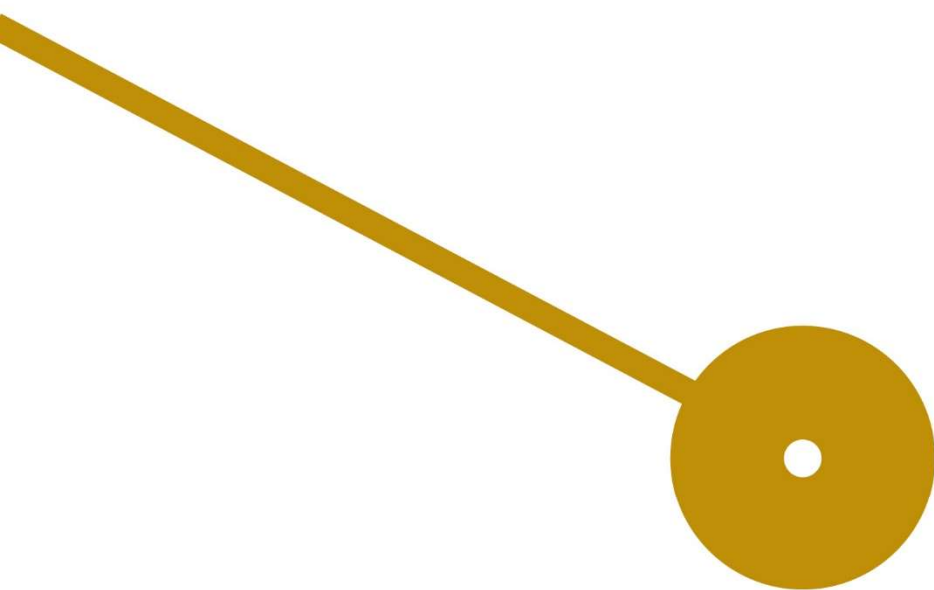




Co-criação e Colaboração: a relação na criação musical

Marta de Ferreira Nabeiro

10/2025





MESTRADO
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
CORDAS - VIOLONCELO

Co-criação e Colaboração: a relação na criação musical

Marta de Ferreira Nabeiro

Projeto apresentado à Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música – Interpretação Artística, especialização Cordas, *Violoncelo*.

Professores Orientadores:

Professor Filipe Alexandre Abrantes Prata Quaresma

Professor Doutor Rui Luis Nogueira Penha

10/2025

para o *Fra Ensemble*, a segunda família.

Agradecimentos

Em primeiro lugar, um gigante obrigada Ana Rosa, Eduardo, Rodrigo e Marco. Foram, são e serão essenciais para este projeto sobreviver. Obrigada por continuarem a embarcar nas aventuras e por fazerem coisas bonitas e me permitirem fazer parte delas. Estendo um abraço especial ao Marco por toda a paciência e apoio durante todo o processo de escrita.

Em segundo, mas não menos importante que o primeiro, ao Carlos Azevedo. De professor a querido amigo, obrigada pelo teu Sim há dois anos para fazeres parte do projeto e por toda a dedicação. Sem ti não era a mesma coisa. Obrigada pela tua música linda.

Ao professor Filipe Quaresma pelo apoio durante a realização do projeto, mas também pelos cinco anos de trabalho dedicado e incansável ao meu lado, que marcará para sempre o meu percurso enquanto violoncelista.

Ao professor Manuel Campos pela cedência dos instrumentos de percussão para a realização dos dois Recitais de Mestrado.

Aos Serviços de Adereços e Cenários pela cedência do material utilizado em ambos os recitais.

À Francisca e à Carolina, que não fazendo parte do ensemble estiveram lá desde o início e que nos apoiaram sempre durante as nossas batalhas e vitórias, foram fundamentais. Obrigada.

Por fim, agradeço à minha família, Mãe, Pai e Maria. Obrigada pelo apoio constante e por me ajudarem a concretizar os meus sonhos.

ESMAE
ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

Resumo

Este trabalho procura distinguir os diferentes tipos de relações que podem ocorrer entre instrumentistas e compositores através da co-criação e da colaboração. Para tal, analisamos em primeiro lugar o processo criativo do Fra Ensemble, assente na co-criação, e em seguida a experiência de colaboração com um compositor externo ao grupo, Carlos Azevedo.

Com um resultado final de duas obras escritas e a ser interpretadas no Recital Final percebemos que por vezes a colaboração e a co-criação podem não ser dois processos completamente distintos.

Palavras-chave

Relação; Criação Musical; Co-criação; Colaboração; Improvisação; Ensemble.

Abstract

This work seeks to distinguish the different types of relationships that may occur between instrumentalists and composers through co-creation and collaboration. To this end, we first analyze the creative process of the Fra Ensemble, based on co-creation, and then the experience of collaborating with an external composer, Carlos Azevedo.

With the final outcome of two works written and performed at the Final Recital, we realized that collaboration and co-creation are not always entirely distinct processes.

Keywords

Relation; Musical Creation; Co-creation; Collaboration; Improvisation; Ensemble.

Índice

1. Introdução	1
2. A relação na criação	3
2.1. A distinção da relação.....	3
2.2. A improvisação, o estado de <i>flow</i> e o espaço	8
3. Co-criação com o Fra Ensemble	12
3.1. Existe colaboração na co-criação com o Fra Ensemble?.....	17
4. Colaboração com o compositor Carlos Azevedo	19
4.1. Análise do poema de Charles Bukowvski e do quadro de Marc Chagall....	30
4.2. Existe co-criação na colaboração com Carlos Azevedo?	31
5. Conclusão	35
6. Trabalho Futuro	37
Bibliografia e Webgrafia	38

Partituras

Anexos

ESMAE
ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO



1. Introdução

Um trabalho desta natureza académica é normalmente um trabalho individual, mas a verdade, é que este trabalho que aqui apresento não é apenas meu, mas sim de todos os que tiveram envolvidos, pois sem eles, não existia. Eles são, os membros do Fra Ensemble: Ana Rosa, Eduardo Seabra, Rodrigo Pinho e Marco Pereira e também o professor e compositor Carlos Azevedo.

Este trabalho nasce a partir de diversas motivações, todas elas bastante diferentes, mas as suas diferenças deram origem a este trabalho que apresento.

A área da música contemporânea é a primeira motivação e talvez a mais genérica. Tinha, há vários anos, a motivação de fazer um trabalho que enquadrasse esta área da música, mas não tinha qualquer ideia de como o iria fazer nem sobre o que é que iria fazer.

Foi em 2022, quando foi formado o Fra Ensemble para integrar outra investigação, que se plantou a ideia de poder “utilizar” o ensemble como ferramenta para o meu trabalho. Até esta altura, não tinha qualquer ideia do que poderia fazer, mas já tinha duas peças do puzzle, só precisava de encontrar as outras. Mas eu tinha a certeza de que nos dois anos que se seguiriam as peças do puzzle iriam aparecer no meu caminho.

Ao longo dos dois anos seguintes, ao integrarmos a investigação do membro do ensemble, Marco Pereira, desenvolvemos trabalho que necessitava de tempo e conseguimos, pela primeira vez, experienciar a lentidão do trabalho. Essa lentidão que nos permitiu fortalecer relações a um nível que não esperávamos, desbloquear a *skill* da improvisação e encontrar um modo de criação, a co-criação.

Ao experienciar este novo tipo de trabalho e o seu ritmo comecei a perceber o resto do trabalho que está presente na minha vida e também o seu ritmo. As nossas vidas académicas e profissionais continuam paralelamente a este tipo de trabalhos então foi possível realmente comparar os dois cenários diferentes. A lentidão e a rapidez no ritmo de trabalho.

Não é novidade que vivemos um quotidiano que está sempre com pressa, mas foi apenas depois de começar a trabalhar com o Fra Ensemble que percebi que este era um tema que me causava alguma inquietação. Por vezes um trabalho com uma orquestra ou outro tipo de formação dura apenas três dias em que há a oportunidade de fazer dois ensaios e um concerto, no final refletindo-se como pouco tempo para o grupo realmente conhecer a música que está a interpretar e com quem a está a interpretar. Esta preocupação acentuou-se quando eu percebi que eu própria era uma vítima desta pressa. Que era perfeitamente possível comparecer em trabalhos com certos grupos e tocar sinfonias inteiras e variadas obras sem conhecer a música e sem saber o nome dos colegas do naipe.

O trabalho do ensemble não é compatível com este tipo de vida do “quotidiano apressado”, tivemos e temos o espaço de desenvolver as nossas relações, de conhecer as obras que interpretamos ao detalhe e também de desenvolver as nossas relações com as mesmas.

Foi ao perceber que as relações dentro do ensemble foram o que nos levaram a conhecer e a interpretar tão bem a música que tinha sido co-criada por nós, era altura de testar se música criada por alguém exterior ao ensemble teria o mesmo impacto, e não existe melhor maneira de conhecer uma obra do que estar junto do compositor e fazer parte do processo criativo. Foi então que convidei o professor e compositor Carlos Azevedo para colaborar com o Fra Ensemble para criarmos lado a lado uma obra a ser estreada no meu Recital Final de Mestrado.

No fundo, tenho como objetivo para este trabalho mostrar os diferentes processos de criação, o de co-criação do ensemble e o de colaboração com o compositor Carlos Azevedo e tentar perceber como funcionaram ambos os casos e como estes se diferenciam, ou não.

