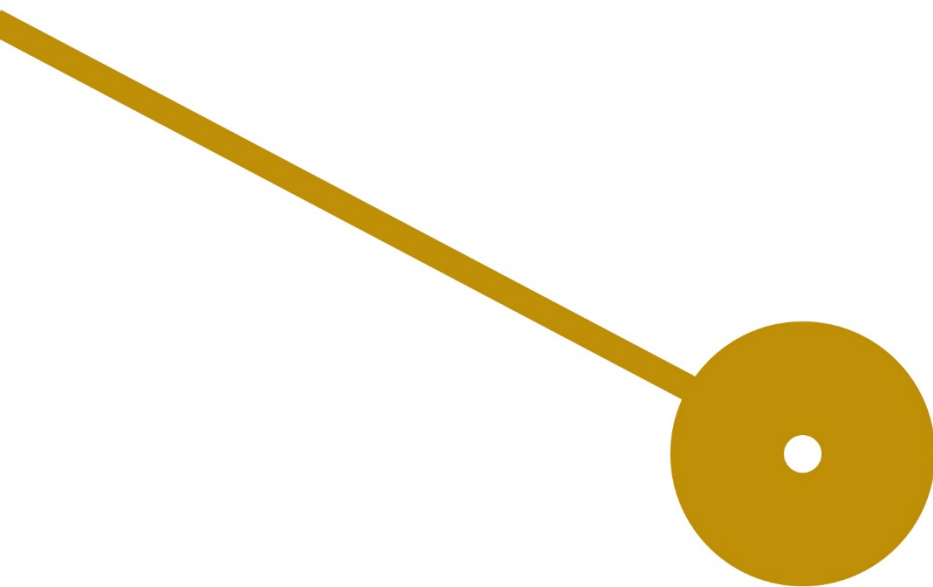
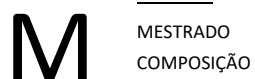


Processo Criativo Multilinear:
análise e reflexão baseadas na
prática compositiva
Solange Miranda Azevedo

02/2021





Processo Criativo Multilinear: análise e reflexão baseadas na prática compositiva

Solange Miranda Azevedo

Dissertação apresentada à Escola Superior de Música e Artes do
Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre
em Composição

Professor Orientador
Eugénio Manuel de Amorim Resende

Professora Coorientadora
Ana Isabel Nistal Freijo

02/2021

Agradecimentos

Ao professor Eugénio Amorim, por ter acolhido este projeto com entusiasmo desde o seu início, pela sua liberdade de pensamento que proporcionou o desenvolvimento criativo destas obras, pelas reflexões e discussões de cada aula que deram motivação à continuidade do trabalho e pela partilha de conhecimento.

À professora Ana Isabel Freijo, por ter trazido um olhar decisivo ao projeto quando este já havia sido iniciado, pela dedicação em cada revisão do trabalho, pela exigência que tanto fez evoluir o meu pensamento estético e pela partilha de conhecimento.

Aos músicos que tocaram as obras que constituem esta tese, especialmente ao AntiTrio, ao Diogo Mota, ao Noviga Projekto, à Adriana Oliveira, ao Luís Neiva e ao Valter Ponte — por ordem cronológica.

À ESMAE, por ter proporcionado a participação em vários projetos que possibilitaram a minha evolução profissional e pessoal, com votos de que estes se multipliquem.

Ao Philippe Manoury, por me ter dado a oportunidade de integrar a sua Academia de Composição, que originou uma viragem no processo criativo.

À Silvia Cortini, pela partilha de estados de espírito e pela amizade.

Ao João Campos, pela presença e pelo incentivo.

À Sara Salgado, pela confiança que sempre depositou no meu trabalho e em mim, pelo apoio e pelo exemplo de força e de coragem.

À avó Ilídia, pelo exemplo de bondade.

Aos meus pais Eugénia e Abílio, por tudo, incondicionalmente, desde sempre.

Resumo

A presente dissertação de mestrado é constituída por uma componente prática, sob a forma de composições musicais, consequência da aplicação de práticas resultantes da relação entre música e pintura no processo criativo, e por um estudo teórico que explora a potencialidade desta relação multidisciplinar, tendo como propósito a sua aplicação na composição musical. A abordagem deste tema é fruto do profundo interesse pessoal da autora deste projeto, que para além de compositora é pintora. Este facto adquire uma relevante importância para o desenvolvimento do presente trabalho, pois as duas vertentes artísticas referidas confluem na poética compositiva desde um ponto de vista prático.

Num primeiro momento, abordar-se-ão os fenómenos da abstração e da mimese no processo criativo, tanto do ponto de vista contextual - como perspetiva geral - como do ponto de vista da sua aplicação na composição pessoal - como perspetiva aplicada. Num segundo momento, será apresentada uma análise de sete obras desenvolvidas ao longo do mestrado, que tiveram como marco teórico principal o pensamento estético de Wassily Kandinsky e de Paul Klee.

Metodologicamente, após alguns estudos empíricos que levaram à composição de algumas obras apresentadas no capítulo 2, procedeu-se, como resultado de uma necessidade sentida, à elaboração de uma reflexão fundada no marco teórico abstração-mimese, presente no capítulo 1.

Palavras-chave: Processo criativo; abstração; mimese; elemento; linha; Wassily Kandinsky; Paul Kee.

Abstract

The present master's dissertation is founded by a practical component, in the form of musical composition, a consequence of the practical application of the relationship between music and painting in the creative process; and by a theoretical study that explores the potential of this multidisciplinary relationship, with the purpose of its application in musical composition. The approach to this theme is the result of the deep personal interest of the author of this project, who in addition of being a composer, is also a painter. This fact is important for the development of the present work, since the two artistic aspects are related in compositional poetics from a practical sight.

In a first moment, the phenomena of abstraction and mimesis in the creative process will be approached, both from a contextual point of view – as a general perspective – and from the point of view of their application in personal composition – as an applied perspective. In a second step, an analysis of seven works developed during the master's degree will be presented, which will have as main theoretical framework the aesthetic thought of Wassily Kandinsky and Paul Klee.

Methodologically, after some empirical studies that led to the composition of some works presented in chapter 2, it was proceeded, as a result of a felt need, to the elaboration of a reflection based on the theoretical framework abstraction-mimesis, presented in chapter 1.

Key-words: Creative process; abstraction; mimesis; element; line; Wassily Kandinsky; Paul Klee

Índice

AGRADECIMENTOS	V
RESUMO	VII
ABSTRACT	IX
ÍNDICE	XI
ÍNDICE DE FIGURAS	XIII
INTRODUÇÃO	1
1. OS PÓLOS ABSTRAÇÃO-MIMESE NA CONCEÇÃO ARTÍSTICA	3
1.1. OS CONCEITOS DE ABSTRAÇÃO E DE MIMASE	4
1.2. A ABSTRAÇÃO NO SÉCULO XX: KANDINSKY E SCHOENBERG	8
1.3. A SUPERAÇÃO DA CISÃO ENTRE A ABSTRAÇÃO E A MIMASE	11
1.4. O PROCESSO CRIATIVO MULTILINEAR.....	13
2. PRÁTICA COMPOSITIVA: APRESENTAÇÃO E ANÁLISE	15
2.1. PRIMEIRA FASE (2017/2018).....	16
2.1.1. <i>Um Ressoar Cêntrico Dourado</i> (2018).....	20
2.1.2. <i>Dilatação Alaranjada Oblíqua</i> (2018)	46
2.1.3. <i>Miniatura Entre Dois Pólos</i> (2017-2018)	61
2.2. SEGUNDA FASE (2018/2019).....	62
2.2.1. <i>Traum</i> (2018).....	66
2.2.2. <i>(under)lines</i> (2018 - 2019).....	86
2.2.3. <i>(re)conhecer</i> (2019).....	97
2.2.4. <i>confluente</i> (2019)	118
CONCLUSÃO	129
BIBLIOGRAFIA	133
ANEXOS	138
ANEXO I - ANÁLISE DE ELEMENTOS NA PARTITURA: <i>UM RESSOAR CÊNTRICO DOURADO</i>	139
ANEXO II - ANÁLISE DE ELEMENTOS NA PARTITURA: <i>DILATAÇÃO ALARANJADA OBLÍQUA</i>	159
ANEXO III - PARTITURA: <i>MINIATURA ENTRE DOIS PÓLOS</i>	170

Índice de Figuras

Figura 1 – Motivo musical base em <i>Um Ressoar Cêntrico Dourado</i> (cc.6-8).	17
Figura 2 – Técnica de execução em <i>Um Ressoar Cêntrico Dourado</i> (cc.1-5).	18
Figura 3 – Uso de dinâmicas na obra <i>Dilatação Alaranjada Oblíqua</i> (cc.45-48).	18
Figura 4 – Técnica de escrita da obra <i>Um Ressoar Cêntrico Dourado</i> (cc.33-37).	18
Figura 5 – <i>Forma de Seta para a Esquerda</i> (1923) de Wassily Kandinsky.	42
Figura 6 – Divisão de elementos de <i>Forma de Seta para a Esquerda</i> (1923).	43
Figura 7 – Material melódico do motivo do semi-círculo da flauta (cc.6-8).	44
Figura 8 – Aguarela baseada na <i>Forma de Seta para a Esquerda</i> , de Kandinsky.	58
Figura 9 – Divisão da aguarela em elementos.	59
Figura 10 – Projeção da sobreposição da percussão e da pintura.	61
Figura 11 – Acordes-chave de <i>Traum</i>	84
Figura 12 – Aguarela baseada no poema de Klee.	85
Figura 13 – Forma de Traum.	85
Figura 14 – Início da concretização de um mapa temporal em <i>Traum</i>	85
Figura 15 – Esboço do mapa temporal de <i>(under)lines</i>	95
Figura 16 – Pontos-chave do mapa temporal e da obra <i>(under)lines</i>	95
Figura 17 – Material melódico dos três pontos-chave da obra <i>(under)lines</i>	96
Figura 18 – Mapa temporal de <i>(re)conhecer</i>	115
Figura 19 – Pontos-chave de <i>(re)conhecer</i>	115
Figura 20 – Multifônicos pela ordem de introdução na obra.	116
Figura 21 – Multifônico inserido no início da parte 2 da obra.	117
Figura 22 – Mapa temporal de <i>confluente</i>	127
Figura 23 – Pontos-chave de <i>confluente</i>	128

Introdução

“A memória do compositor é uma espécie de reservatório: nos seus anos iniciais, a memória é principalmente o depósito da escrita de outros; conforme avança, torna-se o seu próprio depósito, e apesar das suas queixas e tentativas de renovação, o compositor é confrontado com a sua herança genética, a qual criou firmemente e pela qual é responsável.” (Boulez, 2018, p. 590)¹

As relações entre a música e a pintura que se estudam neste trabalho de mestrado fazem parte, e usando as palavras de Pierre Boulez, da criação de um *depósito de escrita* próprio, cuja *herança genética* vem sendo desenvolvida desde a licenciatura. O interesse pessoal pelas duas áreas em questão - a música e a pintura - remonta à altura do acesso ao curso superior, momento em que foi ponderado estudar música ou belas artes. Tendo sido a opção pela licenciatura em composição, a pintura passou desde logo a fazer parte do processo criativo adotado.

No mestrado, o objetivo passou naturalmente pelo estudo de forma metódica e consciente da potencialidade desta abordagem multidisciplinar, dando assim continuidade ao processo criativo desenvolvido no curso de licenciatura. Ao longo deste mestrado, a prática compositiva foi sempre acompanhada de um estudo teórico, destacando-se aqui o pensamento estético de Wassily Kandinsky e de Paul Klee. Após a criação de todo o portfólio composicional presente neste trabalho, este foi analisado musicalmente, obra a obra, e depois no seu todo, tendo sido dividido em duas fases. Posteriormente refletiu-se sobre o processo criativo nele desenvolvido, tendo sido,

¹ “The composer’s memory is a kind of reservoir: in his earliest years, memory is mainly the depository of the writing of others; as he moves forward, it becomes his own depository, and despite his complaints and his attempts at renewal, he is confronted by his own genetic inheritance, one that he has steadily created and for which he is responsible.” Versão original da tradução para português feita pela autora do trabalho.

então, analisado esteticamente. Apenas neste momento, de análise e reflexão do processo criativo, surgiram os conceitos de abstração e de mimese como pólos auxiliares para compreender e contextualizar a composição músico-pictórica desenvolvida.

Aqui, escolhemos duas figuras proeminentes para guiar-nos neste estudo sobre a abstração: Arnold Schoenberg e Wassily Kandinsky. O primeiro é determinante pela forma como aborda a noção de ideia; já o segundo, tem um papel de destaque pela fundamentação teórica desenvolvida em relação à noção de abstração. Após este estudo sobre a abstração no séc. XX, iremos observar os perigos implícitos na composição abstrata, partindo aqui de Karol Berger para compreender esses perigos, assim como também as suas propostas de superação. A nossa proposta pessoal, que visa reequilibrar os pólos da abstração e da mimese no processo criativo, estará assim relacionada com a perspetiva estética defendida por Berger.

A prática compositiva que se apresenta nesta dissertação partiu sempre da experimentação pessoal. Daí termos optado por não seguir exemplos de obras músico-pictóricas já existentes – ou seja, não se partiu de obras de outros compositores como influências possíveis desta relação multidisciplinar.² Mesmo sendo uma forma pertinente de estudo, já existiam ideias pessoais para a experimentação que ganharam forma através da aplicação das teorias de Kandinsky e Klee, tendo-se mantido, então, a prática experimental pessoal como metodologia principal.

Este é um trabalho sobre composição, não apenas sobre composição musical, mas em que a composição musical é o fim superior, sendo as composições visuais um meio eficaz para desenvolver a prática criativa. Esta apresenta-se também como um exemplo relevante sobre a prática composicional experimental, sobre a procura por um método no processo criativo, sendo apresentadas as suas etapas, de modo a que se compreenda a sua evolução. Revela-se importante refletir sobre a forma como se dá esta evolução, pois assenta em pequenos detalhes, quase invisíveis, mas de grande importância para compreender o trabalho criativo de um compositor.

² A tese de Doutoramento de Alexandre Fidagna é um trabalho relevante nesta área. Nele, o autor faz uma descrição detalhada de processos de relação entre música e pintura de vários compositores, tendo criado obras ao longo do doutoramento que se relacionam com algumas das formas de escrita desses compositores. Acerca deste assunto, veja-se sobretudo o quinto capítulo da tese do compositor, onde constam as suas obras. Cf. Fidagna, 2014, pp. 143-188.

1. Os pólos abstração-mimese na conceção artística

A dupla conceptual abstração-mimese conforma dois pólos da criação artística. Neste primeiro capítulo tencionamos compreender a importância destes dois pólos no processo criativo, tanto de um ponto de vista contextual, como apresentação de um enquadramento teórico preliminar, como ainda de um ponto de vista particular, tendo aqui como âmbito artístico o domínio músico-pictórico – ou seja, as duas vertentes artísticas consubstanciais à prática compositiva desenvolvida ao longo do mestrado.

Os conceitos de abstração e de mimese mostram-se muito importantes para as artes, auxiliando na sua interpretação. Estes carregam consigo uma série de pressupostos estéticos, que devem ser observados e analisados. Para se compreenderem, então, estes conceitos e as suas implicações, serão apresentados, num primeiro momento, os principais significados desta dupla conceptual, partindo para isto das definições propostas por Stefano Velotti, presentes no *Dicionário de Estética* (2009).

Neste capítulo veremos de que modo os pólos abstração-mimese foram determinantes para as artes, tendo como exemplo maior o âmbito musical. Para abordar esta questão, teremos como fonte bibliográfica principal o livro *A Theory of Art* (2000), de Karol Berger. No capítulo III desse livro, destinado à arte musical, o autor apresenta dois paradigmas estéticos fundamentais: a música mimética e a música abstrata. Após observar de que modo se desenvolvem estes paradigmas ao longo da história, o autor conclui que na época atual existe uma cisão entre estes dois pólos da criação artística, o que designa como "a guerra fria da mimese e da abstração".³ Nesta *guerra* dá-se uma

³ Cf. Berger, 2000, p.139.

cisão entre os dois impulsos criativos – abstração e mimese –, tendo levado a um afastamento extremo entre eles. Na visão de Berger, isto será algo negativo para as artes em geral, e para a música em particular, pelo que propõe duas propostas de solução para este problema. Na primeira proposta, a "dignidade da música abstrata" parte de "algum tipo de realidade última", ao passo que na segunda proposta é operada uma "reaproximação e acomodação entre as ideias abstratas e miméticas" através duma "refertilização da abstração com a mimese" (Cf. Berger, 2000, p.150). É nesta segunda proposta de Berger que o processo criativo desenvolvido ao longo do mestrado se articula.

1.1. Os conceitos de abstração e de mimese

Os conceitos de abstração e de mimese são apresentados neste capítulo como os dois pólos da poética compositiva. Não obstante, os significados desses dois conceitos variam ao longo da história, pelo que será necessário realizar uma breve contextualização terminológica. Começemos, então, pelo conceito de abstração através da definição aportada por Velotti.

“Por ‘abstração’ entende-se genericamente o processo através do qual, partindo de dados sensíveis, se produz o inteligível ou universal, ou então o ato com que se isolam alguns aspetos relevantes de um objeto ou de uma experiência complexa. Terminologicamente, o latim *abstractio* foi introduzido no léxico filosófico ocidental por Boécio, como decalque da *aphairesis* aristotélica (o processo de constituição das entidades matemáticas a partir da percepção sensível). Mas de um ponto de vista conceptual, a pesquisa sobre a sua origem, sobre o seu papel na percepção, na consciência e no pensamento, acompanha a filosofia, a lógica e a psicologia há séculos.” (Velotti, 2009, p. 17)

O processo de abstração tem como ponto de partida a experiência real, que é percecionada pelos sentidos e processada pela razão. Deste modo, compreende-se que logo na sua origem, a própria abstração é indissociável da realidade, pois o isolamento de dados de determinado objeto ou experiência complexa constitui uma forma de abstração. Este processo de abstração, característico, como vemos, da compreensão humana, também pode ser aplicado à arte. Como afirma Velotti, "se entendida genericamente, poder-se-ia encontrar qualquer modalidade de abstração em toda a forma de representação humana e, com maior razão, na produção artística de todos os tempos" (Velotti, 2009, p. 17). Este tipo de abstração apresenta uma perspetiva genérica, pois está presente em qualquer experiência humana. No entanto, a abstração

também pode ser observada dum ponto de vista particular, sendo então compreendida como um princípio de independência artística e de autonomia estética. Neste sentido, e como refere Berger, um estímulo maior à abstração foi iniciado no século XVIII, devido ao surgimento de uma teoria estética que advogava por uma independência das artes em relação às funções sociais. Este estímulo acentuou-se nos séculos seguintes, levando ao apogeu da abstração no século XX (cf. Berger, 2000, pp. 120-149). Neste século, a música, considerada desde sempre a mais abstrata de todas as artes,⁴ transforma-se no modelo de abstração a seguir.⁵

Uma das figuras centrais para perceber o papel da abstração no séc. XX será Kandinsky. Em escritos como *O Espiritual na Arte* (2020) ou *Gramática da Criação* (2018) – o primeiro livro foi publicado, originalmente, em 1912; o segundo livro é uma coletânea de textos publicados entre 1912 e 1923 – o pintor desenvolve uma importante e sugestiva teorização acerca do fenómeno da abstração na pintura moderna. Um bom exemplo desta teorização encontra-se no último livro referido (2018), onde o pintor distingue dois pólos entre os quais se desenvolvem e ordenam as formas: «a grande abstração» e «o grande realismo». Vejamos de que modo apresenta esta questão Kandinsky:

"As formas que o espírito vai buscar ao armazém dos materiais disponíveis ordenam-se facilmente em torno de dois pólos:

- (1) A grande abstração;
- (2) O grande realismo.

Estes dois pólos abrem duas vias que levam por fim a *um único objetivo*.

Entre estes dois pólos situam-se numerosas combinações do abstrato e do real, nas suas variadas concordâncias.

Estes dois elementos sempre existiram na arte, um devendo ser designado como «puramente estético», o outro como «objetivo». O primeiro exprimia-se no segundo, enquanto que o segundo estava ao serviço do primeiro. Deparávamos com uma dosagem variável que procurava aparentemente alcançar o cume do ideal num equilíbrio absoluto." (Kandinsky, 2018, p. 17)

O pintor apresenta os dois pólos – a *grande abstração* e o *grande realismo*, equivalentes à dupla concetual abstração-mimese – em que se organizam os materiais disponíveis ao espírito, podendo estes apresentar-se em várias gradações e combinações de complementaridade que levam a *um único objetivo*. Esta aspiração artística, este *único objetivo*, será o ideal.

⁴ Mark Evan Bonds, por exemplo, refere que a música sempre foi a arte mais abstrata. Cf. Bonds, 2014, p.2.

⁵ Assunto abordado com mais detalhe na secção 1.2 desta tese.

Segundo Roger Scruton, esta tendência à abstração presente no modernismo “surge através de um olhar estético cada vez mais aguçado” (Scruton, 2020, p.120). Esta tendência, ainda segundo este autor, continua presente no pós-modernismo, porém, com uma função diferente. Aqui a abstração é entendida como “*construção*, e resulta da combinação *ab initio* dos elementos abstratos, sem referência às formas naturais e percepções a que, em primeiro lugar, poderiam dever o seu significado.” Deste modo, se a abstração de um pintor modernista vinha da observação de um objeto real,⁶ para um pintor pós-modernista “as formas, linhas e cores podem nunca ter sido banhadas pela luz da realidade.” Para o autor, a sobreposição do constructo em relação ao abstrato “faz arte do processo de rotinização do modernismo” e “tem na arte, e não na vida, o seu modelo; é construído de acordo com um sistema e a sua originalidade está contemplada nas regras que determinam a sua produção” (Scruton, 2020, pp. 120-121).⁷

Como vimos até aqui, o conceito de abstração apresenta diferentes sentidos - alguns mais gerais, outros mais específicos - sendo assim difícil determinar a origem deste termo. O mesmo problema encontraremos em relação ao conceito de mimese. Acerca desta problemática da origem relativamente ao conceito de mimese, diz Velotti o seguinte:

“(…) se considerarmos que o termo imitação deriva do latim *imitatio* (resultante, por sua vez, de *imitari*, que tem a mesma raiz de *imago*, ‘imagem’) mas frequentemente é utilizado como sinónimo de ‘mimese’ (do grego *mimesis*, derivado de *mimeisthai*, verbo ainda desconhecido na épica homérica e, por sua vez, derivado de *mimos*, de etimologia desconhecida), isto é, como sinónimo de uma noção que, segundo alguns, a filosofia clássica teria herdado da teoria musical do século V a.C. e que teria o seu centro significativo originário na dança (H. Koller). Deste modo, a imitação seria sinónimo bastante imperfeito — porque semanticamente mais restrito (como ‘imitação dos modelos clássicos’) — de mimese.” (Velotti, 2009, p. 199)

Como observamos nas palavras de Velotti, o conceito de mimese tem como sinónimo mais próximo o termo *imitação* — ainda que o autor afirme que é um “sinónimo bastante imperfeito” — que partilha a mesma raiz etimológica que *imagem*. Neste sentido, o autor apresenta duas perspectivas principais retiradas da antiguidade grega: a de Platão e a de Aristóteles. Enquanto para o primeiro a imitação contém um sentido negativo (por ser imperfeita, em contraste com o ideal, que é perfeito), para o segundo a imitação é

⁶ É possível observar na descrição do pintor modernista de Scruton, a forma como “o grande realismo” serve “a grande abstração” antes referida por Kandinsky. O pintor modernista, referido por Scruton, servia-se do “grande realismo”, como parte “da observação de um objeto real”, para criar um trabalho abstrato.

