

SÉRIE TRAJETÓRIAS 2008

Palestrante: José Eduardo Martins

Local: Rua da Lapa, 120/12º andar

Data: 08 de julho de 2008

Hora: 17:00

Inicialmente, gostaria de agradecer ao meu queridíssimo amigo Ricardo Tacuchian, compositor pelo qual tenho a maior admiração. Nós nos conhecemos desde a década de setenta e ele esteve sempre presente em tantos projetos que acalentamos durante décadas. Ricardo Tacuchian não é só um amigo, um compositor, mas é, ao mesmo tempo, aquele pensador brasileiro em relação a tantas coisas que quantas não foram as vezes que eu encontrei com ele em Salvador, Porto Alegre, tratando de assuntos acadêmicos, árduos, muitas vezes, mas necessários para o andamento da cultura musical deste país.

Eu gostaria de dizer aos prezados amigos que toda trajetória, na minha opinião, é uma impressão digital. Nós todos temos as nossas impressões digitais e as trajetórias, logicamente, têm as suas mudanças, mas todos nós temos o nosso DNA musical e este DNA está presente em todo o nosso caminho.

Vou apresentar determinados fatos contundentes que mostram que, geralmente, aquilo que nós traçamos, aquilo que nós somos, dados inalienáveis da juventude permanecem durante toda a vida. Logicamente, como falei, toda a trajetória é como uma impressão digital que é única, mas aquele DNA está sempre ali presente.

Em relação a nossa infância, eu poderia dizer que houve uma catástrofe na parte do meu pai. Meu pai viveu com muita dificuldade em Portugal e aos dez anos, para sustentar a minha mãe, ele trabalhando numa gráfica, adormeceu e colocou o jornal junto com a sua mão e perdeu o seu dedo mínimo. O sonho dele era ser pianista. Havia uma amiga que era professora em Praga e que meu pai frequentava, lá pelos seus quatorze, quinze anos e teve a possibilidade de fazer qualquer coisa, logicamente, sem o dedo mínimo. Quando o meu pai fez o seu curso médio de Economia em Portugal ele logo voltou ao Brasil, em 1928, e aqui permaneceu até o final de sua vida – ele faleceu com 102 anos – escrevendo. Ele entrou para o Guinness Book como o autor mais idoso – ele escreveu até os 82 anos. Qual foi esse aspecto de catástrofe que fez com que a minha mãe estudasse piano? Minha mãe, logicamente, não conseguiu. Meu irmão, também, começou a estudar piano, mas, também, não deu certo. João Carlos e eu começamos no mesmo período e tivemos sempre um incentivo, uma disciplina, eu poderia dizer, espartana do meu pai – logicamente havia uma relação amorosa nossa com a música e isso era evidente, mas, felizmente, nós tivemos um pai espartano, mas que tinha, também, um lado ateniense, mais amoroso, mais literário e muito literário e que nos obrigava a fazer resumos diariamente de um capítulo de um livro de um grande romancista brasileiro ou português, a fim de que aperfeiçoássemos os nossos estilos. Os quatro filhos seguiram isso. Os que tinham mais facilidade para a fala o meu pai fez com que, toda noite, meu irmão fizesse um pequeno discurso, a partir de um sermão de Vieira, etc. O João Carlos e eu, todas as noites, tocávamos uma música para o papai e para a mamãe. Isso fazia parte de uma rotina que se prolongou durante muitos anos e que nos forjou. Isso é absolutamente verdadeiro.

Dos 9 aos 14 anos tivemos dois professores que foram essenciais. Um russo, que morava em São Paulo, e com ele aprendi o aspecto do sensível, o aspecto do legado, o aspecto da expressividade, e um italiano que nos ensinou todos aqueles métodos técnico-pianísticos necessários para o desenvolvimento de uma boa agilidade tão importante para todos os pianistas.

Aos 14 anos passamos a estudar com o José Kliass que foi o grande mestre. Ele foi, possivelmente, o mais importante professor que o Brasil teve, pelo fato da quantidade de pianistas que ele formou: Yara Bernet, Bernardo Segall, Isabel Mourão, João Carlos Martins e tantos outros. É curioso que nesse

momento houve um concurso, na Bahia, onde eu ganhei uma bolsa para a França e fui estudar com a legendária Marguerite Long e Jean Doyen outro mestre incomparável; lá permaneci quatro anos.