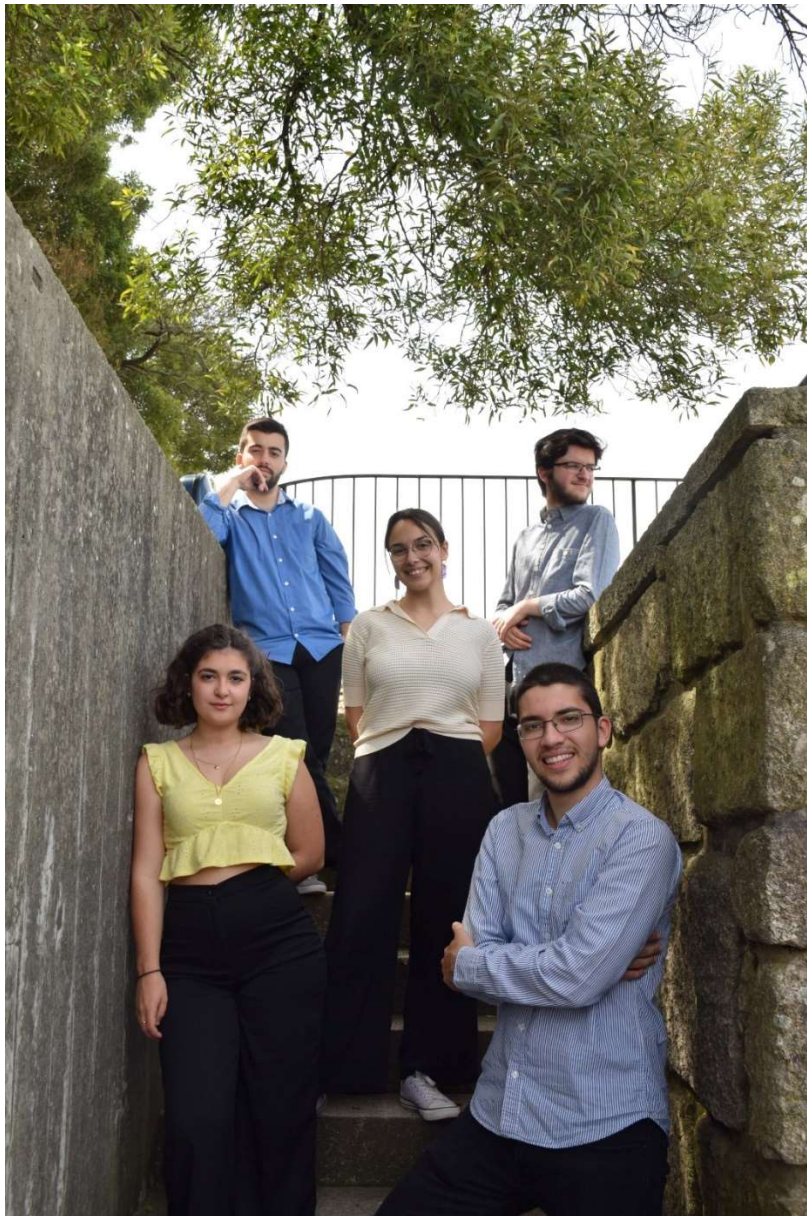


Figura 1. Fra Ensemble © Francisca Ribeiro

2. A relação na criação

1. “*Colaboração* n. f. 1 acto ou efeito de colaborar 2 [Figurado] cooperação”¹
2. “*Co-criar* v. tr. 1 criar juntamente com outrem”²

Estas definições permitem destacar diferenças significativas entre os conceitos de colaboração e co-criação. A colaboração, entendida como o ato ou efeito de cooperar, mostram o auxílio ou participação conjunta em determinada tarefa, mas não implica necessariamente a partilha do processo criativo. Já a co-criação — ato de criar juntamente com outrem — destaca a partilha criativa, em que todos os envolvidos contribuem ativamente para a criação de um resultado final.

Assim, enquanto a colaboração pode assumir diferentes graus de envolvimento, desde um comentário pontual até uma atividade mais próxima e recorrente, a co-criação remete-nos para um nível mais profundo que propõe relações mais desenvolvidas, onde a autoria se torna coletiva e o produto surge de um processo completamente partilhado.

É essencial para este trabalho termos bem claras as definições destes termos-chave e que o definem. Com o desenvolver de ambos os processos de criação vamos perceber que por vezes cada uma destas definições pode ganhar mais ou menos significados, mas isso é algo que estará presente nos capítulos representantes de cada processo.

2.1. A distinção da relação

Martin Buber em *Eu e Tu* distingue duas formas de relação: “Eu-Isso” e “Eu-tu”. Entrei em contacto com o trabalho deste filósofo a partir do trabalho desenvolvido pelo Fra Ensemble nos últimos anos. Este conteúdo foi-me apresentado pela primeira vez pelo Marco Pereira, cujo trabalho – *Tempo-relacional: um ponto de partida para a Composição* (2024) - é a principal referência para aquele que agora pretendo documentar.

É a partir desta distinção que me interessa refletir sobre o tipo de colaborações entre compositores e instrumentistas, que frequentemente operam no âmbito da relação “Eu-Isso”, e como se posiciona o trabalho do Fra Ensemble neste âmbito.

Buber propõe uma relação utilitária onde o sujeito vê o mundo como um objeto, algo que possa ser substituível ou algo que nos leve para tratar os bens materiais como meios para chegar a um determinado destino. A isto o filósofo denomina de relação “Eu-Isso”.

“Quem diz Tu não tem nenhuma coisa por objeto. Porque onde uma coisa existe, outra existe também, cada Isso confina com outro Isso; é Isso unicamente porque confina com outro. Mas onde se diz o Tu, não existe algo. O Tu não confina com alguma coisa.” (Buber, 2014, p.9)

Na relação “Eu-Tu” o filósofo aborda aspetos como a autenticidade e a reciprocidade. É um espaço onde deixamos de encarar o outro como “algo”, como um

¹ <https://dicionario.priberam.org/colabora%C3%A7%C3%A3o>

² <https://dicionario.priberam.org/co-criar>

“objeto”. A objetificação tem carácter de utilidade, de uso. Na reciprocidade e autenticidade relacional, Buber procura argumentar que não existe objetificação do “outro”. Numa relação autêntica, a que ele denomina “Eu-Tu”, o “outro” não é objetificado. Não existe uma separação entre sujeito e objeto. A relação autêntica e recíproca é uma relação que dilui esta fronteira: “Quem diz *Tu* não tem uma coisa, não tem nada. Mas encontra-se na relação.” (Buber, 2014, p.9)

Se quisesse associar a relação “Eu-Isso” a uma situação do panorama musical seria à colaboração que acontece entre um compositor e um instrumentista. Ambos vêem o outro como um meio para algo que pretendem alcançar. O compositor vê o instrumentista como um meio para ter a sua obra tocada e se tornar melhor compositor e o instrumentista vê o compositor como um meio de ter uma obra escrita para si e se tornar melhor intérprete. Como diz Marco Pereira:

“Uma parte significativa destas colaborações vivem na objetificação dos instrumentistas por parte do compositor (...) Aqui não se trata de um processo de criação artística que vive no âmbito do Tu relacional, mas sim de relações em que compositores e instrumentistas são Isso para cada um em relação ao outro” (Pereira, 2024, p.20)

Muitas vezes acontece que este tipo de colaboração apenas tem espaço para discussão sobre questões de interpretação, exequibilidade de passagens da obra e possível edição da partitura. Não existe uma diluição das linhas imaginárias que separam os compositores dos intérpretes e ambos impedem o outro de partilharem os seus processos criativos. O compositor constrói uma barreira enquanto materializa as suas ideias e faz nascer a obra em formato de partitura e o instrumentista cria um muro no processo de aprendizagem da nova obra enquanto aprende a interpretá-la e executá-la. A este tipo de colaboração eu decidi chamar de “colaboração comum”, comum pois é a que acontece com mais frequência no panorama atual.

A “colaboração comum” pode ser observada na Tese de Doutoramento do professor e clarinetista Nuno Pinto, atualmente professor de clarinete na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, que tem o nome de *Música Portuguesa para Clarinete e Eletrónica – Processos interativos na criação, interpretação e performance* (2014).

Neste trabalho o clarinetista revela que grande parte das colaborações que integram esta investigação são baseadas neste tipo de “colaboração comum”. São baseadas em retificações de partituras, exequibilidade de passagens e há uma especial atenção para a melhor forma de executar a técnica dos multifónicos no clarinete. É incluída até, uma colaboração que não foi realizada para a criação de uma obra musical, mas sim apenas para a discussão da sua interpretação.

“Esta colaboração teve início com a preparação do concerto, já referido anteriormente, que se realizou a 15 de dezembro de 2000 no Ateneu Comercial do Porto, 5 anos depois da composição e estreia da obra. O trabalho, consistiu, basicamente, em tentar aproximar a ideia musical do compositor da sua realização instrumental.” (Pinto, 2014, p. 97)

Um outro exemplo deste tipo de colaboração é o trabalho desenvolvido pelo *Spółdzielnia Muzyczna Contemporary Ensemble*. Em março de 2025, tive a oportunidade

de assistir a uma pequena conferência realizada na Sala Nathan Millstein no Conservatório Real de Estocolmo com o grupo de música contemporânea polaco.³

Nesta conferência alguns músicos do ensemble explicaram como foi o processo criativo das obras musicais que seriam apresentadas posteriormente e também como tinham funcionado as colaborações entre o ensemble e os compositores.