⁷ Scruton refere também o carácter invasivo da arte pós-moderna, “a sua tendência em colonizar cada centímetro disponível na parede, chão ou teto, com o intuito de expulsar do nosso campo de visão tudo o que não seja arte, tudo o que seja meramente decorativo, quotidiano e desprezível”, tendência que, nas palavras do teórico, leva à «instalação» (cf. Scruton, 2000, p.120).

uma característica antropológica natural (pois é comum a todos os homens).⁸ Segundo Velotti, “Platão foi o primeiro a elaborar filosoficamente sobre o conceito de imitação” e “fê-lo não tanto por causa da distinção resultante da aceção, corrente na época, entre as formas poéticas mais propriamente miméticas e as formas mais narrativas, ‘diegéticas’, mas por causa da redução das atividades produtivas, ‘poiéticas’, ao grau de representação do real como adequação mais ou menos conseguida à sua «forma»” (Velotti, 2009, p. 200). Baseando-se neste pressuposto, Platão condena as artes, particularmente as imitativas – como a pintura – (*República*, Livro X), pois “se as coisas do mundo sensível são cópias das ideias, as cópias das coisas encontram-se duplamente distantes da sua verdade.” (Velotti, 2009, p. 200). Já em relação a Aristóteles, este “retira à imitação qualquer tipo de conotação negativa e torna a associar-lhe não só a pintura e todas as outras artes que produzem imagens (*Poética* 1460 b 7), mas também grande parte da música e todas as formas poéticas” (*Ibidem* 1447 a) (cf. Velotti, 2009, pp.199-201).

Estas duas premissas que se encontram no mundo antigo influenciaram o pensamento ocidental ao longo dos séculos. No âmbito específico do pensamento musical, o paradigma mimético é preponderante até ao séc. XVIII, ainda que com diferentes sentidos: por um lado, encontramos uma perspectiva metafísica, onde a música audível é o resultado duma música de ordem superior (a famosa «harmonia das esferas»);⁹ mas por outro lado, também pode ser observado um sentido ético, pois a música representaria as paixões humanas (o *pathos*), sendo assim determinante na formação do carácter (o *ethos*). Este último sentido, que é teorizado no mundo antigo por autores como Platão ou Aristóteles, pode ser ainda observado na época moderna, pois é recuperado pela *Affektenlehre* barroca (também conhecida como “doutrina dos afetos”). Para além destes dois sentidos, o metafísico e o ético, encontramos no séc. XVIII um terceiro sentido que é derivado destes dois momentos primordiais: a música como imitação da natureza. Aqui, os dois momentos anteriores confluem, podendo ser isto observado nas propostas de Rameau e de Rousseau sobre esta questão.¹⁰

A finais do séc. XVIII este paradigma mimético entra em crise. Se até o séc. XVIII a arte (não apenas a arte musical) é compreendida como reprodução, a partir do século XIX a arte passa a ser concebida como produção, equiparando-se arte e natureza desde o ponto de vista da sua força vital. De uma estética da imitação passa-se assim a uma

⁸ Para Aristóteles, “imitar é um instinto da natureza comum a todos os homens desde a infância” e o homem é “de todos os seres vivos o mais inclinado à imitação” (*Poética* 1448 b 7).

⁹ Sobre este assunto veja-se o «Mito de Er» de Platão, contido na *República*, Livro X; ou os três tipos de música propostos por Boécio em *De institutione Musica*, Livro I (cf. Castanheira, 2009, p.37).

¹⁰ Sobre este assunto, veja-se Berger, 2000, p. 128.

estética da expressão. Esta nova perspectiva estética, presente na música já nos alvares do séc. XIX, será também determinante para a pintura no final deste século.

“Em finais do século XIX e inícios do século XX, as artes visuais começaram claramente a desviar-se da intenção de imitar a natureza. A arte visual deixou de pretender copiar coisas; a fotografia podia fazê-lo. Os pintores expressionistas alemães deixaram de tentar captar com exatidão a aparência das coisas e, em vez disso, distorceram-nas para obter efeitos expressivos.” (Carroll, 2010, pp. 37-38)

1.2. A abstração no século XX: Kandinsky e Schoenberg

Dada a sua natureza imaterial, a música foi a primeira das artes a seguir o caminho da abstração, tornando-se assim no modelo a seguir para as outras artes.

“Desligada do concreto, a música afastava-se de uma obrigatoriedade mimética a que estavam sujeitas a pintura e a escultura, ocupando 'o último lugar na ordem da imitação (...)',¹¹ mas conquistando o primeiro na hierarquia das artes quando o que estava em causa era expressar a 'essência íntima (...), a própria vontade'¹² e o inefável do mundo, condição que fascinaria durante muitos séculos os artistas do olhar.” (Almeida, 2007, p.29)

Desde o século XIX, diferentes autores chamaram a atenção para este novo papel da arte musical, podendo destacar-se aqui a defesa da música como paradigma de abstração presente em autores como Walter Pater¹³ ou Arthur Schopenhauer¹⁴. Esta revalorização da arte musical terá uma profunda influência no séc. XX, afetando artistas como Kandinsky e Schoenberg. Sobre a influência da música na arte pictórica¹⁵, refere Kandinsky:

¹¹ Esta citação foi retirada de um texto de Jean Le Rond D'Alembert que passamos a transcrever: “Finalmente, la Música, que habla a la imaginación y a los sentidos al mismo tiempo, ocupa el último lugar en el orden de la imitación: no porque su imitación sea menos perfecta en los objetos que se propone representar, sino porque hasta ahora parece haberse limitado a um pequeno número de imágenes, lo que debe atribuirse no tanto a su naturaleza como a la escasez de inventiva y de recursos de la mayor parte de aquellos que la cultivan. Cf. D'Alembert, J., *Discours préliminaire de l'Encyclopédie*, in Fubini, E., *op.cit.*, pp. 222-223.

¹² Cf. Schopenhauer, *The World as Will and Representation*, livro 3, §54.

¹³ “All art constantly aspires towards the condition of music.” (Pater, 1980, p.106)

¹⁴ “It is the aim of every art to become like *music*.” (Schopenhauer, 1988, *Manuscript Remains*, *apud* Berger, 2000, p.141)

¹⁵ Kandinsky esteve presente no concerto de Schoenberg, em 2 de janeiro de 1911, e sentiu-se profundamente envolvido pela música do compositor. Em cartas refere o quanto a música dele repercutia naquilo que ele queria transmitir através da sua pintura (cf. Frisch, 2005, p.120).

“Desde há séculos que a música, é por excelência a arte que exprime a vida espiritual do artista. Com raras exceções, este utiliza os seus meios, não para representar fenómenos da natureza, mas para dar uma vida própria aos sons musicais. Para o artista criador que quer e que deve exprimir o seu universo interior, a imitação das coisas da natureza, ainda que bem-sucedida, não pode ser um fim em si mesma. E ele inveja a facilidade com que a mais imaterial das artes, a música o consegue. Compreende-se assim que o artista se volte para ela e que se esforce por descobrir e aplicar processos similares. Daí, a existência em pintura da atual procura de ritmo, da construção abstrata, matemática, e também do valor que hoje em dia se atribui à repetição dos tons coloridos, ao dinamismo da cor.” (Kandinsky, 2020, pp. 49-50)

É na tentativa de expressar o “universo interior”¹⁶ do artista criador que Kandinsky e Schoenberg se aproximam num encontro teórico, no início do século XX. Estes artistas e teóricos publicaram importantes trabalhos sobre a arte em que cada um se inseria – o primeiro na pintura e o segundo na música. *Do Espiritual na Arte* (1912) de Kandinsky e *Tratado de Harmonia* (1911) de Schoenberg possibilitaram um avanço significativo no desenvolvimento estético, tanto no campo da pintura como no da música, graças à sua sistematização e cogitação (cf. Castanheira, 2015, p. 90).

Um dos assuntos sobre o qual escreve Schoenberg tem que ver com o artista e a sua relação com a imaginação. Refere o compositor:

“Parece-me que o direito do artista de se desviar da natureza não pode ser contestado. Não foi apenas no nosso tempo, mas provavelmente também em todos os tempos, que houve uma tendência dos artistas a produzirem uma obra de arte independentemente do realismo, independentemente do que realmente se vê. Usar a imaginação, a fantasia, é certamente direito do artista (...)” (Schoenberg, “To the San Francisco Round-Table on Modern Art”, *apud* Auner, 2003, p. 328)¹⁷

Para Schoenberg, este “direito do artista de se desviar da natureza”, está intimamente relacionado com o poder criador. O artista vê a coisa, que só existe porque ele a conseguiu vislumbrar e tem o poder de lhe dar vida, comparando-se assim a um Deus criador (cf. Schoenberg, 1950, p. 102).

Para este compositor há duas noções fundamentais que determinam o processo criativo, sendo elas o estilo e a ideia – que dão título ao seu livro *Style and Idea* (1950). Para o compositor, o “estilo é a qualidade duma obra e é baseado nas condições

¹⁶ Este apelo à expressão do “universo interior” do artista é característica do *expressionismo alemão*, que subordinava a representação naturalista ao objetivo de retratar as forças internas e o irracional, focando-se muitas vezes nas emoções extremas e violentas” (Auner, 2013, p. 52). Schoenberg preferia chamar “«a arte de representação de processos internos», que capturava melhor o vasto âmbito de emoções dos seus trabalhos” (Auner & Frisch, 2013, p. 52).

¹⁷ “It seems to me that the right of the artist to deviate from nature cannot be contested. It was not only in our time, but it was also probably in all times, that there was a tendency of artists to produce a work of art independently of realism, independently of what one really sees. To use his imagination, his fantasy, is certainly the right of an artist (...)” Versão original da tradução para português feita pela autora do trabalho.

naturais, expressando nele quem o produziu” (*Ibidem*, 1950, p.47).¹⁸ Schoenberg menciona abertamente as razões pelas quais podem ocorrer mudanças no estilo e, na sua opinião, tais podem acontecer pela vontade de seguir novas formas de escrita (cf. *Ibidem*, 1950, p. 3). Estas mudanças não são a preocupação base do criador, mas o resultado da ideia que este concebeu.

“(…) uma ideia nem sempre é um produto do cérebro. As ideias podem invadir a mente de uma forma tão imprevista e por vezes tão indesejada como um som musical que atinge o ouvido ou um odor o nariz.

(…) No seu significado mais comum, o termo ideia é usado como sinónimo de tema, melodia, frase ou motivo. Eu considero a totalidade da peça como a ideia: a ideia que o seu criador queria apresentar.” (Schoenberg, 1950, p. 49)¹⁹

Aqui Schoenberg identifica diferentes significados para a noção de ideia. Num primeiro momento, a ideia é apresentada como uma produção interior, sendo esta operada de forma consciente (a ideia como "produto do cérebro") ou inconsciente (a ideia como um acontecimento ou um encontro). No entanto, num segundo momento, Schoenberg apresenta dois novos significados para a noção de ideia, compreendendo aí a ideia como o material propriamente musical (o "tema, melodia, frase ou motivo")²⁰ ou como totalidade ideal que governa a obra. Este último sentido não será exclusivo de Schoenberg, podendo ser observado noutros artistas, como por exemplo Klee:

“No princípio era certamente a ação; mas, acima dela, está a ideia. E, como a infinitude não tem princípio determinado, mas, tal como o círculo, é sem princípio, podemos admitir a primazia da ideia. Ao princípio era o verbo, traduz Lutero.” (Klee, 2001, p. 40)

¹⁸ “Style is the quality of a work and is based on natural conditions, expressing him who produced it.” Versão original da tradução para português feita pela autora do trabalho.

¹⁹ (...) an idea is not always the product of brain-work. Ideas may invade the mind as unprovoked and perhaps even as undesired as a musical sound reaches the ear or an odor the nose.

Ideas can only be honored by one who has some of his own; but only he can honor who deserves honor himself. (...) In its most common meaning, the term idea is used as a synonym for theme, melody, phrase or motive. I myself consider the totality of a piece as the *idea*: the idea which its creator wanted to present.” Versão original da tradução para português feita pela autora do trabalho.

²⁰ Schoenberg afirma que a ideia, no seu significado mais comum, compreende o material propriamente musical, mas esta noção de ideia aplicada à música é relativamente recente: “Desde a época de Platão até grande parte do século XVIII, a música era percebida como incapaz de transmitir ideias” (Bonds, 2006, XV)²⁰. É com Eduard Hanslick que se dá uma viragem neste pensamento, tendo sido ele o primeiro a afirmar que existem *ideias musicais*: “Se se perguntar o que se há-de expressar com este material sonoro, a resposta reza assim: *ideias musicais*. Mas uma ideia musical trazida inteiramente à manifestação é já um belo autónomo, é fim em si mesmo, e de nenhum modo apenas meio ou material para a representação de sentimento e pensamentos, embora possa possuir em alto grau aquela sugestividade simbólica, refletora das grandes leis cósmicas, com que deparamos em todo o belo artístico” (Hanslick, 2015, p.46).

1.3. A superação da cisão entre a abstração e a mimese

A tendência à abstração no século XX desequilibrou os impulsos criativos que orientavam as artes. Este desequilíbrio trouxe alguns perigos para o domínio artístico, tais como a tendência ao vazio ou a falta de significado.

Segundo Hegel, a tendência à abstração, se entendida como liberdade individual exacerbada, representa um perigo a que chama “princípio de atomicidade”. Este princípio, representa o perigo de que o conhecimento humano possa ficar preso numa liberdade subjetiva, de maneira que se fique tão obcecado com este indispensável, mas abstrato direito, que se deixe de tornar objetivas as vontades, e em vez de se viver uma vida com significado se fique condenado ao vazio (cf. Hegel, 2014, p. 455).

A abstração, refere Berger, é também o resultado das tensões bélicas do séc. XX. Deste modo, é simbólico o título de Berger "a guerra fria da mimese e da abstração" (p. 139), pois na contraposição das tendências artísticas destes dois blocos podemos observar de que modo a ideologia afetou à prática artística no séc. XX. Enquanto no bloco oriental prevalecia uma tendência mimética (o realismo social dirigido às massas) no bloco ocidental prevalecia uma tendência à abstração (a música abstrata e formalista)²¹. Esta separação, contudo, já não faz sentido para Berger,²² pelo que propõe diferentes modos de ultrapassar esta cisão entre a abstração e a mimese:

“Primeiro, pode-se esperar o surgimento de mais uma concepção fundando a dignidade da música abstrata em algum tipo de realidade última, uma concepção para substituir as noções desacreditadas de harmonia inteligível ou mundo numenal para além do mundo das aparências. (...) Uma segunda estratégia, e com perspectivas muito melhores, teria que envolver, então, alguma forma de reaproximação e acomodação entre as ideias abstratas e miméticas, uma refertilização da abstração com a mimese. No caso da música instrumental, tal refertilização significaria necessariamente colocar a música de volta a um contexto que a linguagem pode nomear: um título figurativo, um programa, um «ou enredo arquetípico» (para usar o termo de Anthony Newcomb), a citação ou alusão a outra música, uma invocação de um estilo que já teve uma função (uma dança, digamos), um gesto antropomórfico sugerindo um corpo falante,

²¹ Esta posição formalista é assim sintetizada por Werner Hafrmann: “Abstract art is the idiom of the free world.” (Hafrmann *apud* Berger, 2000, p. 147).

²² “Por um lado, a justificação política já não é suficiente para um artista ter um trabalho interessante e espera-se de um artista mais do que uma simples demonstração de independência. (...) Por outro lado, o medo da mimese tornou-se menor porque já não há partidos totalitaristas. (...) os compositores não vêem mais a necessidade de continuar com a proibição automutilante da mimese e da tonalidade, não sentem mais que devem falar um Esperanto artificial ou não serão ouvidos” (Berger, 2000, p. 151).

cantante, em movimento ou dançante, qualquer coisa desse tipo serviria.” (Berger, 2000, p. 150)²³

Esta superação da cisão entre a abstração e a mimese que defende Berger, também pode ser observada na noção de convergência proposta por Walter Frisch.

“Convergência mesmo não sendo um conceito rígido, como categoria de relações música-arte, é uma construção heurística útil. É mais poderosamente sugestivo do que afinidade ou analogia e implica uma conexão mais profunda entre as artes do que o paralelismo. Convergência pode revelar pontos de contato entre duas ou mais artes sem necessariamente atribuir qualquer coisa como concreta, como influência, como intenção.” (Frisch, 2005, p. 90)²⁴

A convergência, tal como Walter Frisch a identifica, tendo por base teorias de Theodor Adorno²⁵ e Philippe Junod²⁶, também supera a cisão entre a abstração e a mimese, relacionando-se com a proposta de *refertilização* de Berger.²⁷ É com base nestas duas teorias - no conceito de convergência de Frisch e na segunda proposta de Berger - que se apresenta a prática compositiva pessoal desenvolvida ao longo do mestrado.

²³ “First, one might hope for the emergence of yet another conception grounding abstract music’s dignity in some sort of an ultimate reality, a conception to replace the discredit notions of intelligible harmony or noumenal world beyond the world of appearances. (...) A second strategy, and one with much better prospects, would have to involve, then, some form of rapprochement and accommodation between the abstract and mimetic ideas, a refertilization of abstraction with mimesis. In the case of instrumental music, such refertilization would necessarily mean putting the music back into a context that language can name: a figurative title, a program, an “archetypal plot” (to use Anthony Newcomb’s term), a quotation or allusion to other music, an invocation of a style that once had a function (a dance, say), an anthropomorphic gesture suggesting a speaking, singing, moving, or dancing body, anything of this kind would do.” Versão original da tradução para português feita pela autora do trabalho.

²⁴ “Convergence, though not ironclad as a category of music- art relations, is thus a useful heuristic construct. It is more powerfully suggestive than affinity or analogy, and it implies a deeper connection between arts than parallelism. Convergence can reveal points of contact between two (or more) arts without necessarily imputing anything as concrete as influence or intention.” Versão original da tradução para português feita pela autora do trabalho.

²⁵ Veja-se o artigo “On Some Relationships between Music and Painting” (1995).

²⁶ Veja-se o capítulo “The New Paragone: Paradoxes and Contradictions of Pictorial Musicalism” do livro *The Arts Entwined: Music and Painting in the Nineteenth Century* (2011).

²⁷ Ainda sobre o conceito de convergência, veja-se o artigo “Sobre la interrelación de la música y la plástica en los siglos XX y XXI: Una posible tipología a partir de casos provenientes del campo artístico argentino” de Cintia Cristiá (2012).

1.4. O Processo Criativo Multilinear

O processo de "refertilização da abstração com a mimese", característico da segunda proposta de Berger, também pode ser observado no processo criativo desenvolvido ao longo deste mestrado. A prática compositiva contemplada nesta dissertação, partiu da exploração de diferentes tipos de relação entre música e pintura. Se bem todas as referências plásticas utilizadas foram abstratas, os tipos de relação estabelecidos entre a pintura e a música responderam a critérios eminentemente miméticos, assentes em princípios simbólicos.²⁸

Nas obras escritas ao longo do mestrado há uma série de relações entre dois tipos de experiência – musical e pictórica. As relações são criadas tendo em conta o modo como podem aludir a determinada ideia. Ao longo do processo criativo, estes tipos de relações foram sendo explorados de várias formas: com a criação de títulos, que se relacionassem com os conceitos das obras; pela conceção de um programa que fizesse alusão ao enredo que a obra segue; pelo uso de gestos antropomórficos musicais que fizessem referência a determinadas características presentes na pintura ou no conceito da obra; pelo uso de música eletrónica manipulada que procede de elementos da realidade, sendo estes reconfigurados; pela aplicação de conceitos procedentes de Kandinsky e Klee, que sustentam a transformação dos elementos pictóricos em música; pela criação de mapas e esboços, que são o momento em que a ideia se concretiza num objeto.

A prática compositiva desenvolvida pode ser dividida em duas fases. Na primeira partimos da noção de «isolamento de elementos» procedente de Kandinsky, ao passo que na segunda tivemos como conceito orientador a noção de linha de Klee. Com Kandinsky fez-se uso de pinturas, tendo estas sido divididas em elementos que deram origem à criação de material musical. Já com Klee o processo desenvolveu-se de forma diferente, tendo sido criados mapas temporais que definiam a forma como se desenvolveria a obra no seu todo. Em ambas as fases, a relação música e pintura é imensamente frutífera, pois a ideia concretiza-se, revestindo-se de uma camada musical e de uma camada pictórica.

Convém ainda referir qual é a mudança operada na aplicação da noção de ideia. Na primeira fase a ideia é originada por um encontro com uma experiência exterior, seja através das pinturas de outro autor – no caso da obra *Um Ressoar Cêntrico Dourado* –

²⁸ Acerca do simbolismo, refere Edward Arthur Lippman: "Symbolism entails a relation between two different kinds of experience, one somehow pointing to the other, and this is a type of relation that music presents in a remarkable variety, for music is an extremely intricate activity." (Lippman, 1953, p. 554).

seja pela influência visual externa na criação da obra pictórica – no caso da obra *Dilatação Alaranjada Obliqua*. No que diz respeito à criação de material, este é extremamente fragmentado devido ao uso de elementos isolados que dão origem a pequenos motivos base. Já na segunda fase a ideia surge duma experiência interna, influenciando assim a todos os parâmetros artísticos envolvidos no processo criativo. Aqui, o esboço pictórico forma-se com base na percepção pessoal de um conceito ou de um poema e transforma-se em mapa temporal, sendo este concebido musicalmente. Este último significado da ideia, explorado na segunda fase criativa, pode ser relacionado com a compreensão da ideia como "totalidade da peça" proposta por Schoenberg (cf. Schoenberg, 1950, p. 49).

Processo Criativo Multilinear é o nome dado a este trabalho devido a razões diversas. Primeiro, por fazer uso de várias vertentes artísticas no seu processo – da música e da pintura, principalmente, mas também da literatura²⁹. Segundo, por se ter estudado os diferentes tipos de relações entre essas vertentes artísticas. Terceiro, por no próprio processo, na primeira fase, se isolar os elementos e se fazer a sua justaposição. Quarto, pelo papel importante que a linha tem na segunda fase do processo. Este processo criativo foi desenvolvido entre setembro de 2017 e outubro de 2019, período em que se escreveram as sete obras que constituem o segundo capítulo.³⁰

²⁹ Caso das obras: *Traum, (re)conhecer e confluyente*.

³⁰ As gravações destas obras encontram-se disponíveis na seguinte ligação: https://www.youtube.com/watch?v=jBMLF9YH3nk&list=PLotNZEP3hZgTEhDPx6Af5QQzjw_1EdmaO.

2. Prática compositiva: apresentação e análise

Neste capítulo serão apresentadas as obras escritas ao longo do mestrado. Numa primeira fase da investigação realizou-se um estudo de fontes, que serviram de sustentação à prática composicional. O ponto de partida deste processo criativo teve como base a exploração de diferentes tipos de relação entre a música e a pintura.

Com o intuito da exploração da potencialidade desta relação multidisciplinar desenvolveram-se duas fases criativas. A primeira decorreu de setembro de 2017 a março de 2018 e a segunda desenvolveu-se de abril de 2018 a outubro de 2019. Cada uma delas teve um marco teórico distinto. Na primeira fase tivemos como referência teórica o livro *Ponto, linha, plano* (2017) de Kandinsky, ao passo que na segunda fase partimos do livro *Escritos sobre Arte* (2001) de Klee. A escolha destes dois autores deveu-se a dois motivos fundamentais. Por um lado, tanto Kandinsky como Klee desenvolveram uma metodologia própria, caracterizada por uma abordagem dupla: tanto teórica como prática. E por outro lado, ambos deram um lugar de destaque à música no seu pensamento.

A metodologia proposta por estes teóricos e pintores teve um grande impacto na arte contemporânea, excedendo assim o domínio pictórico. Veja-se como exemplo o caso de Klee, que chegou a ser designado como o melhor professor de composição por Karlheinz Stockhausen³¹, e cujo método foi elogiado por Boulez do seguinte modo³²:

“A grande vantagem com Klee é que ele não tenta explicar-se; ele diz como se faz, porque o

³¹ “Vous verrez, Klee est le meilleur professeur de composition” (Boulez, 2008, p.8).

³² Boulez destaca a relevância do método artístico de Klee após a leitura do livro *O pensamento criativo*, que lhe tinha sido oferecido por Stockhausen.

fez. (...) Ele é o mais inteligente, o mais fecundo, o mais criativo dos professores” (Boulez, 2008, p. 9)³³

Este privilégio do domínio prático, que como vemos, transparece na teoria artística de Klee, foi essencial para o desenvolvimento da prática compositiva. É com base neste conhecimento prático, neste saber teórico retirado da poética criativa, que as teorias de Kandinsky e de Klee foram aplicadas e experimentadas.

