza* (ver Figura 32), é importante seleccionar uma digitação especial para garantir uma articulação clara e um grande crescendo, onde todos os sons sejam claramente audíveis, o que adicionará um elemento de virtuosismo.

Prelúdio nº 16;

Andamento: *Andantino rubato*;

Métrica: 6 por 8;

Tonalidade: Si bemol menor;

Número total de compassos: 35;

Caracterização do prelúdio: o carácter deste prelúdio é delicado, íntimo, agitado e lírico com elementos de paixão. O prelúdio inicia com um diálogo sensível de duas vozes independentes e equivalentes (ver Figura 39), cada uma com sua própria entonação ondulante. A indicação *rubato* dá significativa liberdade à intérprete na execução do carácter do diálogo.



Figura 39

Fonte: Partitura do Prelúdio nº 16 (cc. 1 e 2)

O ponto culminante da explosão emocional termina no compasso 30 e a *fermata* a seguir na nota Si tem especial importância (ver Figura 40), que deve ser sustentada bastante tempo para que o som se desvaneça naturalmente.



Figura 40

Fonte: Partitura do Prelúdio nº 16 (cc. 30 e 31)

A partir do compasso 31 surge um epílogo delicado e íntimo, que recorda o tema principal. A última nota, como uma última gota, destaca a textura musical que se desvanece no final.

Questões a ter em atenção na interpretação pianística: o tempo indicado pelo compositor, *andante rubato*, parece querer sublinhar que este prelúdio exige sensibilidade artística e liberdade na interpretação.

Prelúdio nº 17

Andamento: *Allegretto*;

Métrica: 6 por 8;

Tonalidade: Lá bemol Maior;

Número total de compassos: 51;

Caracterização do prelúdio: positivo, energético e teatral. A peça tem início com alegria festiva, que lembra o som de um trompete (ver Figura 41).



Figura 41

Fonte: Partitura do Prelúdio nº 17 (cc. 1 a 9)

Para transmitir esta energia poderosa, é necessário tocar articulando com elevada precisão e firmeza. A energia do trompete é destacada por uma dinâmica poderosa. A partir do compasso 28, a linha melódica é bem definida (ver Figura 42), como se fosse uma reflexão do herói sobre a sensação da felicidade alcançada.



Figura 42

Fonte: Partitura do Prelúdio nº 17 (cc. 28 a 34)

A intensidade crescente a partir do compasso 37 conduz ao clímax (do compasso 46 até o final), com enérgicos e poderosos acordes (ver Figura 43).



Figura 43

Fonte: Partitura do Prelúdio nº 17 (cc. 46 a 51)

O carácter positivo deste prelúdio transmitiu à mestrandia, uma sensação de alegria proveniente da interação entre o ser humano e a natureza, que evoca a imagem de uma caçada.

Questões a ter em atenção na interpretação pianística: é necessário tocar com ataque *marcato*, de forma muito rítmica, escolhendo o estilo de execução correto que destaque o carácter teatral e energético do prelúdio, com acentos ásperos e dinâmica contrastante e definida.

Prelúdio nº 18

Andamento: *Lento*;

Métrica: 4 por 4;

Tonalidade: Fá menor;

Número total de compassos: 21;

Caracterização do prelúdio: o carácter deste prelúdio é muito filosófico e intelectual. É uma reflexão profunda sobre o sentido da vida, o significado da própria existência e a sua missão. Às vezes, o pensamento tem um carácter dramático com nuances de desespero. O Herói faz cada vez mais perguntas e nem sempre encontra as respostas. O prelúdio inicia com a indicação *molto espressivo* e *piano*. É importante que, desde o início, se sublinhe a expressividade do som do quinto dedo nas oitavas no registo baixo da mão esquerda e se construa cada frase tocando de forma muito expressiva (ver Figura 44).

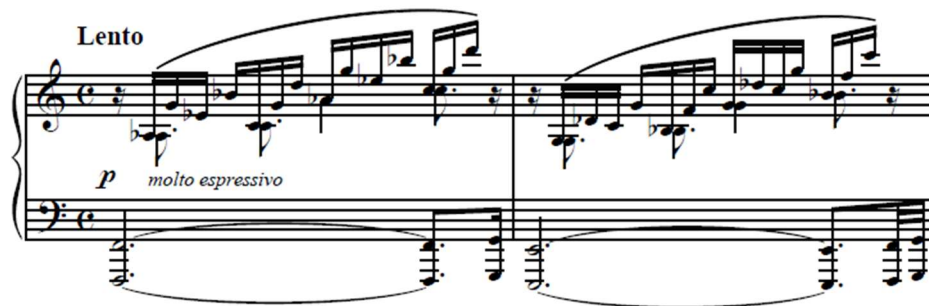


Figura 44

Fonte: Partitura do Prelúdio nº 18 (cc. 1 e 2)

A beleza do som é importante, e cada frase musical deve ser fluida como o pensamento humano individual.

Questões a ter em atenção na interpretação pianística: importante para a qualidade do som, é executar a peça com *legatissimo* ao estilo de *cantilena*. Para conferir expressividade, é necessária uma componente dinâmica, mas aqui a dinâmica é muito limitada, porque está nos limites do *piano a mezzo piano*, o que representa uma certa dificuldade, pois cada frase deve ser o mais expressiva possível dentro dos limites da dinâmica. Cada frase musical tem de ser substancial e por isso é necessário seguir o fluxo de pensamentos na consciência, como se fosse contar os pensamentos com os dedos.

3.2.4 Grupo 4: Conclusão da vida (prelúdios 19 a 24)

Prelúdio nº 19

Andamento: *Allegro*;

Métrica: 3 por 4;

Tonalidade: Mi bemol Maior;

Quantidade total compassos: 46;

Caracterização do prelúdio: tem carácter brincalhão, de conto de fadas, teatral e com elementos de humor e grotesco. O primeiro compasso transporta-nos para outro mundo, um lugar mágico. O prelúdio começa com 3 pausas e a seguir com intervalos intercalados entre ambas as mãos. A pausa intercalada com a textura musical (ver Figura 45) cria a sensação de estar num mundo misterioso, um conto de fadas.



Figura 45

Fonte: Partitura do Prelúdio nº 19 (cc. 1 a 6)

A combinação das semifusas e fusas na mão direita em conjunto com as passagens na mão esquerda a partir do compasso 13 (ver Figura 46) criam a sensação de corrida. Parece que o nosso Herói acordou e começa a fugir de algo que não consegue explicar, tentando encontrar a saída.



Figura 46

Fonte: Partitura do Prelúdio nº 19 (cc. 13 a 16)

A última parte relembra a parte inicial do prelúdio e finaliza com os acordes afirmativos dos últimos compassos (ver Figura 47).



Figura 47

Fonte: Partitura do Prelúdio nº 19 (cc. 44 a 46)

Questões a ter em atenção na interpretação pianística: clara pronúncia de todos os sons, a interpretação deve ser acentuadamente rítmica, com pedal curto e perfeitamente preciso. As pausas devem “ouvir-se” e ser executadas com muita precisão.

Prelúdio nº 20

Andamento: *Allegro furioso*;

Métrica: 3 por 4;

Tonalidade: Dó menor;

Quantidade total compassos: 77;

Caracterização do prelúdio: a indicação do carácter da peça é fornecida pelo próprio compositor, *furioso*. Além disso, é místico, com origem no folclore ucraniano e a presença de personagens de contos de fadas. A interpretação deve ser executada com fúria, paixão e intransigência. O início (ver Figura 48), a primeira parte do prelúdio remete para um fluxo, furioso, e ininterrupto com extrema velocidade, o que transmite a sensação de algo inexoravelmente mau e cruel.



Figura 48

Fonte: Partitura do Prelúdio nº 20 (cc. 1 a 3)

A fúria continua até ao final do compasso 17 e acaba com *sforzando*. A partir do compasso 28 há uma pausa de semicolcheia e a seguir a pulsação continua na mão direita (ver Figura 49).



Figura 49

Fonte: Partitura do Prelúdio nº 20 (cc. 27 a 35)

O ritmo parece lembrar a comunicação Morse e é percebido como sinal de SOS (Kopeliuk, 2021, pág. 86). Nos últimos compassos, a partir do compasso 71, o autor deixou indicação *morendo*, isto pode ser traduzido como se a maldade se desvanecesse.

Questões a ter em atenção na interpretação pianística: precisão rítmica, pedal abundante, *sforzando*, acentos executados com precisão, trinado claro, pausas precisas, dinâmica contrastante, articulação, força enérgica.

Prelúdio nº 21

Andamento: *Moderato*;

Métrica: 5 por 8, 6 por 8, 5 por 8;

Tonalidade: Si bemol Maior;

Quantidade total compassos: 62;

Caracterização do prelúdio: o carácter deste prelúdio é alegre, vibrante, mutável e com elementos de *polonaise*. É de certo modo teatral, talvez pela mudança e passagem das várias e contrastantes emoções, imagens ou situações que mudam com frequência. A textura musical é complexa e muito variada. A variedade do tempo acompanha a complexidade do prelúdio, porque também é variável (5 por 8, 6 por 8, 5 por 8) (ver Figuras 50-52).

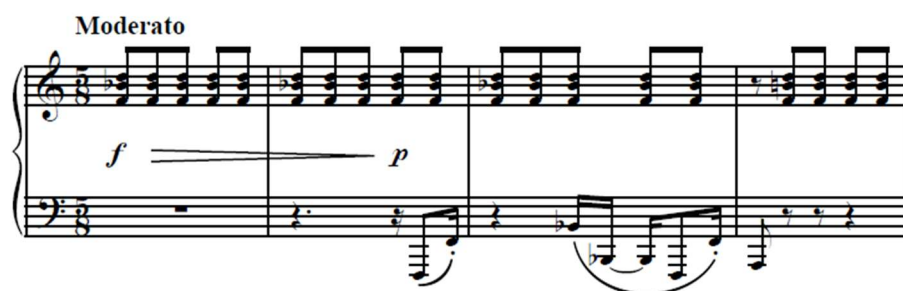


Figura 50

Fonte: Partitura do Prelúdio nº 21 (cc. 1 a 4)



Figura 51

Fonte: Partitura do Prelúdio nº 21 (cc. 16 a 18)



Figura 52

Fonte: Partitura do Prelúdio nº 21 (cc. 43 e 44)

O prelúdio começa com acordes que lembram o som de um sino. O ritmo destaca confiança e com trechos curtos, a mudança de dinâmica confere um brilho adicional. No compasso 29, surge um ponto de viragem, a textura musical começa em *pianissimo* e parece que alguém sussurra sobre algo importante.



Figura 53

Fonte: Partitura do Prelúdio nº 21 (cc. 19 e 30)

Gradualmente a dinâmica torna-se mais intensa e atinge um ponto de clímax no compasso 41, sublinhado pelo *ritenuto*.

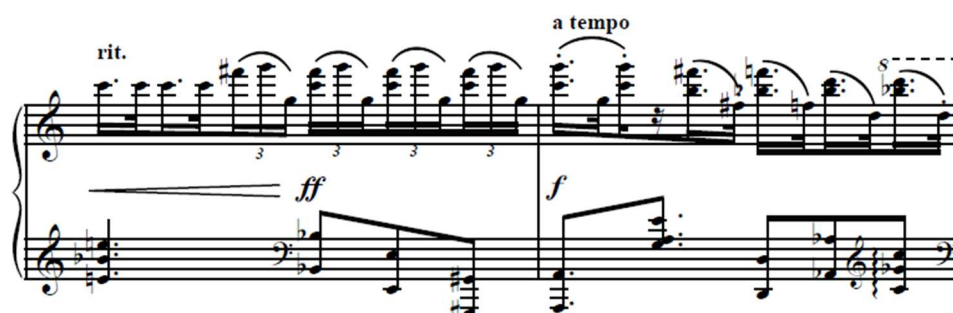


Figura 54

Fonte: Partitura do Prelúdio nº 21 (cc. 41 e 42)

A partir do compasso 42 tem início uma parte majestosa que podemos associar a uma *polonaise* vitoriosa até ao final do prelúdio.

Questões a ter em atenção na interpretação pianística: Dinâmica contrastante em trechos curtos, estrutura rítmica exata e precisão rítmica pontilhada, a amplitude em saltos nos acordes exige preparação técnica.

Prelúdio nº 22

Andamento: *Andante*;

Métrica: 6 por 8;

Tonalidade: Sol menor;

Quantidade total compassos: 30;

Caracterização do prelúdio: o carácter é indicado pelo autor no início do prelúdio como *grazioso*. A dinâmica está nos limites de *pianissimo* até *piano* e sublinha a delicadeza e graciosidade da peça. Este prelúdio tem início com os intervalos de terceiras na mão direita com *staccato*, na base dos quais surge uma melodia *cantabile* na mão esquerda.

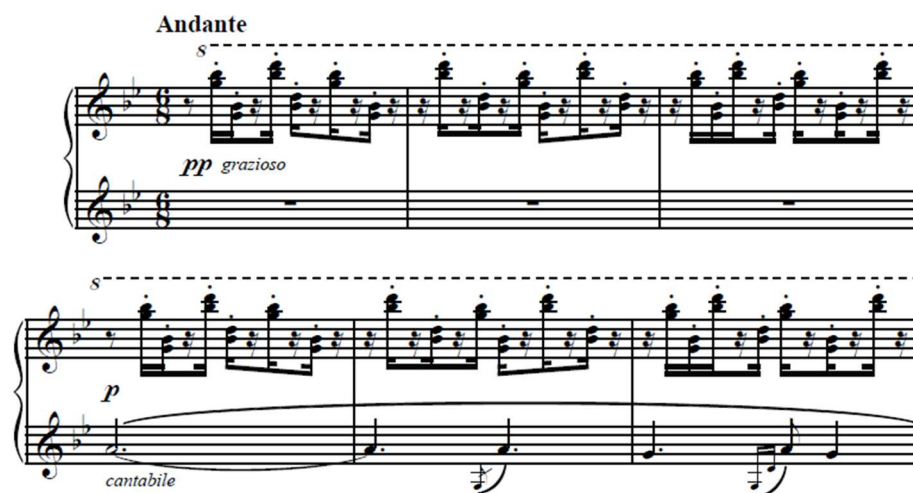


Figura 55

Fonte: Partitura do Prelúdio nº 22 (cc. 1 a 6)

Todo este ambiente lembra a união com natureza, onde o *staccato* evoca as gotas de chuva, e na mão esquerda, a melodia *cantabile* reflete o estado de espírito e pensamentos do Herói. A partir do compasso 28, o autor deixou indicação *morendo*, o que acontece nos três últimos compassos, a dança ou emoção vai silenciando.

Questões a ter em atenção na interpretação pianística: é importante encontrar o toque correto do *staccato* na mão direita, que recria a sensação de gotas de chuva. Os intervalos de terceira devem ser precisos e bem articulados, e a linha melódica na mão esquerda tem de ser expressiva.