O mote do projeto era o seguinte:

*“Na edição deste ano de PLAYGROUD: chamada para colaborações, nós queremos enfatizar a importância da colaboração no processo criativo. Nós esperamos que nos leve para lá da notação, para lá do som e até para lá dos métodos convencionais de comunicação.”*⁴ (in Folha de Sala (em anexo))

No início achei que ali iria encontrar alguns exemplos fantásticos que ultrapassassem o que eu já tinha denominado de “colaboração comum”, mas o que aconteceu foi o contrário. Os intérpretes do ensemble explicaram que tiveram alguma liberdade em escolher alguns objetos que iriam manipular em partes improvisadas das obras e que o percussionista tinha tido também a liberdade de escolher a instrumentação para o seu *set* por motivos de logística, mas que todo o contacto entre o grupo e os compositores tinha sido realizado através de reuniões online e ao fim de alguns meses lhes foram entregues as partituras fechadas e que sofreram o escrutínio habitual neste tipo de colaboração.

Podemos até associar este tipo de relação a um tema mencionado anteriormente, na introdução ao trabalho, sobre o défice na criação de relações quando tocamos numa orquestra por apenas três dias. Não existe tempo suficiente para criar relações com as pessoas com quem trabalhamos, tornando estes casos em exemplos de uma relação “Eu-Isso”. Estes casos são um meio para fazer música, apenas porque sim, toda a experiência é por vezes encarada como um “meio” para aceder a alguma estabilidade financeira, tratando a música e as pessoas como “algo”.

Este tipo de colaboração é válido e bastante relevante por ser a vencedora no que toca à obtenção de resultados e na sua capacidade de pôr o organismo a funcionar (sendo o exemplo a orquestra). Não são necessárias relações autênticas para que uma orquestra toque, pois todos caminham nesse sentido comum. Mas o que poderá aprofundá-la? Terá a relação “Eu-Tu” esse potencial transformador?

Como dissemos anteriormente, Martin Buber refere que a relação “Eu-Tu” começa quando existe ausência da objetificação. Na diluição da fronteira sujeito-objeto, na ideia de uma relação autêntica, tu mudas perante o “outro” e o “outro” muda em relação a ti. Quando o “outro” nos revela detalhes que não teríamos visto sem ele, este não pode ser substituído ou comparado a funcionalidades.

³ Sítio da Internet – Conservatório Real de Estocolmo (KMH) [https://www.kmh.se/konserter--evenemang/alla/oppet-kompositionsforum-spoldzielnia.html](https://www.kmh.se/konserter-evenemang/alla/oppet-kompositionsforum-spoldzielnia.html)

⁴ Tradução livre: “In this year’s edition of PLAYGROUND: *call for collaborations*, we want to emphasize the importance of collaboration in the creative process. We expect it may lead us beyond notation, beyond sound, and even beyond conventional methods of communication” (in Folha de Sala (em anexo))

Existem vários fatores pela qual acredito que o trabalho do Fra Ensemble procurou o estabelecimento de relações “Eu-Tu” e esses fatores são fundamentados pelas relações que fomos desenvolvendo ao longo dos últimos três anos.

Todos nós já tínhamos relações de amizade estabelecidas entre nós, sendo umas mais fortes que outras naquela altura. Em 2022 os quatro instrumentistas do ensemble foram escolhidos pelo Marco, visto que este era o seu projeto de investigação. Eles eram: a Ana Rosa, o Eduardo Seabra, o Francisco Fernandes e eu, Marta Nabeiro.

Eu e o Marco conhecemo-nos num contexto de trabalho junto do Curso de Composição da Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo (ESMAE)⁵ e desde aí que temos tido oportunidade de trabalhar cada vez mais vezes juntos e assim de criar uma forte amizade. Em 2022 quando me fez a proposta para integrar a sua investigação, não hesitei. Não sabia o que me esperava, mas sabia que não me arrependeria.

“A Marta Nabeiro (violoncelista) é uma amiga que tive oportunidade de conhecer há quatro anos, na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo (ESMAE) em contexto profissional na minha atividade como maestro. Dirigi algumas obras de colegas compositores e a Marta mostrou, desde sempre, uma grande vontade de fazer música contemporânea (...) Quatro anos é muito tempo para se conhecer bem a pessoa e, por isso, sabia que, a criar um ensemble para o efeito descrito, deveria contar com ela.” (Pereira, 2024, p.39)

O Marco e o Eduardo também se conheceram numa situação de trabalho, também no âmbito do Curso de Composição da ESMAE, e foi um dia atípico. Iam os dois participar num ensaio que acabou por ser boicotado pelos restantes músicos, ficando apenas os dois para trabalhar, assim nascem amizades.

“Ao Eduardo Seabra (clarinetista) conheci-o numa circunstância muito especial. Também em contexto profissional, preparava a obra de um compositor para um pequeno ensemble de sopros para um concerto, quando por razões variáveis (...) o ensaio foi sabotado pelos músicos, tendo ficado unicamente eu e o Eduardo Seabra para trabalhar. Não podendo continuar o trabalho nesta circunstância, fomos beber um café. E começou uma grande amizade.” (Pereira, 2024, p.40)

Com a Ana Rosa foi diferente. O Marco tinha ido assistir a um concerto organizado pela ESMAE em que foi interpretada a Paixão segundo S. Marcos, e em que a Ana Rosa estava a participar. Depois de a ouvir cantar diversos solos desta obra, fez com que achasse que ela seria uma ótima escolha, não estava errado. Quando começamos o trabalho a relação entre eles era a mais ténue, mas com o avançar do tempo e com a quantidade de horas que passávamos juntos e todas as vivências que tivemos, isso rapidamente mudou.

“A Ana Rosa era a pessoa, dos quatro, que menos conhecia. No entanto, enquanto aluno da licenciatura em Composição, tive a oportunidade de a dirigir em contexto coral e a partir daí fui seguindo o trabalho que ela ia

⁵ A partir daqui irei referir-me à Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo como ESMAE.

realizando. Foi num desses momentos, num concerto dos Coros da ESMAE na Sé da cidade do Porto, que numa conversa muito rápida falávamos sobre a importância de oportunidades para mostrar o trabalho e para colaborar uns com os outros (...) Tive a oportunidade de ouvir a Ana Rosa cantar a solo várias das árias e fiquei impressionado com a capacidade técnica e musical dela. A seriedade e qualidade do trabalho que mostrava regularmente levou-me a crer que seria uma ótima pessoa para fazer este trabalho. Não estava enganado.” (Pereira, 2024, p.40)

Com o Francisco Fernandes a situação ainda foi mais diferente. Ele foi escolhido para integrar neste projeto porque o Marco já tinha trabalhado com ele, inclusive tinha feito uma obra para ele interpretar no seu Recital Final de Licenciatura. Os primeiros meses de trabalho foram realizados com ele, mas havia indisponibilidade logística e emocional da parte do Francisco para continuarmos o trabalho, então foi tomada a decisão de se encontrar outra pessoa. Eu tinha uma relação próxima com o Rodrigo Allen e sugeri que fosse ele a pessoa que sucedesse o Francisco. Sabendo que o Rodrigo já tinha uma boa relação com todos os membros do ensemble. Todos concordaram e cá está ele hoje.

“O Francisco Fernandes – o primeiro percussionista do Fra Ensemble – havia trabalhado comigo numa encomenda feita por ele para uma peça de vibrafone e eletrónica – Time’s Perception (2022) (...).

Por razões de indisponibilidade, tivemos de substituir o Francisco por um outro percussionista. Não sabendo quem seria a solução ideal, falámos entre nós e decidimos falar com o Rodrigo Allen, (...) que, segundo ela, seria uma pessoa que mostraria logo vontade em trabalhar e levar o grupo mais além. De facto, não estava errada. (Pereira, 2024, p. 41)



Figura 2. Fra Ensemble no final do concerto do dia 17 de setembro de 2025 no O’Culto da Ajuda. Presentes estão (da esquerda para a direita): Marco Pereira, Eduardo Seabra, Ana Rosa, Rodrigo Allen e Marta Nabeiro.

O desenvolvimento das relações foi tornando cada um de nós cada vez mais comprometido ao projeto. Deixou de existir a relação utilitária de pertencer ao projeto

apenas para fazer música e de ganhar alguma experiência e passou a haver um comprometimento para o sucesso do trabalho. Rapidamente se tornou impossível algum de nós virar costas ao projeto a qualquer momento, algo que infelizmente é bastante comum. Se algo dessa natureza acontecesse, haveria sérias consequências para o bom funcionamento do projeto, provavelmente não estaríamos aqui, desta forma, hoje.

É por estas razões que acredito que estamos na presença de relações “Eu-Tu” e que estas acompanham o trabalho do Fra Ensemble. São estas relações aprofundadas e o comprometimento que vão dar lugar para a co-criação acontecer.

2.2. A improvisação, o estado de *flow* e o espaço

No início do projeto, procurávamos realizar improvisações em que pudéssemos largar as nossas inibições, musicalmente falando, e pudéssemos encontrar o espaço no tempo que fosse partilhado por todos e onde conseguíssemos ao mesmo tempo fortalecer as relações já existentes e criar o espaço para novas relações.

“É um trabalho que procura através das relações estabelecidas a priori e a posteriori a formação do ensemble, potenciar uma procura artística, uma forma de ser-uns-com-os-outros, que mergulhados num mesmo momento – numa mesma experiência do Tempo – nos possamos diluir nele, passando a criar música, no âmbito do Tu relacional entre todos os elementos, relacionados todos entre si e um Tempo que lhes é comum, não havendo separação entre eles e o Tempo.” (Pereira, 2024, p.20)

Quando começamos o trabalho com o ensemble, o primeiro passo era estabelecer e fortalecer as relações no seio do ensemble. Os exercícios que concretizámos eram à base da improvisação e pretendiam que nos ouvíssemos e nos conhecêssemos musicalmente.