2.1. Primeira fase (2017/2018)

Numa primeira fase, o processo criativo partiu da pintura como marco extra-referencial principal. Deste modo, a composição musical foi condicionada pela representação pictórica, tanto do ponto de vista formal, pois esta definia os vários momentos da obra musical, como do ponto de vista do conteúdo, pois a pintura influenciava a criação de material musical. As obras que constituem esta fase são *Um Ressoar Cêntrico Dourado*³⁴, *Dilatação Alaranjada Oblíqua*³⁵ e *Miniatura Entre Dois Pólos*³⁶.

Para relacionar estes dois tipos de arte, a pictórica e a musical, foram implementadas, num primeiro momento, duas estratégias diferentes: a divisão do espaço pictórico em centros³⁷ e o isolamento dos elementos pictóricos³⁸. Esta última estratégia, que também pode ser observada em Kandinsky, demonstrou ser mais efetiva e produtiva para a prática composicional. Vejamos de que forma aparece esta questão nos escritos de Kandinsky:

³³ “Le grand avantage avec Klee est qu’il ne cherche pas à s’expliquer; il dit comment il fait cela, pourquoi il le fait. (...) Il est le plus intelligent, le plus fécond, les plus créatif des professeurs.” Versão original da tradução feita pela autora do trabalho.

Ainda no mesmo texto citado, Boulez confessava que conseguiu ver nas palavras de Klee algo que ele próprio via no seu método. Mas se bem a teoria de Klee não afetou o método de Boulez por este se encontrar já numa fase desenvolvida, este pode, ainda segundo o autor, ser de grande ajuda para os artistas que procuram um método. (Cf. Boulez, 2008, p. 9).

³⁴ Obra desenvolvida no âmbito do projeto “Criação, circulação, registo de áudio e edição de obras de música portuguesa contemporânea, numa perspetiva reflexiva”. O projeto de investigação visou incentivar e apoiar a criação, circulação, o registo de áudio e edição de obras de música portuguesa contemporânea em partitura e em CD, envolvendo diferentes áreas como a composição, a performance, o som e tecnologias da música numa colaboração entre a Escola Superior de Música de Lisboa (ESML), a Escola Superior de Música, Artes e Espetáculo do Porto (ESMAE) e o Departamento de Música da Universidade de Évora. Este é um projeto apoiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT) e pelo Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional (FEDER) no âmbito dos programas 2020.

³⁵ Encomenda do grupo de música de câmara AntiTrio.

³⁶ Obra que começou a ser escrita na licenciatura e que depois se desenvolveu no mestrado.

³⁷ O conceito de *centro* foi retirado da leitura do livro de Rudolf Arnheim, *O Poder do Centro* (1990). Nele, o autor refere que na obra de arte clássica é possível demarcar um centro específico para o qual o nosso foco de atenção é direcionado.

³⁸ Sendo que o *centro* apenas definia uma única parte do quadro, optou-se por dividir o quadro em elementos, tendo todos a sua importância na construção e composição da obra.

“Isolando a pouco e pouco o ponto do círculo restrito da sua ação habitual as suas características interiores, até agora mudas, libertam uma ressonância acrescida. As suas características — tensões interiores — desprendem-se uma a uma das profundezas de seu ser, irradiando as suas forças. Os seus efeitos e influências sobrepõem-se aos recalcamientos humanos. Em suma, o ponto torna-se um ser vivo.” (Kandinsky, 2017, p.34)

O isolamento permite o acesso à ressonância do elemento, libertando assim as tensões interiores ocultas. Mas vejamos, ainda, de que modo define Kandinsky o que é um elemento:

“A noção de elemento pode ser interpretada de duas maneiras: como noção exterior ou interior.

Exteriormente, toda a forma gráfica ou pictural é um elemento. Interiormente, não é a forma mas a tensão viva que lhe é intrínseca que constitui o elemento.

Com efeito, não são as formas exteriores que definem o conteúdo de uma obra pictural, mas as forças — tensões que vivem nessas formas” (*Ibidem*, p.40)

Este duplo sentido da noção de elemento, "como noção exterior ou interior", foi adotado na prática compositiva³⁹ desenvolvida. Os elementos pictóricos isolados determinaram assim a criação musical, tanto do ponto de vista do conteúdo, como do ponto de vista formal. Começamos, então, por observar que técnicas composicionais foram adotadas para a criação de material musical. Para compreender melhor este assunto, ilustraremos as técnicas composicionais com exemplos retirados desta primeira fase composicional:

(1.1) Isolamento formal e criação motivica;



Figura 1 – Motivo musical base em *Um Ressoar Cêntrico Dourado* (cc.6-8).

³⁹ A prática compositiva desenvolvida nesta primeira fase pode ser relacionada, ainda, com a noção de composição de Kandinsky: “A composição é subordinação interiormente necessária:

1. Dos elementos isolados, e
2. Da construção a um fim pictural preciso.

Se a ressonância harmoniosa corresponde por inteiro ao fim pictural dado, essa ressonância harmoniosa deve ser considerada equivalente de uma composição. Ela torna-se a própria composição.” (Kandinsky, 2017, p.44)

Na figura 1 vemos de que modo o elemento circular plástico foi transformado em material musical. Deste modo, pode ser observado como a linha semi-circular da flauta, em contraponto com o oboé, forma um círculo.

(1.2) A associação de um instrumento a determinada forma pictórica pelas suas características visuais, físicas e tímbricas;

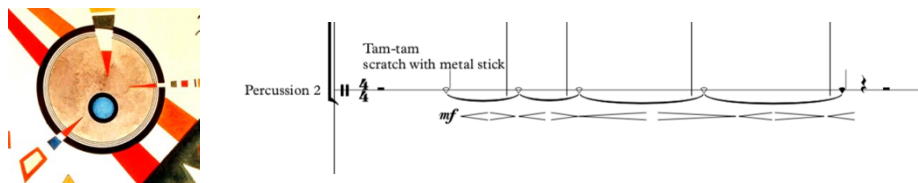


Figura 2 – Técnica de execução em *Um Ressoar Cêntrico Dourado* (cc.1-5).

A figura 2 apresenta a forma como a ideia de círculo é dada pelo tam-tam, que é raspado de forma circular.

(1.3) O uso de técnicas para criar as formas;

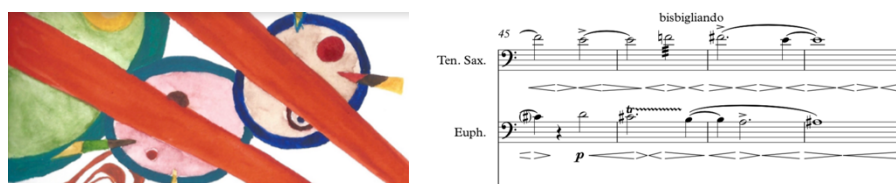


Figura 3 – Uso de dinâmicas na obra *Dilatação Alaranjada Obliqua* (cc.45-48).

Na figura 3 apresenta-se de que maneira o uso de dinâmicas em crescendo e diminuendo aludem à ideia circular presente no detalhe pictórico.

(1.4) Espacialização de formas visuais.



Figura 4 – Técnica de escrita da obra *Um Ressoar Cêntrico Dourado* (cc.33-37).

A figura 4 apresenta a espacialização do ar na passagem pelos metais, criando-se uma espacialização sonora que também é visível na partitura.

Após observarmos de que modo foram exploradas as relações simbólicas entre os elementos pictóricos isolados e o material musical criado, passemos então a referir de que forma foram relacionados estes elementos músico-pictóricos na composição musical geral. Para isso seguiram-se 3 técnicas composicionais base:

- (1) A repetição dum mesmo elemento musical várias vezes ao longo da obra;
- (2) O desenvolvimento de motivos base: o elemento visual é aquilo que se apresenta, e tal como ao olhar para a tela se criam relações de movimento e de espaço, a nível musical essas relações também são necessárias para o desenvolvimento da obra;
- (3) A criação de motivos secundários: para além dos motivos musicais base desenvolvidos em cada parte, há outro tipo de motivos que auxiliam na profundidade da perceção sonora.

Outro aspeto a ter em conta ao nível musical diz respeito à orquestração, onde se tentou sempre ir ao encontro dos motivos-base que constituem cada parte.

2.1.1. *Um Ressoar Cêntrico Dourado* (2018)

Um Ressoar Cêntrico Dourado

for ensemble ca.8'

score in C

written for a FCT project

Solange Azevedo

Porto, março de 2018

Instrumentation

Flute

Oboe, English horn

Bb clarinet, Bass clarinet

Bassoon

Horn in F

Bb trumpet

Trombone

Tuba

Percussion I - tam-tam, thunder sheet, crotales, triangle

Percussion II - bass drum, 2 metal pipes*

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Contrabass

*with small resonance, medium register, with identical timbres


mallets - metal, soft, bow

trumpet - mute

Performance Marks

air - breathe inside the instrument

percussion - muffled bass drum

 - scratch

Um Ressoar Cêntrico Dourado

partitura em Dó

$\text{♩} = 60$

The score is for a symphonic work in D major, 4/4 time, with a tempo of quarter note = 60. The instrumentation includes Flute, Oboe, Clarinet in Bb, Bassoon, Horn in F, Trumpet in Bb, Trombone, Tuba, Percussion 1 (Bass Drum, Muffled with soft stick), Percussion 2 (Tam-tam, scratch with metal stick), Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score shows dynamic markings such as *f*, *p*, *mf*, *ff*, *sfz*, and *pp*, along with performance instructions like 'air' and 'always l.v.'. The percussion parts include specific techniques like 'scratch with metal stick' and 'muffled with soft stick'.

2

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Tba.

Perc.1

Perc.2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p *mf* *f* *mf* *p* *mf* *p*

f *p* *f* *p* *f* *p*

mf *f* *mf* *p* *f*

p *f* *sfz* *p* *f* *p*

p *f* *mf*

mf *f* *p* *f* *p*

mf *sfz* *sfz* *f* *p*

p *mf* *p* *f* *p*

mf *f* *ff* *p* *p* *f*

mf *f* *mf* *mf* *f* *p* *p*

f

tr

tr

bisbigliando faster possible

ord.

To Eng. Hn.

To Crost.

Crotales with bow

15 3

Fl. *f subito p subito f p f subito p subito f*

Ob.

Cl. *mf f bisbigliando*

Bsn. *bisbigliando p*

Hn. *ord. f p*

Tpt. *mf f p mf f mf*

Tbn. *air f p mf p f mf*

Tba. *ord. p mf p f*

Perc.1 *mf f p f mf f*

Perc.2 *f p mf*

Vln. I *mf p f mf p*

Vln. II *arco f p f p*

Vla. *p*

Vc.

Cb.

38 7

Fl. *f* *a* *p* *f* *subito* *p* *a* *mf* *a* *a* *a* *f* *3*

Ob. *f* *p* *f* *mf*

Cl. *f* *3* *3* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

Bsn. *pp* *mf* *p*

Hn. *f* *6*

Tpt. *f* *3* *3* *p* *f* *p*

Tbn. *pp* *mf* *p*

Tba. *con. sord.* *f* *subito* *6* *p*

Perc. 1 *f* *mf*

Perc. 2 *f* *mf* *mf*

Vln. I *f* *mf* *f* *mf*

Vln. II *mf* *f* *mf* *f*

Vla.

Vc.

Cb.

8

Fl. *p* *p* *mf* *mf* *f* (*subito*)

Ob. *mf* *p* *mf* *f* *f* (*subito*)

Cl. *f* *p* *p* *ff* *pp* *ff*

Bsn. *mf*

Hn. *f*

Tpt. *mf* *f* (*subito*) *p*

Tbn. *mf* *f* *p*

Tba. *mf* *f* *p*

Perc. 1 *f* *p* *To Thunder Sheet*

Perc. 2 *f* *p* *Metal Pipes*

Vln. I *f* *mf* *sul ponticello* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *ord.* *f* *mf*

Vln. II *mf* *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf* *f*

Vla. *sul ponticello* *f* *p* *f* *p*

Vc. *sul ponticello* *f* *p* *f* *p*

Cb. *sul ponticello* *f* *p* *f* *p*

45

Fl.

Ob.

Cl.

Bn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Tba.

Thunder Sheet (shaking with hand)

Perc.1

Perc.2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

ff

p

mf

f

f > p

sul ponticello

9

Musical score for a symphony orchestra, measures 59-111. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Tuba (Tba.), Percussion 1 (Perc.1), Percussion 2 (Perc.2), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

Measures 59-111 are shown. The score includes various dynamics (p, mf, f) and articulations (trills, accents, pizzicato, arco). The Flute part starts with a forte (f) dynamic and features a trill in measure 111. The Oboe part has a trill in measure 111. The Clarinet part has a trill in measure 111. The Bassoon part has a trill in measure 111. The Trombone part has a trill in measure 111. The Tuba part has a trill in measure 111. The Violin I part has a trill in measure 111. The Violin II part has a trill in measure 111. The Viola part has a trill in measure 111. The Violoncello part has a trill in measure 111. The Contrabass part has a trill in measure 111.

12

Fl. *ff* *p* *f* *mf* *p* *mf* *f* *p*

Ob. *f* *p* *f* *p* *mf*

Cl. *f* *mf* *f* *p* *bisbigliando* *f* *To Bass Clarinet* *p*

Bsn. *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

Hn.

Tpt.

Tbn. *p* *s.s.*

Tba.

Perc.1 *f* *p* *Bass Drum superball circular movement*

Perc.2

Vln. I *p* *p* *f* *p*

Vln. II *p* *f* *p* *f* *p*

Vla. *f* *p* *f* *p* *mf* *f*

Vc. *pp* *mf* *f* *p* *mf* *f* *mf*

Cb.

14

65

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Tba.

Perc. 1

Perc. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf *p* *f* *p* *f* *mf* *p*

p *ff* *mf* *f* *p*

mf *p* *f* *p* *f* *p*

f *p* *f* *mf* *p*

f *p* *mf* *f* *mf*

p *f* *f* *mf*

f *p* *f* *p*

mf *p* *f subito* *ff* *p*

p *mf* *p* *ff* *mf* *p* *mf*

92 15

This musical score page contains measures 92 through 95. The instruments and their parts are as follows:

- Flute (Fl.):** Remains silent throughout the measures.
- Oboe (Ob.):** Remains silent throughout the measures.
- Bass Clarinet (Cl.):** Labeled "Bass Clarinet in Bb". It begins in measure 92 with a trill (tr) and a forte (*f*) dynamic. It plays a melodic line with dynamics *f*, *p*, *mf*, and *f*.
- Bassoon (Bsn.):** Remains silent throughout the measures.
- Horn (Hn.):** Plays a melodic line starting in measure 92 with a trill (tr) and *mf* dynamic, moving through *p* and *f*.
- Trumpet (Tpt.):** Plays a melodic line starting in measure 92 with a trill (tr) and *mf* dynamic, moving through *p* and *f*.
- Trombone (Tbn.):** Plays a melodic line starting in measure 92 with a trill (tr) and *mf* dynamic, moving through *p*, *f*, *p*, and *f*.
- Tuba (Tba.):** Plays a melodic line starting in measure 92 with a trill (tr) and *mf* dynamic, moving through *p*, *mf*, *p*, and *f*.
- Percussion 1 (Perc. 1):** Plays rhythmic patterns with dynamics *mf* and *f*.
- Percussion 2 (Perc. 2):** Plays rhythmic patterns with dynamics *f*, *p*, *mf*, and *< f*.
- Violin I (Vln. I):** Remains silent throughout the measures.
- Violin II (Vln. II):** Remains silent throughout the measures.
- Viola (Vla.):** Plays a melodic line starting in measure 92 with a trill (tr) and *p* dynamic, moving through *ff*.
- Violoncello (Vc.):** Plays a melodic line starting in measure 92 with a trill (tr) and *mf* dynamic, moving through *f*, *ff*, and *mf*.
- Contrabass (Cb.):** Plays a melodic line starting in measure 92 with a trill (tr) and *p* dynamic, moving through *mf*, *ff*, *mf*, and *fff*.

16

97

Fl.

Ob.

B. Cl.

Bsn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Tba.

Perc.1

Perc.2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

tr

bisbigliando

p

f

mf

ff

arco

sfz

p

f

mf

ff

p

f

mf

sfz

102 17

Fl. *mf* *p* *mf*

Ob.

B. Cl. *mf* *p* *mf*

Bsn. *mf* *p* *mf*

Hn. *p* *p*

Tpt. *p* *p*

Tbn. *p*

Tba. *p*

Perc.1

Perc.2

Vln. I *f* *f* *sfz* *p* *f*

Vln. II *p* *f* *sfz* *f* *p*

Vla. *p* *p* *f*

Vc. *f* *sfz* *p* *mf*

Cb. *f* *p* *p* *f*

114 *rall.* $\text{♩} = 50$ 19

Fl. *mf* *p*

Ob. To E.H. English Horn *p* *mf* *p*

B. Cl. *p* *mf*

Bsn. *p* *mf*

Hn. *mf* *p* *mf*

Tpt. *mf* *p*

Tbn. *p*

Tba. *p*

Perc.1 Crotales bow *p* *mf* *p*

Perc.2 scratch superball *p*

Vln. I *mf* *f* *p*

Vln. II *mf* *mf* *f* *mf* *pp*

Vla. *mf* *pp* *p* *p* *mf* *p*

Vc. *f* *p* *mf* *p* *mf*

Cb. *mf* *p* *p* *mf* *p*

20 *rall.* $\text{♩} = 42$

Fl. *sempre mf*

Ob. *p* *mf*

B. Cl. *p* *mf*

Bn. *p* *f* *p*

Hn. *p* *ff* *mf*

Tpt. *p possible* *ff* *mf*

Tbn. *p* *ff* *mf*

Tba. *p* *mf* *p* *ff* *mf*

Perc. 1 *Thunder Sheet shake* *mf* *ppp*

Perc. 2 *p* *mf* *ppp*

Vln. I *mf* *f* *mf*

Vln. II *mf* *f* *mf*

Vla. *mf* *f* *mf*

Vc. *p* *mf* *f* *mf*

Cb. *p* *mf* *f*

Um Ressoar Cêntrico Dourado é uma obra para ensemble com cerca de 8 minutos e tem por influência a aguarela *Forma de Seta para a Esquerda* (1923) de Wassily Kandinsky.

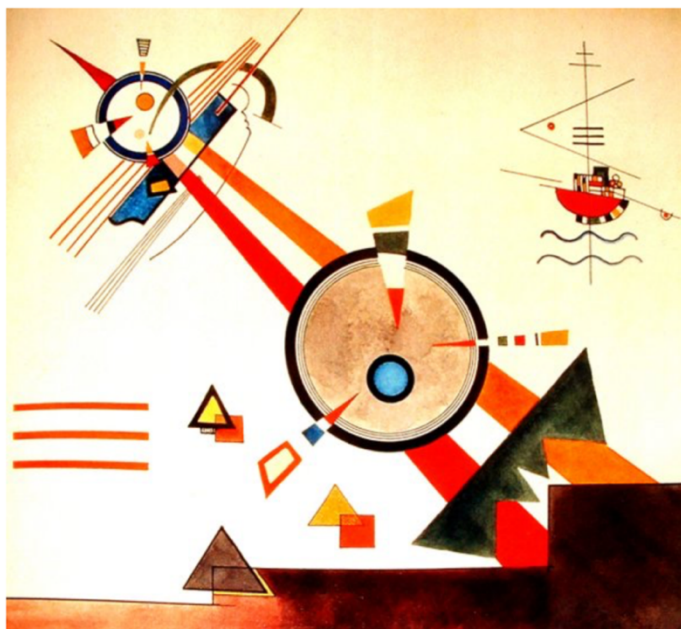


Figura 5 – *Forma de Seta para a Esquerda* (1923) de Wassily Kandinsky.

Como já foi abordado na descrição do processo criativo da primeira fase, a aguarela foi analisada, tendo sido isolados elementos que deram origem a diferentes secções musicais. Após a divisão do quadro em partes, passou-se à criação dos diferentes momentos da obra (veja-se a divisão formal da obra na tabela 1). Estes foram escritos de forma não linear, tendo sido ordenados os diferentes elementos numa fase final.

Partes	A	B	C	B	D	B	E	A
Compassos	1-29	30-36	37-47	48-56	57-71	72-79	80-114	115-126

Tabela 1 – Divisão formal da obra *Um Ressoar Cêntrico Dourado*.⁴⁰

A ideia de círculo - o elemento mais importante da obra pictórica - é manifestada formalmente de duas formas diferentes: através da repetição do motivo B e através do retorno ao motivo A no final da obra.

⁴⁰ Esta tabela tem relação direta com a divisão formal do quadro.

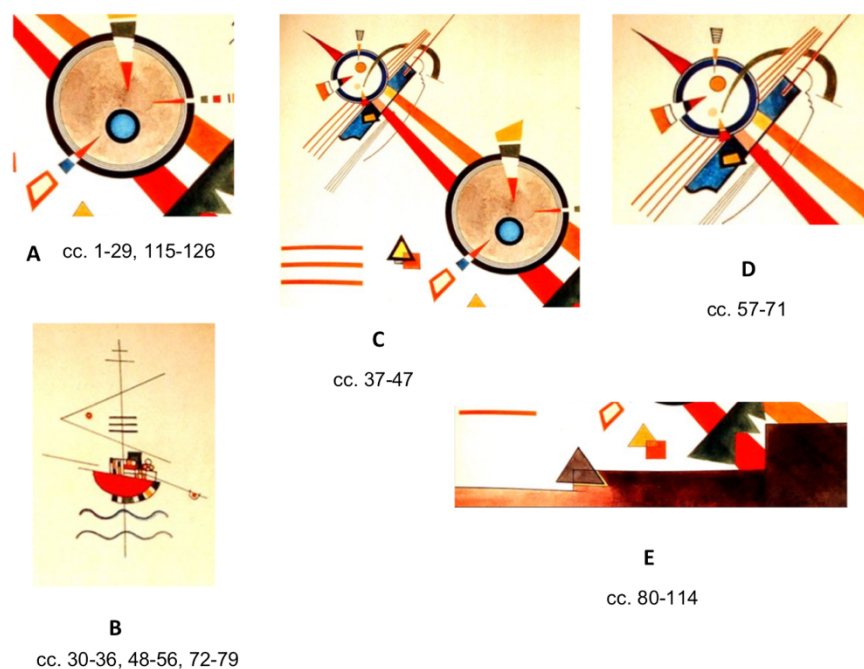


Figura 6 – Divisão de elementos de *Forma de Seta para a Esquerda* (1923).

Para criar a ligação entre música e pintura, além da estrutura formal apresentada, foram usadas algumas técnicas composicionais base, entre as que se destacam: a criação de motivos-base que se relacionam diretamente com o elemento isolado; a relação simbólica entre as formas pictóricas e o aspeto físico, tímbrico e de registo dos instrumentos; a criação de outras formas através do contraponto de motivos-base; a passagem de uma linha musical por vários instrumentos, de modo a criar espacialização. Com estas técnicas não se pretende criar um som que seja em si mesmo perceptível como um dos elementos visuais do quadro, como por exemplo ter um círculo e ouvir-se um “círculo”. O intuito aqui é explorar o estímulo criativo que os elementos pictóricos podem aportar quando aplicados à composição musical.

A criação de motivos-base musicais tendo por base elementos pictóricos é a prática mais recorrente ao longo da obra. É o caso da criação do motivo melódico de “semi-círculo” presente na flauta nos compassos 6 a 8⁴¹. No caso deste motivo musical (cc.6-8), há uma linha desenhada pelo oboé na forma de uma simetria inferior, e é então formado um círculo. Este motivo musical irá aparecer ao longo de toda a obra, nas mais diversas variações, passando por todos os instrumentos, sobretudo na parte final, que é aquela em que se dá o “ressoar”.

⁴¹ Veja-se a figura 7.



Figura 7 – Material melódico do motivo do semi-círculo da flauta (cc.6-8).

Outro caso de círculo é apresentado no bombo desde o compasso 72 ao 79 com o uso da pressão de uma bola de borracha. Esta forma é, então, relacionada com a forma do instrumento e com a forma de execução, pela raspagem da baqueta de forma circular no bombo.