Prelúdio nº 23

Andamento: *Allegro*;

Métrica: 2 por 4;

Tonalidade: Fá Maior;

Quantidade total compassos: 98;

Caracterização do prelúdio: é impetuoso, impulsivo e enérgico. O prelúdio começa com colcheias rítmicas em *staccato* e passagens virtuosas a intercalar entre mãos. Esta textura musical pode recriar imagem de alguém que corre de forma intensa e rápida.



Figura 56

Fonte: Partitura do Prelúdio nº 23 (cc. 1 a 12)

A partir do compasso 27, surge uma linha melódica exposta em acordes, que se desenvolve e chega ao ponto culminante nos compassos 70-74.



Figura 57

Fonte: Partitura do Prelúdio nº 23 (cc. 70 a 74)

O prelúdio tem um último desenvolvimento a partir do compasso 85, como uma corrida intensa e enérgica, ou as últimas palavras antes do final do ciclo, com passagens que exigem articulação muito clara e virtuosismo. Os últimos três compassos (96-98) finalizam o prelúdio com acordes afirmativos e definitivos em *fortissimo* e com acentos.



Figura 58

Fonte: Partitura do Prelúdio nº 23 (cc. 96 a 98)

Questões a ter em atenção na interpretação pianística: é necessária força de vontade interpretativa para demonstrar a acumulação de energia que se intensifica ao longo do prelúdio e manter o carácter impulsivo até o final, porque a textura musical é muito complexa e tem dinâmica *forte*.

Prelúdio nº 24

Andamento: *Animato*;

Métrica: 3 por 4;

Tonalidade: Ré menor;

Número total de compassos: 105;

Caracterização do prelúdio: transformação de dúvidas e ansiedade em confiança e vitória. Neste prelúdio o sentimento de ansiedade e incerteza é gradualmente substituído pela inquietação, com um aumento progressivo na busca de saída para uma solução. O prelúdio é brilhante pela sua variedade da textura musical e muito complexo do ponto de vista pianístico, porque a textura musical abrange vários tipos de técnicas.

Inicia com *pianissimo* e com intervalos dissonantes de trítono que criam uma sensação de ansiedade e pressentimento.



Figura 59

Fonte: Partitura do Prelúdio nº 24 (cc. 1 a 3)

A partir do compasso 25 a linha melódica transmite uma sensação de confusão e cria a impressão de que o autor se questiona.



Figura 60

Fonte: Partitura do Prelúdio nº 24 (cc. 25 a 26)

Nos compassos 31 e 32, os acordes lembram o som dos sinos.



Figura 61

Fonte: Partitura do Prelúdio nº 24 (cc. 31 e 32)

Os compassos 71-76 evocam o batimento do coração.



Figura 62

Fonte: Partitura do Prelúdio nº 24 (cc. 71 e 72)

No compasso 77, os acordes têm carácter muito positivo e são a conclusão de que as dúvidas sobre a ansiedade terminaram.

O acorde final no último compasso, confirma a tonalidade de Ré menor e é como uma afirmação de confiança, que a solução correta foi encontrada. É uma vitória, uma confirmação definitiva. No final surge a sensação de firmeza da liberdade e da vitória do espírito humano sobre as armadilhas do destino.



Figura 63

Fonte: Partitura do Prelúdio nº 24 (cc. 102 a 105)

Este prelúdio resume todo o ciclo e por isso, a sua intensidade é perceptível e lógica, ao transmitir a ideia final de que a nossa vida é intensa e cheia de emoções, sendo importante manter o espírito positivo até ao final e lutar pelos seus ideais, tal como fez toda a sua vida o compositor Ivan Karabits.

Questões a ter em atenção na interpretação pianística: o compositor utiliza vários tipos de técnica pianística com figuras rítmicas muito complexas, que exigem estudo metódico. A maior dificuldade rítmica consiste na mudança da textura musical e é importante saber adaptar-se emocionalmente e tecnicamente. Para o prelúdio manter a sua integridade, a precisão rítmica é essencial porque ajuda a unir toda a peça. É precisa especial atenção às pausas, elas fazem parte da dramaturgia da peça e devem ser muito bem ouvidas e executadas.

A experiência de estudo técnico e interpretação do ciclo executadas, permitiram à autora apreciar os prelúdios com base na sua perceção interpretativa. Os prelúdios assemelham-se a uma peça de teatro com atores invisíveis, com música simples e também muito complexa ao mesmo tempo, plenos de emoções, sentimentos e acontecimentos, comparável, na opinião da mestranda, à passagem da vida. A obra resulta num conto de uma vida, resumido em 24 prelúdios. Este conto é curto, mas muito intenso e, nestes prelúdios, podemos sentir todas as possíveis e diferentes emoções, como felicidade, tristeza, fúria, sarcasmo, intimidade, desespero e muito mais.

Os prelúdios apresentam traços individuais, mas existe algo que os liga a todos, que é a presença constante de várias emoções. Cada prelúdio reflete a ideia do ciclo em geral, ideia do tempo que passa e onde se concentram as nossas emoções, preocupações, dúvidas e certezas: uma coisa é clara, as nossas vidas são como um conjunto de momentos únicos, como cada um

dos prelúdios, com momentos inesquecíveis e muitas vezes desafiantes, não se podendo esquecer o aspeto principal de que o tempo de vida deve ser vivido no presente.

Os prelúdios têm sequência tonal, apesar da armação de clave ser inexistente. A sequência tonal segue um círculo de intervalos de quintas e quartas, Maior-menor. Do ponto de vista da interpretação, a mestrandia considera o ciclo dos prelúdios muito emotivo, filosófico e psicológico. A complexidade da partitura exige a preparação técnica necessária e bases sólidas para executar o ciclo. Cada detalhe da partitura tem de ser muito bem pensado e o intérprete precisa de grande maturidade musical e pessoal para tocar os prelúdios. Existem alusões aos estilos do passado, bem como cruzamento de vários estilos, que às vezes podem acontecer num só prelúdio. Para quem os interpreta, os prelúdios são como vinte e quatro pequenas jóias, agrupadas num ciclo.

Este projeto permitiu à mestrandia crescer profissionalmente através do estudo da obra deste compositor e conhecer a vida de Ivan Karabits. A experiência do trabalho artístico permitiu criar caminhos, desafiantes mas muito enriquecedores, constituindo uma descoberta de si própria através da obra de Karabits.

4 Interpretação e registo

4.1 Registo sonoro e visual

Neste ponto do trabalho, serão descritas as diferentes etapas de gravação do *Compact Disc* dos ‘24 Prelúdios para Piano’, bem como do registo em imagem (DVD) da interpretação da obra.

O estúdio para gravação dos prelúdios de Karabits foi escolhido com base no piano que detêm, no caso em apreço, o Estúdio Primetime Records tem um piano Steinway & Sons, modelo A394348, fabricado na Alemanha e com armação em ferro, considerado pela autora do projeto como o mais adequado para o registo, pois trata-se da marca de piano em que a mesma prosseguiu os seus estudos e com a qual está mais familiarizada. A primeira visita ao estúdio ocorreu em 23 de julho de 2024, tendo sido definido o plano de ensaios e datas de gravação⁴⁷. O registo áudio ficou a cargo do diretor do estúdio Henrique Macide.

O processo de gravação áudio compreendeu as fases de pré-produção, gravação, mistura, masterização e protocolo de descrição do disco. Previamente à gravação de um disco, é necessário proceder à preparação prévia dos instrumentos musicais e da sala onde a interpretação será efetuada, a fim de garantir uma boa qualidade de gravação. Esta fase corresponde à pré-produção, tendo sido dada especial atenção no caso em apreço, ao instrumento, o piano. O importante era que o mesmo apresentasse uma boa qualidade sonora, situação apenas garantida quando o piano escolhido para a gravação é de alta qualidade e equilíbrio sonoros, e ainda, se o mesmo estiver afinado antes e durante as gravações. Um outro ponto importante da pré-produção é o bom posicionamento dos microfones⁴⁸, ou seja, é necessário que os microfones estejam posicionados de uma forma específica para garantir a qualidade e precisão da gravação. Foram usados quatro microfones, dois conjuntos de pares *stereo*⁴⁹. Um destes pares de microfones ficou posicionado muito perto do piano, para se focar mais nas ressonâncias. O outro par *stereo* ficou posicionado longe do piano a fim de se focar no som que o piano reflete na sala. Ao captarmos o som do piano destas duas perspetivas, foi-nos possível obter um som mais completo, e mais uma vez, som o mais próximo possível do que ouviríamos numa interpretação ao vivo em sala de espetáculos. O último passo importante

⁴⁷ Gravações efetuadas em duas fases: a primeira fase em 5 e 6 de agosto e a segunda fase em 12 e 13 de agosto.

⁴⁸ Microfones cardióides.

⁴⁹ Pares *stereo* são microfones calibrados um igual ao outro, produzidos em série em fábricas especializadas, para garantir a captação do som mais idêntica possível a uma sala de espetáculos.

para garantir uma boa gravação é o tratamento acústico. A sala do estúdio permitiu que o som captado estivesse equilibrado e fosse absorvido e refletido de uma forma equivalente por toda a sala.

Na fase de gravação, é importante registar que a captação do som e a edição da peça foram realizadas através da utilização do programa de produção musical *ProTools*. A gravação teve início com o alinhamento das diferentes fases dos quatro microfones, para que os sinais captados estivessem em sincronia temporal. Posteriormente, foi definido um *sample rate* de 48 e um *bit rate* de 24⁵⁰, porque, ao contrário do que acontece geralmente numa gravação de som em estúdio, procedeu-se à captação simultânea de áudio e vídeo. A gravação foi feita a menos 6db, com vista a melhor controlar a qualidade do som e redução de ruído.

Após a gravação foi executada a mistura, que consistiu na escolha dos *takes* e posterior edição do som. No caso concreto não houve muita edição do som, tendo apenas sido adicionado uma ligeira reverberação, feita a eliminação de alguns sons parasitas e *fade out* e *fade in*, para não haver som ambiente. O processo descrito permitiu que o som ficasse o mais próximo possível da realidade, para não alterar a dinâmica da obra. Uma outra razão pela qual não ocorreu grande edição em termos de equalização, cortes ou edição de algum tipo de efeito sonoro, foi porque, em cada *take*, a música foi gravada sem edição e sem cortes.

Na fase seguinte, de masterização, não foram feitas muitas alterações na equalização, pois mais uma vez, o objetivo era o som ser o mais próximo do real possível.

Por último, pela utilização de uma aplicação de protocolo de descrição do disco (vide Anexo V), foram atribuídos os títulos a cada prelúdio, editados os tempos de intervalo entre cada faixa e criado um ficheiro final de gravação. Sendo a intenção da autora do projeto a comercialização da gravação, este output correspondeu ao produto a enviar para produção dos *Compact Disc*. O output foi finalizado com a obtenção do código de registo das peças da Audiogest⁵¹. Foi ainda necessário obter licença da Sociedade Portuguesa de Autores (SPA) para o registo do *Compact Disc*.

⁵⁰ Para garantir o sincronismo do áudio com o vídeo foi necessário estes *bit* e *sample rate*, pois se usássemos outro tipo de *sample rate*, o vídeo e o áudio iriam divergir no tempo.

⁵¹ O Código de Gravação de Padrão Internacional (ISRC) proporciona uma forma de identificar as gravações de som e vídeos musicais a nível internacional. Este código é solicitado à Audiogest em: <https://www.audiogest.pt/isrc>, funcionando como um bilhete de identidade da peça gravada.

O processo de captação de imagem e tratamento para produção de um DVD dos 24 prelúdios constituiu uma parte fundamental do projeto, visando registrar e preservar a interpretação das obras para piano de um compositor clássico, com o objetivo de servir como objeto central deste projeto. A mestrandia escolheu o *film maker* Tim Ruivo para a captação de vídeo no estúdio e produção do DVD. Não só foi capturada a performance musical, como na elaboração do DVD, foram integrados elementos visuais que, na opinião da autora, enriquecem a experiência artística e analítica das composições.

O processo teve início com um planejamento meticuloso, que envolveu a seleção dos planos, a disposição dos equipamentos e a coordenação de todos os elementos técnicos necessários para garantir uma captura de vídeo de alta qualidade. A escolha do estúdio foi crucial, pois era necessário um espaço que permitisse a instalação de múltiplas câmaras sem interferir na performance.

No que respeita ao equipamento e sua disposição no estúdio, foram utilizadas três câmaras de alta-definição, cada uma posicionada para capturar diferentes ângulos da performance. A primeira câmara foi colocada de frente para a autora (pianista), proporcionando uma visão direta da execução, enfatizando a expressão facial e a movimentação corporal, elementos essenciais na interpretação pianística. A segunda câmara foi posicionada lateralmente, captando a interação entre as mãos e as teclas do piano, crucial para a observação da técnica e dinâmica da execução. A terceira câmara foi colocada numa posição mais focada nas teclas do piano, oferecendo uma perspectiva detalhada dos movimentos das mãos e dedos, essenciais para uma análise técnica precisa da execução.

Além das câmaras, foi utilizado um gravador de áudio de alta qualidade para captar o som do piano e as instruções relativas a cada interpretação, que serviram de base ao processo de sincronização das faixas remasterizadas na fase de edição do vídeo. A filmagem foi realizada ao longo de quatro dias, num cronograma pré-estabelecido para permitir um registo detalhado e cuidadoso de cada um dos 24 prelúdios.

Durante cada sessão de gravação, as três câmaras funcionaram simultaneamente, captando a performance a partir dos ângulos previamente definidos. O uso de múltiplas câmaras permitiu uma cobertura abrangente da interpretação, fundamental para a análise posterior, tanto do ponto de vista técnico, como expressivo. A sincronização entre o áudio gravado e as imagens captadas foi uma consideração constante, com todos os esforços direcionados para garantir que cada nota, cada pausa e cada gesto estivessem perfeitamente alinhados entre o som e a imagem.

O processo de edição constituiu a fase seguinte e igualmente crucial deste projeto. A edição foi realizada com base nas gravações dos registos musicais, que serviram como guia para a sincronização precisa com as imagens captadas pelas três câmaras. Este processo exigiu uma atenção minuciosa aos detalhes, garantindo que cada movimento estivesse em perfeita harmonia com o som.

Além da sincronização, a edição também envolveu a adição de elementos visuais que complementaram e contextualizaram a performance musical. Cada prelúdio é acompanhado por uma exibição da pauta musical manuscrita. Este elemento parece à autora, não só enriquecer a experiência visual, como também serve como uma ferramenta educativa para a análise musical.

Adicionalmente, uma pintura ilustrativa, que reflete a essência e a inspiração da peça, cuja origem será abordada no subcapítulo seguinte, foi incorporada em cada vídeo, bem como imagens da Ucrânia. As animações das ilustrações foram geradas através de inteligência artificial, utilizando-se como base as imagens das pinturas artísticas relacionadas com a obra ou com o compositor. Este uso da inteligência artificial adicionou uma dimensão contemporânea ao projeto, criando um diálogo entre a tradição e a inovação.