“Os músicos que fazem parte do Fra Ensemble, no início deste trabalho, não tinham qualquer experiência no campo da improvisação, pelo que foi necessário algum tempo para a aquisição de certas técnicas auditivas para que pudessem fazer de uma forma natural.” (Pereira, 2024, p. 44)

Depois de estabelecermos estes conhecimentos e de estarmos todos no mesmo *mindset* sobre o que se iria concretizar, começava o desafio de ao partirmos da improvisação conseguirmos chegar ao momento da “comunhão”, cientificamente conhecido pelo estado de *flow*. Marco Pereira, que estava encarregue de dar o mote e coordenar as improvisações durante este processo, acreditava que ao atingirmos a “comunhão”, ou o estado de *flow*, iria surgir o momento que ia desbloquear a improvisação e, conseqüentemente, a composição.

“(…) a partir da improvisação em conjunto, chegarmos à comunhão, onde as respostas de um impulso para o outro não são pensadas; sim intuitivas durante a improvisação. (...) Esse é o momento em que a improvisação se torna musicalmente fluída e interessante. É o momento onde o som da composição surge.” (Pereira, 2024, p.44)

O estado de “comunhão” mencionado por Marco Pereira pode ser interpretado como estado de *flow* devido às suas características de intuição, fluidez e naturalidade, como sugere Csíkszentmihályi:

“Ao descrever experiências plenas neste livro, temos usado exemplos como a música, escalada, dança, navegar à vela, jogar xadrez, entre outros. O que faz com que estas atividades promovam o flow é que elas foram concebidas para facilitar o aparecimento de experiências plenas. Têm regras que são necessárias aprender, estabelecem objetivos, dispõem de feedback, e exercitam o controlo. Estas atividades encorajam a concentração e a envolvimento ao fazer com que a atividade esteja o mais distante possível da “realidade sufocante” do dia-à-dia.” (Csíkszentmihályi, 1996, p.97)⁶

E continua dizendo:

“Nas nossas investigações, descobrimos que todas as experiências do flow quer incluíssem competição, coincidências ou outro tipo de experiência, ou não, tinham o seguinte em comum: elas desbloqueiam o sentido de descoberta, uma forma criativa de colocar a pessoa numa nova realidade que a leva a altos níveis de performance e a níveis de consciência que a pessoa nunca tinha sonhado. Resumindo, transformaram a sua pessoa ao torná-la mais complexa. O crescimento pessoal é a chave para experienciar o flow” (Csíkszentmihályi, 1996, p.99)⁷

Como disse anteriormente, a relação “Eu-Tu” acontece quando tu mudas perante o “outro” e o “outro” muda perante ti. É a ausência da objetificação que é essencial para a relação “Eu-Tu” e que segundo Csíkszentmihályi é crucial para experienciar o *flow*. Ao mudarmos perante o “outro” tornamo-nos mais completos e é isso que acontece no seio do ensemble. A fortificação das relações que tem vindo a acontecer e que continua a cada dia que passa dá-nos as ferramentas necessárias para nos tornarmos mais complexos e de desenvolver competências em conjunto. Podemos usar o exemplo da improvisação que é também a nossa chave para experienciar o *flow*. Aprendemos a improvisar em conjunto, desde o primeiro dia e da estaca zero, e quando o Rodrigo se juntou a nós tivemos de, novamente, aprender tudo de novo, desta vez com ele. Isso fez com que aprendêssemos como cada um reage a certos tipos de impulsos, tornando fácil a resposta imediata sem pensar nela, interpreto este exemplo com a expressão “altos níveis de performance e a níveis de consciência que a pessoa nunca tinha sonhado” que o autor checo menciona na citação acima. É ao experienciar o *flow* que diluímos a barreira

⁶ Tradução livre: “När vi har beskrivit optimala upplevelser i den här boken har vi använt sadana exempel som musike, bergsbestigning, dans, segling, schackspel och sa vidare. Det som gör att dessa aktiviteter befrämjar flow är de har utformats för att underlätta uppkomsten av optimala uppleveser. De har regler som kräver att man lär sig nagot, de sätter upp mal, de förser en med feedback, de gör det möjligt att utöva kontroll. De uppmuntrar koncentracjon och engagemang genom att göra akitiviteten sa skild som möjligt fran den “kvävande verkligheten” i vardaslivet.” (Csíkszentmihályi, 1996, p.97)

⁷Tradução livre: “I vara undersökningar fann vi att alla flowuppleveser, antigen de innefattade tävling, slump eller nagon annan upplevelsedimension, hade detta gemensamt: de ledde til en känsla av upptäckt, en kreativ känsla av att försätta upplevaren i en ny verklighet som förde personen til högre prestationnivaer och ledde til medvetandetillstand som han inte tidigare hade drömt om. Kort sagt förvandlade de självet genom att göra det mer komplext. I denna tillväxt hos självet finns nyckeln til flowaktiviteter.” ((Csíkszentmihályi, 1996, p.99)

entre o espaço e o tempo e que nos permite usufruir de “experiências plenas” que nos afastam da “realidade sufocante do dia-à-dia”.

Para potenciar e facilitar a experiência da “comunhão” foi surgindo um espaço de trabalho mais acolhedor e íntimo, algo que nos fizesse sentir mais próximos. Depois de algumas experiências chegámos a um espaço escuro, com a presença de candeeiros luminosos, e onde nos posicionássemos perto uns dos outros. Era importante que neste espaço nos sentíssemos confortáveis então todos adotámos estar descalços, mais em contacto com o espaço.



Figura 3. Fotografia captada a 25 de abril de 2023, na Sala Preta da ESMAE, no âmbito de um ensaio do Fra Ensemble. Estão presentes Ana Rosa, Eduardo Seabra, Rodrigo Allen Pinho, Marco Pereira e Marta Nabeiro. © Rúben Dias

Em concerto, esta disposição é também aplicada, e tal como nós procurámos estar perto uns dos outros para desbloquear certos momentos de “comunhão”, queríamos também que o público tivesse a oportunidade de ter essa experiência. Então, eliminámos a barreira que existe entre o público e os intérpretes numa convencional sala de concertos, onde os intérpretes estão no palco e o público na plateia, e trouxemos o público para o seio do ensemble para que eles pudessem sentir as nossas relações e nós pudéssemos estabelecer relações com eles e eles connosco, desbloqueando para o público a possibilidade de estabelecerem uma relação “Eu-Tu” com o ensemble.

“Por conseguinte, no momento posterior à conclusão da primeira obra fez sentido para nós, Fra Ensemble, dar a oportunidade ao público de poder aceder a uma experiência semelhante à que nos levou a criar estas composições. Nesse sentido a criar estas composições. Nesse sentido, não nos interessa realizar a performance destas obras em espaços grandes; antes, em espaços pequenos, acolhedores, com a disposição de vários candeeiros no chão à volta do ensemble, com a oportunidade do público se sentar no chão, à nossa volta e entre o ensemble, fugindo aos moldes tradicionais de um concerto de música clássica, onde as fronteiras entre o público e os performers são mais acentuadas.” (Pereira, 2024, p.44-45)

Por muito inovador e diferente que este formato de concerto seja para o ensemble, para o público e para o panorama musical em que o ensemble se insere, este tipo de situações não são uma novidade na história da música.

Na primeira parte do livro de Klorman, *Mozart's Music of Friends: Social Interplay in the Chamber Works* (2016), *Part 1 Historical Perspectives*, o autor explora as vidas de compositores do período clássico, como Wolfgang Mozart e Joseph Haydn, e como funcionavam as interações destes compositores com a sociedade que os rodeava.

Como mostra no livro de Klorman e em diversas pinturas da época, era uma prática comum para estes compositores organizarem ou comparecerem em sessões onde se juntavam com diversos músicos do seu tempo e tocavam as suas mais recentes obras para amigos e família que os rodeavam muitas vezes de forma informal, estando sentados perto dos músicos, criando assim um ambiente mais íntimo e familiar.⁸



Figura 4. Pintura de Julius Schmid intitulada de Haydn Quartet, c-1905-6, Vienna City Museum (pintura encontra-se perdida).

Ao recorrermos a este processo de criação desbloqueamos o que seria a nossa relação com a obra e a partitura que seria materializada. Sendo estas obras frutos das nossas relações, agora fortificadas por esta exploração da relação “Eu-Tu”, seria inevitável que estabelecêssemos com elas relações também fortificadas e que se diferenciasssem das relações que estabelecemos com obras e partituras nas quais não estivemos envolvidos no seu processo criativo.

“Sem um profundo envolvimento entre o sujeito e o objeto artístico a arte pura e simplesmente não o é.” (Penha, 2020, p.10)

A relação com a obra não se dá de forma “objetiva” ou “externa”, mas nasce do envolvimento e da partilha — da co-criação. A obra torna-se arte na medida em que essa relação vivida e autêntica acontece.

⁸ Este contexto é definido pelo termo *Hausmusik* que é o nome dado ao conceito de executar e criar música em casa com amigos e família para o entretenimento dos mesmos, mais associada à classe média. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.12568>

3. Co-criação com o Fra Ensemble

O Fra Ensemble foi criado em 2022 para a concretização de um trabalho de investigação a ser realizado pelo compositor e maestro Marco Pereira. Este trabalho seria realizado no âmbito do Mestrado em Composição na ESMAE nos anos letivos de 22/23 e 23/24.