A relação pictórica com a forma física dos instrumentos apresenta-se, também, nos compassos iniciais, na escolha do tam-tam e do bombo. As suas ressonâncias circulares remetem para o círculo central da aquarela, que contém em si próprio mais círculos, por isso se faz uso de dois instrumentos que sugerem essa sobreposição circular. Ainda inserido nesta relação do elemento pictórico com a forma física do instrumento, surge o contrabaixo, no compasso 80, na parte E, que pelo seu timbre grave e pela sua cor acastanhada, alude à base castanha do quadro.

Técnicas como o ligeiro *glissando* (*pitch bending*) numa nota ajudam a desenhar contornos – exemplos na flauta dos compassos 9 a 14 e nas cordas dos compassos 100 ao 105, 111 ao 120 e 122 ao 125. Os *glissandi* que as cordas executam na parte B têm por objetivo a simulação de linhas curvas – exemplo nos compassos 30 a 36 e 72 a 79 –; e os trémulos dos compassos 43 a 56 também possuem movimento de semicírculo.

Ao nível espacial também se explorou o círculo, iniciando uma linha num instrumento e voltando ao mesmo. Este é um caso presente nos metais nos compassos 30 a 32, 33 a 34 e 35 a 37, por exemplo. Dado o carácter do ensemble, foi possível desenhar os contornos semicirculares espacialmente, fazendo as várias linhas musicais passarem pelos vários instrumentos. Essas linhas, para além de se ouvirem no espaço, são também visíveis na partitura.

Como se trata de exemplos que são mais perceptíveis se assinalados na partitura, remete-se para anexo a partitura⁴² com os motivos antes mencionados assinalados, de modo a compreender-se como funcionou o processo. É possível verificar-se que a construção da obra partiu da criação de pequenos motivos base e que a mesma vive da sobreposição e variação dos mesmos. Optou-se por chamar de *variação* aos motivos secundários que sucederam os motivos base, por estes sofrerem pequenas alterações. As variações de determinado motivo encontram-se assinaladas pela mesma cor,

⁴² Veja-se a página 139.

mesmo que os motivos não sejam iguais entre si. Os motivos-base estão assinalados por uma cor diferente da cor das variações, de modo a que se destaquem. Note-se que toda a obra é gerada a partir de motivos base, mas mesmo assim, optou-se por identificar aqueles que são mais visíveis.

Um Ressoar Cêntrico Dourado foi a primeira obra escrita dentro das normas do *Processo Criativo Multilinear*. Graças aos instrumentos que possui na sua formação permitiu a experimentação de um vasto número de técnicas compositivas.

2.1.2. Dilatação Alaranjada Oblíqua (2018)

Dilatação Alaranjada Oblíqua

for soprano and tenor saxophone, euphonium and piano

score in C

Solange Azevedo
Porto, Março de 2018

Performance Marks

bisbigliando - the musician is free to define the different fingerings

The improvisation part uses some material of the rest of the piece. The goal is to play without a defined time to involve the musicians/audience with the sound.

Dilatação Alaranjada Oblíqua

partitura em Dó

The musical score is divided into three systems, each containing staves for Soprano Saxophone, Euphonio, and Piano. The tempo is marked as quarter note = 60. The key signature has one sharp (F#).

System 1:
Soprano Saxophone: *mp* (trill), *f* (trill), *p (possible)* (trill).
Euphonio: *mf*, *ff*, *mf*, *f*.
Piano: *ff* (trill), *f*, *p*.
Piano part includes a *Ped.* marking.

System 2:
Sop. Sax.: *mf*, *f*.
Euph.: *p*, *f*.
Pno.: *p*, *f*, *mf*, *f*.
Piano part includes a *tr* marking.

System 3:
Sop. Sax.: *p*, *f*, *p*, *f*, *mf*, *mf*.
Euph.: *p*, *mf*.
Pno.: *f*, *p*, *ff*, *mf*.
Piano part includes a *tr* marking.

2

The musical score consists of three systems, each with three staves: Soprano Saxophone (Sop. Sax.), Euphonium (Euph.), and Piano (Pno.).

- System 1 (Measures 8-9):**
 - Sop. Sax.:** Measure 8 starts with a dynamic of *f*. Measure 9 features a dynamic of *p* that transitions to *f*, followed by a *mf* dynamic and a trill (*tr*) in the final measure.
 - Euph.:** Measure 8 has a dynamic of *f*. Measure 9 has a dynamic of *f*.
 - Pno.:** Measure 8 has a dynamic of *p*. Measure 9 has a dynamic of *ff*. The piano part includes a *simile* marking and a dynamic of *f* in the final measure.
- System 2 (Measures 10-12):**
 - Sop. Sax.:** Measure 10 has a dynamic of *mf*. Measure 11 has a dynamic of *p*. Measure 12 has a dynamic of *f* and a quintuplet (*5*) leading to a dynamic of *p*.
 - Euph.:** Measure 10 has a dynamic of *p*. Measure 11 has a dynamic of *f* with a triplet (*3*) and a dynamic of *mf* in the final measure.
 - Pno.:** Measure 10 has a dynamic of *f* with a triplet (*3*) and a dynamic of *p*. Measure 11 has a dynamic of *ff* and a dynamic of *f*. Measure 12 has a dynamic of *p*.
- System 3 (Measures 13):**
 - Sop. Sax.:** Measure 13 has a dynamic of *mf*, followed by a dynamic of *f*, and a dynamic of *mf* with a triplet (*3*) and a trill (*tr*) in the final measure.
 - Euph.:** Measure 13 has a dynamic of *p* and a dynamic of *p* in the final measure.
 - Pno.:** Measure 13 has a dynamic of *f*, followed by a dynamic of *ff*, and a dynamic of *f* and *mf* in the final measure.

15 3

Sop. Sax. *mf* *ff* 3

Euph. *mf* *ff* 3 *mf*

Pno. *p* *f* 3 *ff* 3 *mf* 3

17 *bisbigliando*

Sop. Sax. *p* *f*

Euph. *f* *mf* 3 *f* *p* *f* 3

Pno. *fff* *p* 3

20

Sop. Sax. *p*

Euph. *p* *f* *p* *f*

Pno. 3 *f* *pp* *f* *p*

4

23

Sop. Sax. *f* *mf* *p*

Euph. *p* *mf* *p* *mf*

Pno. *f* *p*

25

Sop. Sax. *mf* *p* *p*

Euph. *p* *mf* *mf*

Pno. *mf*

28

Sop. Sax. *mf* *p*

Euph. *p* *mf*

Pno. *mf* *p* *mf* *p*

30 5

Sop. Sax. *mf* *p* *p* *mf*

Euph. *p* *mf*

Pno. *p* *mf*

33

To Ten. Sax. Tenor Saxophone $\text{♩} = 50$

Sop. Sax. *ff*

Euph. *ff* *mf <> f*

Pno. *ff* *pp* *f*

37

Ten. Sax. *p* *mf*

Euph. *p* *mf*

Pno. *f* *p* *mf* *f* *f*

6

40

Ten. Sax.

Euph.

Pno.

p *f* *p*

p *f* *p*

p *f*

Reo

42

Ten. Sax.

Euph.

Pno.

mf

f *mf*

f *mf* *f* *p* *f*

Reo

45

Ten. Sax.

Euph.

Pno.

bisbigliando

p *f*

p *f* *p*

ff

Reo

51 *tr* *bisbigliando* 7

Ten. Sax. *p* *p* *f* *mf* *mf*

Euph. *mf* *p* *mf* *f* *mf*

57

Ten. Sax. *f* *p* *mf* *mf* *f* *mf* *f*

Euph. *f* *mf* *f* *p* *f* *mf* *f* *mf* *p*

63 *bisbigliando*

Ten. Sax. *mf* *p* *mf*

Euph. *p* *f*

Pno. *p*

65

Ten. Sax. *p* *f*

Euph. *mf* *p*

Pno. *f* *mp* *f*

8

67

Ten. Sax.

Euph.

Pno.

69

Ten. Sax.

Euph.

Pno.

71

Ten. Sax.

Euph.

Pno.

10

77

Ten. Sax. *p* *f* *pp* (subito) bisbigliando

Euph. 5 *mf* *p*

Pno. *fff*

78

Ten. Sax. *p*

Euph. *pp* *p* *p*

IMPROVISAÇÃO*

Ten. Sax. *p* *ff* ca. 30"

Euph. (ca. 2") *p* *f* ca. 15"

Pno. *mf* *f* *p* ca. 15" ca. 15"

Dilatação Alaranjada Oblíqua é uma obra para saxofone alto e tenor, eufônio e piano. Tem por base a aguarela *Forma de Seta para a Esquerda* de Kandinsky (figura 1). À semelhança da obra apresentada anteriormente, partiu-se do isolamento de elementos pictóricos para determinar a composição musical.⁴³

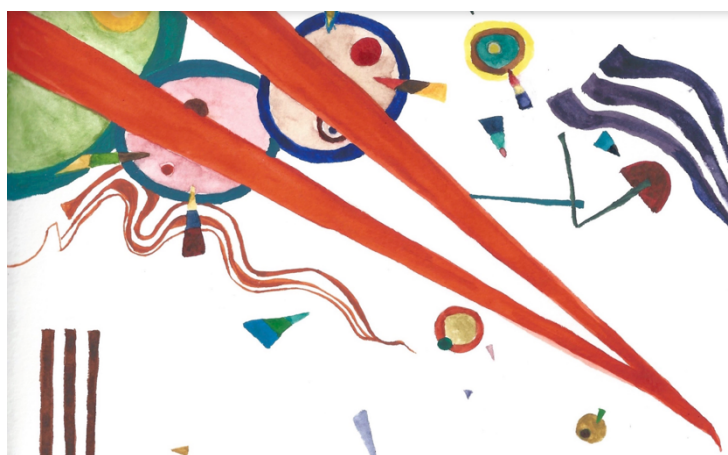


Figura 8 – Aguarela baseada na *Forma de Seta para a Esquerda*, de Kandinsky.

⁴³ Tal como *Um Ressoar Cêntrico Dourado*, veja-se o anexo II (pp. 159-169), que contém a partitura de *Dilatação Alaranjada Oblíqua* com os vários motivos musicais assinalados.

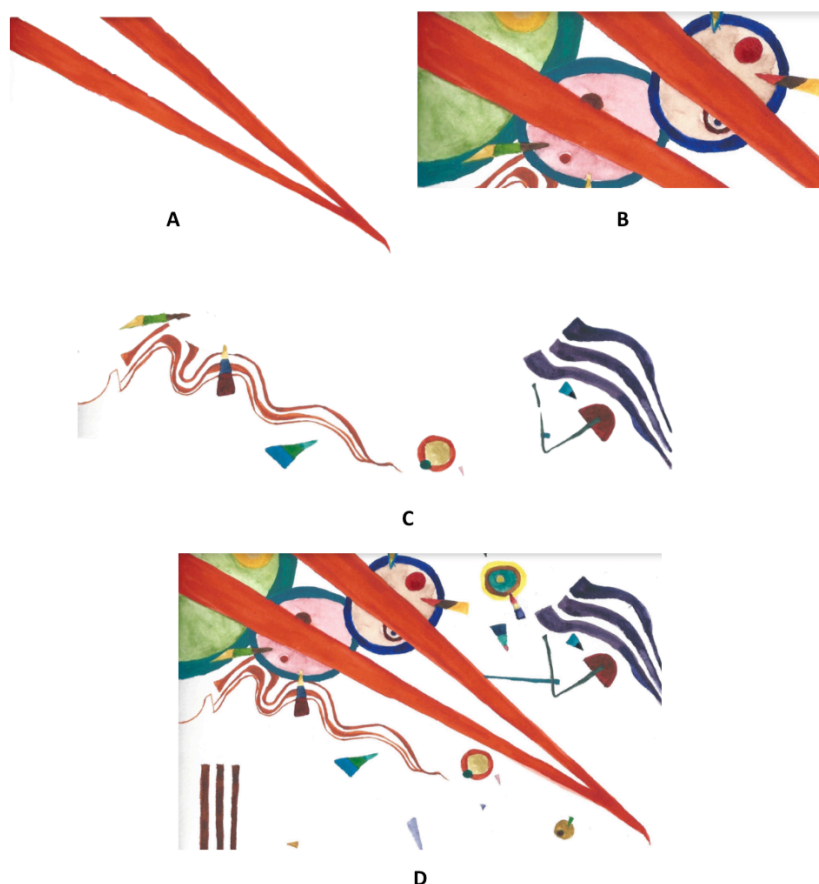


Figura 9 – Divisão da aguarela em elementos.

A seguinte tabela apresenta a divisão formal da obra conforme o material motivico utilizado.

Partes	A	B	C	D
Compassos/Tempo	1 – 34	35 – 64	64 – 81	ca.1’33’’

Tabela 2 - Divisão formal da obra *Dilatação Alaranjada Obliqua*.

As técnicas que relacionam a música e os elementos pictóricos vão ao encontro das que foram usadas na obra anterior – apresentadas em 2.1. O maior desafio nesta obra foi ao nível instrumental, pois, aplicar a mesma metodologia num ensemble e num trio apresenta limitações óbvias - por exemplo, na forma como pode ser efetuada a espacialização tímbrica.

A parte A é iniciada com o piano e o saxofone soprano. Estes começam num mesmo registo e acabam por afastar-se (cc.1-34), baseando-se assim nas formas cor-de-laranja

que atravessam o plano, iniciando num mesmo ponto. É de notar que estas linhas musicais formadas pelo piano e pelo saxofone soprano estão sempre acompanhadas por um terceiro instrumento, assim como na aguarela, onde as duas retas laranja também são acompanhadas de outras formas presentes no quadro.

A parte A é marcada pelo impulso que dá origem à obra, ou seja, o elemento que contém em si as linhas cor-de-laranja que atravessam o plano e levam à criação de motivos-base. Estes motivos surgem com o saxofone soprano e com o piano (na mão esquerda), seguindo-se outros momentos em que as linhas efetuam o mesmo ritmo – como no compasso 16, com a tercina no terceiro tempo; compasso 17, com as semicolcheias no primeiro tempo; compasso 18, com a semínima no segundo tempo; e compasso 22, com o piano e o saxofone com as semicolcheias no segundo tempo. Dos compassos 24 ao 32 o saxofone e o eufónio – desta vez a uma distância maior, se comparado aos compassos iniciais – executam o mesmo ritmo e seguem caminhos similares. No compasso 34, os três instrumentos encontram-se, sendo isto reforçado pela dinâmica em fortíssimo, visto que a espessura da linha é maior.

A parte B é marcada por elementos circulares, como se pode verificar na figura 8. Para esta parte foi criado o motivo base presente no compasso 36, no piano, que funciona como um círculo (mão direita: Dó-Ré-Mi-Ré-Dó; em contraponto com mão esquerda: Dó-Sib-Láb-Sib-Dó). Este motivo tem por base o mesmo tipo de ideia presente no motivo que foi criado na obra para ensemble, nos compassos 6-8.

A partir do compasso 64, inicia-se a parte C, que se caracteriza pelos *glissandi* no piano e pelo uso de escalas bastante rápidas, fazendo alusão às linhas curvas do centro do quadro.

Na parte D, alguns dos elementos presentes ao longo da obra são agora dispostos mais livremente – por meio da transposição, ou pelo uso dos mesmos ritmos. É uma parte constituída por variações dos motivos base.

Nesta obra, houve a necessidade de inserir uma parte mais livre (D), focada nas variações dos motivos-base criados. Para isso, foi escrita uma parte de improvisação que tem por objetivo gerar mais envolvimento entre os músicos e a obra, devido às várias repetições e sobreposições criadas com esses mesmos motivos. Os motivos usados nestas repetições possuem um tamanho diferente, levando a um encaixe distinto à medida que se vai repetindo, resultando em formas musicais diversas.

2.1.3. *Miniatura Entre Dois Pólos* (2017-2018)

*Miniatura Entre Dois Pólos*⁴⁴ é uma obra para percussão iniciada no curso da licenciatura. O seu desenvolvimento durante o mestrado teve como propósito a experimentação da pintura em tempo real. A sua construção musical explora dois tipos de materiais, a madeira e o metal – os dois pólos –, sendo os instrumentos duas formas de cozinha que são percutidas pelos dedos do músico, com e sem dedais. Ao acrescentar a pintura em tempo real, criaram-se outros pólos, som-imagem. A forma como a obra foi apresentada possui também um carácter peculiar, pois o público apenas tinha acesso à projeção das imagens e ao som amplificado pelos monitores de som. As imagens projetadas são o resultado da sobreposição da execução musical e da execução pictórica (figura 10). Apresentar a obra desta forma teve por objetivo a maior envolvimento por parte do público, pois se o instrumentista e a pintora estivessem em palco, seria mais uma camada em cena e mudaria o foco da atenção da audiência.

A criação pictórica, ao contrário do que aconteceu nas obras anteriores, partiu da partitura, tendo a pintura deixado de ser primeira no processo criativo. Primeiro foi delineada uma linha curva ao centro da folha, criando uma divisão, tendo sido depois desenhados dois círculos, um em cada canto da folha, sendo estes os dois pólos. Os dois primeiros círculos foram desenhados aquando da entrada dos diferentes instrumentos – ou seja, um círculo aquando da entrada do metal e um outro relativo à entrada da madeira.⁴⁵ O material pictórico que seguiu à entrada dos dois pólos foi mais livre e formou-se à volta destas duas primeiras formas base, tal como na execução musical, onde os primeiros sons surgiram a apresentar os materiais e depois se foram envolvendo na procura das capacidades que cada um dos instrumentos podia oferecer.

Assim sendo, tal como na passagem de elementos pictóricos para motivos-base musicais há uma ideia de transposição, o mesmo aconteceu nesta obra, mas inversamente. Os elementos musicais foram transformados em elementos pictóricos, sendo adicionados conforme a entrada dos motivos musicais.



Figura 10 – Projeção da sobreposição da percussão e da pintura.

⁴⁴ Partitura em anexo III na página 170.

⁴⁵ Vídeo da performance na ligação: <https://www.youtube.com/watch?v=mWkTEkWT0k0&t=20s>.

2.2. Segunda fase (2018/2019)

Durante o processo criativo, frequentemente foram problematizadas as relações entre música e pintura, assim como as relações entre tempo e espaço. Uma das problemáticas fundamentais a este respeito, teve a ver com a falta de ordem na disposição dos elementos na primeira fase de composição. Ou seja, as obras pictórico-musicais eram compostas dum conjunto de fragmentos que era preciso organizar. O que era claro no plano formal espacial representava um desafio no plano temporal propriamente musical. Deste modo, para criar uma maior ligação e continuidade musical, decidiu-se aplicar, numa segunda fase da composição, o conceito de linha presente em Klee.

“Na base de todo o movimento está o devir. (...) [;] também o espaço é uma noção temporal.

Quando um ponto se torna movimento e linha, isso requer tempo. O mesmo acontece quando uma linha se transforma em superfície. Do mesmo modo, quando as superfícies se movem para formar espaços.

Será que um quadro nasce de um gesto único? Não, constrói-se peça por peça, tal como uma casa.” (Klee, 2001, p.41)⁴⁶

A exploração do conceito de linha abre uma segunda fase do processo composicional, da qual nascem quatro obras: *Traum*⁴⁷, *(under)lines*⁴⁸, *(re)conhecer*⁴⁹ e *confluente*⁵⁰. Destas quatro obras, a primeira é considerada de transição, pois contém elementos compositivos da primeira fase.

Nesta nova fase começa a construir-se, de forma gráfica, um esquema formal que percorre o espaço horizontalmente, tendo por objetivo a proximidade com o conceito de tempo, pelo seu prolongamento horizontal no espaço. Pequenas linhas, que são prolongações de pontos, preenchem o espaço – entendam-se os pontos como durações mais curtas e as linhas como durações mais longas.⁵¹

⁴⁶ Esta relação da linha com o tempo também pode ser observada em Kandinsky: “O elemento-tempo é, em geral, mais perceptível na linha do que no ponto – o comprimento corresponde a uma noção de duração.” (Kandinsky, 2017, p.97) Enquanto para Kandinsky a temporalização da linha implica uma noção de duração, para Klee a temporalização da linha está relacionada com o devir, com a transformação.

⁴⁷ Obra escrita para os Neue Vocalsolisten Stuttgart, no âmbito da Academia de Composição Philippe Manoury, estreada em Estrasburgo.

⁴⁸ Encomenda do duo Noviga Projeto.

⁴⁹ Encomenda de Adriana Oliveira no âmbito do seu mestrado em performance – “The never born daughter of Einstein: A interdisciplinaridade na comunicação do discurso artístico”, 2019.

⁵⁰ Obra escrita para a participação no Festival Mixtur, em Barcelona e para o projeto *Jornada-Exposição-Concerto: Agustina: novas leituras, outras metamorfoses*, promovido pelo Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (ILCML) com o intuito de promover as relações entre a Literatura e as outras Artes, bem como de potenciar novas abordagens do universo literário de Agustina Bessa-Luís.

⁵¹ Acerca da duração da linha, refere ainda Klee: “A mais limitada é a linha, porque só tem a ver com a medida. Ela manifesta-se em termos de secções mais longas ou mais curtas, de ângulos mais agudos ou mais obtusos, do comprimento do raio, de distâncias focais. Tudo coisas mensuráveis!” (Klee, 2001, p. 23)

A forma como os pontos e as linhas se dispõem no espaço é também um fator importante para a criação musical. Se estão na parte superior do plano, estão associados a um registo mais agudo, enquanto se encontram na parte inferior, são relacionados com um registo mais grave. Esta disposição, para além de indicar o registo, também implica questões dinâmicas, associadas à noção de densidade de Klee: “Várias gradações entre preto e branco, trata-se de questões de densidade” (*Idem*, p. 24). As gradações de claro-escuro refletem, pois, o papel da dinâmica – se mais forte, mais escuro, se mais piano, mais claro.

Esta aplicação do claro-escuro na composição pictórico-musical levou a um momento determinante do processo criativo: o abandono da cor. Na primeira fase, havia sempre algo que tornava a cor distante no processo, provavelmente algumas relações sinestésicas⁵², como a escolha de instrumentos pelo seu timbre, registo ou forma física. Para chegar a um outro tipo de relações, fez-se uso do grafite em esboços, com o objetivo de atingir uma proximidade diferente com a ideia - com o ideal abstrato.

É importante ainda advertir que, se houve uma exploração de conceitos diferentes na segunda fase da prática compositiva - tais como o conceito de linha -, também se deu nesta fase uma reapropriação de conceitos já utilizados - como a noção de isolamento. Nesta segunda fase de composição, esta noção pode ser observada na forma como são explorados os diferentes parâmetros de composição em direção à ideia.⁵³ Aqui, a mediação entre os parâmetros isolados e a ideia é efetuada através dos esboços em grafite.

Estes esboços ou mapas do tempo tiveram como propósito estabelecer um novo tipo de relação entre as diferentes áreas presentes no processo criativo pessoal. Esta cartografia temporal estende-se de forma horizontal pela folha dando uma ideia visual da obra musical que se pretende criar, podendo ser comparável, em certa medida, ao tipo de representações visuais que os programas de tratamento de áudio em pista proporcionam.

Com estes mapas do tempo pretendemos estabelecer outro tipo de relações com a ideia que governa a obra, fazendo assim da ideia a nossa referência principal.⁵⁴ Este

⁵² Charles A. Riley aborda esta questão no capítulo 5, “Color in Music”, do seu livro *Color Codes: Modern Theories of Color in Philosophy, Painting and Architecture, Literature, Music and Psychology* (cf. Riley, 1995, pp. 273-297).

⁵³ Aqui o processo de isolamento afasta-se da representação mimética em direção à abstração da ideia. Neste sentido, refere Gilles Deleuze: “Isolar é, pois, o meio mais simples, necessário embora não suficiente, para romper com a representação, anular a narração, impedir a ilustração, libertar a Figura: permanecer no plano do fato.” (Deleuze, 2011, p. 35)

⁵⁴ Veja-se a noção de ideia de Schoenberg, na página 10 desta tese.

novo tipo de relação com o mundo ideal pretende dar visibilidade, e tornar audível⁵⁵, a ideia, indo assim ao encontro do postulado por Klee em relação à arte.

“I. A arte não representa o visível, torna visível.