O resultado deste processo correspondeu a um vídeo compilado, que inclui os 24 prelúdios, cada um apresentado com a respetiva pauta, ilustração e performance gravada. Este vídeo servirá não só como um registo da performance, como também como um material de divulgação, estudo e reflexão sobre a obra do compositor.

Este projeto, ao integrar música, imagem e tecnologia, propõe uma abordagem multidimensional ao estudo e interpretação da música clássica para piano. A filmagem e a edição cuidadosamente planeadas e executadas visaram capturar a profundidade e a complexidade da obra, oferecendo ao público e aos estudiosos uma nova forma de experimentar e entender estas composições intemporais. Visou-se ainda ir ao encontro do objetivo do projeto: obter uma base para a divulgação da cultura ucraniana em Portugal, através de uma obra de um dos seus maiores compositores.

4.2 Interpretação artística

No âmbito do Kyiv Music Fest de 2001, Ivan Karabits teve a ideia de organizar, com grande sucesso, a exposição Pintores e Música. O compositor sentiu a necessidade de ligar diferentes

tipos de arte, neste caso pintura e música, para transmitir ao público de espetáculos culturais uma experiência mais profunda e impactante. A mestrandia inspirou-se na ideia do compositor para apresentar no seu projeto artístico a música ligada à arte da pintura. Foi incorporada uma componente fortemente tecnológica e de inteligência artificial no tratamento das pinturas, espera-se que o projeto consiga obter impacto no seu público, utilizando as ferramentas educativas conseguidas na parte curricular do mestrado.

Na elaboração do DVD foram integradas as partituras manuscritas do compositor, cedidas pelo seu filho, maestro Kirill Karabits (vide Anexo VI). Foram utilizadas pinturas de Herlinde Malzacher que criou as obras após a audição do ciclo dos ‘24 Prelúdios para Piano’ (vide Anexo VII). Esta artista plástica, de nacionalidade austríaca, tem por nome artístico Lilomi. Nas suas palavras, as pinturas executadas para cada prelúdio, constituem a sua interpretação pessoal e derivam das sensações e das impressões que as peças nela criaram. Karabits foi um patriota ucraniano e muitas das suas obras estão ligadas ao seu país. Pela introdução dos vídeos da Ucrânia no DVD, pretendeu-se destacar o patriotismo do compositor. O autor está assim presente no projeto, não apenas de forma audível, mas também visual.

A união das diferentes esferas de artes com a tecnologia permite fazer diferentes reflexões e criar sentimentos. Ao ouvinte comum sem preparação musical, nem sempre é fácil compreender e aceitar a música contemporânea. Através de sequências visuais, vídeos e pinturas, o impacto da música de Karabits sobre o ouvinte é intensificado e pode tornar a perceção da música mais acessível. Enquanto intérprete do ciclo, a introdução de elementos complementares no DVD acrescentou a sua visão pessoal sobre o significado dessa música, oferecendo uma interpretação individual não só pianística, mas audiovisual.

O DVD tem por objetivos: a popularização da obra de Karabits, a aplicação de novas tecnologias e o desenvolvimento do interesse de diferentes tipos de ouvintes. Espera-se assim, que o projeto artístico seja mais do que um espetáculo de piano e constitua sim, um espetáculo musical que cumpra o desiderato de contribuir para o conhecimento do compositor Ivan Karabits em Portugal.

5 Conclusão

A hipótese deste trabalho de investigação através da prática, foi de que apenas através da divulgação das artes e cultura ucranianas poderá existir um impacto cultural em Portugal, que expanda o conhecimento mútuo e promova a partilha artística e cultural de ambos os países.

O compositor Ivan Karabits (1945-2002), de grande influência na Ucrânia do século XX e forte dinamizador da cultura ucraniana fora das suas fronteiras, é pouco conhecido a nível nacional, sendo a proposta do projeto, dar início ao estudo da obra do compositor em Portugal com a apresentação pública da sua obra 24 Prelúdios para Piano.

Do ponto de vista artístico, desde a sua assimilação pelas repúblicas socialistas soviéticas em 1922, a Ucrânia não gozava de verdadeira independência da cena cultural da URSS, fortemente controladora e de elevada censura, que visava a normalização e estandardização dos países do bloco. Nos anos 50 a 70 do século XX surgiu uma intelectualidade dissidente no interior do próprio regime soviético, que teria também ramificação na Ucrânia. Neste contexto de despertar cultural e da consciência nacional, viveu, estudou e trabalhou Ivan Karabits. Humanista, patriota, intelectualmente progressista e fortemente marcado pelo pensamento filosófico, em particular do filósofo ucraniano Skovoroda, a obra e ação do compositor é de grande relevância na Ucrânia, nomeadamente, pela criação do festival Kiyv Music Fest. O compositor absorveu várias influências musicais, de se destacam o folclore, o jazz e as tendências modernistas, mas é considerado pela maioria dos autores que o estudaram, como tendo a poliestilística como principal característica da sua obra musical.

O ciclo dos 24 Prelúdios para Piano de Ivan Karabits foi composto entre 1964 e 1976, tendo a sua composição acompanhado um grande período da vida do compositor, período esse, que viria a assistir a muitas das suas vitórias pessoais e profissionais. Os musicólogos que estudaram o ciclo concluem pela importância do mesmo na música ucraniana, tendo-os caracterizado de maneira filosófica e/ou psicológica. Todos agrupam o ciclo em grupos estruturantes e com características semelhantes. Também a mestrandia, no seu estudo e interpretação da obra num projeto de trabalho de investigação através da prática, concluiu pela necessidade de agrupamento das peças de acordo com a sua experiência técnica da execução e propôs a divisão do ciclo em quatro grupos: I (que inclui os prelúdios nº 1 a 6); II (que inclui os prelúdios nº 7 a 12), III (prelúdios nº 13 a 18) e IV (prelúdios nº 19 a 24). A divisão proposta resulta da visão de cada parte como um percurso que se assemelha ao ciclo da vida, com uma peça a marcar o início e uma peça a marcar o final de cada parte. A divisão proposta, resultou

da prática interpretativa da obra dos 24 Prelúdios para Piano, registada em áudio e vídeo com auxílio de tecnologias de gravação em estúdio.

A hipótese de trabalho do projeto, resultou verdadeira, pois considera a mestranda como conseguido o objetivo de dar início ao estudo em Portugal da obra de Ivan Karabits e divulgá-la através de meios audiovisuais, contribuindo assim, para o conhecimento no país que tantos ucranianos escolheram como destino das suas vidas, de um importante compositor ucraniano, potenciando-se assim o conhecimento mútuo das culturas dos dois países.

Como principais limitações à investigação, há que referir: a atual guerra entre a Ucrânia/Rússia, que impediu o acesso presencial aos principais musicólogos que estudaram a obra de Karabits; a opção por entrevistas em formato de videochamada, que por vezes não chegou para colmatar todas as necessidades de investigação do projeto; a pouca, e por vezes de difícil acesso, investigação relativa à obra do compositor na Ucrânia; as consideráveis barreiras linguísticas, que decorreram da necessidade de tradução do material de investigação, do ucraniano para o russo (língua dominante da mestranda) e do russo para o português; a própria barreira linguística da mestranda (cidadã portuguesa nascida na Ucrânia) sentida na coleção e tratamento de toda a informação e ainda, as dificuldades na execução do próprio projeto, face à especialização eminentemente técnico-pianística da licenciatura em piano da mestranda, apenas dirimida pelos conhecimentos e experiência acumuladas na parte curricular do mestrado em Artes Musicais.

Bibliografia

Antonyuk, I. (2017). Moderni ta dzhazovi styljiovi tendenziji u tvorah suchasnyh ukrajinsjkyh kompozytoriv z golosom. [The modernist and jazz style tendencies in the works for the voice of modern composers]. *The Scientific Issues of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University. Specialization: Art Studie*, (37)2, 124-130. ISSN:2411-3271, <https://journals.indexcopernicus.com/search/article?articleId=1870011>, <http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/9382/1/18Antonyuk.pdf>

Berehova, O (2015). Osoblyvosti kompozitorskogo stiljia Ivana Karabitsa v konteksti ukrajinskoji kultury. [Caracteristicas/peculiaridades do estilo de composição de Ivan Karabits no contexto da cultura ucraniana], *Chasopys*, 27(2), 46-62, <http://chasopysnmau.com.ua/article/view/243381>

Dinkevich, O (2003). Posvjiaschchaetsjia Vanye Karabizu [Dedicado a Vanya Karabits] Em Naukovyj vistnyk Nazionaljnoji akademiji Ukrajiny imeni P.I.Chaikovskogo. (Vol.31), *Vivere memento. (Pamjiattai pro zyttjia). Statti i spogady pro Ivana Karabytsa. [Vivere memento. (Recordar a vida). Artigos e memórias sobre Ivan Karabits]*, (pp 196-198). Zentr muzychnoi informaziji NSKU

Ermakova, G. (2003). Eskiz ob Ivanje Karabitze. [Esboço sobre Ivan Karabits]. Em Naukovyj vistnyk Nazionaljnoji akademiji Ukrajiny imeni P.I.Chaikovskogo. (Vol.31), *Vivere memento. (Pamjiattai pro zyttjia). Statti i spogady pro Ivana Karabytsa. [Vivere memento. (Recordar a vida). Artigos e memórias sobre Ivan Karabits]*, (pp 20-31). Zentr muzychnoi informaziji NSKU

Gorbachevskaya, N (2003) «Vsjio uhodit, no vsjio ostajjotsjia». [«Tudo vai embora, mas tudo fica»] Em Naukovyj vistnyk Nazionaljnoji akademiji Ukrajiny imeni P.I.Chaikovskogo.

(Vol.31), *Vivere memento. (Pamjiattai pro zyttjia). Statti i spogady pro Ivana Karabytsa. [Vivere memento. (Recordar a vida). Artigos e memórias sobre Ivan Karabits]*, (pp 193-195). Zentr muzychnoi informaziji NSKU

Grabovsky, L (2003). Ivan Karabytz.[Ivan Karabits] Em Naukovyj vistnyk Nazionaljnoji akademiji Ukrajinjy imeni P.I.Chaikovskogo. (Vol.31), *Vivere memento. (Pamjiattai pro zyttjia). Statti i spogady pro Ivana Karabytsa. [Vivere memento. (Recordar a vida). Artigos e memórias sobre Ivan Karabits]*, (p.33). Zentr muzychnoi informaziji NSKU

Grabovsky, V (2003). Kompozytor yak organizator muzychnogo zyttjia. [Compositor como organizador da vida musical] Em Naukovyj vistnyk Nazionaljnoji akademiji Ukrajinjy imeni P.I.Chaikovskogo. (Vol.31), *Vivere memento. (Pamjiattai pro zyttjia). Statti i spogady pro Ivana Karabytsa. [Vivere memento. (Recordar a vida). Artigos e memórias sobre Ivan Karabits]*, (p.186-191). Zentr muzychnoi informaziji NSKU

Herasymova-Persydska, N. (2003). «My ne vstuglu skazaty, schchjio my jiogo lyubyly...».[«Não tivemos tempo dizer que o amávamos..»]. Em Naukovyj vistnyk Nazionaljnoji akademiji Ukrajinjy imeni P.I.Chaikovskogo. (Vol.31), *Vivere memento. (Pamjiattai pro zyttjia). Statti i spogady pro Ivana Karabytsa. [Vivere memento. (Recordar a vida). Artigos e memórias sobre Ivan Karabits]*, (pp 31-33). Zentr muzychnoi informaziji

Klyn, V. (1980). Ukrajinjska radjanska fortepianna muzyka (1917-1977). [Música ucraniana soviética para piano (1917-1977)]. Kyiv: Naukova dumka, pp.207-217

Kopeliuk, O. (2018). Stilevye konstanty rannih fortepiannyh sochinenij Ivana Karabitsa. [Constantes do estilo das primeiras obras para piano de Ivan Karabits]. *Central Asian Journal of Art Studies*, (3)1, 64-73 <https://cajas.kz/journal/article/view/27>

Kopeliuk, O. (2021). «24 preliudii» dlja fortepiano Ivana Karabyzia jiaak enzyklopedija doby ukrajinjskogo vidrozdennjia (70-ti roky XX stolittjia).[The “24 Preludes” for the piano by Ivan

Karabyts as an encyclopaedia of the Ukrainian renaissance of the 1970s.] *Problems of Interaction Between Arts, Pedagogy and the Theory and Practice of Education*. (58), 65-95. DOI:10.34064/khnum1-58.05.

Kopiza, M. (2003). Aura pamjiaty.[Aura de memòria]. Vivere memento. (Pamjiattai pro zytjtia). Statti i spogady pro Ivana Karabytsa. [Vivere memento. (Recordar a vida). Artigos e memórias sobre Ivan Karabits]. Naukovyj vistnyk Nazionaljnoji akademiji Ukrajiny imeni P.I.Chaikovskogo. (Vol.31), Zentr muzychnoii informaziji NSKU

Kotz, M (2003). «Let the memory about Him be Bright and Long».[«Que Memória sobre Ele seja Brilhante e Longa»] Em Naukovyj vistnyk Nazionaljnoji akademiji Ukrajiny imeni P.I.Chaikovskogo. (Vol.31), *Vivere memento. (Pamjiattai pro zytjtia). Statti i spogady pro Ivana Karabytsa. [Vivere memento. (Recordar a vida). Artigos e memórias sobre Ivan Karabits]*, (pp 221-222). Zentr muzychnoii informaziji NSKU

Kyjanovska, L. (2015) Styl Ivana Karabytsja. [The style of Ivan Karabits], *Chasopys*, 27(2), 32-45. <http://chasopysnmau.com.ua/article/view/243379>

Kyjanovska, L. (2017). Sad pisen Ivana Karabitzja [Jardim de canções de Ivan Karabits]. Kyiv: Duch i Litera. ISBN 978-966-378-544-8

Miroshnichenko, S (2003). Tsyklichnistj fortepiannyh preliudij Ivana Karabyzja. [A ciclicidade dos prelúdios para piano de Ivan Karabits] Em Naukovyj vistnyk Nazionaljnoji akademiji Ukrajiny imeni P.I.Chaikovskogo. (Vol.31), *Vivere memento. (Pamjiattai pro zytjtia). Statti i spogady pro Ivana Karabytsa. [Vivere memento. (Recordar a vida). Artigos e memórias sobre Ivan Karabits]*, (pp 136-149). Kyiv:Zentr muzychnoii informaziji NSKU

Savchuk, I (2003). Ekzistencijalna gra u tekstu 24-h preludij dlya fortepiano Ivana Karabitsa. [Jogo existencial no texto de 24 prelúdios de Ivan Karabits] Em Naukovyj vistnyk Nazionaljnoji akademiji Ukrajinjy imeni P.I.Chaikovskogo. (Vol.31), *Vivere memento. (Pamjiattai pro zyttjia). Statti i spogady pro Ivana Karabytsa. [Vivere memento. (Recordar a vida). Artigos e memórias sobre Ivan Karabits]*, (pp 125-135). Zentr muzychnoi informaziji NSKU