O ensemble, que aquando da sua formação tinha o nome de “Grupo de Trabalho”, era constituído pela Ana Maria da Silva Rosa (soprano), Eduardo Seabra (clarinete), Francisco Fernandes (percussão), Marco Pereira e Marta Nabeiro (violoncelo).

Nos primeiros meses após a criação do ensemble o trabalho consistiu em conhecermo-nos e fortalecermos as nossas relações. Todos já tínhamos algum tipo de relação de amizade ou conhecimento entre todos, mas seria necessário fortalecer as mesmas. O trabalho começou com exercícios de improvisação e audição, para que pudessemos começar esse processo. Entre nós apenas o Eduardo tinha experiência na área da improvisação, tendo sido esta algo que não teria sido explorada até então com os outros elementos, por isso seria necessário começar com trabalho básico.

O trabalho do ensemble entre os meses de outubro até ao fim de janeiro, coincidindo com o início e fim do semestre escolar, foi essencial também para o Marco, enquanto compositor conhecer cada um de nós, enquanto instrumentistas, mais aprofundadamente. Como foi exposto no capítulo anterior, todos nós já tínhamos tido contacto com ele antes de embarcarmos no projeto.

Nos primeiros meses concentrámo-nos em criar um som de ensemble, um som cuidado, de trabalhar a forma e melhorar as nossas técnicas durante as improvisações, aprendendo a deixar as nossas inibições de parte, encontrarmos as notações certas para todos, especialmente no caso da voz, um trabalho que foi feito entre o Marco e a Ana Rosa.

Em novembro começámos a fazer improvisações sobre a harmonia da ária *When I am laid in Earth* de Henry Purcell, tendo sido a partir deste momento que houve uma mudança na forma de improvisar do ensemble. O trabalho do Marco levava-nos a procurar um estado de comunhão, de *flow*. O momento em que perdemos a perceção de onde e quando estamos, importando apenas aquele momento, os sons que estão a acontecer e perdendo a barreira entre nós e o nosso instrumento, dando-nos a possibilidade de reagirmos aos mesmos com imparcialidade do quotidiano que nos rodeava assim impedindo que houvesse um escrutínio dos sons e tornando cada resposta a única possível naquele momento. Mesmo assim existiam constrangimentos sociais entre nós que seria necessário resolver para podermos atingir este estado mais facilmente.

Ao atingirmos este patamar no progresso do grupo seria possível começarmos o processo de criação da nova obra, trabalhando paralelamente questões técnicas e tímbricas.

O grupo de *WhatsApp* tornou-se uma ferramenta importante para respondermos rapidamente a problemas que iam aparecendo no processo de composição do Marco,

podendo depois em sessão abrir o espaço para trabalharmos e resolvermos problemas mais profundos.

À medida que fomos conseguindo entrar no estado de comunhão mais frequentemente fomos percebendo que os sítios que o propiciavam eram espaços pequenos, acolhedores e intimistas. Com a obra já em processo de escrita seria necessário encontrar a forma de a apresentar. Estes espaços íntimos e acolhedores tornaram-se num fator essencial para nós, algo que se vai pronunciar no futuro. É nesta fase que também surge a ideia de termos o público mais perto de nós aquando da apresentação, e proporcionando um espaço íntimo com uma sala às escuras e a possível utilização de candeeiros luminosos.

A partir de dezembro o Marco começou a trazer-nos material da nova obra para observarmos e discutirmos, tendo assim um papel ativo no processo criativo. Já com materiais escritos em partitura foi possível começar a procurar em conjunto os sons que esta pedia e a melhor forma de os executar. Este tipo de trabalho promovia o alargamento das nossas capacidades técnicas, críticas e criativas enquanto interpretes, fazendo parte deste processo que era desconhecido para todos. Era também a missão encontrar a qualidade de som e a comunhão presente agora nas improvisações, mas desta vez na condição dos limites da partitura, encontrarmos a naturalidade entre os materiais da improvisação e os materiais presentes na partitura.

Durante a pausa letiva desse ano, a escrita da obra avançou bastante e foi também momento de refletirmos sobre o progresso do grupo. É de notar que desde outubro até janeiro apenas tínhamos tido uma sessão de trabalho em que estávamos todos presentes. Havia uma maior indisponibilidade do Francisco pois ele tinha começado a estudar em Castelo Branco e era difícil conciliar o nosso trabalho com os estudos dele, então foi decidido, entre todos, que o Francisco saísse do projeto e que esta seria melhor forma de continuar o trabalho. Tínhamos nas mãos a tarefa de encontrar um novo percussionista, um que se enquadrasse no projeto sem qualquer problema, que viesse trazer novos e boas coisas ao projeto, não só musicalmente como pessoalmente. Deparámo-nos com o Rodrigo Pinho, o presente percussionista do ensemble. Já todos tínhamos uma relação mais próxima com ele. Depois de fazermos o convite e ele aceitar, o trabalho que se sucedia consistia em contextualizá-lo e mostrar-lhe tudo o que tínhamos feito até ao momento.

Na primeira sessão em março, e a primeira com o Rodrigo, algumas das nossas previsões foram confirmadas. Ele, sendo uma pessoa extrovertida, o que se refletiu imediatamente na sua forma de tocar, mais percussivo ao que estávamos habituados com o Francisco, e também pelo tipo de pessoa que é foi possível estabelecer uma relação mais imediata com ele na primeira improvisação. No fim desta sessão o Rodrigo lançou a ideia de fazermos uma sessão de improvisação sem os nossos instrumentos, apenas com os nossos corpos e com os candeeiros luminosos que já tinham surgido anteriormente. Esta atitude da parte do Rodrigo mostra uma frescura e interesse no trabalho que vêm desbloquear muitas ferramentas ao ensemble, assim como esta improvisação que se vai revelar uma das mais importantes que fizemos, tanto a nível pessoal, musical, relacional e espacial.

Nesta sessão, tivemos o prazer de contar com a presença da Francisca Ribeiro, amiga de todo o ensemble e também alguém que nos acompanhou e apoiou desde o início.

Grande parte desta improvisação está um pouco enevoada na cabeça de todos nós, durou quase uma hora, e durante uma hora tudo pode acontecer. Montámos todos os candeeiros luminosos que tínhamos trazido e decidimos que íamos tentar fazer uma improvisação em que a soprano, a Ana Rosa, fosse a solista, mas, no entanto, não podíamos falar, tínhamos de solucionar a comunicação de forma musical, corporal, percussiva ou com a iluminação. Quando demos por nós, estávamos a fazer uma improvisação teatral, tinha deixado de ser musical. De tudo um pouco aconteceu, entre o riso e o choro, entre a corrida e os rastejar, entre o cantar e o gritar, entre nos tocarmos e empurrarmos, entre o sair e entrar na sala, até a porta fez música connosco, até ao momento em que não se percebia o que era representado e o que era mesmo real. É nesta sessão, com certos acontecimentos, que destrancamos algumas portas das relações entre nós. O Eduardo inventou um idioma durante a improvisação para que pudéssemos comunicar e daí nasce o nome do ensemble, Fra Ensemble, foi nesta sessão que magoei o meu joelho direito, uma lesão que levo para a vida, mas foi por uma boa causa e a parcial nudez durante a improvisação também derrubou muitas barreiras entre nós. Mas também se desbloqueou a utilização de candeeiros e ideias de como os usar dentro do ensemble, algo a ser explorado nas próximas sessões.

O trabalho seguinte passava a ser de oficina, era essencial começar a leitura da obra, já finalizada e com o nome: *Sobre uma comunhão sucessiva e simultânea* e também do arranjo ainda por finalizar do recitativo *Thy hand Belinda* e da ária *When I am laid in Earth* de H. Purcell.

Enquanto trabalhávamos a nova obra, continuámos com o trabalho de improvisação de onde teria de nascer a segunda obra do ensemble. Começamos a explorar outros materiais extramusicais que pudessem desbloquear a nova obra, então o Marco trouxe o poema *Cântico Negro* de José Régio. Naquela altura improvisar enquanto tentávamos ouvir o poema impedia-nos de encontrar o estado de *flow*. A necessidade de ouvir e entender o que estava a ser dito tirava-nos a capacidade de responder aos impulsos de cada um de uma forma natural e quase “irracional”. Mas começavam a acontecer passagens nas improvisações que mostram conhecimento e progresso uns nos outros. Perceber como se fossem palavras o que cada um vai tocar e o que isso significa naquele momento, mesmo não estando a experienciar o *flow*.

O fim do ano letivo permitiu-nos realizar os nossos primeiros concertos. Os concertos de estreia foram realizados no dia 5 e 9 de junho de 2023, na Sala Preta e na Sala B2 da ESMAE onde foram estreadas as obras *Sobre uma comunhão sucessiva e simultânea* e o arranjo do recitativo e ária de Henry Purcell, *Dido's Lament*, tendo o concerto a duração aproximada de 30 minutos. Estas salas foram escolhidas para os concertos pois já tínhamos uma grande familiaridade com elas e também por tornarem possíveis a possibilidade de criar espaços mais íntimos e escuros. Na preparação para os concertos adotámos um estilo de trabalho eficiente e intensivo para a preparação das obras funcionando como costumamos chamar de estágio. Este período serviu também para dar os retoques finais em relação à disposição do ensemble e dos candeeiros na sala. Durante o processo tivemos amigos, colegas e professores a virem assistir aos ensaios e todos

tomaram a decisão de se sentar ou deitar entre o ensemble, tendo tornado assim claro que esta seria melhor forma de prosseguirmos para o concerto, no que toca à disposição do público na sala. A nossa música e apresentação foi muito bem recebida pelo público ao qual agradecemos por nos terem presenteado com uma casa cheia e um caloroso abraço nos nossos primeiros concertos.