Quanto mais puro for o trabalho gráfico, isto é, quanto mais peso for dado aos elementos formais que estão na base da representação gráfica, tanto menos apetrechados estaremos para a representação realista das coisas visíveis.

Os elementos da representação gráfica são: pontos e energias lineares, de superfície e de espaço.

(...)

II. Esboçemos, façamos uma pequena viagem ao país do conhecimento mais perfeito, servindo-nos de um plano topográfico.

(...)

III. Os elementos devem produzir formas mas sem que com isso se sacrifiquem. Mantendo-se presentes.

(...)

Também a atividade essencial do observador é temporal.

A obra de arte é movimento, ela própria é movimento cristalizado e é apreendida em movimento.” (Klee, 2001, pp. 38-42)

Em resumo, esta nova forma de desenvolver o plano visual permitiu a identificação de seis pontos importantes:

- (1) A horizontalidade temporal;
- (2) A verticalidade de registo;
- (3) O claro-escuro da dinâmica;
- (4) O primeiro esboço da ideia total – os primeiros traços do todo;
- (5) A liberdade criativa – no registo da ideia,⁵⁶
- (6) A fisicalidade da linha, através da sua aplicação como gestos composicionais e interpretativos.⁵⁷

Este tipo de esboços da segunda fase oferecem uma relação espaço-tempo mais direta em comparação com as aguarelas da primeira fase. Estes mapas do tempo poderiam, até um certo ponto, ter originado partituras gráficas. Porém, houve a

⁵⁵ Neste sentido, pretendemos tornar audível aquilo que não é audível por si mesmo, indo assim ao encontro do postulado por Deleuze: "Il n'y a pas d'oreille absolue, le problème c'est d'avoir une oreille impossible - rendre audibles des forces qui ne sont pas audibles en elles-mêmes" (texto retirado da conferência intitulada "Le temps musical", proferida a 23 de Fevereiro de 1976, no Ircam. Disponível em: <https://www.webdeleuze.com/textes/108>).

⁵⁶ O esboço permite aceder de uma forma mais direta ao desenvolvimento da obra e funciona como um mecanismo mais livre para a organizar. Há um eixo x que diz respeito ao nível temporal (horizontal) e um y relativo ao nível do registo (vertical). Não obstante, nenhum deles é definido totalmente, fornecendo uma maior liberdade criativa.

⁵⁷ Este tipo de gestos afetou tanto a interpretação dos músicos (como indicações escritas na partitura) como a gravação da música eletrónica (através da gravação de sons relacionados com a ideia de linha).

necessidade de clarificar o texto musical para o intérprete, o que numa partitura gráfica se torna por vezes ambíguo. Como adverte Boulez:

“Temos portanto três razões para considerar a notação gráfica um retrocesso:

- 1.não emprega a simbólica proporcional;
- 2.apela a estruturas cerebrais menos refinadas, o que significa aproximações mais grosseiras;
- 3.prescinde de uma definição *totalizante* do tempo musical.” (Boulez, 2007, p.111)

Para além da falta de rigor da notação gráfica, nunca foi a nossa intenção criar partituras gráficas – embora as partituras da segunda fase apresentem mais elementos gráficos na sua escrita.

2.2.1. *Traum* (2018)

Traum

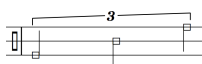
for vocal sextet

Solange Azevedo

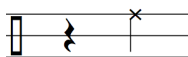
Strasbourg, October 1st 2018

Performance Marks

➔ Change for the next vowel progressively.



Whisper with three pitch range levels: down, medium and up (without definite pitch).
All of the whisperers needs to be done in a very mysterious way.



Articulation of the text with three pitch range levels: down, medium and up (without definite pitch).

Individual vowels must be pronounced like this:

a - Garten

e - Garten

i - Ich

o - Crimsonrosen

u - Besuch

ê - verziehen

Glissandi - All the glissandi are slow and starts as soon as the note is attacked.
The last ones (bar 139-140) ends at an indefinite pitch.

Traum

Solange Azevedo

♩ = 52

The musical score for 'Traum' is presented in two systems. The first system includes parts for Coloratura Soprano, Lyric Soprano, Mezzo Soprano, Tenor, Bariton, and Bass. The second system includes parts for Contralto (C.), Lyric Soprano (L.), Mezzo Soprano (M.), Tenor (T.), Bariton (Bar.), and Bass (B.). The score is in 5/4 time and features a variety of dynamic markings such as *pp*, *p*, *mp*, *f*, *mf*, *ff*, and *fff*. It includes vocal lines with lyrics (e.g., 'a', 'a-o', 'o', 'i', 'a o a', 'i i i i i i', 'o o o o o o', 'i i i i i') and instrumental accompaniment with triplets and slurs. The piece concludes with a double bar line.

Coloratura Soprano

Lyric Soprano

Mezzo Soprano

Tenor

Bariton

Bass

C.

L.

M.

T.

Bar.

B.

2

9

A

C. *mf* *p*
i i

L. *mf*
i e

M. *mf* *mf*
e e Ich bin bei ei - nem

T. *mf* *mf* *f*
e e i

Bar. *p* *mf* *p* *mf* *f* *ff*
i i i i i i

B. *p* *p* *mf*
i i i i i e

13

C. *mf* *f* *accel.* *mf* *p* *f* *mf* *p*
e Zau-be-rer Zau-be - rer Zau - be - rer i

L. *f* *p* *mf*
Zau - be - rer e Zau - be - rer im im

M. *f* *p* *mf*
Zau-be - rer. im Gar -

T. *mf* *mf* *p* *mf*
Zau - be - rer e e i

Bar. *f* *p* *mf*
e i i i i

B. *f* *p* *f*
e e e

17

C. *vibrato mf* *u* *mf* *f* *mf* *3*

L. *vibrato* *mf* *f*

M. *vibrato* *f* *u* *mf* *3*
ten zu Be - such.

T.

Bar. *p subito* *3* *f* *ff*
Ga - a - a - ar - ten e

20

C. *p* *p senza vibrato* *mf* *p* *3*

L. *p*

M. *f* *p* *f* *o*

T. *p* *mf* *p* *o*

Bar. *f* *ff* *p* *f* *3* *o*

B. *mf* *f* *o* → a

4

23 **B**

C. *p* steh *mf* t a

L. *mf* steh t

M. e steh *f* *p*

T. *mf* *f* *mf* Da steh - - - t ei-ne Ban - k

Bar. *f* *mf* a

B. *p* o a

26

C. *mf* a Crim-son Crim-son-ro-sen Crim-son...

L. *mf* *f* *mf* ro-sen ro-sen ...ro-sen

M. *mf* a i o e *f*

T. *mf* *f* *mf* ganz aus Crim-son-ro-sen...

Bar. *p* *mf* *mp* *f* a u Crim-son-ro... Crim-son-ro-sen

B. *mf* *p* *mf* u o Crim-son-

5

29

C. *p* *f* *f*
o Crim - son - ro - sen

L. *f* *p* *p* *mf*
Crim - son - ro - sen Crim-son-ro-sen Crim-son-ro - sen

M. *p* *mf* *f*
Crim - son-ro - sen Crim e i

T. *p* *mf*
e e

Bar. *p*
e e

B. *f* *p*
son - ro - sen Crim - son - ro - sen i

32

C. *mp* *f* *p* *p* very gentle
i i Bi - - - tte!

L. *p* *mf*
e Bi - - - tte!

M. *ff* *mf* *mf* very gentle
e i e e a a a a a i Bi - - - tte!

T. *mf* *p* *mf*
e i Bi - - - tte!

Bar. *p* *f* *mf* very gentle
i i i i i Bi - - - tte!

B. *p* *mf*
Bi - - - tte! o

6

37 *ff* *p*

C. *i* *i* *i*

L. *pp* *mf* *p* *pp*
o i Er sitzt sich oh - ne.

M. *pp* *pp* (senza crescendo)
o Ich tu - e als ob. Er sitzt sich oh - ne.

T. *p* *pp* (senza crescendo)
o Ich tu - e als ob.

Bar. *espr.* *f* *mf* *p* *mf*
for - dert er mich auf zum Sit - zen.

B. *pp* *p*
o

42 *ff* *mf* *p* *accel.*

C. *o* *e* Mei-ne Schein-ste-lung ist nach-ge-ra-de pein-lich.

L. *mf* *p*
Mie - ne zu ver-zie - hen.

M. *mf* *p*
Mie - ne zu ver-zie - hen.

T. *p* *f* *p*
e e e

Bar. *p* *f* *p*
e e e

B. *p* *f* *p*
e e e

47 $\text{♩} = 80$ 7

Score for measures 47-52. The score is for six parts: C. (Cello), L. (Violin), M. (Viola), T. (Tenor), Bar. (Baritone), and B. (Bass). The time signature is 3/4. The key signature has one sharp (F#). The score includes dynamic markings (*p*, *mf*, *f*) and performance instructions such as "senza vibrato" and "vibrato". The vocal parts (T., Bar., B.) have lyrics "e" and "i".

D 53

Score for measures 53-58, marked with a box 'D'. The score is for six parts: C. (Cello), L. (Violin), M. (Viola), T. (Tenor), Bar. (Baritone), and B. (Bass). The time signature is 3/4. The key signature has one sharp (F#). The score includes dynamic markings (*f*, *mf*, *p*) and performance instructions such as "vibrato". The vocal parts (L., M., T., Bar., B.) have lyrics "Vis - a - - - vis" and "vis - a -".

8

58

C. *mf*
i

L. *mf*
i

M. *f* *p*
i

T. *mf* *f*
vis - a - vis a - vis - a - vis - a - vis - a vis - a - vis - a vis

Bar. *f* *mf* *f* *mf* *f*
vis - a - vis - a - vis vis - a - vis - a vis - a - vis - a - vis

B. vis-a vis - a - vis - a - vis

60

C. *p* *f* vibrato *mf* *f* *p*
e Steht e am Fens -

L. *p* *mf* *mf* *p* vibrato *p*
i steh e e

M. *mf* *p* *mf* *mf* *f* *f* *p*
i steh t

T. *mf* *p*
vis - a - vis - a - vis

Bar. *p* *f*
vis - a - vis - a - vis - a

B.

♩ = 72

65 *mf* *f* 9

C. ter des Zau - be - rers Toch -

L. *mf* *mf* *f* e Zau - be - rers Toch -
vibrato

M. *mf* e e Zau - be - rers Toch -

T.

Bar.

B.

Detailed description: This musical score block covers measures 65 to 90. It features six staves: C. (Soprano), L. (Alto), M. (Tenor), T. (Bass), Bar. (Baritone), and B. (Bass). The music is in 6/4 time with a tempo of quarter note = 72. The key signature has one sharp (F#). The vocal parts (C, L, M) have lyrics: 'ter des Zau - be - rers Toch -'. The alto part includes the instruction 'vibrato' under the second measure. Dynamics range from mezzo-forte (mf) to forte (f). There are triplets in measures 67 and 68. Measure numbers 65, 67, 68, and 9 are indicated.

69 *mf* *mf* *mf* *p* *mf*

C. - ter, Ich läch - - le ver - le -

L. - ter, Ich läch - - le

M. - ter, Ich läch - - le

T.

Bar.

B.

Detailed description: This musical score block covers measures 69 to 74. It features the same six staves as the previous block. The music is in 6/4 time. The key signature has one sharp (F#). The vocal parts (C, L, M) have lyrics: '- ter, Ich läch - - le ver - le -' for Soprano, '- ter, Ich läch - - le' for Alto, and '- ter, Ich läch - - le' for Tenor. Dynamics range from mezzo-forte (mf) to piano (p). There are triplets in measures 70 and 71. Measure numbers 69, 70, 71, and 74 are indicated.

10

73

C. *mf* *p* *mf* *mf* *mf*

gen zu ihr hin - auf_ o_

L. *p* *mf* *f* *mf*

a a u a u

M. *f* *p*

c u a u u

T. *p*

u

Bar. *mf*

a u

B.

78

C. *f* *ff* *f*

Ent - rüs - tet schlägt sie_ das_ Fens-ter

L. *f* *ff* *f*

Ent - rüs - tet schlägt i

M. *f* *ff* *f*

Ent - rüs - tet schlägt i

T. *f* *ff* *f*

a Ent - rüs - tet schlägt i

Bar. *mf* *f* *ff* *f*

e Ent - rüs - tet schlägt i

B. *p* *f* *ff* *f*

e Ent - rüs - tet schlägt i

F

82 *mf*

C. zu, u

L. *p* zu

M. *p* *mf* zu be-ob-ach - tet mich a-ber des-to_ un - ge-nier-ter hin - ter Gar - di - nen.

T. *p* zu u u o o

Bar. *p* zu u o u o o i

B. *p* zu u u o o i

G

89 *ff* vibrato *f* *mf* *p*

C. Im Traum keh - ren oft Mo - men - te

L. *ff* vibrato *f* *mf* *p* Im Traum keh - ren oft Mo - men - te

M. *f* *ff* vibrato *f* *mf* *p* Im Traum keh - ren oft Mo - men - te

T. *f* *ff* vibrato *f* *mf* *p* Im Traum keh - ren oft Mo - men - te

Bar. *f* *ff* vibrato *f* *mf* *p* Im Traum keh - ren oft Mo - men - te

B. *f* *ff* vibrato *f* *mf* *p* Im Traum keh - ren oft Mo - men - te

12 97

C. des Le - bens wie - der, e i
L. des Le - bens e i wie - der,
M. des Le - bens wie - der e i
T. des Le - bens e i wie - der, e
Bar. Le - bens wie - der, e
B. Le - bens e i wie - der, e

103 H accel.

C.
L.
M. die uns ü - ber - rasch -
T. die uns ü - ber - rasch -
Bar. e i i i i e die uns
B. e i i i i e die uns u

111 - - - - - ♩ = 90

C.
L.
M.
T.
Bar.
B.

- ten
- ten und auf und auf u auf
u und auf und auf u Au...

119

C.
L.
M.
T.
Bar.
B.

hilf - los
hilf - los
hilf - los mach - ten. Meist
Au... Au - gen - bli - cke hilf - los Meist
auf Au - gen - bli - cke hilf - los Meist

14

127

C.

L.

M.

T.

Bar.

B.

p *mf* *p*

sind es Klei - ni - kei - ten. Gro - ße Ein-drü-

p *mf* *p*

sind es Gro -

f *p* *mf*

sind es Klei... ten...

132

C.

L.

M.

T.

Bar.

B.

pp *mf*

e blei - ben

pp *mf*

blei - - - ben

pp *mf*

e blei - ben

mf *mf*

cke, bei de - nem man sich be - herrscht hat, blei - ben

mf *mf* *mf* *mf*

ße de - nem man blei - ben

mf *mf* *mf* *mf*

Gro - ße nem man blei - - - ben

138 *p* *pp possible* 15

C. *p* *pp possible*
fern.....

L. *p* *pp possible*
fern.....

M. *p* *pp possible*
fern.....

T. *p* *pp possible*
fern.....

Bar. *p* *mf* *ppp*
fern.....

B. *p* *mf* *ppp*
fern.....

Traum é uma obra para sexteto vocal⁵⁸ com cerca de 8 minutos e pode considerar-se uma obra de transição por incluir na sua génese elementos das duas fases. Em *Traum* foi usado um texto de Klee, escrito em 1906, que possui um título homónimo. Este encontra-se nos seus diários sob forma de prosa, contudo, de modo a dar mais ênfase às suas linhas e cadências, optou-se por usar uma forma poética alemã.⁵⁹ Este texto foi encontrado primeiramente na tradução inglesa, porém a língua original⁶⁰ pareceu uma opção mais próxima à realidade imagética do artista.

Nesta obra foi o texto que levou à criação de uma aguarela, possuindo esta, na sua construção, traços do esqueleto formal poético. Este foi, depois, usado na obra musical. Deste modo, analisou-se o texto, tendo sido dividido em duas partes: na parte A, onde o autor conta a história do sonho; e na parte B, onde o autor apresenta uma reflexão subjetiva sobre os sonhos. Esta divisão formal serviu de modelo tanto para a pintura como para a música (v. a tabela 3 na página 84).

⁵⁸ É possível que ao olhar para esta obra se notem registos vocais pouco comuns. Isto deve-se ao grupo para o qual a obra foi escrita, os Neue Vokalsolisten Stuttgart, que possuem registos imensamente versáteis.

⁵⁹ O texto original foi retirado do site: <https://www.literatisch.de/paul-klee-die-gedichte.html>

⁶⁰ O texto alemão foi trabalhado com o auxílio do professor orientador deste trabalho, Eugénio Amorim.

Traum

Ich bin bei einem Zauberer
 Im Garten zu Besuch.
 Da steht eine Bank
 ganz aus Crimsonrosen.
 Bitte!,
 fordert er mich auf zum Sitzen.
 Ich tue als ob.
 Er setzt sich ohne Miene zu verziehen.
 Meine Scheinstellung ist nachgerade peinlich.
 Vis-à-vis steht am Fenster
 Des Zauberes Tochter,
 Ich lächle verlegen zu ihr hinauf.
 Entrüstet schlägt sie das Fenster zu,
 beobachtet mich aber
 desto ungenierter hinter Gardinen.

Im Traum kehren oft
 Momente des Lebens wieder,
 Die uns überraschten
 und auf Augenblicke
 hilflos machten.
 Meist sind es Kleinigkeiten.
 Große Eindrücke,
 bei denen man sich beherrscht hat,
 bleiben fern.

Paul Klee, 1906⁶¹

Dream

I am visiting a magician
 in his garden.
 Stands there a bench
 all made of crimson roses.
 Please!
 He urges me to sit down.
 I pretend to.
 He sits down without batting an eye.
 My sitting attitude gradually becomes painful.
 Facing me, stands at the window,
 the magician's daughter,
 I smile at her in embarrassment.
 Irritated, she closes the window,
 but observes me
 all the more unabashedly from
 behind the curtains.

In our dreams
 moments of our life often recur,
 which have surprised us
 and made us
 momentarily helpless.
 They are mostly trifling occurrences
 the great impressions of times
 when one has exercised self-control,
 remain at a distance.

⁶¹ A versão inglesa aqui apresentada foi retirada de Klee, 1992, p.199.

Observando a parte A da pintura (figura 13) é possível reconhecer algumas formas, sendo estas, a representação visual dos personagens intervenientes. Uma forma azul representa o sujeito poético – que depois passa para a parte B sob a forma de círculo; um triângulo cor-de-laranja que representa o feiticeiro; e, finalmente, um triângulo mais pequeno verde que representa a filha do feiticeiro.

A parte A é mais figurativa e a parte B mais abstrata, dado que esta última retrata o lado reflexivo do sujeito poético. Estas duas partes são atravessadas por um conjunto de linhas que culmina numa mancha uniforme – na figura 14 estão isoladas as linhas que caminham, da esquerda para a direita, na criação de uma mancha.⁶²

Os elementos pictóricos presentes na figura 14 influenciaram a escrita musical. Num primeiro momento, procurou-se uma maior independência de vozes, tendo cada uma a sua linha musical independente, que irá culminar em momentos de uníssono rítmico, fazendo alusão às linhas isoladas que culminam numa mancha. Para além do nível rítmico há um caminho do registo mais grave (cc.1-4) para o mais agudo (c.90), assemelhando-se ao percurso das linhas que seguem de um ponto inferior esquerdo para um ponto superior direito.

Traum é uma obra que usa quartos de tom de modo a criar proximidade com contornos melódicos aludindo ao desenho de linhas. Houve um cuidado muito particular no uso destes quartos de tom para serem audíveis e não apenas como forma estrutural. Inicialmente, os quartos de tom estavam presentes nos primeiros dois acordes estruturais (figura 11), mas a distância entre registos era tão grande que não se iriam perceber como quartos de tom, mas como possíveis desafinações entre os cantores. Deste modo, apenas o último acorde estrutural conta com os quartos de tom, pela forma próxima como as vozes estão dispostas.

partes	A	B
compassos	1-89	90-140

Tabela 3 - Divisão formal de *Traum*.

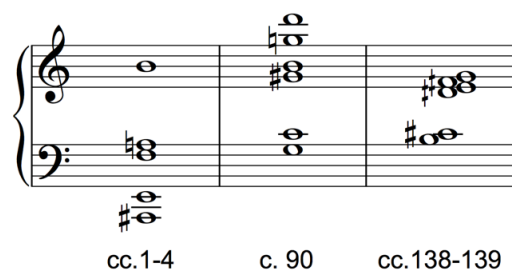


Figura 11 – Acordes-chave de *Traum*.

⁶² Estas linhas são já o início da mudança no processo criativo que se vai verificar nas próximas obras, e é por esta razão que se coloca esta obra na segunda fase.



Figura 12 – Aquarela baseada no poema de Klee.



Figura 13 – Forma de *Traum*.

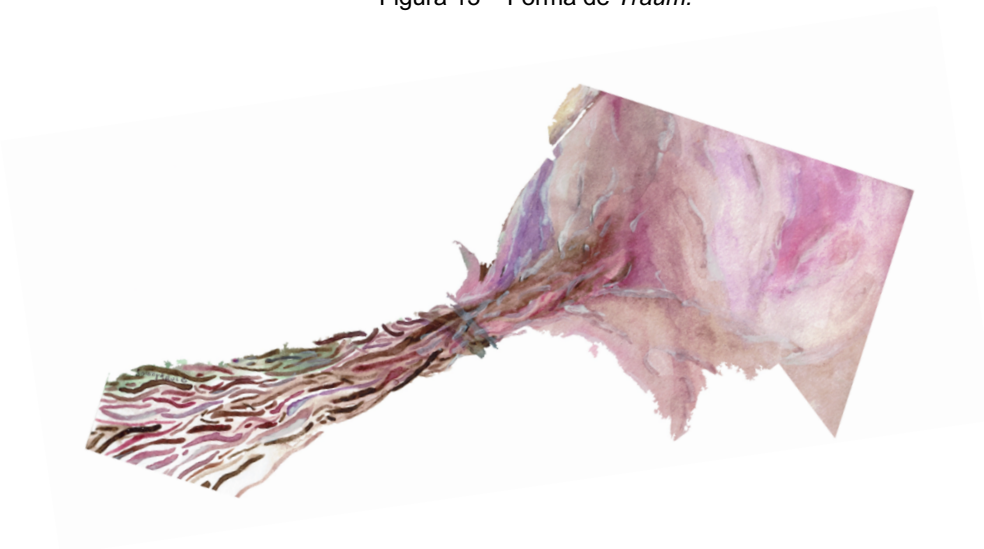


Figura 14 – Início da concretização de um mapa temporal em *Traum*.

2.2.2. *(under)lines* (2018 - 2019)

(under)lines



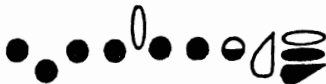

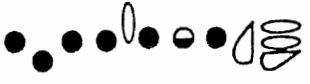



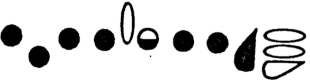




commissioned by Noviga Projekto
flute and percussion

Solange Azevedo
Porto, January 2019

Performance Marks

Flute


Fingerings¹

	<p>1 II. <i>n-p</i></p>		Diffuse
	<p>↓ 1 III. <i>n-p</i></p>		Diffuse - with whisper tones
	<p>1 II. <i>n-ff</i></p>		Diffuse
	<p>↓ 1 III. <i>n-p</i></p>		Very Diffuse - with whisper tones
	<p>↑ 1 IV. <i>pp</i></p>		Muted noise
	<p>1 III. <i>n-mf</i></p>		Diffuse
	<p>↓ 1 IV. <i>n-mp</i></p>		Diffuse - with whisper tones
	<p>↑ 1 III. <i>n-mf</i></p>		Diffuse - noise
	<p>↑ 1 V. <i>n-ff</i></p>		Bright - noise

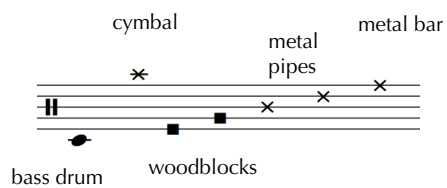
¹ Dick, R., *The Other Flute, A Performance Manual of Contemporary Techniques*, Oxford University Press, New York, Toronto, 1975

slap - ▼

trm - 2nd minor

 - note with more air

Percussion



- Mallets:
brushes
soft timpani mallets
wood sticks
wool mallets
soft xylophone mallets

(under)lines

Solange Azevedo

♩ = 72

Flute

II III II III III

pp *mp* *p* *mp* *p*

RH: soft timpani mallet

Percussion

LH: brush

4

Fl.