Sikorska. I. (2003). Ivan Karabits i «Kyiv Musik Fest». [Ivan Karabits e «Kyiv Musik Fest»]. Em Naukovyj vistnyk Nazionaljnoji akademiji Ukrajinjy imeni P.I.Chaikovskogo. (Vol.31), *Vivere memento. (Pamjiattai pro zyttjia). Statti i spogady pro Ivana Karabytsa. [Vivere memento. (Recordar a vida). Artigos e memórias sobre Ivan Karabits]*, (pp 173-185). Zentr muzychnoi informaziji NSKU

Stepanchenko, G. (2003). Nespokij dushy. [Inquietação da alma]. Em Naukovyj vistnyk Nazionaljnoji akademiji Ukrajinjy imeni P.I.Chaikovskogo. (Vol.31), *Vivere memento. (Pamjiattai pro zyttjia). Statti i spogady pro Ivana Karabytsa. [Vivere memento. (Recordar a vida). Artigos e memórias sobre Ivan Karabits]*, (pp 38-43). Zentr muzychnoi informaziji NSKU

Tarnaschynska, L (2010). Ukrainske schistdesyatzto: profili na tli pokolinnya (istoryko-literaturnyj ta poetykalnyj aspekty). Institut Literatury imeni T.G.Shevchenko NAN Ukrainy. Moloskyp

Yagodzinska, I (2003). K voprosu obraznogo stroya tsykla 24-h preljudij Ivana Karabitsa. [A questão da estrutura do ciclo de 24 prelúdios de Ivan Karabits] Em Naukovyj vistnyk Nazionaljnoji akademiji Ukrajinjy imeni P.I.Chaikovskogo. (Vol.31), *Vivere memento. (Pamjiattai pro zyttjia). Statti i spogady pro Ivana Karabytsa. [Vivere memento. (Recordar a vida). Artigos e memórias sobre Ivan Karabits]*, (pp 149-156). Zentr muzychnoi informaziji NSKU

Zaderatsky, V. (2003). Zametki o stile i poetike instrumentalnyh sochinenniji Ivana Karabitsa. [Notas sobre o estilo e a poética das composições instrumentais de Ivan Karabits]. Em Naukovyj vistnyk Nazionaljnoji akademiji Ukrajinny imeni P.I.Chaikovskogo. (Vol.31), *Vivere memento. (Pamjiattai pro zytjtia). Statti i spogady pro Ivana Karabytsa. [Vivere memento. (Recordar a vida). Artigos e memórias sobre Ivan Karabits]*, (pp 44-59). Zentr muzychnoi informaziji NSKU

Zynovatnaya, L. (2003). Initsiativa artyiomovskogo muzykalnogo uchilischcha. [Uma iniciativa do Volegio Musical de Artemivsk] Em Naukovyj vistnyk Nazionaljnoji akademiji Ukrajinny imeni P.I.Chaikovskogo. (Vol.31), *Vivere memento. (Pamjiattai pro zytjtia). Statti i spogady pro Ivana Karabytsa. [Vivere memento. (Recordar a vida). Artigos e memórias sobre Ivan Karabits]*, (pp 220-221). Zentr muzychnoi informaziji NSKU

Webgrafia

Grande Enciclopédia da União Soviética,

<https://www.booksite.ru/fulltext/1/001/008/104/892.htm>

Editora Duma Music, Inc., (1998), *Gravação de Bradford Gowen*,

<http://www.dumamusic.com/composers/ivankarabyts.html>

Interpretação dos prelúdios pelo Artion Lyahovich,

<https://youtu.be/Mbcp2l8BjoQ?si=jSe0i45QEV6spNts>

O curtametragem ‘Dinastistiya Karabits’

<https://youtu.be/C99A5fXZsp0?feature=shared>

O curtasmetragem ‘Ivan Karabits’

<https://youtube.com/watch?v=k1EnUWX10qA&feature=shared>

Site sobre Ivan Karabits

<https://www.karabits.com/en/>

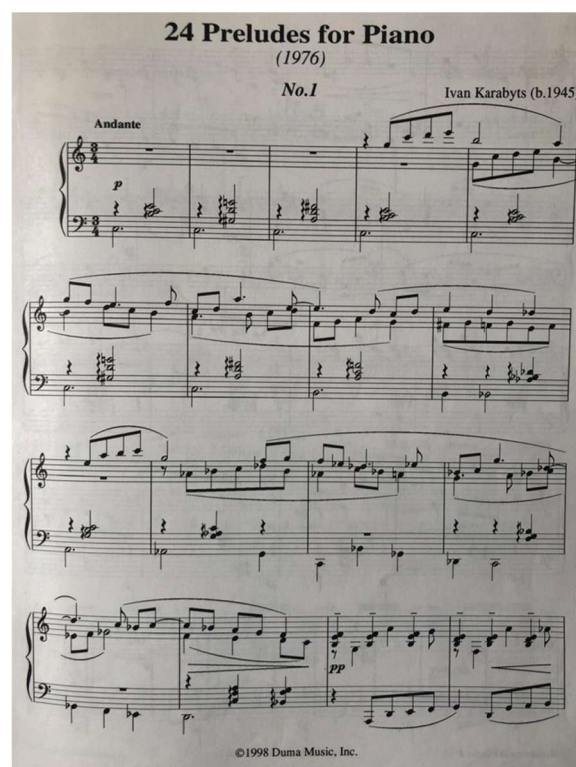
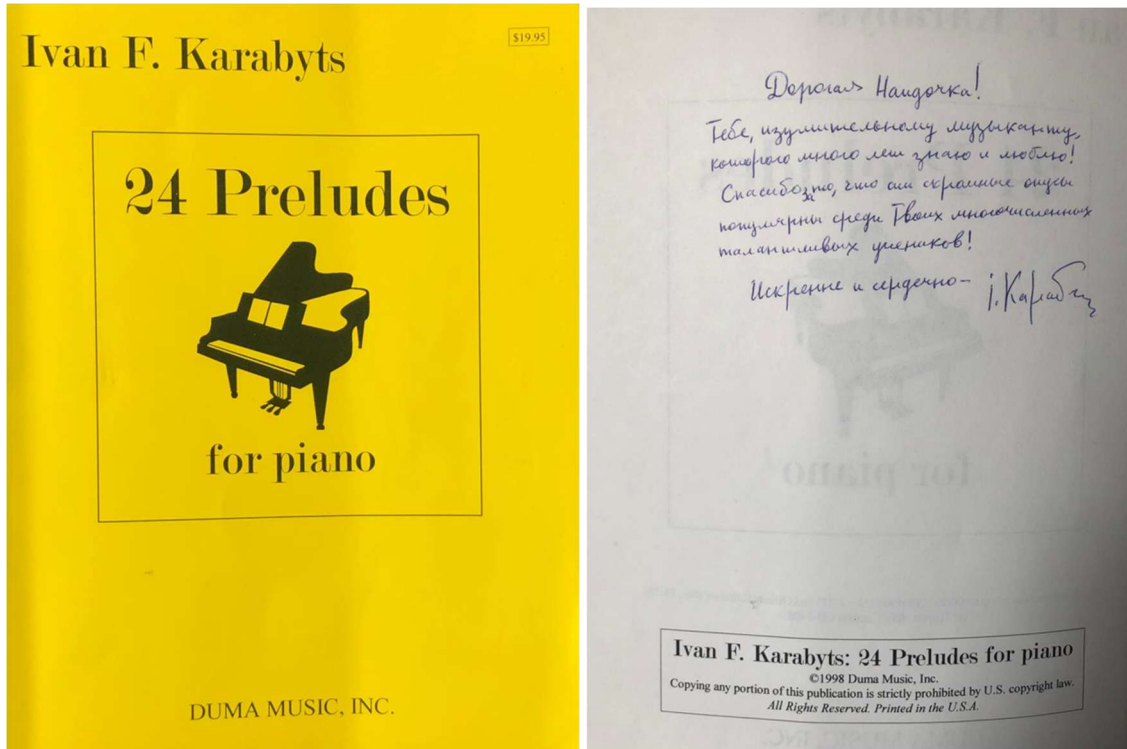
Anexo I

Grandes linhas comuns de caracterização dos cinco autores

Grandes linhas de caracterização	Klyn	Savchuk	Yagodzinska	Miroshnicenko	Kopeliuk
Folclóricos	2 e 10	13	10 e 18	não aplicável	4
Influenciados pelo Jazz e Blues	7, 8, 21 e 22	2 e 6	não aplicável	1 e 5	7, 20, 21 e 24
Retrospectivas estilísticas do passado	4, 5, 6, 7, 9, 11, 12, 15, 16, 18 e 23	2, 5, 7, 12, 11, 13, 15, 17, 18, 20 e 23	3, 7, 14 e 16	5 e 11	1, 2, 4, 5, 8, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19 e 21
Utilização da Polifonia	1 e 16	1, 2, 3, 5, 7, 14, 15 e 16	não aplicável	1, 4, 5 e 23	9, 11, 12, 14 e 18
Filosóficos, Psicológicos e Emocionais	1, 2, 6, 8, 11, 12, 13, 16, 17, 19, 20, 22 e 23	1, 2, 4, 5, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 15, 17, 18, 19, 20, 22 e 23	Todos os prelúdios são filosóficos e emocionais	1, 2, 4, 17, 18, 19 e 22	1, 7, 9, 12, 15, 16, 17, 18, 23 e 24

Anexo II

Capa e Dedicatória a Magometbekova da segunda edição dos ‘24 Prelúdios para Piano’ de 1998



Anexo III

Entrevistas

Entrevista com Marianna Davydovna Kopiza, musicóloga, via Telegram (áudio)

Data: 7 de junho de 2024

Olena: Bom dia, estimada Marianna Davydovna, preparei uma pequena lista de perguntas que surgiram durante o meu estudo dos prelúdios e ficaria muito grata por qualquer informação possível. O ano de publicação dos prelúdios é 1983? Existe alguma razão para a publicação dos prelúdios precisamente neste ano? Afinal, elas foram concluídas em 1976, mas publicadas só posteriormente. Se houver um motivo, qual?

Marianna Kopiza: Há informações de que a 1ª publicação não foi em 1983, mas em 1976, mas preciso verificar isso, porque aquele 1º exemplar, que foi publicado pela Editora "Muzychna Ukrayina", estava todo rasgado em pedaços, e eu só tenho em casa outra edição, esta é a edição americano-ucraniana "Duma Music", de 1998. Esta é a segunda edição, depois daquela primeira. Para encontrar a primeira edição, preciso ir ao conservatório. Temos na biblioteca do conservatório. Vou verificar se é 1983 ou 1976. E depois eu tenho ainda a última edição, esta é a edição de 2012, que foi publicada pelo concurso Horowitz, e eles publicaram-na e distribuíram-na a todos os que receberam prêmios no concurso Horowitz e enviaram aos participantes do concurso, já que em 2012, no concurso Horowitz, era obrigatória a interpretação de uma ou duas dos prelúdios de Ivan Karabits.

Nesta edição há comentários de um dos nossos pianistas brilhantes, que mais tarde fez um festival inteiro dos prelúdios com os seus alunos, o seu apelido é Artem Lyakhovich. Ele é de Kiev e agora trabalha na Academia de Música Glier. Ele é um músico maravilhoso e muito talentoso, e ele, há uns 8 anos, ligou-me e propôs organizar *masterclass* dos 24 prelúdios. Realmente ele depois organizou um *masterclass*, o primeiro *masterclass* decorreu na sala pequena do conservatório onde ele fez breve apresentação de todos os prelúdios e depois foram interpretados alguns prelúdios pelo próprio Artem, e outros pelos alunos dele. Por exemplo, uma aluna tocou do 1º ao 3º prelúdio, outra aluna tocou o 4º ao 6º prelúdio, e depois ele tocou as mais difíceis, a partir do 22º prelúdio e terminando no 24º, e ele já encerrou o concerto. Foi um grande alvoroço, todos os pianistas vieram. E ele teve a ideia de representar este *masterclass* para o museu Glinka, em Moscovo. E assim eu me envolvi na parte financeira

desta história, também fui para lá, e ele levou todos os seus alunos, e eles vieram e repetiram este *masterclass* no salão do museu Glinka.

Marianna Kopiza: Além disso, Lyakhovich, nesta última edição de 2012, escreveu comentários maravilhosos. Se ele quiser, pode enviar para você. Aqui há comentários em várias páginas simplesmente maravilhosos. Eu, por exemplo, não concordo muito com a interpretação de alguns pares de prelúdios, não ouço ali o que ele ouve, mas esta é uma opinião subjetiva. Cada um ouve e percebe de forma diferente. Ele escreveu muito bem no prefácio, pensei em ler para você. Ele considera que esta é uma das obras mais notáveis da música para piano da Ucrânia. Ele considera que antes de Karabits havia 12 prelúdios de Igor Shamo, escritos em 1968. E depois um compositor de Kharkiv, Valentin Bibik, escreveu 24 prelúdios em 1962 e 34 prelúdios e fugas em 1978. Ou seja, sem combinar, de alguma forma, neste período dos anos 60 e 70, eles criaram estes ciclos. Em geral, foi um período fértil na Ucrânia no que diz respeito à música. Ou seja, quem criou prelúdios neste período antes de Karabits; foram Bibik e Shamo. Depois Lyakhovich disse que a música ucraniana nestes anos, bem, aqui não é o primeiro, e nós concordamos com ele, que foi um momento de renovação da criatividade musical, quando começou o degelo de Khrushchev no início dos anos 60, e quando a nova geração de "sessentistas" falou alto, como Silvestrov, Godzyansky, Grabovsky, estes eram os vanguardistas-sessentistas, depois houve ainda os neofolcloristas-sessentistas, estes são Skoryk e Dychko, que abordaram o folclore de uma nova forma, por exemplo, a música de Dychko "Chervona Kalina", que escreveu mais música coral, e Skoryk com a sua música para o filme "Sombras dos Antepassados Esquecidos", a partir desta música ele criou depois uma pequena "Suíte Cárpatos", um "Concerto Cárpatos" para orquestra. Por isso, Skoryk e Dychko concentraram a sua criatividade numa direção mais neofolclórica. Depois houve também uma escola de compositores de Kharkiv muito forte, esta era a escola de Bogatyryov Semyon Semyonovich: ele teve como alunos Meytus, Shtogarenko, Bibik, Gubarenko, mas depois da 2ª Guerra Mundial ele se mudou para o Conservatório de Moscovo, e, se não me engano, Schnittke foi seu aluno, mas mesmo depois de se mudar para Moscovo, ele correspondia-se constantemente com os seus alunos de Kharkiv. Na escola de Kharkiv, estudaram Valentin Bibik, Vitaly Gubarenko, que se especializou mais na criatividade operística, assim como German Leontievich Zhukovsky, que escreveu a primeira mono-ópera "Balada do Volga" para voz masculina, se não me engano para baixo, agora não posso dizer com certeza, escreveu a primeira mono-ópera na Ucrânia, e depois Gubarenko escreveu a ópera "Ternura", que foi cantada com prazer por Evgenia Miroshnichenko e no teatro de ópera e houve uma encenação.