Ao entrarmos no novo ano letivo de 2023/2024, abandonámos o poema de José Régio e concentramo-nos no poema *Data* de Sophia de Mello Breyner Andresen. Durante o verão, nasceram os *Materiais para uma nova obra. A ser explorado pelo Fra Ensemble* (ver anexo), um conjunto de materiais que o Marco compôs e pesquisou, e que seriam o ponto de partida para a nova obra. Foi necessário fazer uma leitura aprofundada dos materiais para que pudéssemos de seguida improvisar sobre eles, e notou-se melhoras na forma de improvisar, já conseguindo evitar os clichés que eram comuns nas improvisações no que toca à sua forma.

Nas próximas sessões seria essencial encontrar nos materiais o que seria a nova obra, pois a Ana Rosa iria estar ausente nos últimos meses do ano pois iria em deslocação para Oslo, Noruega.

As improvisações que fomos realizando foram essenciais para conhecermos melhor os materiais, até que extremo os poderíamos levar e também para encontrar neles o *flow*. Para facilitar a forma intuitiva de responder uns aos outros e deixar o racional de parte, o Marco sugeriu que todos voltássemos à inocência infantil, e para isso, trocámos de instrumentos e tentamos realizar uma improvisação dessa forma. O Rodrigo ocupou o lugar da soprano, o Eduardo foi tocar violoncelo, eu fui tocar percussão e a Ana Rosa foi tocar clarinete. O exercício não podia ter tido mais sucesso, parecíamos todos crianças, a tocar mal os instrumentos e a rir à gargalhada. Objetivo cumprido. A improvisação seguinte proporcionou-nos com aquilo que procurávamos, intervenções mais intencionais e também performativas, algo que antes pareciam superficiais.

Depois de alguma discussão sobre esta improvisação, decidimos que esta obra deveria ser uma grande obra, dividida em vários andamentos, uns que pudessem surgir dos materiais existentes e outros não. Então o desafio seria realizar uma improvisação que incluísse todos os materiais e que deixássemos ao critério do momento a ordem porque iriam aparecer, e assim se definiria a forma da peça. A improvisação durou cerca de uma hora, sendo o material D, o material modal, o mais constante na improvisação. Porém depois de estarmos uma hora a tocar, a improvisação acaba porque o Marco decide interromper e não a deixou terminar por si. O Marco mostrou algum descontentamento sobre esta improvisação pois estava à espera de que a improvisação lhe apresentasse claramente a forma da obra, e tal não aconteceu. A interrupção abrupta desta improvisação foi mal vista por mim, pela Ana Rosa, pelo Rodrigo e pelo Eduardo, pois todos nós estávamos a ter a experiência contrária à do Marco. A verdade é que ao interromper a improvisação e não dar tempo para refletir sobre ela é um erro, pois mesmo que não tenha sido a melhor improvisação que fizemos, elas têm sempre algo para nos dar.

A verdade é que esta grande improvisação, apenas em tamanho, nos fez perceber que devíamos trabalhar os materiais pelo seu carácter, então na última sessão antes da

partida da Ana Rosa para a Noruega, decidimos atribuir a cada um dos materiais um carácter:

- A: Planície;
- B: Agressivo, pânico;
- C: Insistência, sufoco, desassossego;
- D: Doce, tranquilo;
- E: Obsessivo, urgência.⁹

Para esta improvisação voltámos a um ambiente que nos era tão familiar, o escuro. Já era de noite, por isso a sala não tinha qualquer luz e havia um silêncio que não era comum na escola. Ao encontrarmos a sensação de convergência com o silêncio, o Marco deu a indicação para o início da improvisação, ninguém tocou. Sem tocar uma nota, todos tínhamos aberto a porta ao mesmo tempo para o estado de *flow*, o silêncio estava a ser essencial para a improvisação.

A improvisação durou cerca de quinze minutos, pareceu uma hora, todos tínhamos tido a mesma experiência temporal, um dos efeitos do *flow*. Esta foi a improvisação que desbloqueou a nova obra, todos tínhamos a certeza disso, quer em relação à sua forma como também de materiais essenciais que hoje estão tal e qual na obra *Escuto o calcanhar do pássaro sobre a flor*.

A obra teve um processo composicional demorado devido à sua dimensão, cerca de cinquenta minutos, mas com o Recital Final de Mestrado em Composição do Marco marcado para o dia 10 de julho de 2024 no Espaço QC – Quarteto Contratempus, tínhamos de deitar as mãos ao trabalho.

Mais uma vez o trabalho foi realizado de forma intensiva e eficiente, em modo de estágio, e era necessário ler e trabalhar a nova obra assim como também relembrar a obra *Sobre uma comunhão sucessiva e simultânea*. Estes ensaios na verdade serviram também para o meu Recital de Mestrado no primeiro ano do curso, que foi realizado no dia 3 de julho na sala 210 da ESMAE.

Mais uma vez as obras foram bem recebidas pelo público e pelo júri presente, que mais uma vez nos presentearam com uma casa cheia e também não podendo faltar o agradecimento ao Quarteto Contratempus por toda a disponibilidade e amabilidade com que nos receberam.

Terminando esta etapa, seria necessário seguir para a seguinte, ou seja, o presente trabalho. O ensemble já estava de acordo e a par de todas as atualizações e decisões que haviam sido tomadas e apenas seria necessário no ano seguinte prosseguir com o trabalho necessário.

Foi considerado fazermos uma nova obra para o ensemble estreiar em conjunto com a obra do compositor Carlos Azevedo, *Bluebird*, mas devido à minha mobilidade para Estocolmo, Suécia durante o ano letivo, essa opção foi abandonada, ficando decidido que a obra a ser interpretada no meu Recital Final de Mestrado em Interpretação Artística seria o *Escuto o calcanhar do pássaro sobre a flor* (2024).

⁹ O material E surge da divisão do Material A devido às suas características e proporções.

3.1. Existe colaboração na co-criação com o Fra Ensemble?

Ao analisar o processo de co-criação do Fra Ensemble onde todos os membros do ensemble têm um papel ativo no processo de composição, quer seja através da improvisação ou através da discussão e oficina com o compositor em causa, o Marco Pereira, será que podemos encontrar colaboração neste caso de co-criação?

Consideremos novamente o seguinte gráfico, representando o espectro presente entre o extremo da colaboração e o extremo da co-criação, e onde vamos posicionar os eventos que constituem o processo da co-criação com o grupo:

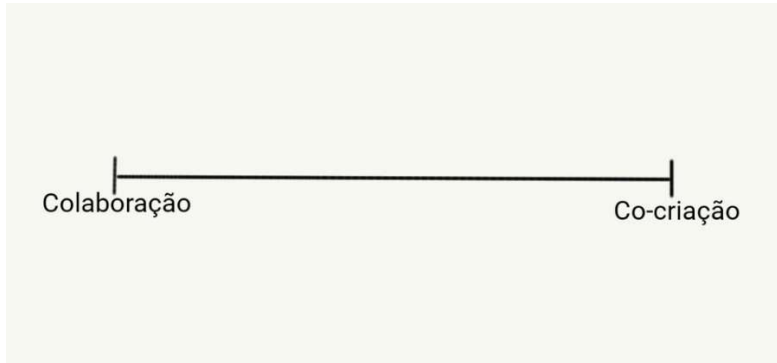


Figura 5. Gráfico representativo do espectro entre a Colaboração e a Co-criação.

Durante o período em que o grupo explora a improvisação em prole de criar uma obra, podemos considerar que estamos o mais próximo possível da co-criação. É neste momento em que não existe nada, nem para os instrumentistas do grupo nem para o compositor e que começam a nascer materiais através da improvisação.



Figura 6. Gráfico representativo do espectro entre a Colaboração e a Co-criação com a especificação da Co-criação com o Fra Ensemble.

Depois do processo da improvisação e da exploração dos materiais começa o processo da composição, mas neste caso, existem poucas ou nenhuma barreira entre o ensemble e o compositor o que nos permite continuar muito perto do extremo do espectro, perto da co-criação, mas como será natural, este processo requer muito mais das práticas composicionais da parte do compositor e esse é um caminho um pouco mais isolado para o compositor.

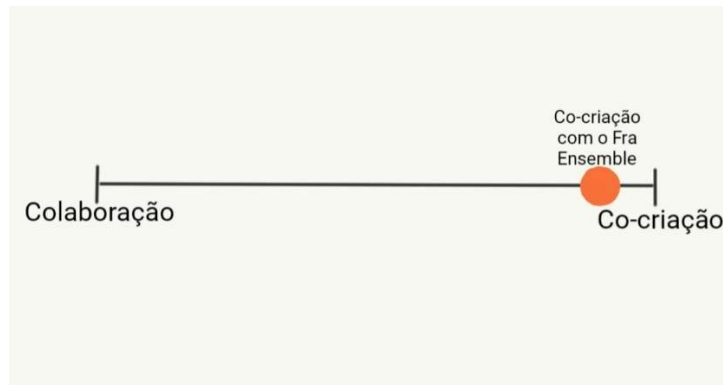


Figura 7. Gráfico representativo do espectro entre a Colaboração e a Co-criação com a especificação da Co-criação com o Fra Ensemble.