II II IV IV III III II

mf *mp* *mf* *pp* *p* *mf*

Perc.

pp *mf* *p* *mf* *p* *mf*

7

Fl.

II III IV III

p *mf* *pp*

Perc.

pp *p*

10

Fl.

tr *mp* *p* *mf* *pp*

Perc.

mf *p*

2

13 III tr II II IV
Fl. *mf* *p*

Perc. *mf* *p* *mf*

16 II II III
Fl. *mf* *mf* *pp* *mp* *mf*

Perc. *pp* *p* *mf* *p*

19 tr
Fl. *mf* *pp* *p*

Perc. *p* *mf* *p* ord.

22 III
Fl. *mf* *p* *mf* ord. *pp*(subito) *mf*

Perc. *mf* *p*

Detailed description: The image shows a musical score for Flute (Fl.) and Percussion (Perc.) across four systems of music. Each system contains two staves. The first system (measures 13-15) features a flute line with dynamics *mf* and *p*, and a percussion line with dynamics *mf*, *p*, and *mf*. The second system (measures 16-18) shows flute dynamics *mf*, *mf*, *pp*, *mp*, and *mf*, with percussion dynamics *pp*, *p*, *mf*, and *p*. The third system (measures 19-21) includes a trill in the flute part with dynamics *mf*, *pp*, and *p*, and percussion dynamics *p*, *mf*, and *p*. The fourth system (measures 22-24) features flute dynamics *mf*, *p*, *mf*, *pp*(subito), and *mf*, with percussion dynamics *mf* and *p*. Various musical notations such as slurs, accents, and dynamic hairpins are used throughout.

24

Fl. *p* III IV *mp*

Perc. *mf* *p*

26

Fl. *mf* *p*

Perc. *mf* *f* *mf* *p*

ord.

28

Fl. *mf* *p*

Perc. *f* *p*

ord.

30

Fl. *mf*

Perc. wood sticks *p* *mf*

4

32

Fl. *p*

Perc. *p* *mf* *p* *mf* *mf*

ord. ord.

35

Fl. *mf*

Perc. *f* *mf*

37

Fl. *p* *mf*

Perc.

39

Fl. *f* *mf*

Perc. *f* ord.

41

Fl. *p* *mf*

RH: brush

Perc. LH: soft xylophone mallet

44

Fl. *p* *mf* *mf* *p* 5

Perc. *p* *mf* *p*

47

Fl. *f* *mp(sub.)* *pp*

Perc. *f* *mf* *p*

50

Fl. *p*

Perc. *mf* *p*

52

Fl. *p* *mf*

Perc. *mf* *p* *f*

6

55

Fl. *mf*

Perc. *mf*

E C

57

Fl. *p* *mf* *f*

Perc. *p* E *p* E C

60

Fl. *mf*

Perc. *mf* *mf* 3 *mf* 3

63

Fl. *f* *mf*

Perc. *p* *mf* *f*

67

Fl. *p*

Perc. *p* *mf*

(under)lines é uma obra para flauta e percussão. O estímulo à sua criação residiu na exploração dos conceitos de linha e de sublinhar. Foi criado um mapa temporal, onde as linhas marcam a posição de registos aproximados, a sua duração e definem também o tipo de textura e a dinâmica. Além disso, e de modo a que estas linhas possuíssem pontos de partida e de chegada, foram definidos pontos-chave. Estes pontos-chave relacionavam-se entre si criando, então, continuidade ao longo da obra. Neste sentido, procuraram-se técnicas que tornassem possível este desenvolvimento sobretudo através da escolha de material intervalar e de gestos físicos⁶³ que se transformassem simbolicamente na linha e nos seus contornos, sendo sentidos pelos músicos.

Na execução desta obra, a prática compositiva ganha uma outra liberdade, graças, em grande medida, à cartografia temporal utilizada. Observe-se na figura 15 o esboço do mapa temporal de *(under)lines*.

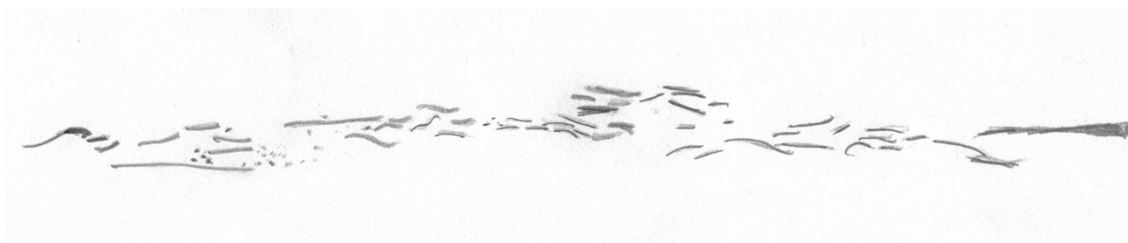


Figura 15 – Esboço do mapa temporal de *(under)lines*.

Cada mapa temporal conta com pontos-chave, que são determinantes para relacionar os vários momentos ao longo da obra. Neste caso, esses momentos encontram-se no início (cc.1-9), na secção central (cc.35-40) e no final (cc.63-70). Estes pontos-chave podem apresentar material melódico heterogéneo (veja-se a figura 17) e transposições de linhas; ou podem implicar pequenos contornos tímbricos ou gestos físicos, simbolizando assim o desenho de linhas.

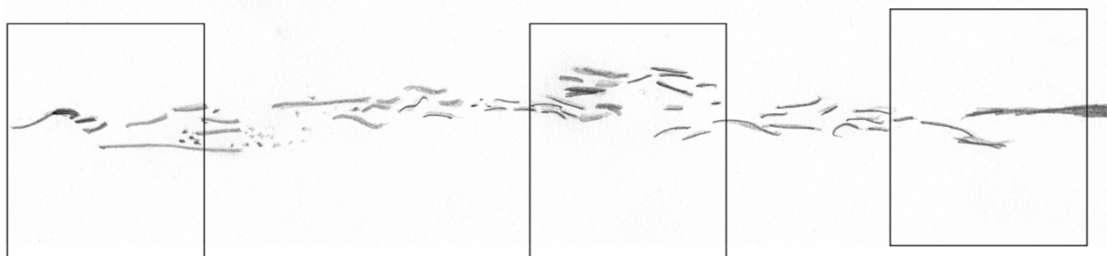


Figura 16 – Pontos-chave do mapa temporal e da obra *(under)lines*.

⁶³ Em relação ao gesto físico, veja-se o que observa Igor Stravinsky sobre este assunto: “The sight of the gestures and movements of the various parts of the body producing the music is fundamentally necessary if it is to be grasped in all its fullness. All music created or composed demands some exteriorization for the perception of the listener. In other words, it must have an intermediary, an executant. That being an essential condition, without which music cannot wholly reach us, why wish to ignore it, or try to do so why shut the eyes to this fact which is inherent in the very nature of musical art?” (Stravinsky, 1936, p.114)



Figura 17 – Material melódico dos três pontos-chave da obra *(under)lines*.

No caso dos contornos tímbricos optou-se pelo uso de dedilhações para uma mesma nota (veja-se a flauta nos cc. 2-9, p.e.).⁶⁴ Este tipo de alterações cria ligeiras mudanças ao nível tímbrico, fazendo com que se associem a pequenos contornos lineares. Dado que estes contornos se executam através da mudança de dedilhações numa mesma nota, o músico percebe estes pequenos contornos de forma física. Também se inserem no gesto físico as linhas desenhadas na percussão. Estas foram executadas através da técnica de raspagem em vários instrumentos. Nos pontos-chave é possível verificar-se que primeiramente acontece no bombo (cc.1-9), depois no prato (cc.35-40) e no final dá-se em ambos os instrumentos usados (nos outros dois pontos-chave, cc.63-70).

Os conceitos de linha e de sublinhar foram também explorados aquando da interpretação da obra, através da disposição dos instrumentistas em concerto. Na estreia da obra, a flautista encontrava-se num outro espaço, estando apenas o percussionista em palco.

Esta é a obra em que se efetua o abandono da cor no processo criativo, característica essa presente e fulcral das obras que se seguem.

⁶⁴ Ao usar diferentes dedilhações, é importante ter em conta onde se aplicam. Neste caso é bastante audível a mudança de timbre porque a nota base aparece antes, ou seja, primeiro temos o Mib e só depois surgem as alterações de dedilhação (cc.1-3), marcadas pela numeração romana em cima da nota. Se fosse um intervalo com maior distância entre as notas, a diferença poderia não ser notada.

2.2.3. *(re)conhecer* (2019)

(re)conhecer

transposed score

for Baritone Saxophone, Baritone and Electronics

Solange Azevedo

Porto, May 2019

Performance Marks

Baritone

→ pitched air - sing with more air

~vvvvv||

this kind of lines above the notes are types of vibrato, and the performer may choose the better way to do it

Voice

—x— spoken - no defined pitch, sometimes more high or low

→ whisper - no defined pitch

Baritone Saxophone
multiphonics¹

① B/A -7

Musical staff for exercise 1 showing notes for B/A -7 with fingerings 1, 2, 3, 4, 5 and dynamics p < f.

⑦ B/Eb + A

Musical staff for exercise 7 showing notes for B/Eb + A with fingerings 1, 2, 3, 4, 5 and dynamics p.

⑤ B/C# -1

Musical staff for exercise 5 showing notes for B/C# -1 with fingerings 1, 2, 3, 4, 5 and dynamics p.

④ B/Eb + Eb

Musical staff for exercise 4 showing notes for B/Eb + Eb with fingerings 1, 2, 3, 4, 5 and dynamics p.

④ B/F# + c5

Musical staff for exercise 4 showing notes for B/F# + c5 with fingerings 1, 2, 3, 4, 5 and dynamics p.

slap
standard- ▽
secco - ▽
keyclicks - x

harmonic
pomp >

¹ Weiss, M., Netti, G.: *The Techniques of Saxophone Playing*; Bärenreiter-Verlag Karl Völlerle GmbH & Co. KG, Kassel, 2010

timbral fingering

The diagrams illustrate timbral fingering for various chords across different frets (II, III, IV, V, VI, VII). Each diagram includes a guitar neck diagram and a corresponding chord diagram with fingerings and labels like A, B, C, D, E, F, G, T, and (1).

Diagram 1 (Top Left): Shows frets II, III, IV, V. Chord diagrams include labels B, Bb, C, C#.

Diagram 2 (Top Middle): Shows frets II, III, IV, V, VI, VII. Chord diagrams include labels C, Eb, E, F, F#.

Diagram 3 (Top Right): Shows frets II, III, IV, V, VI. Chord diagrams include labels Eb, E, F, F#.

Diagram 4 (Bottom Left): Shows frets II, III, IV. Chord diagrams include labels C, B, Bb.

Diagram 5 (Bottom Middle): Shows frets II, III, IV. Chord diagrams include labels A, B, Bb, Eb.

Diagram 6 (Bottom Right): Shows frets II, III, IV, V, VI, VII. Chord diagrams include labels C, B, Bb, Eb, E, F, F#.

4'55.0" 5'00.0" 5'05.0" 5'10.0" 5'15.0" 5'20.0" 5'25.0" 5'30.0"

Bar. *p* *mf* *p*

54 64

Bari. Sax. *mf* *p*

Elec. metal sound 5'31" synthesised sound (air)

Detailed description: This musical system spans from 4'55.0" to 5'30.0". It features three staves: Bari. Sax., Elec., and a vocal line. The Bari. Sax. part includes dynamic markings *p* and *mf*. The Elec. part includes a 'metal sound' waveform and a 'synthesised sound' line. The vocal line includes lyrics: 'a', 'c', 'c', 'u', 'u', 'u'. There are also numerical markers 54 and 64.

5'35.0" 5'40.0" 5'44.0" 5'48.0" 5'55.0" 6'00.0" 6'05.0"

Bar. *mf* *p* *mf* *p*

Bari. Sax. *mf* *p*

Elec. 5'39" 5'44" 5'48" 5'57" 6'02"

Detailed description: This musical system spans from 5'35.0" to 6'05.0". It features three staves: Bari. Sax., Elec., and a vocal line. The Bari. Sax. part includes dynamic markings *mf* and *p*. The Elec. part includes a waveform and time markers. The vocal line includes lyrics: 'u', 'eu', 've', 'ri', 'fi', 'co', 'que', 'não', 'te', 'nho', 'que', 'não', 'te', 'nho', 'par'. There are also numerical markers 5'39", 5'44", 5'48", 5'57", and 6'02".

score in C

(re)conhecer

parte II

0.0" (♩=60) 5.0" 10.0" 15.0" 20.0" 25.0" 30.0"

Baritone

5 4

3

p e que fá-la co-mi-go co-mi - go co - mi - go co-ni-go u u *f*

1 3 A

keyclicks

ad libitum

5 4

spoken ad libitum

mf To-da a gen-te que eu co-nhe- ço

Percussion

keyclicks

ad libitum

f

14" synthesised points

29" synthesised lines

Electronics

35.0" 40.0" 45.0" 50.0" 55.0" 100.0"

Bar.

mf nu nun - - - ca te-ve nun-ca te-ve um a - to ri - di - cu-lo *p*

1 3 A

3

3

mf

46" synthesised sound

Bari. Sax.

p

Elect.

10

3'05.0" 3'10.0" 3'15.0" 3'20.0" 3'25.0" 3'30.0" 3'35.0" 3'40.0" 3'45.0"

Bar. *p* quem me de - ra a que con - fe - ssa - se con - fe - ssa - sse não um pe - ca - do *f*

ord. *mf* *mp* *mf*

Bari. Sax. *mf* *mp* *mf*

keyclicks

3'21" synthesised points

3'34"

Elec.

3'50.0" 3'55.0" 4'00.0" 4'05.0" 4'10.0"

Bar. *mf* mas uma in - fá - mia a *p*

7 $\frac{7}{4}$ A Eb

7 7 *mp*

Perc.

Elec.

4:15.0" 4:20.0" 4:25.0" 4:30.0" 4:35.0" 11

Bari. Sax. *p* que con - ta - não uma vi - o - lên - ci - a *mf* *ad libitum*

Bari. Sax.

Elec.

4:40.0" 4:45.0" 4:50.0" 4:55.0" 5:00.0" 5:05.0" 5:10.0" 5:15.0" 5:20.0"

Bari. Sax. *mf* mas uma co-bar - di - a *p* *f* *mf* *p*

Bari. Sax.

Elec.

12

5'25.0" 5'30.0" 5'35.0" 5'40.0" 5'45.0" 5'50.0" 5'55.0" 6'00.0"

Bar. *tr* *pp* *mf* *tf II* *V*

Bari. Sax. *3* *5* *3*

Elec.

Detailed description: This musical system spans from 5'25.0" to 6'00.0". It features a Baritone Saxophone (Bari. Sax.) and an Electric Bass (Elec.). The Bari. Sax. part begins with a tremolo (tr) and piano-piano (pp) dynamics, followed by a mezzo-forte (mf) section with triplets (3) and a final section with fortissimo (tf) and a second ending (II). The Electric Bass part is mostly silent, with a few notes appearing at the end of the system. A chord diagram for V is shown at the top right.

6'05.0" 6'10.0" 6'15.0" 6'20.0" 6'25.0" 6'30.0" 6'35.0" 6'40.0" 6'45.0" 6'50.0" 6'55.0"

Bar. *VI* *ad libitum* *f* *ord.* *f*

Bari. Sax. *f* *solo*

Elec. *solo*

ar - rei es-tou far-to de se-mi-deu-ses

Detailed description: This musical system spans from 6'05.0" to 6'55.0". It features a Baritone Saxophone (Bari. Sax.) and an Electric Bass (Elec.). The Bari. Sax. part includes a section marked 'ad libitum' with fortissimo (f) dynamics, a section with 'ord.' (order) and fortissimo (f) dynamics, and a 'solo' section. The Electric Bass part also has a 'solo' section. The lyrics 'ar - rei es-tou far-to de se-mi-deu-ses' are written below the Bari. Sax. staff. A chord diagram for VI is shown at the top left.

7'00.0" *mf* pitched air
 7'05.0" *p*
 7'10.0" *mf*
 7'15.0" *f*
 7'20.0" *f*
 7'23"

eu que ve-nho si - do vil

Bar. *mf* *p* *f*

Bari. Sax. *mf* *f*

Ellec. synthesised sound

7'25.0" *mf*
 7'30.0" *mf*
 7'35.0" *mf*
 7'40.0" *f*
 7'45.0" *mf*
 7'50.0" *p*
 7'55.0"

vil no sen - ti - do mes - qui - nho e in - fá - me da vi - le - za

Bar. *mf* *f* *mf* *p*

Bari. Sax. *p* *ppp*

Ellec. synthesised sound

(re)conhecer é uma obra para barítono, saxofone barítono e eletrônica, e tem como fonte extra-referencial um poema de Álvaro de Campos (um dos heterônimos mais conhecidos de Fernando Pessoa). Foi uma obra criada para o projeto de mestrado “The never born daughter of Einstein: A interdisciplinaridade na comunicação do discurso artístico” de Adriana Oliveira, que tinha por objetivo cativar o público à audição de música contemporânea. Deste modo, procuraram-se estratégias compositivas que pudessem fornecer uma melhor compreensão por parte do público.⁶⁵

Seguem-se os versos selecionados do poema de Álvaro de Campos usados na obra:

Poema em Linha Recta

Nunca conheci quem tivesse levado porrada.

(...)

E eu, tantas vezes reles, tantas vezes porco, tantas vezes vil,

(Eu tantas vezes irresponsavelmente parasita, Indesculpavelmente sujo, Eu, que tantas vezes não tenho tido paciência para tomar banho,

(...)

Que tenho enrolado os pés publicamente nos tapetes das etiquetas,

(...)

Que tenho sofrido enxovalhos e calado, Que quando não tenho calado, tenho sido mais ridículo ainda;

(...)

Eu, que tenho sofrido a angústia das pequenas coisas ridículas,

Eu verifico que não tenho par nisto tudo neste mundo.

Toda a gente que eu conheço e que fala comigo

Nunca teve um ato ridículo, nunca sofreu enxovalho,

Nunca foi senão príncipe - todos eles príncipes - na vida...

Quem me dera ouvir de alguém a voz humana

Que confessasse não um pecado, mas uma infâmia;

Que contasse, não uma violência, mas uma cobardia!

Não, são todos o Ideal, se os oiço e me falam.

Quem há neste largo mundo que me confesse que uma vez foi vil? (...)

Arre, estou farto de semideuses!

Onde é que há gente no mundo?

(...)

⁶⁵ Cf. Oliveira, 2019, p.24.

Como posso eu falar com os meus superiores sem titubear?

Eu, que venho sido vil, literalmente vil,

Vil no sentido mesquinho e infame da vileza.

Fernando Pessoa, 1944

(re)conhecer teve como base à sua composição os versos selecionados do poema, nos quais é explorada a temática da “fragmentação do eu”. O poema pode ser dividido em várias partes, porém, optou-se pela divisão do poema em duas partes principais – musicalmente dos 0” aos 7’ e dos 7’ aos 15’ – sendo a primeira focada no sujeito poético e a segunda centrada na sua relação com o outro, voltando a si próprio no final.⁶⁶

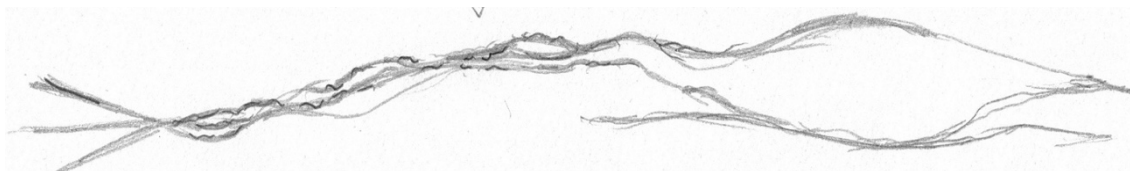


Figura 18 – Mapa temporal de (re)conhecer.

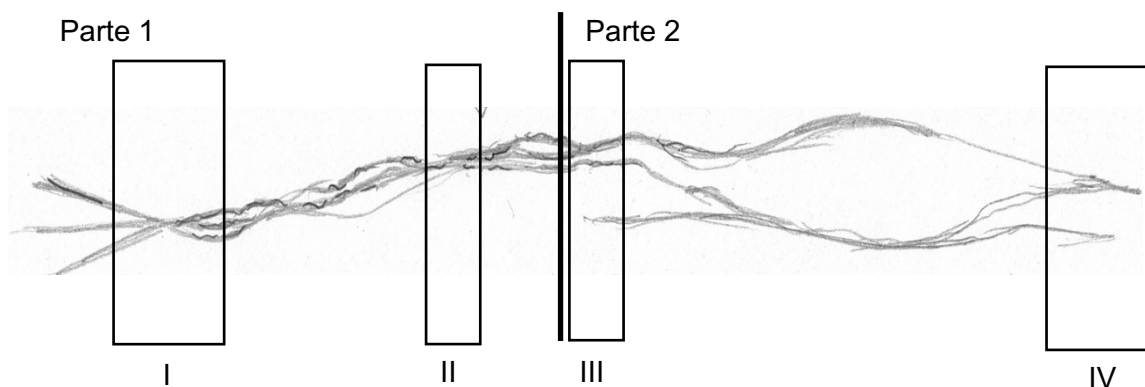


Figura 19 – Pontos-chave de (re)conhecer.

Nesta obra é possível observar quatro pontos-chave, tendo aqui como nota central - a nível melódico - a nota Si, como símbolo do sujeito poético. No primeiro ponto-chave (0”-19” – parte 1) o Si marca o encontro entre a voz, o saxofone e a música eletrónica. No segundo ponto-chave (ca. 5’10”- 6’10” – parte 2), a nota Si, agora numa oitava acima, é o elemento melódico central. No terceiro ponto-chave (0’-20” – parte 2), o Si aparece como multifónico no saxofone (esta é a primeira vez em que se ouve este multifónico na obra), tendo aqui como base a nota Fá. Por fim, no último ponto-chave (7’30”-8’ – parte 2), o Si aparece na voz e na música eletrónica, em contraponto com o Fá do saxofone.

⁶⁶ Cf. Oliveira, 2019, p. 25.

Em *(re)conhecer* exploramos também o conceito de linha, presente já no título do poema - *Poema em linha recta*. Deste modo, vários tipos de técnicas são usados ao longo da obra, com o intuito de criar ligações entre partes. Estas técnicas, que se relacionam com a linha pelo facto de criarem contornos melódicos, baseiam-se no uso do vibrato por parte do cantor, no uso de dedilhações diferentes numa mesma nota, no uso do trémulo por parte do saxofone, e no uso de gravações de linhas na música eletrónica.

A introdução de música eletrónica possibilitou a gravação de sons que se relacionam com a temática da linha. A "linha reta", que dá título ao poema, foi explorada musicalmente de diferentes modos, como por exemplo através da introdução de sons retirados duma linha de metro - simbolizando assim o movimento linear e o ponto de confluência de diferentes linhas vitais. Outra forma de aplicar esta ideia de "linha reta" foi através da gravação de sons procedentes da realização de desenhos de linhas e pontos numa mesa de vidro.⁶⁷

Outra técnica que se destaca nesta obra é o uso de multifónicos. Os multifónicos seleccionados, com os números 1, 7, 54, 64 e 107⁶⁸, relacionam-se com a temática da fragmentação do eu poético. Nas figuras 20 e 21 é possível ver-se a ordem em que foram introduzidos os multifónicos (7, 54, 64, 104 – parte 1; 1 – parte 2)

Figura 20 – Multifónicos pela ordem de introdução na obra.

⁶⁷ Todos os sons gravados foram captados, processados e tratados pela própria compositora.

⁶⁸ Ver notas de execução da obra.

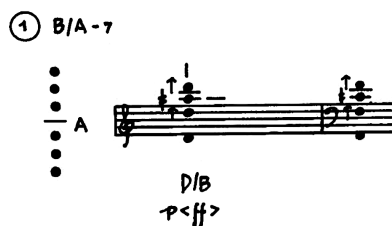


Figura 21 – Multifónico inserido no início da parte 2 da obra.