E ao mesmo tempo esta era uma geração jovem, que se desenvolvia em tendências de género tão diferentes. E havia ainda a geração mais velha, Lyatoshynsky ainda não tinha saído de cena quase até aos anos 60, e em 1977 Revutsky faleceu. E havia a geração intermédia, estes são Shamo, Bilash, eles também escreveram, e Bilash escreveu várias óperas, canções, e ainda numa certa direção escreveram Maiboroda mais novo, que escreveu mais no género de canções da canção lírica ucraniana, e Georgy Maiboroda juntamente com Gubarenko dedicou-se mais à criatividade operática. Além disso, nesta altura ainda trabalhava Meytus Yuri Sergeevich, que tem 23 óperas. Esta é toda a atmosfera geral, onde tudo isto se formou, era muito brilhante. Existiam 3 gerações. A geração mais velha era Lyatoshynsky, Revutsky, Maiboroda, Bogatyryov e etc. A geração intermédia era Shamo, Bilash e a geração jovem, os "sessentistas", mas os "sessentistas" não são necessariamente vanguardistas, não necessariamente quem seguia as tradições da escola de Schoenberg. Por exemplo, Grabovsky, ele não escrevia apenas música atonal, mas também era muito fascinado pela escola polaca, incluindo Lutoslawski, Penderecki. Foi um período muito rico, muito brilhante, houve muitos concertos e então foi criada uma geração de intérpretes brilhante, ou seja, na Ucrânia pode-se dizer que houve uma página muito brilhante, luminosa.

Olena: Os prelúdios foram concluídos em 1976, o primeiro prelúdio foi escrito em 1964, o que aconteceu na vida de Ivan Karabits nos anos de criação dos prelúdios de 1964 a 1976? O que influenciou a criação deste ciclo? O que aconteceu no ano de conclusão dos prelúdios?

Marianna Kopiza: Este foi um período muito intenso da sua formação como jovem compositor. Nessa altura ele ainda estudava com Lyatoshynsky. Após a crise de mísseis de Cuba, houve uma mobilização geral, e Vaka Kazachenko, Tolya Bazhenov, Vanya Karabits, a geração de caloiros que ingressaram no conservatório em 1963, foram todos chamados para o exército. Eles entraram no 1º ano e foram todos enviados para o exército. Ou seja, todos os rapazes nascidos em 1945 foram levados, acrescentando que vocês são estudantes, isso não nos interessa nada. Mas cada um sobrevivía como podia, alguns foram logo para o conjunto KVO e se colocaram lá na orquestra, mas alguns, como Vanya, não tiveram tanta sorte, ele foi para o exército ativo, para a força aérea, em Oster, lá havia uma base militar. E ele, Vanya tinha acabado de entrar na turma de Liatoshinsky. No exército, eles levantavam-se de noite, deitavam-se tarde, as mãos engrossavam e, após alguns meses no exército, Karabits escreveu, e ele escreveu uma carta para Boris Nikolaevich Liatoshinsky:

- Boris Nikolaevich, eu nunca mais voltarei para você. Eu fui parar num exército assim, que eu provavelmente vou esquecer as notas, e tudo isso é muito difícil, e eu estou muito mal.

E então Liatoshinsky escreveu para ele:

- Querido Vanya, apesar de nos conhecermos apenas há alguns meses eu sei que você é uma pessoa muito talentosa, e nós, eu com Lev Nikolaevich (Revutsky), não permitiremos que você viva com tais pensamentos, nós vamos lutar para que o transferimos para Kiev. Você é músico e deve cumprir o seu serviço militar em Kiev.

E assim foi, eles em algum lugar lá com Revutsky "bateram na porta", bateram em algumas portas de assuntos militares e para Vanya a imagem de Liatoshinsky era simplesmente sagrada, e ele recebeu tal prescrição depois - para se transferir para o conjunto KVO, para onde ele já se transferiu, na verdade, não foi imediatamente, mas cerca de 11 meses depois, e tornou-se o maestro do conjunto KVO. Neste conjunto havia muitos rapazes do conservatório e todos lá fizeram amizade e depois seguiram juntos pela vida e se tornaram grandes amigos, porque o exército sempre unia todos. E ele então começou a frequentar, ainda estando no exército por mais um ano, as aulas de Boris Nikolaevich Liatoshinsky no conservatório. Seu comandante militar Nizhnik libertava-o para as aulas. E ele ia e até compunha algo. Em geral, ele perdeu um ano, e um ano depois ele ainda estava alistado.

Quando ele terminou o exército depois de 2 anos, Ivan voltou para o conservatório. Vou contar mais um caso muito interessante, quando em 1965 Boris Nikolaevich tinha 70 anos, ele lhe enviou um convite para ir ao seu concerto de autor e enviou um convite para Oster, onde Vanya então ainda servia no exército. Era inverno, janeiro, ele com o uniforme militar chegou a Kiev, mas depois não havia transporte, e ele mesmo atravessou o Dnieper, sozinho, pelo gelo, até a estação fluvial saiu e subiu até a filarmônica e chegou ao concerto.

Continuando a responder à pergunta, o que aconteceu na vida de Karabits nos anos de escrita dos prelúdios: além de sua formação como músico, houve o serviço militar e, quando a crise dos mísseis de Cuba já estava a terminar, e ele retorna ao conservatório, ele começa a estudar novamente com Liatoshinsky, de 1966 a 1968, e em 1968, em abril, Liatoshinsky faleceu. Ele ficou muito abalado quando Liatoshinsky morreu.

Após o verão de 1968, em setembro, um jovem compositor do conservatório de Moscovo, aluno de Dmitry Kabalevsky, Skoryk, chegou ao conservatório, e o reitor do conservatório de Kiev deu-lhe toda a turma de Liatoshinsky. Na verdade, Karabits voltou para o conservatório depois do exército e começou a estudar como deve ser com Liatoshinsky apenas em 1966, ele voltou para o primeiro ano e estudou com ele até 1968, até o 3º ano. Karabits, após a morte de Liatoshinsky, vai para a turma de Skoryk, que começa uma metodologia completamente diferente, baseada nas tradições da música ucraniana ocidental, e o trabalho de diploma que o jovem compositor escreve se chama "Vivere Memento", com versos de Ivan Franko. Nessa época, Karabits desenvolve sua criatividade musical em diferentes gêneros, ele escreve muita música de câmara, muita música para piano e outras obras para piano, onde ele aprimora seu estilo, e ele escreve a sua primeira obra notável, que todos notaram, sobre a qual começaram a escrever em Moscovo, na "Música Soviética", a dar entrevistas, estou me referindo à obra "Jardim das Canções Divinas" com textos de Skovoroda. Essa ideia foi dada a ele por Krichko, que era o maravilhoso líder do nosso coro "Dumka".

Nessa época, havia uma data importante do aniversário de Skovoroda. Karabits começou a estudar a obra de Skovoroda, e ele se tornou para ele uma estrela guia, porque depois ele fez amizade com Krymsky Sergei Borisovich, que era filósofo e professor e se dedicava ao estudo da obra de Skovoroda, e ele contou muito a Karabits sobre Skovoroda e seus tratados filosóficos, e a última composição que ele concebeu e não conseguiu realizar, estava relacionada a textos em latim de Skovoroda. Aconteceu que Skovoroda se tornou para Karabits sabedoria filosófica para a vida, ele citava muito seus textos. Quando Krichko com o coro "Dumka" executou pela primeira vez o "Jardim das Canções Divinas" de Karabits, houve um grande alvoroço, após a conclusão, todo o salão se levantou e começou a pedir que o compositor subisse ao palco, em vez dele, Shtogarenko sobe ao palco, aperta a mão do maestro e se curva e recebe os aplausos como se fosse o compositor, e Karabits não saiu. Assim incomum, foi a estreia da primeira obra de Karabits, após a qual começaram a falar sobre ele, a escrever artigos musicológicos e a dar entrevistas, era 1971-1972, e depois ele teve mais uma conquista notável como compositor: havia um concurso em Moscovo, de jovens compositores, e para lá, para esse concurso, compositores de diferentes repúblicas da União Soviética (URSS) enviavam suas obras, lá receberam prêmios compositores ucranianos como Grabovsky e Bibik ainda nos anos 60, e nos anos 70 Ivan Karabits enviou para este concurso o seu 1º concerto para piano, e recebeu por este concerto o 3º prêmio, e este prêmio é a execução da obra em Moscovo, no grande salão do Conservatório de Moscovo. Quem executava era o pianista Marik Ravin. Esta

já era a segunda barra alta que ele atingiu como jovem compositor. Aliás, o "Jardim das Canções Divinas" é considerado a primeira obra neobarroca da música ucraniana e os motivos para isso são: o uso da obra de Skovoroda, o estilo desta obra é absolutamente neobarroco. Karabits propositadamente chamou esta obra de "Concerto para coro de solistas e orquestra sinfônica", e esta é uma apelação a Weber, Bortnyansky e Berezovsky. Depois ele terminou o mestrado com Skoryk e continuou sua jornada criativa.

Olena: Muito obrigado por uma informação tão detalhada, minha próxima pergunta é sobre os intérpretes dos prelúdios de Karabits, na internet há algumas gravações, mas eu neste momento encontrei apenas uma gravação de todas as 24 prelúdios, esta é a gravação, como eu posteriormente descobri, de Bradford Gowen de 1998, também a primeira gravação foi na presença do próprio Ivan Karabits e foi gravada por dois laureados do concurso V. Horowitz, gravação de 1997, os intérpretes são A. Emtsov (gravou os prelúdios 1-12) e A. Koltakov (gravou os prelúdios 13-24). Existem mais gravações de todos os 24 prelúdios?

Marianna Kopiza: A primeira intérprete dos prelúdios foi Olga Lifarenko. Eu sei que Karabits deu a ela a partitura dos prelúdios, mas é claro que ela não tocou todos os 24 prelúdios, provavelmente, não tenho certeza. Vou tentar descobrir o contato dela. Eu sei que todos os 24 prelúdios foram executados por Artem Lyakhovich com seus alunos. Aliás, a gravação que existe de Emtsov e Koltakov, foi gravada à noite na filarmônica. O professor deles, Makarov, é uma personalidade notável, ele é um pedagogo único. A professora dele era Regina Horowitz em Kharkiv. Ele era tão genial que se ele levasse para um concurso 3 alunos, eles recebiam todos os 3 primeiros prêmios.

Olena: Ivan Karabits teve contatos com Portugal?

Marianna Kopiza: Sobre contatos com Portugal, eu infelizmente não me lembro, mas com a Argentina, houve. Aliás, Lyakhovich em seu artigo sobre os prelúdios mencionou não apenas o tango argentino, mas também ouviu outras melodias de música popular. Mas o facto é que Karabits tocava *jazz* muito bem, quando ele era estudante, ele ganhava dinheiro tocando no restaurante Moscou, que agora se chama Ucrânia. E ele tocava lá à noite e assim ganhava a vida. Ele viajou para a Argentina e foi uma impressão inesquecível para ele, ele disse depois da viagem: "Vocês não sabem o que é tango argentino, é uma fúria, um teatro inteiro e eu vi e é fantástico".

Olena: É muito interessante saber a história da última obra, concluída por V. Silvestrov, "Elegia".

Marianna Kopiza: A história foi a seguinte: quando Vanya foi para o hospital pela última vez, ele levou consigo um bloco de notas e um lápis e pensou que começaria lá e começou mesmo esboços de música. Além disso, havia um desenho de uma cobra mordendo o próprio rabo, este é um símbolo da eternidade, da vida, da morte. E um dia nós fomos ao túmulo de Vanya, fomos com Kolya Suk e Valya Silvestrov e estamos lá e conversamos sobre algo e de repente Valya me pergunta: "Diga-me, por favor, o que Vanya escreveu por último?" Marianna Kopiza respondeu que nós trouxemos para casa alguns esboços, folhas de papel, notas, uma cobra desenhada, palavras em latim, provavelmente é algo ligado a Skovoroda. E Silvestrov pediu: "Dê-me tudo isso, talvez eu consiga fazer algo e terminarei por ele." E eu entreguei, passou uma semana, duas, três, já estava no segundo mês, eu já não sabia o que pensar e no final Silvestrov ligou e disse: "Sabe, eu consegui, mas como eu mesmo achei necessário, não havia muitas dicas em que gênero ele queria compor, por isso eu escrevi uma obra e chamei-a de "Elegia" e escrevi assim: "Silvestrov... Karabits, Elegia."

Olena: Ivan Karabits conhecia a música de Astor Piazzolla? Alguns autores comparam o 22º prelúdio com o tango de Piazzolla. Qual a sua opinião sobre isso?

Marianna Kopiza: Eu posso perfeitamente acreditar que pode ser uma alusão. Alguns musicólogos disseram-me que decifravam a música de Karabits, citações. Houve até um trabalho sobre a decifração das obras de Karabits e uma aluna nos anos 60 escreveu uma dissertação sobre isso. Mas eu não tenho informações detalhadas sobre isso. Mas posso procurar no catálogo de resumos.

Olena: Como define o estilo de Karabits?

Marianna Kopiza: Eu definiria o estilo dele como poliestilístico, até mesmo os seus prelúdios são um apelo a diferentes estilos. Lyakhovich, por exemplo, escreve que este ciclo é um diálogo com o fundo ilimitado da cultura do século XX, Karabits como que entra em diálogo com compositores de diferentes tradições e estilos, além disso, há *rock*, *blues* e tango, tradições neoclássicas, neobarrocas, neo-arcaicas, diálogo com o estilo de Liatoshinsky e alusões à dodecafonía. No ciclo de prelúdios estão refletidas todas as tradições constitutivas do século XX, exceto as formas radicais da vanguarda.

Olena: Atualmente, está muito na moda acompanhar a execução musical com vídeo. Muitos artistas fazem isso agora, ou seja, a fusão de vários gêneros num só. Uma artista austríaca, que ouviu atentamente todos os prelúdios de Ivan Karabits, inspirou-se nesta música e escreveu 48 quadros (2 séries de quadros, em cada série 24 quadros) sob a impressão destes prelúdios. Como você se sente em relação a essa experiência?

Marianna Kopiza: Eu vou lhe dizer como Karabits se sentia em relação a isso. Em um belo momento, ele decidiu fazer o "Kiev Music Fest" junto com artistas e fazer uma exposição e apresentação de quadros sobre música e encarregou, nós temos uma artista dos anos sessenta, Olga Petrova, muito talentosa, então ele encarregou-a de organizar isso. Ela reuniu diferentes artistas, escolheu os quadros e fizeram uma exposição brilhante no nosso museu de arte perto do estádio Dínamo. Isso foi nos anos 90. O resultado disso foi único, os artistas depois disso começaram a ir aos nossos concertos. Mesmo quando no ano seguinte houve o próximo festival, os artistas continuaram a frequentar o festival e Karabits conheceu muitos artistas.

Olena: Ivan Karabits escreveu música para *ballet*?