Eu gostaria de fazer uma pequena observação: nesse concurso da Bahia, dois queridos colegas ganharam, também, prêmios. Fomos três os premiados: Artur Moreira Lima e o Fernando Lopes ganharam bolsa do Brasil e a minha foi da França. Dez dias depois eu já estava em Paris e eles um ano e pouco após estavam na Europa. De outro lado, também, o que eu acho fundamental e que iria implicar num futuro, ou seja, naquela época davam-se bolsas para os jovens. Os governos não impediam que o jovem talentoso precisasse estudar fora, então as bolsas eram generosas e isso fez com que tantos foram os que foram estudar fora, não na fase universitária – essa juventude tinha entre 16 e 20 anos, por exemplo – ao regressarem aos seus países se tornaram verdadeiros embaixadores da música dos países onde eles estudaram. Isso é uma realidade insofismável. Eu poderia dizer que a França ficou sempre para mim como um axioma, um país paradigmático, que aos compositores franceses eu me dediquei devido certamente a esse paradigma. Assim como Artur Moreira Lima, em relação aos compositores russos, e Fernando Lopes, através da cultura austro-germânica, que fez com que ele se dedicasse tanto aos compositores alemães. Eu entendo que bem mais tarde, quando a universidade privilegiou junto aos governos as chamadas bolsas de doutorado, os que estão preparando as teses, eles já têm uma cabeça feita, eles vão, mas eles não voltam mais, não voltam como embaixadores ao país, eles voltam como aqueles que fizeram o seu curso. Esta é uma ressalva que eu acho que é uma falha inalienável, uma falha que deveria ser suprida, deveriam acalentar o sonho do jovem após vinte anos porque este vai ser um representante certo do país. Que haja guarida e que ele se adapte e tudo mais.

Curiosamente o meu pai guardou do João Carlos todas as fitas das gravações que ele tinha feito no Brasil nesse primeiro período, até os 20 anos. Eu fui para a França estudar e João Carlos foi para os Estados Unidos, ele teve sua carreira lá. Meu pai guardou carinhosamente as fitas do João. Algo que sempre me dava uma frustração muito grande era não conhecer o meu passado, ou seja, eu sabia de algumas gravações que fiz em Moscou, em 1962, mas aquelas da juventude dos 15,16 anos, aquilo estava totalmente perdido. Qual não foi a minha alegria - no ano passado eu até coloquei num *blog* – quando a minha mulher Regina, uma excelente pianista, veio comovida de Campinas e encontrou em um dos armários da minha sogra uma fita condensada do meu pai. Ele condensou uma fita de quatro horas de música de minhas gravações de quinze, dezesseis, dezessete, dezoito anos.

Para iniciar, gostaria de mostrar algo que me trouxe um grande prazer que é um concerto de Grieg. Eu tinha dezenove anos quando toquei algo sob a regência do saudoso Armando Penásio, com a Orquestra da Gazeta, e o locutor disse que eu estava tocando e que estava dedicando ao meu pai porque ele ia fazer uma operação perigosa no dia seguinte.

Então, vamos ouvir só um trechinho desse concerto. (Som)

Aos 18 anos as impressões digitais, como eu tinha dito, alguns dados que eu encontrei nesse rolo, eu vi que muitas coisas lá estão. A preferência que eu tenho pelos baixos fundamentais, que nenhuma música se estrutura sem uma boa participação das fundamentais, que para nós seria a mão esquerda. Tudo isso, na verdade, já havia embrionariamente nessas primeiras lembranças. Em relação à Paris, logicamente todos nós sabemos o grande valor que Marguerite Long representou para a música do século XX. Professora de grandes mestres do teclado, ela foi ao mesmo tempo dedicatária em obras de Gabriel Fauré, de Ravel, de Albeniz, ela realmente foi uma pianista extraordinária e apresentou as primeiras audições de grandes compositores. Com ela e com Jean Doyen, na minha opinião, foi uma das maiores memórias da história – tocava todo o repertório tradicional. Eu aprendi muitíssimo com esses dois mestres durante quatro anos. Gostaria de frisar que amigos outros, como Roberto que são amigos até hoje – um excelente pianista e que outros são intelectuais – me abriram um caminho nesses quatro anos em relação à cultura literária francesa, à pintura, ao cinema e tudo isso foi fundamental para a minha formação.