A ordem pela qual se introduziram os multifónicos na obra teve que ver com a relação dos mesmos com o conceito do poema: a fragmentação do sujeito poético e a sua relação com o outro. Neste sentido, o primeiro multifónico inserido (2'10" – parte 1) apresenta uma separação entre registos refletindo a fragmentação do eu poético. Depois são inseridos multifónicos com pouca separação de registo entre as notas e próximos aludindo ao conflito interno do sujeito poético (4'35" – parte 1). No início da segunda parte, é introduzido o multifónico que tem a maior separação entre registos e mais notas, indo ao encontro do conceito do eu em relação com os outros e consigo próprio, que é muito disperso neste momento da obra.

Da mesma forma que *(under)lines* fez uso de dedilhações para se produzirem contornos sonoros, em *(re)conhecer* isso também acontece com as distintas dedilhações para uma mesma nota no saxofone.⁶⁹ Esta técnica da alteração das dedilhações numa mesma nota pode ser relacionada com o uso de vibrato na voz, pois produz contornos numa mesma nota. Em alguns momentos, este é representado por elementos gráficos lineares na partitura, tornando também visível esta relação com a linha.

⁶⁹ Ver notas de execução: *timbral fingerings*.

2.2.4. *confluente* (2019)

confluente

for Bb clarinet

Solange Azevedo
Porto, September 2019

Performance Marks

- ▼ slap tongue



this kind of lines above the notes are types of vibrato, and the performer may choose the better way to do it

air - pitched air always

voice - if it is impossible to sing in the written register, do it in a different octave

Multiphonics

by the order of appearance, in Bb

Notes on the piece

This piece is based in 'Água', a definition from "Dicionário Imperfeito" by Agustina Bessa-Luís. In this sense, it is possible to see some excerpts of the text that can be seen as cues of the piece's mood.

confluente

Score in C

Solange Azevedo

♩ = 72 "A água há-de tornar-se rara"

Clarinet in Bb

p *<mf>* *p* *pp* *mf*

6

Cl.

mp *<mf* *p* *mf*

Voice *mf* *p*

10

Cl.

mp *mf* *p*

Voice *mf* *p*

air

14

Cl.

mf 3

Voice *mf*

2

15 *tr* *mf* *air*

Cl. *mf* *air*

Voice *p*

18 *rit.*

Cl. *rit.*

Voice

23 ♩ = 60 "A água tornou-se numa droga"

Cl. *mf* *tr* *<f>* *p* *mf*

27 *mp* *mf* *mp* *p*

Cl. *mp* *mf* *mp* *p*

31 *mf* *p* *mf* *p* *mf* *mf* *air* *ord.*

Cl. *mf* *p* *mf* *p* *mf* *mf* *air* *ord.*

36 *p* *mf* *pp*

Cl. *p* *mf* *pp*

39 Cl. *p* *mf*

41 Cl. *p* air

44 Cl. *mf* ord. 5

47 Cl. *p* *mf* *f* *mp* air ord. air

52 Cl. *mf* 3 ord. tr

56 Cl. *p* *f* *p* accel. $\dots \text{♩} = 72$ tr

60 Cl. *mp* *mf* *mf* *p* air ord.

4

62 Cl. *mf* *p* *mf* *p* air ord.

64 Cl. *mf* *mp* 3 3

66 Cl. *p* *mf* *p*

67 Cl. *mf* 3

68 Cl. rit. ♩ = 60 *p* 3

69 Cl. "Estamos a morrer do que desinfeta e não daquilo que produz a doença" *mf* 3 5

70 Cl. *f* *mf*

71 Cl. 3

5

72 Cl. *mf* *p* *f* *p* 3

73 Cl. *mf* *p* *mf* 3 *f* *p*

75 Cl. 3 3 *tr*

77 Cl. *tr* *mf* *p* *tr* *air* 3 *mp* *pp* *mf*

81 Cl. *ord.* *R* *C* *G* *F* *f* *pp* *mp* *ord.* *R* *C* *G* *F* *G#* *p*

85 Cl. *mf*

Voice *mf* *p* *mf*

6

88

Cl. *p* *tr* *mf* *p*

Voice *p*

91

Cl. *mf* *mf* *mf* air

Voice *p* *p*

94

Cl. *mf* *mf* *mf* ord.

Voice *mf* *mf*

97

Cl. *p* *mf* *mf* *p* air ord.

Voice *p* *p*

103

Cl. *f* *f*

105 Cl. *p* *mf* *p* *mf*

108 Cl. *f* *p* *mf* *mf*

112 Cl. *p* *f* *p* *f* *mf* *mf*

116 Cl. *tr* *air* *mf*

119 Cl. *f* *ord.* *mf*

122 Cl. *p* *f* *ff*

confluente é uma obra para clarinete, escrita, originalmente, para o Festival Mixtur, em Barcelona. Posteriormente, foi revista para integrar o projeto “Jornada Agustina: novas leituras, outras metamorfoses”. O texto trabalhado para esta peça foi “Água”, do *Dicionário Imperfeito* (2008) de Agustina Bessa-Luís. Trata-se de um texto extremamente descritivo, o que permitiu a criação de uma série de relações pictóricas e visuais que depois foram desenvolvidas em música.

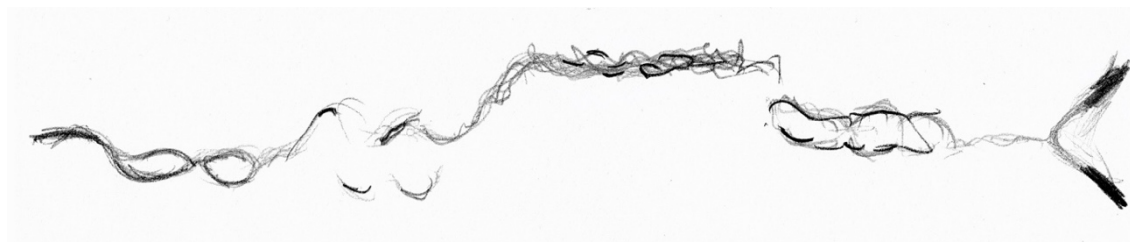


Figura 22 – Mapa temporal de *confluente*.

Esta obra tem a particularidade de que o músico deve cantar dentro do instrumento. Esta necessidade do uso da voz deve-se à presença do texto no processo criativo. Usar a voz e o instrumento cria oscilações, um diálogo que vai e vem, fazendo lembrar a água e a sua força incontrolável.

Na partitura há indicações diretas com excertos do texto da autora para o instrumentista compreender os ambientes pretendidos ao longo da obra. Deste modo, nas três partes que constituem a obra encontramos uma frase poética que pretende salientar um estado anímico determinado.

partes	1	2	3
compassos	1-22	23-68	69-124

Tabela 4 - Divisão formal da obra *confluente*.

- 1 - “(...) a água há-de tornar-se rara”;
- 2 - “a água tornou-se uma droga”;
- 3 - “Estamos a morrer do que desinfeta e não daquilo que produz a doença”.

A primeira parte surge como uma premonição – a música é construída com um ritmo lento e algo começa a crescer. Na segunda parte, a música possui um ritmo mais rápido – há muito movimento para sugerir a perda de rumo. Na terceira parte, o ritmo é muito mais lento, como se fosse um aviso – faz-se ouvir um “grito”, no final.

As frases surgem na partitura pela mesma ordem que aparecem no texto. A terceira frase usada é a última frase do texto, mas na música ela inicia uma nova secção, desenvolvendo-se assim uma reflexão musical sobre ela.

Nesta obra, o clarinete evoca o carácter da água, não pelos sons serem parecidos com os da água, mas para recriar o seu fluir incessante e mutável. A forma como cada parte musical reage ao texto que surge na partitura apresenta-se como se fosse a reação da própria água, como se aquelas palavras influenciassem o seu estado psicológico.

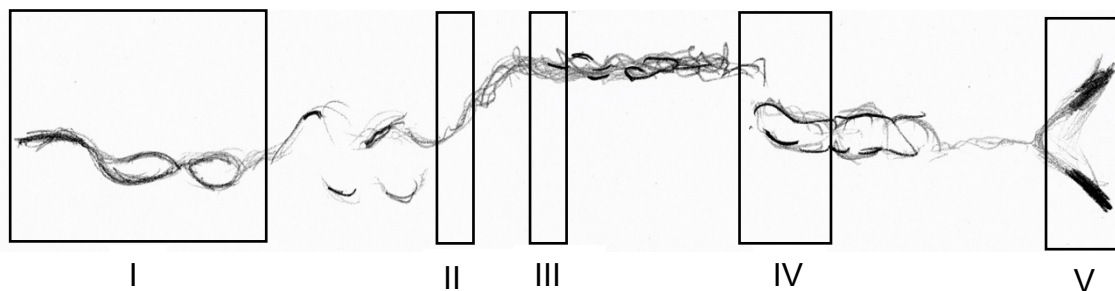


Figura 23 – Pontos-chave de *confluente*.

Todos os pontos-chave movem-se em volta da nota Sol. O ponto-chave 1 desenvolve-se dos compassos 1 ao 22; o segundo dos compassos 50 ao 58; o terceiro dos compassos 67 ao 70; o quarto dos compassos 77 ao 97; e o quinto dos compassos 122 ao 125.⁷⁰

Ao longo de toda a obra a relação física com a linha dá-se nos contornos melódicos que se executam à volta da nota Sol e no uso de vibrato visível também ao nível da notação gráfica.

⁷⁰ Por vezes o cruzamento de linhas no mapa temporal não se refere a registo, mas à mistura de voz com o instrumento.

Conclusão

No primeiro capítulo desta tese foram abordados os conceitos de abstração e de mimese através de duas perspectivas diferentes: de uma perspectiva geral, como contextualização dos termos, passamos a uma perspectiva aplicada, com o intuito de perceber de que forma interagem estes dois pólos da poética compositiva no processo criativo desenvolvido. Partiu-se, então, da contextualização dos termos, tendo depois sido abordada a abstração no século XX, através de duas figuras proeminentes: Schoenberg e Kandinsky. Seguidamente, foi problematizada a cisão existente entre os pólos mimético e abstrato no séc. XX, tendo sido apresentadas as propostas de Berger em relação a este assunto, que visam a superação desta "guerra fria da mimese e da abstração". Finalmente, foi relacionada a segunda proposta de Berger - que visa a "refertilização da abstração com a mimese" - com a proposta pessoal apresentada nesta dissertação.

A relação entre os pólos abstração-mimese não se deu da mesma forma em todo o processo criativo desenvolvido, pelo que será necessário observar de que forma interagiram estes dois pólos, tendo como referência as duas fases da prática compositiva. Na primeira fase, o ponto inicial da composição partiu sempre de referências pictóricas abstratas, ou seja, teve origem em referências extra-musicais. No entanto, o tipo de relações estabelecido entre os elementos pictóricos isolados e a música foram eminentemente miméticos. Deste modo, criou-se material musical relacionado simbolicamente com os elementos pictóricos, dando-se assim a tal "refertilização da abstração com a mimese", a que apelava Berger. Na segunda fase, a

relação entre a abstração e a mimese deu-se de uma maneira diferente, pois aqui o ponto de partida (e de chegada) é a ideia abstrata, que ganha forma através das relações miméticas estabelecidas entre as artes. Neste sentido, enquanto na primeira fase encontrávamos uma abstração pictórica inicial que era explorada de forma mimética através da música; na segunda fase encontramos uma abstração inicial e final incarnada na *ideia*, a qual é formalizada através de relações miméticas.

No segundo capítulo, “Prática Compositiva: apresentação e análise”, foram abordadas as duas fases do processo criativo. Na primeira fase, cujo marco teórico principal partiu de Kandinsky, foram apresentadas e analisadas três obras: *Um Ressoar Cêntrico Dourado*, *Dilatação Alaranjada Oblíqua* e *Miniatura Entre Dois Pólos*. Na primeira obra, o nosso ponto de partida para a criação foi um quadro de Kandinsky, *Forma de Seta para a Esquerda*, ao passo que na segunda obra foi criada uma aguarela para o efeito. Finalmente, na terceira obra, experimentou-se um tipo de relação diferente entre música e pintura, deixando de ser a referência pictórica o ponto inicial da criação, passando então a ser efetuada em tempo real, em concerto - ou seja, aqui a referência primeira da criação foi a partitura musical.

Na segunda fase, cujo marco teórico procedeu de Klee, foram apresentadas e analisadas quatro obras: *Traum*, *(under)lines*, *(re)conhecer* e *confluente*. A primeira obra pode ser considerada uma obra de transição, pois contém características de ambas fases: o isolamento de elementos e a transformação temporal da linha. Para além disto, nesta obra encontramos referências literárias, acrescentando assim um terceiro domínio artístico à prática compositiva (este terceiro domínio, o literário, também está presente noutras duas obras desta fase: *(re)conhecer* e *confluente*). A segunda obra, *(under)lines*, foi realmente importante para a transformação do processo criativo, pois aqui foram criados, pela primeira vez, mapas ou esboços temporais. Esta cartografia temporal marca o abandono da cor, e passa a ser adotada como um elemento essencial do processo criativo nas obras subsequentes. Este abandono da cor, para além de evitar a utilização de relações sinestésicas pouco satisfatórias, também teve como propósito atingir uma maior proximidade com a *ideia*⁷¹.

Na primeira fase, as obras foram escritas sem uma ideia geral em mente. As pinturas selecionadas eram divididas e trabalhadas, advindo delas as ideias a ser exploradas musicalmente. Este *modus operandi* refletiu-se nos títulos das obras, pois possuem em si referências pictóricas. No entanto, na segunda fase, a ideia é o elemento primeiro do qual parte o processo criativo, sendo também, o elemento último a que aspira a obra. Aqui, o ideal abstrato é o alfa e o ómega do processo criativo.

⁷¹ Acerca desta noção de *ideia*, veja-se a página 10 desta tese.

Assim sendo, é possível observar uma evolução do conceito de ideia da primeira para a segunda fase. De uma forma geral, a primeira fase caracteriza-se por ser mais fragmentada e a segunda mais contínua. Esta relação de continuidade deve-se ao facto de a ideia ter passado de uma experiência exterior para uma percepção interior. A ideia, quando interior, cria relações mais estreitas entre as artes, mas também, entre o criador e a obra, sendo assim um meio efetivo para desenvolver uma prática compositiva multidisciplinar.

Esta percepção interna da ideia continua a fazer parte do processo criativo no momento presente, pois existe uma necessidade de relacionar o conceito com a obra de formas várias e com a proximidade estudada neste trabalho. Pretende-se continuar a procurar por este tipo de relações de proximidade no futuro, até porque há inúmeras possibilidades que não se puderam explorar neste projeto.

As práticas compositivas desenvolvidas neste projeto encontram-se, atualmente, interiorizadas, sendo agora aplicadas de forma intuitiva aquando da escrita de novas obras. A análise do processo criativo que aqui se expõe foi, sem dúvida, determinante para a evolução da criação multidisciplinar adotada. Contudo, tenciona-se continuar a aplicar o tipo de análise aqui proposto - musical e estético -, com o intuito de explorar novos caminhos para a composição musical.

Bibliografia

Adorno, Th. W. (1995). On Some Relationships between Music and Painting (S. Gillespie, trad.). *Musical Quarterly*, Vol. 79, No. 1, pp. 66-79.

Almeida, A. P. (2007). *O Universo dos Sons nas Artes Plásticas*. Lisboa: Edições Colibri – IHA/Estudos de Arte Contemporânea, FCSH – Universidade Nova de Lisboa.

Aristóteles (2018). *Poética* (6ª ed.) (M. H. R. Pereira, trad.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Arnheim, R. (1990). *O Poder do Centro* (M. E. Costa, trad.). Lisboa: Edições 70.

Auner, J. & Frisch, W. (2013). *Music in the Twentieth and Twenty-First Centuries* (pp. 35-55). New York: W. W. Norton & Company.

Berger, K. (2000). *A Theory of Art*. New York: Oxford University Press.

Bessa-Luís, A. (2008). *Dicionário Imperfeito*. Lisboa: Guimarães Editores.

Bonds, M. E. (2014). *Absolute music: the history of an idea*. New York: Oxford University Press.

Bonds, M. E. (2006). *Music as thought: listening to the symphony in the age of Beethoven*. New Jersey: Princeton University Press.

Boulez, P. (2018). *Music Lessons* (J. Dunsby, J. Goldman & A. Whitall, trad.). London: Faber & Faber Limited.

Boulez, P. (2007). *A Música Hoje 2* (1ª ed.) (G. G. Sousa, trad.). São Paulo: Perspectiva.

Boulez, P. (2008). *Le pays fertile: Paul Klee* (P. Thévenin, ed.). Paris: Gallimard.

Castanheira, C. P. (2009). *De Institutione Musica*, de Boécio – Livro 1: Tradução e Comentários. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Letras: Estudos Literários. Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais.

Castanheira, T. (2015). *Cores e Sons*. Lisboa: Livros Horizonte.

Carroll, N. (2010). *Filosofia da Arte* (1ª ed.) (R. C. Mendes, trad.). Lisboa: Edições Texto & Grafia.

Cristiá, C. (2012). Sobre la interrelación de la música y la plástica en los siglos XX y XXI: Una posible tipología a partir de casos provenientes del campo artístico argentino. *TRANS* 16, pp.1-44.

Deleuze, G. (2011). *Lógica da Sensação* (1ª ed.) (J. M. Justo, trad.). Lisboa: Orfeu Negro.

Fidagna, A. (2014). Entre o visual e o sonoro: a composição por imagens. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da UNICAMP para obtenção do Título de Doutor em Música. Área de concentração: Processos criativos. Universidade Estadual de Campinas, Biblioteca do Instituto de Artes.

Frisch, W. (2005). *German Modernism: the music and the arts*. Berkley & Los Angeles: University of California Press; London & England: University of California Press.

Fubini, E. (2005). *La Estética Musical desde la Antigüedad hast el siglo XX*. (2ªed.). Madrid: Alianza Música.

Griffero, T. (2009). Expressão. Carchia, G. & D'Angelo, P. (Eds.). *Dicionário de Estética* (A. Queirós & J. J. C. Serra trad.). Lisboa: Edições 70.

Hanslick, E. (2015). *Do Belo Musical* (2ª ed.) (A. Mourão, trad.). Lisboa: Edições 70.

Hegel, G. W. F. (2014). *Elements of the Philosophy of Right* (18ª ed.) (A. W. Wood, ed.) (H. B. Nisbet, trad.). Cambridge: Cambridge University Press.

Junod, P. (2011). (Morton, M. L. & Schmunk, P. L., Eds.). The New Paragone: Paradoxes and Contradictions of Pictorial Musicalism (pp. 23-46). In *The Arts Entwined: Music and Painting in the Nineteenth Century*. London & New York: Routledge.

Kandinsky, W. (2017). *Ponto, linha e plano* (J. E. Rodil, trad.). Lisboa: Edições 70.

Kandinsky, W. (2018). *Gramática da Criação* (J. E. Rodil, trad.). Lisboa: Edições 70.

Kandinsky, W. (2020). *Do Espiritual na Arte* (M. H. Freitas, trad.). Alfragide: Publicações Dom Quixote.

Klee, P. (1992). *The Diaries of Paul Klee 1898-1918*. (P.B. Schneider, R. Y, Zachary & M. Knight, trad.). Berkley, United States: University of California Press.

Klee, P. (2001). *Escritos Sobre Arte* (2ª ed.) (C. Pires & M. Manuel, trad.). Lisboa: Cotovia.

Lippman, E. A. (1953). Symbolism in Music. *The Musical Quarterly*, Vol. 39, No. 4, pp. 554-575.

Oliveira, A. (2019). The never born daughter of Einstein: A interdisciplinaridade na comunicação do discurso artístico. Dissertação de Mestrado em Música – Interpretação Artística. Porto: Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo, Instituto Politécnico do Porto.

Pater, W. (1980). The School of Giorgione. In *The Renaissance: Studies in Art and Poetry* (D. L. Hill, ed.) (pp. 102-122). Berkeley: University of California Press.

Platão (2017). *A República* (15ª ed.) (M. H. R. Pereira, trad.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Riley, C. A. (1995). *Color Codes: Modern Theories of Color in Philosophy, Painting and Architecture, Literature, Music and Psychology*. Hanover & London: University Press of New England.

Schoenberg, A. (1950). *Style and Idea* (D. Newlin ed. & trad.). New York: Philosophical Library, Inc.

Schoenberg, A. (2003). To the San Francisco Round-Table on Modern Art. In *A Schoenberg reader: documents of a life* (pp. 327-331). United States of America: Sheridan Books.

Schopenhauer, A (2010) *The World as Will and Representation: Volume 1* (J. Norman, A. Welchman e C. Janaway, trad.). London & New York: Cambridge University Press.

Scruton, R. (2020). *A Cultura Moderna* (J. Jónia, trad.). Lisboa: Edições 70.

Stravinsky, I. (1936). *Stravinsky: An Autobiography*. New York: Simon and Schuster.

Velotti, S. (2009) Abstração. In Carchia, G. & D'Angelo, P. (Eds.). *Dicionário de Estética*. (A. Queirós & J. J. C. Serra trad.) (pp.17-18). Lisboa: Edições 70.

Velotti, S. (2009). Imitação. In Carchia, G. & D'Angelo, P. (Eds.). *Dicionário de Estética*. (A. Queirós & J. J. C. Serra trad.) (pp.199-205). Lisboa: Edições 70.

Webgrafia

Azevedo, S. (2019, setembro 19). *Miniatura entre dois pólos* [vídeo]. Youtube. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=mWkTEkWT0k0>

Azevedo, S. (2020, dezembro 22). Lista de reprodução Recital de Mestrado [vídeo]. Youtube. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=jBMLF9YH3nk&list=PLotNZEP3hZgTEhDPx6Af5Q Qzjw_1EdmaO

Deleuze, G. (acesso em fevereiro de 2021). "Le temps musical". Disponível em: <https://www.webdeleuze.com/textes/108>

Kandinsky, W. (acesso em outubro de 2017 e novembro de 2020). *Forma de seta para a esquerda* (1923) [aguarela]. Disponível em: <https://reproarte.com/fr/selection-du-theme/a-theme/couleur-et-forme/a-gauche-detail>
<https://artsandculture.google.com/asset/aquarelle-pfeiform-nach-links-kandinsky-vassily/8wERN9IsWDrdRg>

Klee, P. (acesso em abril de 2018) *Traum*. Disponível em:
<https://www.literatisch.de/paul-quee-die-gedichte.html>

Pessoa, F. (acesso em agosto de 2020) *Poema em linha reta*. Disponível em:
<http://arquivopessoa.net/textos/2224>

Anexos

Anexo I - Análise de elementos na partitura: *Um Ressoar Cêntrico Dourado*

Um Ressoar Cêntrico Dourado
partitura em Dó

♩ = 60

Flute

Oboe

Clarinet in Bb

Bassoon

Horn in F

Trumpet in Bb

Trombone

Tuba

Percussion 1
Bass Drum
Muffled with soft stick

Percussion 2
Tam-tam
scratch with metal stick

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Contrabass

Annotations:

- variação
- motivo melódico base
- variação e contraponto, preenchimento do círculo
- variação do motivo "espacial" cc.24-26
- uso do instrumento pela ideia de ressonância circular dada a sua forma física
- motivo circular pela forma de execução e da sua forma física

This musical score page features multiple staves for various instruments. The Flute (Fl.) staff at the top has several sections highlighted with blue boxes and labeled "variação". The Oboe (Ob.) staff has a section labeled "variação" and includes the instruction "To Eng. Hn.". The Clarinet (Cl.) staff has markings for "bisbigliando faster possible" and "ord.". The Bassoon (Bsn.) staff has a section labeled "variação". The Horn (Hn.) staff has dynamic markings. The Trumpet (Tpt.) staff has a section labeled "variação". The Trombone (Tbn.) and Tuba (Tba.) staves have dynamic markings. The Percussion 1 (Perc.1) staff has a section labeled "variação" with the instruction "Crotales with bow". The Violin I (Vln. I) and Violin II (Vln. II) staves have dynamic markings and a "Pizz." marking. The Viola (Vla.) and Violoncello (Vc.) staves are mostly empty. The Contrabass (Cb.) staff has a dynamic marking. The score includes various dynamic markings such as *p*, *mf*, *f*, *sfz*, and *ff*, along with performance instructions like "bistbigliando faster possible" and "ord.". A blue box at the top left contains the numbers "2" and "9".