Marianna Kopiza: Especificamente um *ballet* ele não tem, mas tem uma obra, feita por encomenda do teatro de ópera. Lev Nikolaevich Venediktov, Turchak, encomendaram a Vanya uma composição de apresentação sobre Kiev, "Kiev ao longo dos Séculos". E ele escreveu e chamou de "Frescos de Kiev". Era uma composição sintética, que incluía ópera, *ballet* e um narrador. Ele encontrou textos antigos de Yaroslav, o Sábio, João Batista, crônicas. Quando a obra foi concluída, ele levou-a para o teatro, o conselho artístico do teatro gostou muito, Turchak exigiu que comessem a produção o mais rápido possível e quando já iam começar, Turchak adoeceu, fez uma operação e faleceu repentinamente. E então Lev Nikolaevich ele mesmo não conseguiu que a obra fosse encenada no teatro, Ivan foi para a Dumka e decidiu apresentar esta obra simplesmente como um oratório e assim a apresentou, mas isto coincidiu com o acidente de Chernobyl, e quando esta obra passou, não foi notada, infelizmente, pois começou Chernobyl e depois quando Ivan Karabits adoeceu, o nosso reitor Timoshenko ligou para mim e disse: "Você não pode vir agora até mim, eu tenho uma reunião", e Vanya estava em casa e perguntou: "Por que o reitor está chamando você?" Mas eu não sabia por que razão eles estavam me chamando, então Vanya disse: "Se por acaso ele perguntar sobre mim, diga a ele para dizer ao seu aluno Zhenya Savchuk (que era o diretor da Dumka), diga a ele que eu quero muito ouvir a minha obra mais uma vez." E eu perguntei: "Vanechka, você não quer

mudar nada lá, e se de repente forem assuntos soviéticos?" E Vanya respondeu: "Eu não mudarei uma nota sequer, eu escrevi isso honestamente." E eu entro no gabinete do reitor, e eles me perguntam: "Você sabe por que nós a chamamos? Diga-nos, como está se sentindo Ivan, como podemos ajudar?" Eu fiquei tão emocionada e disse: "Vocês sabem, quando vocês me chamaram, ele como se tivesse pressentido... ele pediu muito para que vocês ligassem para o seu aluno favorito e pedissem para que a Dumka fizesse a encenação dos "Frescos de Kiev", ele quer muito ouvir." Ele respondeu: "Sem problemas", e ligou imediatamente para Zhenya. Zhenya respondeu: "Claro que faremos, nós agora estamos indo para uma *tournee* na França e na primavera, quando voltarmos, com certeza encenamos." Era janeiro, o último mês de vida de Ivan, e na primavera Vanya já não ouviu. Essa foi a história.

Mas depois Lev Nikolaevich decidiu fazer a encenação dos "Frescos de Kiev" e começaram a procurar a partitura, mas a partitura completa manuscrita não existia, e até hoje não existe. Nós encomendamos ao seu aluno, o compositor Artem Rozenko, a recuperação da partitura e ele juntou a partitura a partir das partes. Mas até agora a sua partitura manuscrita não foi encontrada.

Mas com Vanya acontecia muitas vezes assim, eu posso contar a história da partitura da sonata para violoncelo. Toda a vida soube que Vanya tinha uma sonata para violoncelo dedicada à memória de Liatoshinsky, escrita a partir dos esboços que ele fez com ele em 1968. Ele concluiu e dedicou esta sonata à memória do seu professor Liatoshinsky. De repente, o compositor Seryozha Mamonov liga-me e diz: "Escuta, Marinna, nós temos aqui umas meninas que já tocaram a sonata para violoncelo de Vanya até à exaustão (o estado das notas) e elas querem publicá-la, mas para que querem publicá-la, pois ela já foi publicada, e ainda com correções", ao que ele respondeu que esta não é a primeira, mas a Segunda sonata para violoncelo... eu respondi-lhe: "Escuta, Seryozha, ele não tem uma segunda sonata", e ele respondeu que tem sim e depois que eu perguntei como ela chegou até eles, ele disse que Vanya simplesmente deu este manuscrito de presente a estas meninas, que a tocaram até à exaustão e não sabiam de nada. Foram assim publicadas 2 sonatas para violoncelo. Ivan distribuía as suas obras, simplesmente as dava de presente aos seus amigos.

Olena: Karabits organizou a conferência "O tema ucraniano na cultura mundial". Quando ocorreu essa conferência?

Marianna Kopiza: Esta conferência ocorreu em 2001. Nós lançamos uma coletânea sobre esta conferência, mas a coletânea só seria publicada em 2002 ou 2003. A iniciativa da conferência foi de Karabits e, além disso, ele teve mais duas iniciativas muito importantes que não conseguiu realizar devido ao fato de ter partido tão cedo. Estas iniciativas de Ivan estavam relacionadas ao fato de que ele amava muito a Ucrânia e queria que ela prosperasse, mas todas as suas obras são bastante trágicas, ele via a Ucrânia na tragédia e como que previu. Uma ideia dele era fazer um grande concerto sobre o tema ucraniano na cultura mundial, ele entrou em contato com um professor de ucraniano da Universidade de Harvard e este professor, Lubomyr Hajda (ele é ucraniano) veio visitar-nos. Afinal, ele passou a vida a reunir temas ucranianos na música mundial, ele trouxe tanta coisa... e a primeira ópera da Noruega "Taras Bulba", e a primeira ópera da Dinamarca "Mazeppa" e obras sobre temas ucranianos de Beethoven, Haydn e Bach. Existe um livro de Soroker "O tema ucraniano na cultura mundial". E Ivan ia fazer um concerto sinfônico com trechos destas óperas, e este professor trouxe todas estas partituras e Vanya até fez anotações nelas, mas, infelizmente, ele não conseguiu terminá-las.

A segunda ideia que ele não realizou, e que queria muito realizar, era os romances iniciais de Liatoshinsky, a vanguarda pura dos anos 20, ele queria fazer a orquestração destes romances, mas Igor Savchuk simplesmente publicou estes romances.

Olena: Marianna Davydovna, muito obrigada por esta entrevista tão interessante.

Entrevista com Artem Lyakhovich, pianista, professor e musicólogo, via Telegram (áudio)

Data: 29 de julho de 2024

Olena: Estou-lhe muito grata pelo seu tempo. O seu contacto foi-me gentilmente fornecido por Marianna Davydovna, porque quando a entrevistei, ela mencionou que o senhor escreveu comentários maravilhosos para a segunda edição em 2012. Ela também contou que o senhor deu um *masterclass* sobre os 24 prelúdios, e que é um pianista brilhante e um pedagogo extraordinário.

Artem: Está interessada em abordar o prefácio em primeiro lugar?

Olena: Estou interessada em tudo sobre os prelúdios! Mas, talvez me apresente brevemente. Eu moro em Portugal, estudei em Odessa, terminei a Escola Especial de Música Stolyarsky e depois o Conservatório e já moro há mais de 20 anos em Portugal. E agora estou a estudar na Universidade Nova em Lisboa, a fazer o Mestrado e escrever um trabalho sobre os 24 prelúdios. Além disso, estou a fazer um projeto musical, vou fazer uma gravação dos prelúdios e estou interessada em tudo sobre a interpretação e sobre a execução.

Artem: E é você mesma que irá tocar todos os 24 prelúdios?

Olena: Claro.

Artem: Que interessante! Eu admiro a sua intenção, é simplesmente acima de qualquer elogio. Eu mesmo já pensei em estudar e tocar todos os prelúdios.

Olena: Muito obrigada, são realmente incríveis estes prelúdios. E para mim representam um grande interesse. Quem me deu esta ideia foi a minha professora/pedagoga, Elena Vladimirovna Serdyuk, ela estudou no Conservatório de Kiev, depois trabalhou muitos anos em Moscovo, na Escola Gnesinykh. E agora, vive em Portugal. Ela conhecia pessoalmente Ivan Karabits, porque o marido dela, que era um violoncelista maravilhoso, serviu com ele no exército no início e depois eles tornaram-se grandes amigos. E eram amigos de família. E foi precisamente Elena Vladimirovna quem me deu a ideia de Karabits, porque, para ser sincera, eu não conhecia a obra dele. Eu saí da Ucrânia em 2001 e ele faleceu em 2002.

Artem: Entendo, terei todo o gosto em partilhar consigo tudo o que sei sobre estes prelúdios e irei recordar alguns dos meus trabalhos sobre eles. Eu próprio não toquei todos, apenas 5. Os 3 últimos prelúdios (Nº22, 23, 24) e os prelúdios Nº 1 e Nº12, mas juntamente comigo, a minha

turma da academia Glier, tocou todos os prelúdios, ou seja, este foi um projeto do nosso coletivo e nós mostrámos bastante este projeto, por todo o lado, até fomos com ele a Moscovo e ao Centro Ucrâniano, quando ainda era relevante qualquer apresentar algo ucraniano por lá.

Olena: E diga-me por favor, a primeira *masterclass*, quando apresentou estes prelúdios, aconteceu em Kiev e em que ano?

Artem: Sim, foi em Kiev e foi em 2010. Eu tenho gravações, tenho principalmente áudio, mas alguns prelúdios isolados têm vídeo.

Olena: E o senhor poderia enviar-mos?

Artem: Sim, claro, eu até tenho algumas coisas no YouTube da minha execução e da execução de alguns dos meus alunos no meu canal, e também tenho algumas coisas no meu arquivo. Claro, eu irei avisar.

Olena: E qual é o seu canal no YouTube? O seu nome e apelido?

Artem: Deixe-me enviar-lhe agora no Telegram: Artem Lyakhovich.

<https://www.youtube.com/channel/UCwQHVURR3sel6yoiAuVdDUA>

Olena: Diga-me por favor, como é que surgiu a ideia de interpretar os 24 prelúdios, o que o motivou a isso?

Artem: Foi um projeto de Marianna Davydovna em conjunto com o nosso instituto, agora Academia Glier. É assim que eu posso ajudá-la, posso compartilhar consigo as minhas ideias sobre cada um dos prelúdios ou sobre o ciclo como um todo. Eu, em geral, aprofundei-os o suficiente, mais do que o formato do prefácio das partituras exigia.

Olena: Para mim, isso é de grande interesse.

Artem: Exato, mas parece que, se estiver mesmo muito interessada, então provavelmente não é material só para uma conversa telefónica. Posso também escrever-lhe algo, mas se tiver algumas perguntas imediatas, terei todo o gosto em responder.

Olena: Sim, estou interessada principalmente na sua interpretação de todos os prelúdios, se for possível ter acesso a isso, se não se importar, poderia inserir brevemente essa informação na minha tese, mencionando-o.

Artem: Mas eu só tenho este prefácio publicado. E eu próprio só toquei 5 prelúdios. Não tenho trabalhos científicos sobre os prelúdios. Também falei sobre eles em algumas conferências, mas já não me lembro.

Olena: Sim, mas para mim isso é suficiente. Posso simplesmente mencionar o seu nome no meu trabalho, tenho de falar com a minha coordenadora, mas para mim são muito interessantes as suas impressões sobre os prelúdios, a sua interpretação, pois sempre encontro algo de novo neles e, como o senhor os estudou profundamente, para mim isso é de grande interesse.

Artem: Estou agora a pensar por onde posso começar, se falarmos do ciclo como um todo, quais são as coisas importantes? Bem, em primeiro lugar, o que não acontece apenas em Karabits, mas em geral nesta época, na segunda metade do século XX, um ciclo de obras em todas as tonalidades, tanto em Karabits, como em Shostakovich e outros compositores, simplesmente não podem deixar de ser uma enciclopédia, e essa qualidade está inerente à ideia de um ciclo em todas as tonalidades. Já em Chopin e nos primeiros exemplos do século XX, um ciclo como este não pode deixar de ser uma enciclopédia da história. Porque esta é a especificidade da música do século XX, que na segunda metade já se tornou histórica, tornou-se multiestilística.

Se isso é consciente para os autores, como para Schnittke, que inventou a palavra poliestilística, ou não, ela existe. E tal ciclo é uma enciclopédia de estilos e culturas. Esta é uma propriedade dos géneros. Não apenas ciclos específicos de autores específicos, mas é o próprio género nesta época. E o ciclo de Karabits era um exemplo muito claro dessa abordagem e provavelmente o primeiro na música ucraniana. A primeira enciclopédia musical histórica na música ucraniana. Existem exemplos de diálogos com os mais diversos estilos e épocas. Por exemplo, do neorenascimento e neobarroco ao *jazz* e vanguarda. Gostaria de mencionar especialmente o *jazz*, porque este é o eterno amor de Karabits. Ele trabalhou muito neste género e no género *pop*. Ele, a propósito, possuía um talento raro para compor com a mesma facilidade e qualidade, tanto no género académico quanto no ligeiro, sem diminuir o nível de qualidade em nenhum deles. Você sabe como acontece com um artista *pop*, ele começa a escrever algo clássico. Bem, como isso termina, nós sabemos geralmente. Bem, sim, é tomada alguma forma clássica, que é completamente esvaziada e todos acenam com um olhar inteligente que é algo sério, ou vice-versa, um compositor sério tenta escrever canções, música *pop*. Mas Karabits conseguiu brilhantemente ambos, há poucos assim na verdade. Gostaria também de mencionar um papel especial que teve para ele a tradição de Lyatoshynsky, seu professor. Mas é claro que um aluno está sempre ligado de algum modo ao estilo do seu professor, mas aqui essa ligação é maior do que qualquer padrão usual, porque Lyatoshynsky está presente não como um professor que diz, escreva assim, mas como, um professor com uma letra maiúscula, um guru. Lyatoshynsky está presente como um mentor. Sim, digamos como Bach em Schumann ou Brahms, assim

Lyatoshynsky está presente em Karabits em vários prelúdios. A presença mais marcante de Lyatoshynsky está no prelúdio em mi bemol menor, prelúdio nº 14, onde há uma nona menor. Em geral, esta é, uma das marcas registadas de Lyatoshynsky, a sétima e a nona e aqui ele não cita diretamente, mas estabelece um diálogo com o ciclo 'Reflexões'.

‘Reflexões’ é um ciclo, foi escrito em 1925. Não é apenas um exemplo notável da vanguarda ucraniana, mas é um ciclo onde Lyatoshynsky aplica consistentemente a técnica serial que ele desenvolveu de forma independente, diferente de todas as outras variantes europeias, tanto de Hauer quanto de Schoenberg. É uma técnica serial livre, onde a série é vertical e horizontal e isso é único, é inconfundível pelo som, e Karabits reproduziu-a.

Olena: E que outros prelúdios?

Artem: Bem, lembrei-me de um, o prelúdio nº 14, que literalmente, é como uma saudação a "Reflexões".

Está presente na última parte também, esta é uma linguagem atonal, agudamente dissonante, baseada num intervalo de segunda menor, na forma de uma sétima ou nona. Preciso folhear as minhas notas para poder contar-lhe mais detalhes.

Olena: Para mim, o diálogo está presente em muitos prelúdios e especialmente no prelúdio nº 16 e, em geral, os prelúdios são muito psicológicos.