Enquanto preparava um concurso para piano, como vários a que eu concorri, montava o chamado “grande repertório”. Marguerite Long exigia que a cada quinze dias todo aluno preparasse uma grande obra – uma sonata de Beethoven, uma grande obra de Schumann - e nós tínhamos um prazo de quinze dias – a primeira vez com a partitura e a segunda vez com a obra já memorizada. Isso foi essencial no sentido da formação, de conhecer repertório e acho que sem isso muitos outros fatos não teriam ocorrido.

No regresso ao Brasil, em 1962, nós estávamos já num estado meio perigoso, dois anos após houve a revolução. Casando-me com Regina em 1963, há quarenta e cinco anos, tive que sobreviver e não havia possibilidade de sobreviver unicamente de música. Então, eu trabalhei numa firma de essências para perfumaria, durante muitos anos – o meu pai era o representante francês dessa grande firma – e eu também devo a ele esse fato, como também o de ter morado na sede social da organização, durante quatro anos com um piano de cauda e um piano de armário que a organização deixou à minha disposição, o que foi muito bom. Eu trabalhei, então, muitos anos com o meu pai nessa área tão específica que é a perfumaria, mas só na parte da manhã, porque à tarde e à noite eu me dedicava à música. Isso foi fundamental porque foi nesse momento que tive uma pequena crise, eu diria. Quando eu mudei para essa estrutura, eu deixei de tocar durante três anos para ter a certeza de que era aquilo mesmo que eu queria. Quando regresssei ao estudo, por volta de 1966, eu tinha a absoluta certeza, mas aí, também, usei outra maneira de pensar, ou seja, eu teria de fazer unicamente aquilo que eu gostasse e surgiram os repertórios diferenciados. Eu não ficaria feliz de repetir, a vida inteira, os mesmos repertórios que eu tinha estudado durante tanto tempo.

Em Belém do Pará, uma vez numa entrevista, no começo da década de oitenta, o “Jornal Liberal” me fez uma pergunta. Havia três pianistas que estavam tocando, dois super consagrados, todos nós conhecemos o saudoso Antônio Guedes Barbosa e o Arnaldo Cohen, e o meu recital foi o do meio do Teatro da Páscoa. Ele me perguntou por que os dois estavam tocando os recitais tradicionais, dois pianistas notáveis e pelos quais tenho a mais profunda admiração, e por que eu estava fazendo um repertório diferenciado. Eu quero dizer bem claramente que é um arquétipo pessoal e eu não tenho nada absolutamente contra quem faz o repertório absolutamente tradicional, mas eu disse que se eu tivesse que passar a vida inteira me repetindo eu, de coração, preferia ser um feirante na feira em Belém do Pará. Seria muito mais divertido sentir aqueles aromas dos peixes chegando, das frutas, dos pássaros. Eu falei de coração porque eu tenho a impressão de que era realmente o que eu pensava.

Para passar em relação a essa fase eu mostraria naquela ruptura que houve, mas antes da ruptura eu fui a Moscou concorrer e eu tenho então uma gravação onde, também, aqueles dados inalienáveis lá estão, foi em 1962, eu tinha 23 anos, na Sala Tchaikovsky, ao vivo. (Som)

Depois que me desliguei daquela organização em que trabalhava com o meu pai, na época da sobrevivência, graças àquilo consegui criar duas filhas – ótimas filhas e bonitas, também - eu queria dizer que neste período pré-universidade de São Paulo, que eu entrei em 1982, eu conheci o queridíssimo Edino Krieger e antes a Maria Isabel Oswald Monteiro, neta do Henrique Oswald. Interessava-me esse compositor desde o momento em que em 1978 encontrei obras dele numa loja em São Paulo. Eu fiquei realmente encantado porque se conhecia muito pouco de Henrique Oswald. Eu comecei a trabalhar, Maria Isabel foi uma mulher maravilhosa, deu todo seu acervo e Edino deu um grande apoio e eu devo ao Edino esse apoio incrível. Naquela ocasião, eu iniciava todo mês ou a cada quinze dias, ao vivo, para edificar o catálogo do Oswald que estava bem adiantado e depois eu abandonei quando o Collor de Melo assumiu e desmontou totalmente a FUNARTE, o que foi uma decepção total, mas continuei o trabalho honroso de gravar, futuramente, no exterior, dois CDs.