The image displays a musical score for a symphony orchestra, spanning measures 15 to 3. The score is organized into systems for different instrument groups. The instruments listed are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Tuba (Tba.), Percussion 1 (Perc.1), Percussion 2 (Perc.2), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.).

Key annotations and markings include:

- Fl.:** Measure 15 starts with a trill (*f subito*), followed by *p subito*, *f*, and *p*. A blue box highlights a variation in measure 30, marked *f subito*, *p subito*, and *f*.
- Cl.:** A blue box highlights a variation in measure 18, marked *mf* and *f*. The word "bisbigliando" is written above the staff in measure 22.
- Bsn.:** The word "bisbigliando" is written below the staff in measure 22.
- Hn.:** The word "ord." is written above the staff in measure 18.
- Tpt.:** Dynamic markings include *mf*, *f*, *p*, *mf*, *f*, and *mf*. A triplet of eighth notes is marked with a "3" and a slur.
- Tbn.:** The word "air" is written above the staff in measure 15. Dynamic markings include *f*, *p*, *mf*, *p*, *f*, and *mf*. A triplet of eighth notes is marked with a "3" and a slur.
- Tba.:** The word "ord." is written above the staff in measure 15. Dynamic markings include *p*, *mf*, *p*, and *f*.
- Perc.1:** A blue box highlights measures 18-20, with dynamic markings *mf*, *f*, *p*, *f*, *mf*, *f*, and *mf*.
- Perc.2:** Dynamic markings include *f* and *mf*.
- Vln. I:** A purple box highlights measures 18-20, with dynamic markings *mf*, *p*, *f*, and *mf*.
- Vln. II:** The word "arco" is written above the staff in measure 18. Dynamic markings include *f*, *p*, *f*, and *p*.
- Vla.:** Dynamic markings include *p*.
- Section Header:** The text "exploração espacial do semicírculo" is written below the Percussion 2 staff.

4

23

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Tba.

Perc. 1

Perc. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

pequenos gestos curvos

variação cc.6-9

variação do motivo melódico base em contraponto

variação cc.6-9

motivo base da exploração espacial do círculo

air

air

mf

28 5

Fl. *p* *mf* *p*

Ob.

Cl.

Bsn. *p*

Hn. *f* *p*

Tpt. *f* *p* *p* *f*

Tbn. *f* *p* *f*

Tba. *f* *p*

Perc.1 *ff*

Perc.2 *p* *f* *p* *mf*

Vln. I *f* *p*

Vln. II *p* *mf*

Vla. *f* *p*

Vc. *p* *f (subito) > p* *f* *p*

Cb. *f*

exploração espacial do círculo variação cc.24-26

air

variação cc.6-9

variação do motivo inicial cc. 6-9 com glissandi

6

33

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

pequenos gestos semicirculares

$\text{♩} = 72$

English Horn

Hn.

Tpt.

Tbn.

Tba.

Perc.1

Perc.2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

variação cc.6-9

exploração espacial do semicírculo

38 7

Fl. *f* *p* *f subito* *p* *mf* *f*

Ob. *f* *p* *f* *mf*

Cl. *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

Bsn. *pp* *mf* *p*
variação cc.6-9

Hn. *f*

Tpt. *f* *p* *f* *p*

Tbn. *pp* *mf* *p*

Tba. *f subito* *p*
con. sord.

Perc.1 *f* *mf*

Perc.2 *f* *mf* *mf*

Vln. I *f* *mf* *f* *mf*

Vln. II *mf* *f* *mf* *f*

Vla.

Vc.

Cb.

10

48

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

exploração espacial do semicírculo

variações cc.6-9

tr

mf

mf

f

p

variações cc.6-9

con sord.

p

simile

s.s.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Tba.

Perc.1

Perc.2

variações cc.6-9

Vln. I

Vln. II

f

p

f

p

variação c.51

p < f

p < f

motivo base de círculo em contraponto em trémulo

variação c.51

f > p

f > p

ord.

p < f

p < f

p < f

p < f

p < f

p < f

14

85

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Tba.

Perc.1

Perc.2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf *p* *mf* *f* *p* *f* *mf* *p*

p *ff* *mf* *f* *p*

mf *p* *f* *ord.* *p* *f* *p* *f* *p*

f *p* *f* *mf* *p* *p*

f *p* *f* *mf* *p* *mf* *f* *mf*

p *f* *f* *f* *mf*

mf *p* *f* *subito* *ff* *p* *p*

p *mf* *p* *ff* *mf* *p* *mf*

92 15

The musical score is arranged in a system of staves. The instruments and their parts are as follows:

- Fl.** (Flute): Rests throughout the measures.
- Ob.** (Oboe): Rests throughout the measures.
- Cl.** (Bass Clarinet in B \flat): Starts with a trill (tr) and a dynamic of *f*. It plays a melodic line with dynamics *f*, *p*, *p*, and *mf*.
- Bsn.** (Bassoon): Starts with a dynamic of *mf*.
- Hn.** (Horn): Starts with a trill (tr) and a dynamic of *mf*. It plays a melodic line with dynamics *p* and *f*.
- Tpt.** (Trumpet): Starts with a dynamic of *mf*. It plays a melodic line with dynamics *p* and *p*, including trills (tr).
- Tbn.** (Tenor Trombone): Starts with a trill (tr) and a dynamic of *mf*. It plays a melodic line with dynamics *p*, *f*, *p*, *f*, and *p*.
- Tba.** (Tuba): Starts with a dynamic of *mf*. It plays a melodic line with dynamics *p*, *mf*, *p*, *f*, and *f*, including trills (tr) and triplets (3).
- Perc. 1** and **Perc. 2**: Percussion parts with dynamics *f*, *p*, *mf*, and *< f*.
- Vln. I** and **Vln. II**: Violin parts, mostly rests.
- Vla.** (Viola): Starts with a dynamic of *p* and a trill (tr), then changes to *ff*.
- Vc.** (Violoncello): Starts with a dynamic of *mf*, then *f*, *ff*, and *mf*, including trills (tr).
- Cb.** (Cello): Starts with a dynamic of *p*, then *mf*, *ff*, *mf*, and *fff*, including trills (tr).

102 17

Fl. *mf* *p* *mf*

Ob.

B. Cl. *mf* *p* *mf*

Bsn. *mf* *p* *mf*

Hn. *p* *p*

Tpt. *p* *p*

Tbn. *p*

Tba. *p*

Perc.1

Perc.2

Vln. I *f* *f* *sfz* *p* *f*

Vln. II *p* *f* *sfz* *f* *p*

Vla. *p* *f*

Vc. *f* *sfz* *p* *mf*

Cb. *f* *p* *p* *f*

dinâmicas vão e vêm -> ideia de ciclo, retorno
ao longo da obra é uma das características muito presentes e este é o motivo base dessa ideia

18

105

Fl.

Ob.

B. Cl.

Bsn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Tba.

Perc.1
Thunder Sheet
shake

Perc.2
Tam-tam

Vln. I
variação dos cc.6-9

Vln. II
arco

Vla.
arco

Vc.

Cb.

114 *rall.* $\text{♩} = 50$ 19

Fl.

Ob. To E.H. English Horn

B. Cl. *variação dos cc.6-9*

Bsn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Tba.

Perc.1 Crotales bow

Perc.2 scratch superball

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

motivo circular pela forma de execução e da sua forma física

20 **rall.** *121* $\text{♩} = 42$

Fl. *sempre mf*

Ob. *p* *mf*

B. Cl. *p* *mf*

Bsn. *p* *f* *p*

Hn. *p* *ff* *mf*

Tpt. *p possible* *ff* *mf*

Tbn. *p* *ff* *mf*

Tba. *p* *mf* *p* *ff* *mf*

Perc.1 Thunder Sheet shake *mf* *ppp*

Perc.2 *p* *mf* *ppp*

Vln. I *mf* *f* *mf* *variação dos cc.6-9*

Vln. II *mf* *f* *mf* *variação dos cc.6-9*

Vla. *mf* *f* *mf* *variação dos cc.6-9*

Vc. *p* *mf* *f* *mf* *variação dos cc.6-9*

Cb. *p* *mf* *f*

Anexo II - Análise de elementos na partitura: *Dilatação Alaranjada Oblíqua* *Oblíqua*

Dilatação Alaranjada Oblíqua
partitura em Dó

prolongação das retas laranja
(saxofone e piano)

início num mesmo ponto

Measures 1-3:

- Soprano Saxophone:** Starts with a triplet of eighth notes (mp), followed by a quarter note (f), and ends with a half note (p (possible)).
- Euphonio:** Starts with a quarter note (mf), followed by a quarter note (ff), and ends with a half note (mf).
- Piano:** Starts with a triplet of eighth notes (ff), followed by a quarter note (f), and ends with a half note (p).

Measures 4-6:

- Sop. Sax.:** Features a triplet of eighth notes (mf) and a quarter note (f).
- Euph.:** Features a quarter note (p) and a half note (mf).
- Pno.:** Features a quarter note (f), a quarter note (p), a quarter note (f), a quarter note (mf), and a quarter note (f).

2

8

Sop. Sax. *f* *p* *f* *mf* *tr*

Euph. *f* *f*

Pno. *p* *ff* *f* *p* *f* *simile*

Detailed description: This block shows the first system of a musical score, measures 8 to 10. It features three staves: Soprano Saxophone (Sop. Sax.), Euphonium (Euph.), and Piano (Pno.). The Sop. Sax. staff starts with a dynamic of *f*, then moves to *p*, *f*, and *mf*, ending with a trill (*tr*). The Euph. staff has dynamics of *f* and *f*. The Pno. staff has dynamics of *p*, *ff*, *f*, *p*, and *f*, with a *simile* marking. A red box highlights the entire system.

10

Sop. Sax. *mf* *5* *p* *tr*

Euph. *p* *f* *3* *mf*

Pno. *f* *p* *ff* *f* *p*

motivo semicircular adulterado

Detailed description: This block shows the second system of the musical score, measures 10 to 12. The Sop. Sax. staff has dynamics of *mf*, *p*, and *mf*, with a trill (*tr*) and a circled five-note melodic motif labeled "motivo semicircular adulterado". The Euph. staff has dynamics of *p*, *f*, and *mf*. The Pno. staff has dynamics of *f*, *p*, *ff*, *f*, and *p*. A red box highlights the Sop. Sax. staff, and a blue box highlights the circled motif.

13

Sop. Sax. *mf* *f* *mf* *3* *tr*

Euph. *p* *p*

Pno. *f* *ff* *f* *mf* *f*

movimento circular

Detailed description: This block shows the third system of the musical score, measures 13 to 15. The Sop. Sax. staff has dynamics of *mf*, *f*, and *mf*, with a circled sixteenth-note melodic line labeled "movimento circular" and a trill (*tr*). The Euph. staff has dynamics of *p* and *p*. The Pno. staff has dynamics of *f*, *ff*, *f*, *mf*, and *f*. A red box highlights the Sop. Sax. staff.

4

Sop. Sax. *f*

Euph. *p*

Pno. *f*

retorno a um mesmo ponto - ideia do c. 1

Sop. Sax. *mf* *p*

Euph. *p* *mf*

Pno. *mf*

retorno a um mesmo ponto - ideia do c. 1

Sop. Sax. *mf* *p*

Euph. *p* *mf*

Pno. *mf* *p* *mf* *p*

impossível não interligar pequenos contornos melódicos de carácter curvo

6

40

Ten. Sax.

Euph.

Pno.

motivo circular adulterado

antecipação do motivo que irá surgir na parte C
variação do motivo de linhas curvas

42

Ten. Sax.

Euph.

Pno.

motivo circular adulterado

padrão de dinâmicas circular - "vai-vem"

45

Ten. Sax.

Euph.

Pno.

bisbigliando

motivo circular adulterado, sem o preenchimento tonal/cromático e com 8^a

51 *p* *f* *mf* *mf* 7

57 *f* *p* *mf* *mf* *f* *mf* *f* *mf* *p*

63 *mf* *p* *mf* *f* *p* *f* *mf* *f* *mf* *p*

65 *f* *mp* *f* *f* *8^a*

motivo circular adulterado pelo salto de 8^a

motivo base de linhas curvas

8

Musical score for measures 67-70. The Tenor Saxophone (Ten. Sax.) part is silent. The Euphonium (Euph.) part features a sustained note with a trill. The Piano (Pno.) part is highlighted with a purple box and contains a complex rhythmic pattern with glissandi and dynamic markings (mf, f, p).

variação do motivo base das linhas curvas com a inserção de glissandi

Musical score for measures 69-70. The Tenor Saxophone (Ten. Sax.) and Euphonium (Euph.) parts are active. The Piano (Pno.) part is highlighted with a purple box and features glissandi and dynamic markings (f, p).

Musical score for measures 71-72. The Tenor Saxophone (Ten. Sax.) and Euphonium (Euph.) parts are active. The Piano (Pno.) part is highlighted with a blue box and features glissandi and dynamic markings (p, f).

variação do motivo do círculo

10

Musical score for measures 77-78. The score includes parts for Tenor Saxophone (Tén. Sax.), Euphonium (Euph.), and Piano (Pno.).

- Measure 77:**
 - Tén. Sax.:** Starts with a *p* dynamic, moves to *f*, and ends with *pp* (*subito*) marked *bisbigliando*.
 - Euph.:** Features a five-measure phrase marked *mf*, ending with *p*.
 - Pno.:** Features a complex texture with sixteenth-note patterns in both hands, marked *fff*.

A purple rectangular box highlights the piano part and the end of the saxophone and euphonium parts in measure 77.

Musical score for measures 78-79. The score includes parts for Tenor Saxophone (Tén. Sax.) and Euphonium (Euph.).

- Measure 78:**
 - Tén. Sax.:** Features a *p* dynamic.
 - Euph.:** Features a *pp* dynamic with a trill (*tr*) and a *p* dynamic.

Musical score for an improvisation section. The score includes parts for Tenor Saxophone (Tén. Sax.), Euphonium (Euph.), and Piano (Pno.).

- Section:** Labeled "IMPROVISAÇÃO*" with a 15-second duration.
- Tén. Sax.:** Features a *p* dynamic and a *ff* dynamic. A duration of "ca. 30''" is indicated.
- Euph.:** Features a *p* dynamic and a *f* dynamic. A duration of "ca. 15''" is indicated.
- Pno.:** Features a *mf* dynamic and a *f* dynamic. A duration of "ca. 15''" is indicated. The text "variação do motivo semicircular" is present.

Blue rectangular boxes highlight specific rhythmic patterns in the piano part.

Musical score for Tenor Saxophone (Ten. Sax.) and Euphonium (Euph.) for measures 16 and 14. The score is written in bass clef. Measure 16 (labeled 16^o) contains four measures of music for Ten. Sax. with durations of ca. 10", ca. 6", ca. 10", and ca. 4". Measure 14 (labeled 14^o) contains two measures of music for Euph. with durations of ca. 20" and ca. 10". The Euph. part features triplet markings (3) and dynamic markings *p*, *mf*, *p*, *mf*, *mf*, and *f*. A note below the Euph. part reads "variação c.20 (mão direita do piano)".

Musical score for Tenor Saxophone (Ten. Sax.) and Euphonium (Euph.) for measures 15 and 15. The score is written in bass clef. Measure 15 (labeled 15^o) contains one measure of music for Ten. Sax. with a duration of ca. 10" and a dynamic marking of *ff*. Measure 15 (labeled 15^o) contains three measures of music for Euph. with durations of ca. 10", ca. 5", and ca. 5". The Euph. part features a trill marking (*tr*) and dynamic markings *p* and *ff*. A *rall.* marking is present at the end of the Ten. Sax. part, with a duration of ca. 5" indicated by a dashed line.

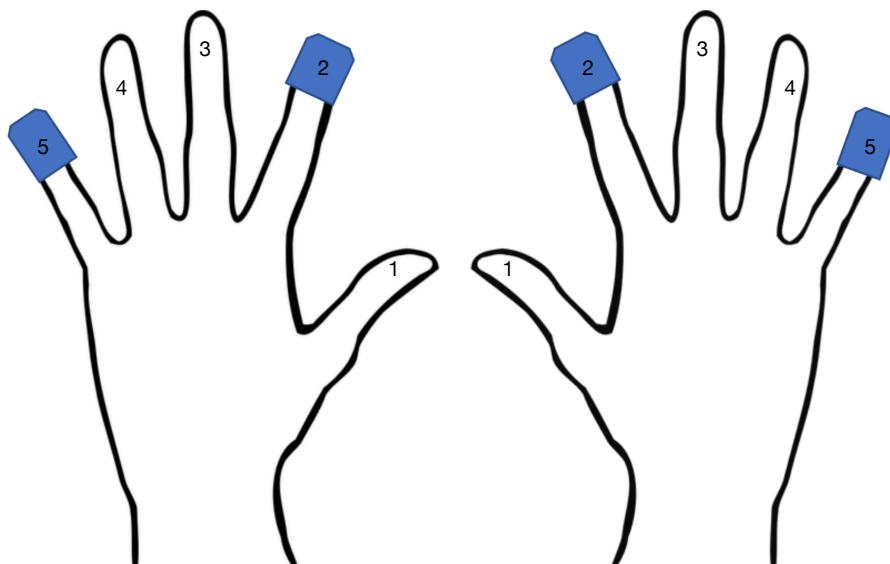
Anexo III - Partitura: *Miniatura Entre Dois Pólos*

Miniatura entre dois pólos

Para percussão

Solange Azevedo
2017

Notas de Execução



1. A azul estão representados os dedos que devem usar dedais.
2. A mão esquerda irá percutir uma forma de metal e a mão direita uma forma de madeira.
3. A partitura apresenta-se como se fosse para piano, mas neste caso cada linha representa, de baixo para cima, os dedos, 1 2 3 4 5.

Z - este símbolo significa que o ritmo deve ser raspado, quando aparece sem nada é apenas percutido.

Miniatura Entre Dois Pólos

Solange Azevedo

30"

Madeira

movimento circular de fora para dentro da forma, lentamente, com o dedal de lado durante 30"

Metal

p

2

Mad.

movimento circular de fora para dentro da forma, lentamente, com o dedal de lado durante 15"

45" 1'00"

p

Met.

movimento circular de fora para dentro da forma, lentamente, com o dedal de lado durante 30"

p

3

Mad.

$\text{♩} = 60$

1'05" 1'10"

p *f*

Met.

com a ponta do dedal, abafado

f *mf*

5

Mad.

1'15" 1'20"

p *f*

Met.

p

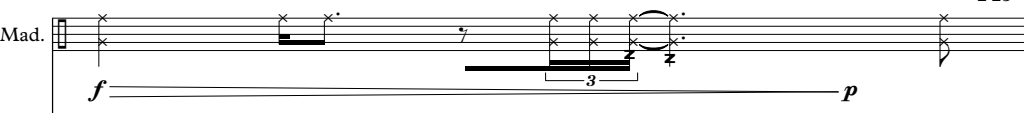
movimento circular com as pontas do dedal

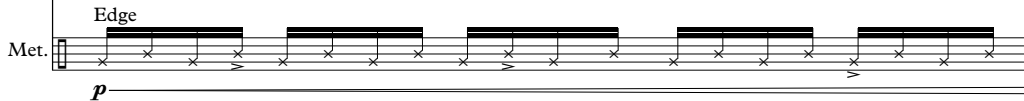
V ^ ^ V V V ^ ^ V V ^ V

The image displays a musical score for two instruments: Mad. (Mandolin) and Met. (Metronome). The score is divided into five systems, each corresponding to a measure number (14, 15, 16, 17, 18).
- **Measure 14:** Mad. part starts with a dynamic of *p* and features two triplet markings. Met. part starts with a dynamic of *f* and includes a 'Centro' marking and several triplet markings.
- **Measure 15:** Mad. part has a dynamic of *f* and a 'Centro 2'05"' marking. Met. part has a dynamic of *f* and includes several triplet markings.
- **Measure 16:** Mad. part has a dynamic of *p* and a '2'10'' marking. Met. part has a dynamic of *p* and includes several triplet markings.
- **Measure 17:** Mad. part has a dynamic of *ff* and a '3' marking. Met. part has a dynamic of *ff* and includes several triplet markings.
- **Measure 18:** Mad. part has a dynamic of *p* and a '2'20"' marking. Met. part has a dynamic of *p* and includes several triplet markings.


4

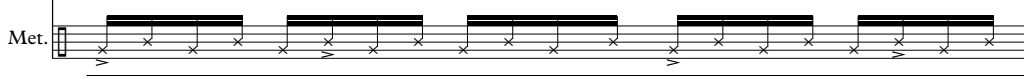
19 2'25"

Mad. 

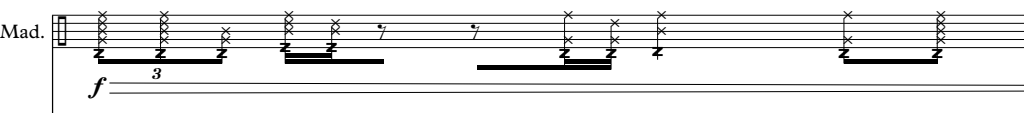
Met. 


20 2'30"

Mad. 

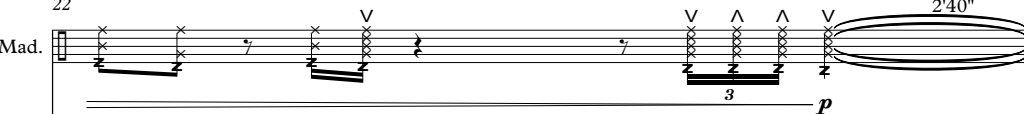
Met. 


21

Mad. 

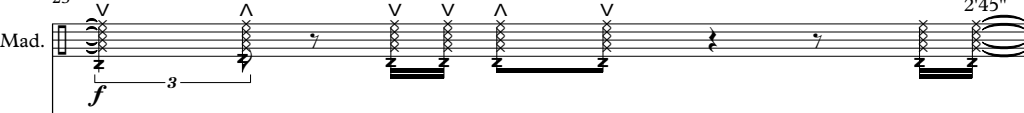
Met. 


22 2'40"

Mad. 

Met. 

23 2'45"

Mad. 

Met. 

24 5
2'50"

Mad. *p* *f*

Met. *p* *f*

Detailed description: This system contains measures 24 and 25. The Mad. part starts with a piano (*p*) dynamic and a triplet of notes, followed by a fermata and then a fortissimo (*f*) dynamic. The Met. part has a piano (*p*) dynamic with three notes, followed by a fortissimo (*f*) dynamic. The time signature is 5/4.

25 2'55"

Mad. *f* *f*

Met. *p* *ff*

Detailed description: This system contains measures 25 and 26. The Mad. part starts with a fortissimo (*f*) dynamic and a triplet of notes, followed by a fortissimo (*f*) dynamic. The Met. part has a piano (*p*) dynamic with three notes, followed by a fortissimo (*ff*) dynamic. The time signature is 5/4.

26 3'00"

Mad. *p*

Met. *p*

o ritmo tem de ser percutido

o ritmo tem de ser raspado

Detailed description: This system contains measures 26 and 27. Both parts feature long, sustained notes with a piano (*p*) dynamic. The Mad. part is labeled 'o ritmo tem de ser percutido' and the Met. part is labeled 'o ritmo tem de ser raspado'. The time signature is 5/4.

27 3'05"

Mad. *fff*

Met. *fff*

Detailed description: This system contains measures 27 and 28. Both parts feature long, sustained notes with a fortissimo fortissimo (*fff*) dynamic. The time signature is 5/4.

6

28 3'15"

Mad. raspar 10"

Met. *pp*

29 3'55"

Mad. *f* *p* *ff*

raspar 40"

Met. *p*

30 raspar 20" 4'15"

Mad. *mf* *p*

Met.

ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

M

MESTRADO
COMPOSIÇÃO

Processo Criativo Multilinear:
Análise e reflexão baseadas na prática compositora
Solange Miranda Azevedo