Artem: Especificamente neste prelúdio, Schoenberg está muito presente, pelos seus recitativos sinuosos, pelas suas obras para piano e pelo "Pierrot Lunaire". Posso contar-lhe individualmente algo específico sobre os prelúdios, agora vou abrir as minhas notas.

Artem: Sim, se você estiver interessado, posso folhear as notas e dizer algo sobre cada um dos prelúdios.

Olena: Estou muito interessada em tudo o que me possa dizer sobre os prelúdios.

Artem: O primeiro prelúdio, parece-me enquadrar-se no espírito da visão típica dos anos 70, onde existe um pouco de *jazz* e música leve. É estritamente, marcadamente jovem.

Olena: Para mim, este é o jovem Karabits, cheio de esperança.

Artem: Bem, ao mesmo tempo, há uma mistura na harmonia e algo de *jazz* está presente e é bastante académico ao mesmo tempo. Algo semelhante foi escrito, mas um pouco mais tarde por Skoryk. Ele também gostava muito de *jazz*, e tem isso em seus ‘Prelúdios e Fugas’, em suas ‘Partitas’, esta é provavelmente uma tendência da época. Além disso, agora me lembro

que no ‘Réquiem’ de Schnittke, que é de 1972, também há algumas inserções de música *rock*, por exemplo, o ‘Credo’, em que de repente, a bateria entra. Ou seja, era como um tipo de sinal, como um sinal de juventude.

O segundo prelúdio, em lá menor; aqui há dois temas, especialmente o segundo, é uma homenagem a Prokofiev, é a fantasia de Prokofiev, quase com a citação de entoações principais reconhecíveis e, aparentemente, nas partes extremas também. Está também presente o tema suave, típico dos *ballets* de Prokofiev e dos seus *scherzos* dos *ballets* tardios. E, na minha opinião, cada prelúdio é um retrato da cultura de algum autor, de alguma página da história da música. O ciclo como um todo é como quadros de uma exposição, acaba por ser um passeio pela história da música.

O terceiro prelúdio, em Sol Maior, aqui provavelmente não há citações, nem alusões, é apenas uma brincadeira com cores. Existem alguns prelúdios aqui que não são definitivamente sérios. Veja, aqui não há temática, como tal, há apenas *ostinato* e justaposição de registos e dinâmica. E, claro, um Sol Maior completamente inesperado no final, que de forma alguma se seguiu ao seu material do prelúdio, isso é claro, humor, e ainda por cima em fortíssimo.

O quarto prelúdio, este é Mussorgsky e Shostakovich, esta é a linha épico-trágica da música russa, dedicada à história russa. Aqui você pode sentir claramente a fonte primária específica, que é o Prelúdio e Fuga em mi menor, de Shostakovich. Nele está a entoação secundária no prelúdio, embora o prelúdio de Shostakovich seja lento, e este prelúdio de Karabits seja rápido, mas os temas são muito semelhantes e a culminação é coral. Shostakovich tem vários prelúdios e fugas assim e os mais famosos são os, em mi menor e ré menor, havendo claramente semelhanças.

O quinto prelúdio, este também é da categoria de humor musical. Quem escreveu pela última vez numa só linha? Escreveram, é claro, mas não com tanta frequência. E também essa tonalidade é irreconhecível até ao último ré. Um rapaz da minha classe tocou este prelúdio de forma muito boa e colorida, muitos outros tocaram bem. Tenho gravações em algum lugar.

Olena: Seria interessante ouvir.

Artem: Mas todo o ciclo eu só tenho em áudio e não de muito boa qualidade, infelizmente é de 2010, e então não tínhamos equipamentos de qualidade. E há só vídeos de prelúdios individuais.

O sexto prelúdio é claramente uma alusão a Shostakovich, é o seu neobarroco trágico, a sua *passacaglia*, a marcha oratória quase haendeliana. Bem, embora isso não seja apenas em Shostakovich, talvez seja o mais emblemático na música do século XX, este neobarroco, que também está em Stravinsky, em Hindemith, em Britten, e em muitos outros. Esta é uma das tradições mais populares do século XX.

Sétimo Prelúdio, Lá Maior, é muito interessante porque há uma espécie de trágico-*buffo* aqui, isso também pode estar relacionado com Prokofiev e Schoenberg, este género é muito popular e ganha vida na música do século XX. A parte central da 5ª Sonata de Prokofiev vem à mente.

Olena: E você não ouve *jazz* no 7º Prelúdio?

Artyom: Pode ser que sim nas harmonias, mas o facto é que aqui o ritmo é claramente *rubato*, aqui elas claramente definem um recitativo da mão esquerda em estilo de fagote, e a harmonia não é muito de Prokofiev, é mais da Escola Nova de Viena, mais Schoenberg.

Oitavo Prelúdio, é difícil dizer qual o compositor ou qual tradição retrata, é algo individual, é uma imagem generalizada de ficção musical e grotesco, dos românticos, começando com Schumann ou Mendelssohn, até compositores do século XX. Aqui você pode imaginar uma criatura fantástica com um tambor ou tímpanos. Algum tipo de gnomo malévolo, e flautas *piccolo*. Há um tema aqui com duas variações, esta é uma peça muito original e independente, na verdade, não se parece com nenhuma em particular. Semelhante a muitas, mas não se parece com nenhuma em particular.

Olena: Então parece-se com o estilo do próprio Karabits.

Artyom: Nono Prelúdio, esta é uma área muito típica para ele e para sua música orquestral. É muito semelhante à sua lírica intelectual triste, não só na música para piano, mas também na orquestral. E existem vários prelúdios desse tipo. Isso cresce a partir da tradição de um recitativo atonal cromático tão rico em entonação, que cresceu dos últimos românticos, de Wagner, Mahler, Schoenberg e os Novos Vienenses e muitos compositores do século XX na arte. Shostakovich também, mas Shostakovich tem uma série de harmonias *leitmotiv* típicas para ele que não estão aqui, isso é mais perto dos Novos Vienenses, mas esta é também a sua linguagem musical individual. Esta é uma polifonia rica com uma melodia cromática em zigue-zague, com entoações tristes, quebradas e tensas muito concentradas. Aqui está o clímax de acordes, isso lembra-me uma citação do desenvolvimento da 3ª Sonata de Prokofiev.

Décimo Prelúdio, este é um dos mais interessantes porque reproduz o canto da sinagoga. É uma antífona típica quando o coro canta uma frase e o cantor começa a sua oração. Não conheço outros exemplos disso na música para piano. Especialmente na União Soviética com o seu anti-semitismo de estado. Apenas uma década antes, houve a história com a 12ª Sinfonia de Shostakovich, que ninguém queria tocar e todos proibiram e então Yevtushenko ainda foi ameaçado.

11º Prelúdio, bem, isso também me parece da série de humor musical. Há uma ideia cómica de movimentos melódicos deliberadamente falsos, eles são baseados em segundas menores, mas nisso realmente sente-se a linguagem musical de Lyatoshinsky. Mas o facto é que nem o humor nem o *scherzo* são característicos de Lyatoshinsky, já que ele era um compositor extremamente sério. Embora, eu me lembre do *Scherzo* da 3ª Sinfonia e seja um pouco semelhante, inclusive em harmonia, embora o *Scherzo* seja mais sinistro e o prelúdio não seja uma música tão assustadora. Bem, abordei tudo superficialmente, deixando apenas associações muito gerais, sem análise profunda.

12º Prelúdio, Sol sustenido menor, peça que eu toquei. Por um lado, é muito característica de Karabits, tendo o mesmo estilo cromático, triste e monológico, sobre o qual já falei. Esta é a lírica intelectual de Karabits. Mas aqui é também uma *passacaglia*, como se fosse neobarroco. É interessante que na melodia da voz superior, se sintam entoações de canções ucranianas. A harmonia aqui é, claro, totalmente cromática, o próprio tema do baixo *ostinato* da *passacaglia* é assim. Mas através dela, a diatónica está constantemente a sobressair. A mão direita tenta ser diatónica e a esquerda está constantemente conduzindo essa escuridão com cromatismo. Este é claro um prelúdio maravilhoso, profundo e original, diferente de qualquer outro. Parece que tem sinais do género de Shostakovich, mas não se parece nada com Shostakovich. Ele tem muitas peças nesse género, em particular o prelúdio em sol menor dos prelúdios e fugas, mas é completamente diferente.

No 13º prelúdio, algo como uma serenata é reproduzido, cómica como em Ravel, "Serenata matinal de um bobo", há algo de bufão na melodia, mas é um *ostinato* de guitarra. E de repente, uma coda enfatizada infantil, ou melhor, não uma coda, mas um episódio inserido. Parece-me que são algumas imagens da infância. É um pouco parecido com "A criança e a magia".

O 14º prelúdio, mi bemol menor, mas na verdade atonal como muitos, aliás, este é um tópico interessante para ver separadamente, o da marcação de tonalidades, porque a maioria dos prelúdios são atonais, mas mesmo assim a última nota, dá-nos o tom principal, quase em todos

os lugares. Ou seja, eles são atonais até a última nota. Mas esta peça é atonal, além disso, é baseada num modo serial que Lyatoshinsky inventou. Aqui você pode ver diretamente esta série, numa direção na direita, na inversão na esquerda e você pode ver como tudo se origina dela. Aqui nem é preciso analisar muito. E a imagética de tal música em Lyatoshinsky é tradicional e, aparentemente, está relacionada ao misticismo ucraniano, evocando o demônio de Gogol, provavelmente há algo nisso. Mas Lyatoshinsky amava muito o misticismo, isso pode ser visto pelos textos para romances que ele escolheu, ele preferia os decadentes franceses e isso, claro, não é por acaso. Uma aluna tocou esta peça muito bem para mim, ela era uma das minhas melhores alunas e foi uma interpretação vívida, eu tenho uma gravação em algum lugar.

O 15º prelúdio é uma marcha de Prokofiev e especificamente seus adágios líricos de *ballets* tardios. É como uma cena não escrita de "Cinderela". Bem como as partes lentas das sonatas, como a 6ª por exemplo. Aqui, os modos de Prokofiev são reproduzidos. Quase cadência no final, esta é uma técnica de *ballet* bastante comum, digamos, em "A Bela Adormecida", este é um longo solo de violino, em alguns outros *ballets*, este é um solo de um instrumento de sopro, *edelweiss* também é adivinhado este sinal de gênero.

O 16º prelúdio é um exemplo vívido da melodia dissonante de Karabits baseada na melodia da Nova Viena de Schoenberg, acima de tudo, bem como Berg também em grande medida, o 'Concerto para Violino' de Berg é ouvido diretamente.

O 17º prelúdio, é muito semelhante aos *Scherzos* sarcásticos de Shostakovich, especialmente da 9ª Sinfonia, também há 6/8 por lá e também há essas fanfarras militares.

O 18º prelúdio é uma lírica complexa, dissonante, intelectual, dissonante e muito colorida. E aqui é muito difícil encontrar algum protótipo, este é um estilo independente. É um noturno do século XX.

O 19º prelúdio, sem quaisquer alusões específicas, aqui apenas se lê alguma cena de rua, talvez até em estilo cinematográfico. Algumas cenas características agudamente cômicas e até satíricas. Cenas de diálogo e retratos e caricaturas. Aqui sinto o espírito dos anos sessenta e setenta para mim, tão livre e irônico.

O 20º prelúdio também é muito interessante, uma cena agudamente característica, mas é claramente inspirada na peça de Mussorgsky "Dois judeus". Mas o judeu rico permaneceu praticamente inalterado, ele não é judeu, apenas um avaro rico. E a segunda imagem, é muito diferente de Mussorgsky, é uma imagem sinistra, e ao mesmo tempo ele ainda está meio "hip", há síncope e *swing*, *ostinato*, mas não de forma positiva, mas de forma enfatizada

sombria. Parece-me que este é um retrato do cenário mundial do século XX. Aqui sente-se alguma sátira social civil, embora não se pareça muito com Shostakovich, mas em algum lugar no seu espírito. Acho que o prelúdio anterior e este, têm um programa oculto. Tal suposição pode ser feita com base na cinematografia e dramaturgia e teatralidade. Estas são claramente cenas teatrais e cinematográficas, as quais, pode-se fantasiar, mas isso não é fundamental para mim. Ou seja, há exemplos de géneros musicais puros e há aqueles com saída para algum lugar fora.

O 21º prelúdio, pessoalmente, percebi-o como uma paisagem marinha, esta é uma associação subjetiva. Para mim, este é um vento forte, velas cheias e o movimento das ondas.

O 22º prelúdio é um dos mais interessantes e talvez um dos mais originais, em primeiro lugar, pela combinação de géneros leves e sérios, este é claramente um tango, é como uma reminiscência de um tango, através da forma rítmica na mão direita, ela é destruída, mas nela adivinha-se o típico tango-*habanera*. Aqui, claro, o metrónomo não é típico para o tango, mas como uma figura rítmica re-ritmizada, pode ser assim caracterizada. Em Piazzolla, esta fórmula está praticamente em todos os tangos. Piazzolla, claro, Karabits não conhecia, mas já tinha ouvido falar. Esta é uma alusão ao tango, já que este é um tema escasso e, a propósito, a forma de copla é preservada, o que também está relacionado com as fontes de palco do género.

O 23º prelúdio é uma *Scherzo* do século XX, com referências claras a Shostakovich e a Prokofiev. Pouco antes disso, Sviridov escreveu seu hit "Time Forward" e parece-me que algo semelhante é sentido aqui. Um pulso rápido que se apressa para a frente. Além disso, aqui este pulso claramente domina até mesmo a temática. Há também momentos satíricos na parte central. Pouco antes disso, Khrennikov, que provavelmente não é o compositor soviético mais brilhante, escreveu sua terceira sinfonia. E aqui a primeira parte desta terceira sinfonia, também tem uma natureza de scherzo e claramente baseada nos motivos de seus contemporâneos e professores mais velhos, Prokofiev e Shostakovich, é muito semelhante a este prelúdio e também tem esse cheiro de rua e rufião.

O último 24º prelúdio, parece-me que aqui Karabits se posiciona como um compositor contestatário, juntamente com o mesmo Shostakovich e outros autores de música com um subtexto civil. Aqui há claramente alguma máquina que no século XX simboliza estruturas totalitárias sem alma, da tirania à guerra, e há claramente algo que resiste a esta máquina. Aqui, mesmo neste primeiro tema, há este conflito de *ostinato* na mão direita e um tema agudamente sincopado, que de alguma forma tenta escapar deste *ostinato*. Um conflito entre o tema e o

acompanhamento é claramente estabelecido. E o segundo material do prelúdio, que é apresentado em semicolcheias, sem ostinato, parece-me um afeto de ansiedade e medo, imprevisível, é quase caótico, este é um modo atonal, estas são surpresas constantes na condução de vozes, na harmonia, na textura. Parece-me que esta é uma expressão do estado geral que possuía as massas da União Soviética, diante desta máquina, opressão e destruição. Tal subtexto é lido. E não é por acaso que ele provavelmente termina todo o ciclo com este prelúdio. É quase três vezes mais longo que todos os outros prelúdios, exceto o décimo quarto. E mais, esta é claramente uma ligação com Lyatoshinsky, aqui não é tão óbvio como no 14º prelúdio, mas ele usa às vezes estas harmonias características de Lyatoshinsky. Isto é muito semelhante ao final de Lyatoshinsky e ao final de "Reflexões". "Reflexões" está na minha execução no Youtube, eu tenho algumas gravações. E este prelúdio existe, este é um concerto em Sumy em 2015.