Eu coloco para ouvirmos agora uma pequena peça de um CD que Paul Klinck, um excelente violinista belga, e eu gravamos com a *integral* para violino e piano, de Henrique Oswald. (Som)

O comprometimento com o Oswald iria continuar em 2002, quando gravaríamos a obra de Oswald *Concerto para piano e orquestra*, feita pelo autor para quinteto de cordas e piano, violoncelo e piano, opus 44 e o quarteto opus 26 com o célebre *Quarteto Rubio*, belga, realmente um extraordinário conjunto.

O que eu gostaria de frisar, no caso de Belém do Pará, é que quando eu quis fugir de qualquer sentido repertorial tradicional, mesmo permanecendo no tradicional - eu gravei muitas obras tradicionais que de vez em quando revisito com enorme prazer, obras do meu repertório passado - me interessou a integral. A integral é a parcela considerável de um autor. É a única maneira de irmos *the profound* no compositor. É quando chegamos a conhecê-lo na sua essencialidade. Logicamente, trabalhei a obra toda de Debussy, apresentei quatro recitais da integral e a integral para quatro mãos e dois pianos. Escrevi um livro e fiquei colaborador dos Cahiers Debussy, que se trata da mais importante revista no mundo.

Eu gostaria de mencionar o fato de Debussy ter sido quase que um epicentro nesse aspecto, fez com que tudo aquilo que estava cercando, aquelas suas preferências, todas as preferências me interessassem. Isto me fez chegar a Francisco de Lacerda, que foi seu direto amigo, e eu gravei um CD com obras dele fazendo uma comparação e em 2009, 2010 eu deverei encerrar a integral de Lacerda em Portugal e não na Bélgica.

Ouviremos uma pequena peça, curta, de Francisco de Lacerda, onde vocês vão ver que, curiosamente, Debussy está ali presente como anteriormente Lacerda esteve presente em Debussy, tanto é que *Dance Sacre Profane* Debussy compõe a partir de um tema e a partir do título de Lacerda. Ele tinha composto *Dança Profane* e Debussy gostou tanto que aproveitou para compor, em 1904, a *Dance Sacre Profane* Então nós ouviremos uma pequena obra de Lacerda, uma verdadeira joia. (Som) É o *Casamento dos pavões*. (Som)

Lacerda, esse compositor notável. Um compositor, também, de quem eu fiz a integral foi, Jean-Philippe Rameau. Quando eu gravei na Bulgária, coloquei, também, as transcrições que Rameau tinha feito de *Les Indes galantes*, então é a integral, integral realmente de Rameau.

Nós ouviremos de Rameau uma das peças paradigmáticas desse grande compositor. (Som)

Eu coloquei uma teoria, que depois foi aceita em vários pontos da Europa, controversa, bem controversa, que tinha a sua razão de ser, o que motivou a colocar o prefácio. Ele me disse que só colocaria o prefácio desde que eu escrevesse o texto em relação àquilo que eu acreditava. Eu escrevi o texto e ele escreveu o prefácio. Em pouquíssimas palavras eu digo que todo o repertório do cravo passa, naturalmente, para o piano forte e depois para o piano, sendo que o cravo, em 1798, desaparece completamente do Conservatório de Paris, da Europa, na verdade. Então, todo o repertório de cravo que nós conhecemos, esse repertório, naturalmente, desemboca primeiramente para piano forte e depois para piano. O que eu sustento é que a única tradição que existe do repertório cravístico é a tradição pianística porque foram Beethoven, Litz, Schumann e todos os outros que depois vêm e que tocavam esse repertório em recitais, e que o professor passava para o aluno que solava, pianista, etc, então a tradição que existe na execução é pianística. Eu digo que nada mais é homogêneo do que pianistas de gravações de 50 anos atrás, de obras para cravo, de Bach, Rameau ou Scarlatti, tocados por pianistas diferentes. Pode haver uma pequena modificação de andamento, mas nós temos mais ou menos uma unidade, como temos nas obras de Beethoven, como temos nas obras românticas e tantas outras. Nada é mais diferente do que dois cravistas tocando a mesma obra, porque a tradição nasceu - na verdade tiveram de criar uma tradição - a partir do começo do século XX, motivado pelo fato da escuta, da oitiva, da oralidade não existirem em relação ao cravo. Ou seja, nós tivemos um século de absoluto silêncio, tanto é que nenhum compositor de maior importância do século XIX compôs para cravo. Quando eles tiveram que criar uma interpretação, tiveram que partir de algo que não era através da

oralidade. Então Debussy disse que escreveria o prefácio e escreveu dizendo isso. Ele abre o prefácio dizendo que é um absurdo e hoje já não tem mais sentido dizer que uma obra serve para cravo, mas o que importa é a qualidade do intérprete e não o instrumento.