Ao ter a obra terminada, é tempo de começar a ensaiar, aprender a interpretá-la, acomodarmo-nos aos materiais agora em formato físico na partitura e também resolver e dar os últimos retoques na obra, caso necessário. Visto que existe uma grande afinidade entre nós devido às relações que fomos desenvolvendo ao longo dos anos de trabalho este processo é bastante natural e sincero, e devido às personalidades de todos, às vezes atribulado.

Mas ao fazê-lo estamos a utilizar ferramentas da “colaboração comum”, para termos eficiência nos ensaios recorremos a essas ferramentas. A edição da partitura, exequibilidade de passagens, melhor forma de escrever ou tocar uma certa passagem, as questões de interpretação e até a alteração da partitura. Isto são tudo ferramentas que nos obrigam a aproximar do espectro da colaboração, mas a nossa relação com esta música é diferente, nós já temos um conhecimento profundo dela pois ela nasce a partir de nós, por isso, apesar de nos afastarmos da co-criação nesta fase do trabalho e nos aproximarmos da colaboração, vamos encontrar-nos perto do centro do gráfico, porém um pouco descaídos para o espectro da colaboração.



Figura 8. Gráfico representativo do espectro entre a Colaboração e a Co-criação com a especificação da Co-criação com o Fra Ensemble.

4. Colaboração com o compositor Carlos Azevedo

Sempre foi a intenção deste projeto ter uma peça escrita para mim. Mas antes de este projeto nascer, era apenas uma ideia, e foi nesse momento que decidi, com conselho do meu professor e também orientador que o compositor certo para executar esta tarefa seria o Professor Doutor Carlos Azevedo¹⁰.

Eu e o Carlos já tínhamos uma relação académica que começou em aulas de música de câmara no meu terceiro ano de Licenciatura na ESMAE e a partir desse momento despoletou-se uma relação de amizade.

Na minha opinião, não poderia ser nenhum outro compositor a trabalhar comigo e com o ensemble neste projeto. O Carlos é alguém que eu admiro muito enquanto músico e professor, mas com esta colaboração fiquei a apreciar ainda mais a sua personalidade e forma de ser, algo que já sentia antes. Sabia que o ensemble partilhava do mesmo sentimento que eu, e não restando dúvidas, lancei o desafio ao compositor.

Durante o primeiro ano de Mestrado fiz a proposta ao Carlos para que ele pudesse integrar no meu projeto e assim incluí-lo na Proposta de Projeto Artístico.

A minha primeira reunião com o Carlos foi no dia 1 de outubro de 2024 onde discutimos alguns aspetos que ainda não estavam definidos em relação à peça que iríamos criar juntos.

O primeiro aspeto era o que seria a obra em si. Durante a escrita da proposta, a ideia inicial seria que criássemos uma obra para violoncelo solo, para que houvesse um claro contraste no momento da apresentação onde o ensemble iria interpretar a obra *Escuto o calcanhar do pássaro sobre a flor* do Marco Pereira.

Depois da entrega da proposta nasceu uma problemática. Estaria eu a correr um risco ao analisar lado a lado algo que foi feito em co-criação com o Fra Ensemble e algo que seria um caminho mais solitário da parte do compositor? Seria um risco comparar uma obra para ensemble e uma obra para um instrumento solo?

Levei esta problemática até ao ensemble, a minha solução seria o grupo colaborar com o novo compositor envolvido e não apenas eu, eliminando assim o risco de comparar duas obras para instrumentações completamente diversas e nascendo uma nova obra para o ensemble interpretar.

Após esta problemática resolvida e também aceite pelo ensemble, encontrei um novo obstáculo. Com esta solução o meu Recital Final de Mestrado perdia a importante componente de ser “meu” e passava a ser um concerto do Fra Ensemble.

Apenas em setembro, quando reuni com o meu coorientador, Professor Doutor Rui Penha, é que lhe expus a problemática agora encontrada e por sua sugestão a obra para violoncelo solo que se tinha transformado em peça para ensemble, agora

¹⁰ Doravante irei referir-me ao Professor Doutor Carlos Azevedo apenas por Carlos, devido à relação que foi estabelecida pela nossa relação de amizade, anterior a este trabalho.

transformava-se numa obra concertante para violoncelo e pequeno ensemble, escrita para o Fra Ensemble, resolvendo assim todas as problemáticas até agora encontradas.

Depois de discutir com o ensemble e também com o meu orientador, professor Filipe Quaresma, e obter a “luz verde”, tinha todas as ferramentas para reunir com o Carlos e começarmos o nosso trabalho, o que nos leva ao nosso primeiro encontro no dia 1 de outubro de 2024.

Neste encontro expliquei ao compositor qual tinha sido a linha de pensamento até àquele momento em que nos encontrávamos e que com a sua confirmação esta obra passaria ser para ensemble e não apenas para instrumento solo. Com a sua confirmação discutimos alguns aspetos do que viria a ser a nossa colaboração e como esta iria funcionar. O compositor mostrou preocupação que esta colaboração fosse apenas o compositor Carlos a compor uma obra para a Marta tocar com o Fra Ensemble, e que para ele só faria sentido se a obra a nascer fosse “da Marta e do Carlos”. Concordei com ele, afinal todo o projeto era baseado nesta premissa, ir mais além com a colaboração e colocá-la lado a lado com a co-criação, criando assim a oportunidade para maior envolvimento dos outros membros do ensemble.

Os outros temas discutidos na reunião foram a calendarização e a duração da obra. O teto para a duração da obra seria de 20 minutos, pois a outra obra a ser interpretada já tinha uma maior duração e estávamos restringidos às normas de duração do Recital Final. A obra não teria de alcançar o teto estabelecido, mas esta foi a forma que encontrei de dar liberdade ao compositor impondo limites. Em relação à calendarização da obra, foi estabelecido ter algum material em janeiro de 2025, objetivo que não foi concretizado e que explicarei o que levou a essa circunstância.

Com tudo definido, o compositor “abriu o jogo” para mim. Encarregou-me de encontrar os materiais necessários para a obra nascer, ou seja, a matéria bruta que ele iria esculpir, estes materiais podiam ser poemas, textos, motivos, ritmos, técnicas, qualquer material seria válido, e quando digo que o compositor “abriu o jogo”, refiro-me que o Carlos me obrigou a sair da minha zona de conforto, e aqui começava a verdadeira aventura.

No fim do nosso encontro concordámos que a obra não devia estar dividida em andamentos pois a outra obra a ser apresentada já estava formatada dessa forma e partilhei com o compositor a lista de instrumentos de percussão que poderia utilizar, de acordo com a obra *Escuto o calcanhar do pássaro sobre a flor*, e alguns instrumentos que o percussionista do ensemble, Rodrigo Allen, possui.

Desde esta reunião com o Carlos dediquei-me a descobrir onde estavam escondidos os motivos, materiais e inspirações para esta obra nascer. Este era um processo extremamente desafiante para mim e que eu só previa que se mantivesse até ao fim do projeto.

Como a peça será para ensemble, mas no estilo concertante, tenho de pensar em material que funcione para todos os instrumentos que tenho ao meu dispor, obrigando-me a pensar como um compositor de alguma forma.

Decidi que o caminho de pensamento iria começar pela soprano, pois este é o instrumento do ensemble menos usual no que toca ao acompanhamento de outro instrumento. O ensemble não terá sempre essa função de acompanhar, mas é algo que vai estar presente.

Ter uma cantora que não interpretasse o papel mais exposto num ensemble desta natureza era para mim algo exótico e raro, então parti em busca de encontrar um poema que a Ana Rosa pudesse cantar mesmo estando com a função de acompanhamento, este poema estaria presente como pano de fundo da obra, mas ia ter a grande função de ditar o carácter da mesma.

Não sendo grande aficionada pela poesia, a minha primeira pesquisa foi mal sucedida, pois tentei procurar poemas em poetas com quem eu nunca tinha tido nenhuma relação. Tentei procurar na minha memória autores e livros com que já tinha tido contacto, e começar por aí a minha procura. O primeiro nome a revelar-se foi Charles Bukowski, um autor e poeta americano. O meu contacto com este autor estabelece-se através dos seus livros semiautobiográficos e não pela sua poesia, mas isso estaria prestes a mudar. Depois de alguma procura e análise de alguns dos seus poemas, deparei-me com o poema *Bluebird* que integra o seu último livro *The Last Night of the Earth Poems* (1992).

*There's a Bluebird in my heart that wants to get out
But I'm too tough for him,
I say, stay in there, I'm not going to let anybody see you.
There's a Bluebird in my heart that wants to get out
But I pour whiskey on him and inhale
Cigarette smoke
And the whores and the bartenders and grocery clerks
Never know that
He's in there
There's a Bluebird in my heart that wants to get out
But I'm too tough for him,
I say,
Stay down, so you want to mess me up?
You want to screw up the works? You want to blow my book sales in Europe?
There's a bluebird in my heart that wants to get out
But I'm too clever, I only let him out at night sometimes
When everybody's asleep.
I say, I know that you're there, so don't be sad.
Then I put him back,
But he's singing a little in there, I haven't quite let him die
And we sleep together like that
With our
Secret pact
And it's nice enough to
Make a man
Weep, but I don't
Weep, do
You?*

Posteriormente, ao tentar encontrar mais informações sobre o poema de Bukowvski, deparei-me com um quadro de Marc Chagall, que não aparenta ter qualquer relação com o poema escolhido, mas que na minha opinião, estavam extremamente relacionados, como poderemos ver no próximo subcapítulo.