Rapidamente, isto é provavelmente tudo sobre os prelúdios. Claro, é possível e necessário analisar mais profundamente o tema e a textura, há muito sobre o que conversar aqui.

Olena: Muito obrigado! Para mim, esta informação valiosa é de valor inestimável.

Gostaria de fazer mais uma pergunta, você sabe quem mais executou todos os 24 prelúdios?

Artyom: Artur Nikulin, mas eu não ouvi esta apresentação. Este é um pianista de Dnepropetrovsk, agora ele já mora na Alemanha.

Olena: Gostaria de perguntar-lhe, qual o prelúdio que gosta mais e qual o prelúdio que para si é o mais difícil?

Artyom: Os mais difíceis são provavelmente o último, 24º prelúdio e o 14º prelúdio, provavelmente, embora muitos sejam difíceis à sua maneira. E o mais próximo de mim, talvez o 12º prelúdio.

Olena: Eu também gosto muito do 12º prelúdio, mas o meu mais próximo do coração é o 18º prelúdio.

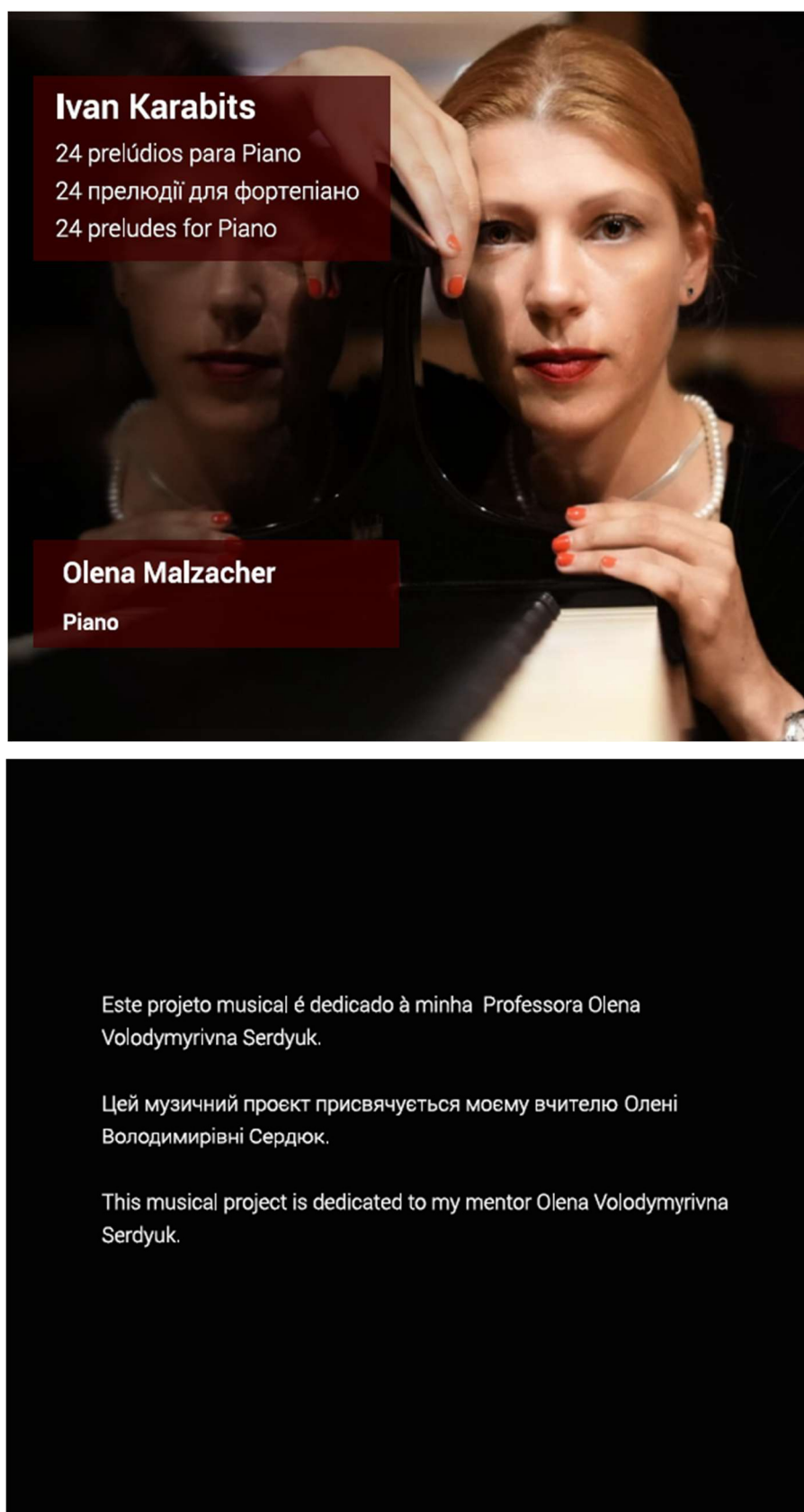
Artyom: O 12º prelúdio é muito original, ele conseguiu de alguma forma dizer sobre coisas familiares e banais de forma sincera e nova, sem dizer palavras de outras pessoas.

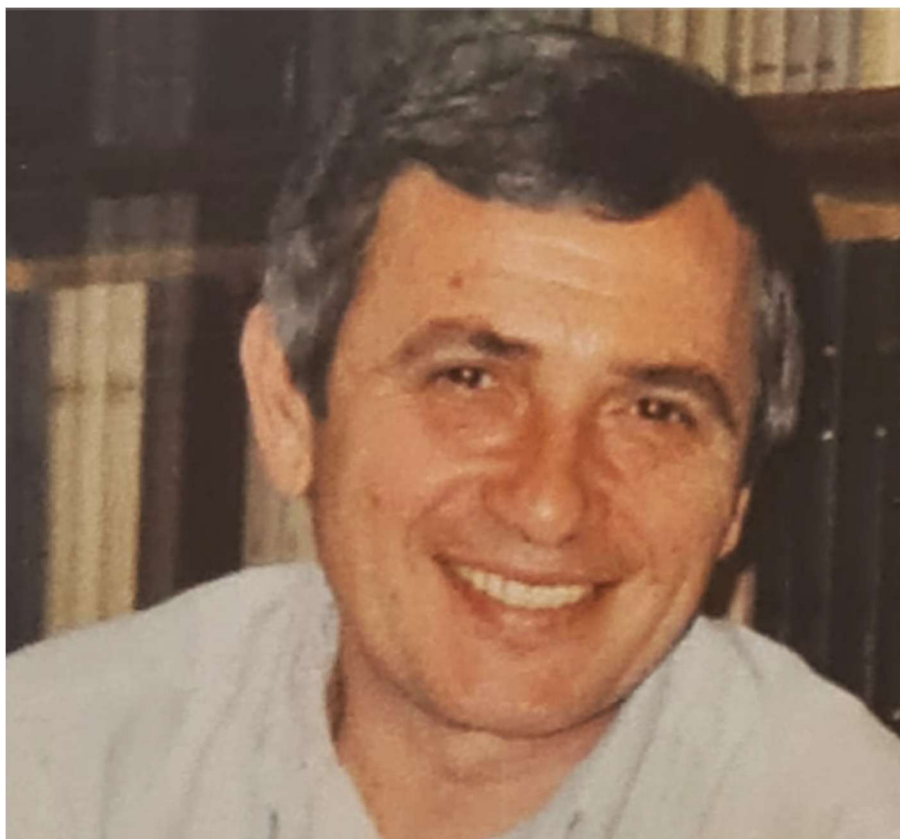
Olena: Estou-lhe muito grata, foi uma revisão muito interessante dos prelúdios e muito original. Se você pudesse me enviar sua *masterclass*, ficaria muito grata.

Artyom: Obrigado pelo seu interesse, eu certamente enviarei.

Anexo IV

Capa da edição do CD/DVD





01. Andante (1:54)
02. Moderato e capriccioso (1:33)
03. Allegro (1:52)
04. Allegretto (2:42)
05. Vivo (0:50)
06. Pesante (3:00)
07. Andante espressivo (1:57)
08. Moderato (3:05)
09. Moderato (1:26)
10. Andante (rubato e recitando) (4:52)
11. Vivo (1:02)
12. Lento (4:36)
13. Moderato (1:56)
14. Andante (5:53)
15. Andantino (2:01)
16. Rubato (2:59)
17. Allegretto (1:24)
18. Lento (5:56)
19. Allegro (1:52)
20. Allegro furioso (2:11)
21. Moderato (2:51)
22. Andante (2:05)
23. Allegro (2:07)
24. Animato (3:47)

Ivan Karabits

24 prelúdios para Piano

24 прелюдії для фортепіано

24 preludes for Piano

Olena Malzacher

Piano

primetime
records

Anexo V

Protocolo de descrição do disco

PQ Sheet



Title	: 24 Prelúdios para Piano Ivan Karabits	Engineer	: Henrique Macide
Performer	: Olena Malzacher	Studio	: Primetime studios
MCN	:	Phone / Email	: 934481109 / henriquemacide@primetime.pt
Printed at	: Tuesday, August 27 2024, 11:41:08	Client	:

T	X	ISRC / TITLE	PERFORMER	START	LENGTH
01		PT2T12400001			
	00	Pregap		00:00:00	00:02:00
	01	Prelúdio 1 - Andante	Olena Malzacher	00:02:00	01:51:67
		TOTAL			01:53:67
02		PT2T12400002			
	00	Pregap		01:53:67	00:03:00
	01	Prelúdio 2 - Moderato e capriccioso	Olena Malzacher	01:56:67	01:29:66
		TOTAL			01:32:66
03		PT2T12400003			
	00	Pregap		03:26:58	00:03:00
	01	Prelúdio 3 - Allegro	Olena Malzacher	03:29:58	01:48:73
		TOTAL			01:51:73
04		PT2T12400004			
	00	Pregap		05:18:56	00:00:01
	01	Prelúdio 4 - Allegretto	Olena Malzacher	05:18:57	02:41:66
		TOTAL			02:41:67
05		PT2T12400005			
	00	Pregap		08:00:48	00:00:00
	01	Prelúdio 5 - Vivo	Olena Malzacher	08:00:48	00:49:64
		TOTAL			00:49:64
06		PT2T12400006			
	00	Pregap		08:50:37	00:04:00
	01	Prelúdio 6 - Pesante	Olena Malzacher	08:54:37	02:55:53
		TOTAL			02:59:53
07		PT2T12400007			
	00	Pregap		11:50:15	00:02:02
	01	Prelúdio 7 - Andante espressivo	Olena Malzacher	11:52:17	01:54:39
		TOTAL			01:56:41
08		PT2T12400008			
	00	Pregap		13:46:56	00:01:15
	01	Prelúdio 8 - Moderato	Olena Malzacher	13:47:71	01:25:02
		TOTAL			01:26:17
09		PT2T12400009			
	00	Pregap		15:12:73	00:02:30
	01	Prelúdio 9 - Moderato	Olena Malzacher	15:15:28	01:31:33
		TOTAL			01:33:63
10		PT2T12400010			
	00	Pregap		16:46:61	00:02:20
	01	Prelúdio 10 - Andante (rubato e recitando)	Olena Malzacher	16:49:06	04:49:29
		TOTAL			04:51:49
11		PT2T12400011			
	00	Pregap		21:38:35	00:01:20
	01	Prelúdio 11 - Vivo	Olena Malzacher	21:39:55	01:00:53
		TOTAL			01:01:73

T	X	ISRC / TITLE	PERFORMER	START	LENGTH
12		PT2T12400012			
	00	Pregap		22:40:33	00:01:52
	01	Prelúdio 12 - Lento	Olena Malzacher	22:42:10	04:34:17
				TOTAL	04:35:69
13		PT2T12400013			
	00	Pregap		27:16:27	00:02:00
	01	Prelúdio 13 - Moderato	Olena Malzacher	27:18:27	01:54:11
				TOTAL	01:56:11
14		PT2T12400014			
	00	Pregap		29:12:38	00:03:00
	01	Prelúdio 14 - Andante	Olena Malzacher	29:15:38	05:50:17
				TOTAL	05:53:17
15		PT2T12400015			
	00	Pregap		35:05:55	00:00:30
	01	Prelúdio 15 - Andantino	Olena Malzacher	35:06:10	02:00:38
				TOTAL	02:00:68
16		PT2T12400016			
	00	Pregap		37:06:48	00:02:00
	01	Prelúdio 16 - Andantino rubato	Olena Malzacher	37:08:48	02:56:64
				TOTAL	02:58:64
17		PT2T12400017			
	00	Pregap		40:05:37	00:02:00
	01	Prelúdio 17 - Allegretto	Olena Malzacher	40:07:37	01:21:25
				TOTAL	01:23:25
18		PT2T12400018			
	00	Pregap		41:28:62	00:04:15
	01	Prelúdio 18 - Lento	Olena Malzacher	41:33:02	05:52:03
				TOTAL	05:56:18
19		PT2T12400019			
	00	Pregap		47:25:05	00:06:20
	01	Prelúdio 19 - Allegro	Olena Malzacher	47:31:25	01:45:36
				TOTAL	01:51:56
20		PT2T12400020			
	00	Pregap		49:16:61	00:02:00
	01	Prelúdio 20 - Allegro furioso	Olena Malzacher	49:18:61	02:09:17
				TOTAL	02:11:17
21		PT2T12400021			
	00	Pregap		51:28:03	00:01:30
	01	Prelúdio 21 - Moderato	Olena Malzacher	51:29:33	02:49:50
				TOTAL	02:51:05
22		PT2T12400022			
	00	Pregap		54:19:08	00:03:00
	01	Prelúdio 22 - Andante	Olena Malzacher	54:22:08	02:01:43
				TOTAL	02:04:43
23		PT2T12400023			
	00	Pregap		56:23:51	00:03:30
	01	Prelúdio 23 - Allegro	Olena Malzacher	56:27:06	02:03:58
				TOTAL	02:07:13
24		PT2T12400024			
	00	Pregap		58:30:64	00:02:50
	01	Prelúdio 24 - Animato	Olena Malzacher	58:33:39	03:44:48
				TOTAL	03:47:23
LeadOut (All times are in M:S:F format)				62:18:12	

Anexo VI

Prelúdio Nº1

Manuscrito da primeira página de Ivan Karabits

Andante I ✓

The musical score is written on six systems of grand staves. The tempo is marked *Andante*. The key signature has one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like *p*, *pp*, and *cresc.*. There are also some handwritten annotations and a Roman numeral *I* with a checkmark at the top right.

Anexo VII

Pinturas de Lilomi que ilustram a edição do DVD reproduzidos com autorização da pintora.