Outro compositor a que eu me dediquei e que tenho muitas obras dele foi Alexander Scriabin e nós vamos ouvir apenas para se ter uma noção dessa obra que foi gravada na Bélgica. (Som)

Gostaria de observar que todos os CDs que eu gravo têm um fundo temático. Não é a reunião de duas ou três obras, mas tem que ter um sentido. Quando, então, gravei *Os Quadros de uma exposição* pelo fato de sustentar uma posição de que *La Boîte à Joujoux*, que foi uma outra sustentação, também, de Debussy que foi uma obra escrita, originalmente, para piano como todos os catálogos franceses. Então, a obra formou uma transcrição para piano. Eu não só aprovei, e François acatou a minha posição, como eu mencionei que *La Boîte à Joujoux*, de Debussy composta em 1913, que durante cem anos se discutiu sempre. Essa posição foi acatada a tal ponto que na mais importante biografia sobre Debussy são mencionados na bibliografia seletiva dois artigos meus a respeito dessa primazia de *La Boîte à Joujoux* e ela defendendo *Os Quadros de uma exposição*. Quando gravei *Os Quadros de uma exposição*, eu quis gravar através do fac-símile que existe em Moscou, que é extraordinário, onde, em alguns trechos, ele coloca um papel celofane sobre a partitura original onde coloca uma outra versão – dois ou três trechos. Esses dois ou três trechos, na verdade, procurei fazer o original do original dos quadros.

Vou mostrar dois pequenos segmentos. (Som)

Aqui já chegamos a Seixas. A minha ligação com Portugal é sanguínea. Eu gravei quatro CDs com obras de compositores portugueses e Seixas, esse grande compositor, que teria tido uma outra notoriedade se não tivesse nascido em Portugal. É um compositor realmente genial que morreu aos 38 anos e nasceu em Coimbra. Eu gravei dois CDs de sonatas de Seixas, lá na Bélgica. Eu só queria dizer aos prezados amigos que em 2004 eu estava acometido de um linfoma, fiz quimioterapias violentíssimas e havia o centenário de Seixas. Houve um recital na Biblioteca Joanina, em Coimbra, que é tombada pela UNESCO e é, realmente, uma das coisas mais belas que existe no mundo. Eu fui convidado para dar o Recital Seixas pelo terceiro centenário do seu nascimento. Fui de bengala, completamente calvo, mas não queria perder o recital. Eu dei o recital só com obras de Carlos Seixas e me recordo que foi um recital patético porque, por causa das quimioterapias e dos medicamentos, de vez em quando, eu tinha câimbras nos dedos.

Vamos ouvir uma sonata de Seixas para termos uma ideia de que compositor fantástico ele era. Uma curtíssima sonata dele em mi maior, maravilhosa. (Som)

Como falei a respeito do temático, são dois pequenos segmentos que eu procurei gravar nesse CD no ano passado: a grande *Humoresque*, de Schumann, que é uma obra monumental com obras de Scriabin, porque esses dois autores, em momentos precisos, escreveram sobre forte impacto emocional, de transição amorosa e tudo o mais. Em sequência, há o nove e o dez, ou seja, tem um pequeno segmento e logo depois *Feuillet d'album*, de Scriabin, que uma peça paradigmática curtíssima e belíssima, também. (Som)

A respeito da música brasileira, em 1985, idealizei um projeto de estudos e os dois primeiros que compuseram estudos foram Ricardo Tacuchian e Stephen Hartke que é americano. De lá pra cá nós temos setenta estudos já escritos por compositores do mundo inteiro e de todos eles eu apresentei a primeira audição, sendo que do Ricardo são três estudos, do Gilberto Mendes são sete estudos e até agora foram objetos de uma dissertação de mestrado. São sete estudos compostos num espaço de vinte e cinco anos.

Nós vamos apresentar um pequeno estudo do Paulo Passarina que, também, foi composto para o projeto, inclusive no CD eu gravei os estudos do Mignone, uma obra que tenho um prazer enorme de tocar em vários lugares fora do Brasil e a receptividade é sempre extraordinária. No próximo ano deverei tocar *Adamastor, o gigante das tempestades* que Mignone dedicou a mim e eu apresentei a primeira audição em Portugal, em 1979, e no próximo ano eu deverei tocar junto com uma obra do Ricardo Tacuchian, em memória a Lopes. (Som)

Como eu disse são setenta estudos que foram compostos para o projeto e gravei todos os estudos num CD unicamente dedicado a estudos belgas contemporâneos extraordinários, são nove compositores que compuseram para o projeto, todos da maior importância, e ao mesmo tempo eu gravei os estudos de Debussy que saíram no ano passado, também na Bélgica. (Som)

Apenas gostaria de mencionar, antes de irmos para a última música que, a respeito de Debussy, quando eu entreguei no Centro de Documentação de Debussy que patrocina o Cahiers Debussy, eu escrevi um texto – em todo CD eu gosto de escrever – e eu coloco a minha posição: o grande drama em relação ao Debussy pode estar no fato de que ele renega muito a sua mão esquerda como não importante, sobretudo nos estudos. Há inúmeras gravações extraordinárias nos estudos, mas a mão esquerda, praticamente, quase que não tem função. Na verdade, quando observamos uma partitura de Debussy, a mão esquerda vem carregada muitas vezes com muito maior sinalização do que a direita. Realmente, existe uma verdade sobre esse aceite que está inserida na mão esquerda para o estudo das terças. Até o final do ano vou enviar um artigo a respeito dessa importância da mão esquerda e do problema que acho gravíssimo, que está acontecendo hoje: cada vez mais os pianistas estão gravando os estudos de Debussy como se fossem estudos de Ligt, ou seja, cada vez de uma maneira mais rápida, vendo, apenas, a virtuosidade quando Debussy é extremamente severo no que ele escreve. Ele é o primeiro compositor a tudo anotar, a tudo marcar, a tudo assinalar. Ele sabe o que ele pretende. Então, querer tocar os estudos dele como se fossem estudos de Ligt é um perigo que pode se tornar de repente norma e tudo estará perdido.

Gostaria de mencionar que tenho mais de cem artigos publicados no Brasil e fora do Brasil, artigos científicos sobre música e interpretação, menos sobre análises formais. Tenho uma posição muito firme que eu acho que fora do extramusical para o intérprete – ele precisa conhecer as análises básicas, fundamentais, para conhecer a estrutura da obra. Eu mencionaria que gravo sempre numa capela do século XI, geralmente no inverno, com o mesmo técnico de som, que é psiquiatra. É lá que eu encontro o meu *the profunds*, que me aflora. Naquela capela eu tenho total emoção, aquelas pedras regulares, tem um piano de Hamburgo, um piano que fica embaixo da torre, sem tampa, com os microfones, só nós dois e a comunhão é absolutamente profunda. São três dias mágicos, eu diria.

O que ocorreu, para finalizar essa apresentação, é que em um programa do Júlio Medalha, semana passada – nosso querido maestro Júlio Medalha, amigo do Edson Venâncio – ele me perguntou qual a maior emoção que tive nas apresentações, em recitais, em lugares onde toquei. Falei a ele do mais profundo do meu coração que, realmente, não tenho nenhuma razão pelo holofote, com o holofote – nunca tive – tanto é que nunca tive empresário. Se me convidam eu toco, se não me convidam eu também não vou atrás – é questão de estilo. Eu tenho certa dificuldade nesse sentido – adoro tocar, lógico, mais ainda gravar do que tocar – mas eu nunca tive empresário. Gosto de tocar aquilo que a minha alma diz. Quando ele me perguntou qual a maior emoção na minha vida ao tocar em público ou ao tocar, eu disse que a maior emoção foi em 2004, no final de janeiro, quando o meu genro morreu rapidamente de um câncer violentíssimo e aquilo me abalou assim na minha raiz. Uma semana depois eu estava gravando os estudos contemporâneos belgas, na capela. Quando acabou a gravação no terceiro dia, eram cinco horas da manhã, depois do último estudo que era difícilíssimo – era um compositor belga muito importante, mas muito complexo – eu pedi para prestar um tributo ao meu genro e pedi que apagassem todas as luzes e deixassem só uma pequena luz sobre o teclado e é isto que nós vamos ouvir. (Som)