Figura 9. *L'oiseau bleu* (1952), Marc Chagall.

Com estes materiais colecionados, decidi que seria altura de os passar ao compositor, torná-los na pedra a ser esculpida. A resposta do Carlos à minha entrega de materiais foi mais uma vez outro desafio: qual era o motivo musical da obra? O que me fez, mais uma vez, pôr em causa o meu conforto. Questionei-o como deveria encontrar e onde procurar esses motivos, mas a sua resposta era sempre, citando-o: *Apenas duas ou três notas! E um ritmo!*

Fiquei a refletir neste assunto e nunca conseguia chegar à resposta certa. Parecia-me pouco natural eu escolher algum motivo, quer fosse algo existente ou algo que eu criasse, mas na outra face da moeda estava a excelente sensação de enfrentar mais um desafio lançado pelo compositor.

Em janeiro, ao refletir sobre meu encontro com o Carlos e sem sucesso para descobrir o motivo musical da obra, deparei-me com um momento que já durava há meses e achava que tinha de terminar. Percebi que, por momentos, o caminho a seguir sempre esteve à minha frente e até era o mais lógico.

Até este momento, o que me incomodava é que tinha de ser eu a tomar uma decisão sobre os motivos que iriam marcar esta música. Pensei no ensemble, afinal, esta obra também é para eles. A partir daqui começou a minha busca de perceber como é que os podia incluir nesta tarefa, para me ajudarem, e assim, abrindo a ponte entre eles e o compositor. Foi assim que percebi que a resposta durante os últimos dois meses estava mesmo à minha frente. As nossas obras tinham nascido de improvisações, porque é que esta não poderia tomar um caminho semelhante?

A grande diferença desta improvisação para as que já tínhamos feito para as obras compostas pelo Marco Pereira, maestro e compositor do ensemble, é que o objetivo não era encontrar os materiais de cada um dos instrumentos e ver como reagem entre si, nem

encontrar a forma da obra, mas apenas encontrar um motivo que desse vida à obra, mais uma pedra para ser esculpida pelo compositor, e nesta improvisação, o ensemble funcionaria como uma identidade e não como cinco pessoas diferentes. Apenas uma identidade a encontrar a resposta a este enigma que me tinha sido proposto.

O primeiro plano para a sessão improvisação foi o seguinte:

Para a primeira improvisação iria mostrar o quadro de Marc Chagall à Ana Rosa, ao Eduardo e ao Rodrigo, deixá-los contemplar e analisar o quadro em silêncio e dar início à improvisação. Para a segunda improvisação o plano era ler o poema de Bukowvski ou entregá-lo à Ana Rosa uns dias antes da improvisação para ela poder declamar o poema para o resto do ensemble. A decisão de ser a Ana Rosa a fazer a leitura era estritamente por ser apenas ela a “usar” o poema durante a obra.

Nesta sessão eu planeei tocar apenas na segunda improvisação e o Marco Pereira estaria presente para ser o meu braço direito e ouvidos, visto que esta era uma situação ao que ele estava habituado e me poderia ajudar e enquanto eu estivesse a tocar, não poderia ter uma audição imparcial.

Até a sessão acontecer, no dia 14 de janeiro, precisamente no dia anterior à minha ida para Estocolmo no programa de Erasmus+, o plano para a sessão e improvisação sofreu algumas alterações, especialmente em relação a como dar ao ensemble os materiais escolhidos. Este foi um tema que discuti com o Marco, dias antes da sessão. Neste processo de preparação da sessão ele agiu como meu braço direito e confidente de como o processo se ia desenrolar. Manifestei a minha preocupação sobre a entrega do poema ao ensemble, naquele momento já achava que uma leitura feita por mim do poema iria condicionar a interpretação do ensemble e também que uma leitura feita pela Ana Rosa os posicionasse num sítio mais distante de uma possível interpretação feita pelo compositor, que não estava presente. Concordámos que seria interessante que tivessem o primeiro contacto com o poema sem terem contacto uns com os outros, mas no dia da sessão não tinha a certeza como iria proceder para tal acontecer.

Na sessão de dia 14 de janeiro, que decorreu na sala 104 da ESMAE, a primeira improvisação começou com as luzes apagadas, um ambiente confortável e familiar para o ensemble e as suas improvisações. Quando se fez silêncio na sala, disponibilizei ao ensemble uma fotografia do quadro de Marc Chagall, *L'oiseu bleu*, escolhido por mim há alguns meses.

Este momento, foi a primeira vez em que a Ana Rosa, o Eduardo e o Rodrigo tiveram contacto com este quadro. Tive algum receio que tomassem pouco tempo para o analisar e refletirem sobre ele, mas não podia estar mais enganada. A improvisação foi iniciada pela Ana Rosa após cinco minutos da disponibilização do quadro. Pode parecer pouco tempo para analisar um quadro, mas naquele momento e dia, cinco minutos naquela sala às escuras e em silêncio foi o tempo que eles precisaram para analisar a obra de Chagall.

No início da improvisação foi explorado algum material modal bastante semelhante à última obra co-criada pelo ensemble. Talvez a visualização de um pássaro tenha desbloqueado a memória dos materiais usados para a outra obra.

A improvisação desenvolveu um som bastante brilhante, algo diferente do que já tínhamos experienciado anteriormente. Certamente o quadro teve esse impacto no som do ensemble e também o facto de eu estar a participar como ouvinte e não como instrumentista ativa.

Durante a improvisação tive uma reação ambivalente. Conseguia imaginar-me a participar na improvisação, dentro dos cenários que foram criados por eles, mas ao mesmo tempo tinha a sensação de que esta imagem que eu criava na minha mente era errada, que não podia perturbar, se eu estivesse a participar não seria aquele resultado que eu estava a ouvir a acontecer. Ou seja, fazia ao mesmo tempo todo o sentido eu não estar a participar naquela improvisação como instrumentista e não troco essa decisão por nada.

Esta decisão foi tomada por uma razão. Este material que eu agora entregava ao ensemble para eles poderem analisar e escrutinar já estava na minha posse há vários meses, e nesse tempo, eu já tinha analisado e escrutinado o material, e essa situação retirava-me a inocência que eles tinham em relação ao material, não estávamos em pé de igualdade. Esta inocência que eles possuíam interessava-me, pois, é no primeiro contacto que encontramos a reação mais genuína. Como, por exemplo, uma criança quando vê algo que não gosta tem a necessidade de o dizer em voz alta, mesmo que por vezes seja uma inconveniência ou até ofensivo para alguém que esteja por perto. À medida que crescemos vamos ganhando a capacidade de não dizer em voz alta tudo o que nos vem à cabeça, mas esses pensamentos continuam a existir. É nesse ponto que mora a inocência e a veracidade da primeira reação e que me interessava utilizar neste momento com os três.

Na segunda parte da primeira improvisação foi explorado material completamente distinto ao material modal apresentado no início. Fui surpreendida por uma influência do jazz num material criado pelo Eduardo e que foi apoiado pelo Rodrigo no vibrafone e também por uma exploração literal de elementos presentes no quadro como o movimento da água e da figura humana presente. A componente literal acentua-se na segunda improvisação da sessão.

No fim da improvisação, eu e o Marco ausentamo-nos da sala para refletirmos sobre alguns aspetos importantes daquilo que tínhamos acabado de experienciar.

Discutimos a semelhança do material explorado ao material do *Escudo o calcanhar do pássaro sobre a flor*, como anteriormente mencionado, e este aspeto levou-nos a refletir sobre a relação entre os três membros do ensemble, ainda dentro da sala, no momento da improvisação. Todos tomaram o tempo que acharam necessário para experienciar o quadro, que teve disponível durante toda a improvisação, mas no momento que se sentiram preparados para iniciar a improvisação, tanto o Eduardo como a Ana Rosa iam começar a tocar em simultâneo. Ao aperceber-se disto, o Eduardo recuou e não tocou, dando o espaço à Ana Rosa.

Estamos numa fase da improvisação (de modo geral) que estes tipos de episódios podem acontecer por estarmos a experienciar o mesmo tempo ou por já conhecermos tão bem o tempo do outro que estes episódios acontecem inconscientemente, criando comodidade entre nós e assim um momento delicado para as improvisações dentro do ensemble.

Antes de entrarmos na sala para dar continuidade à sessão, discutimos então qual seria a melhor maneira de entregar o poema ao ensemble. Como mencionado anteriormente o ideal seria que eles tivessem o primeiro contacto com o poema num ambiente confortável e também sozinhos, sem terem qualquer contacto uns com os outros. Então, o Marco sugeriu que cada um deles saísse da sala encontrasse esse ambiente confortável dentro dos limites da ESMAE. Assim que eles encontrassem esse espaço, para eles confortável, iriam enviar-me uma mensagem e eu iria entregar-lhes o poema, também via mensagem. Devo lembrar que não poderia haver qualquer contacto entre os membros do ensemble e também não poderiam escolher espaços iguais, deviam estar completamente isolados uns dos outros.

Ao passar-lhes esta informação, houve intriga nas suas expressões, algo de novo estava a acontecer na sessão, algo desconhecido. Enquanto cada um encontrava um novo sítio confortável, eu e o Marco permanecemos na sala.

Foi curioso perceber, no fim, que todos encontraram conforto em espaços e sítios diferentes.

A Ana Rosa encontrou conforto no espaço perto da reprografia, que sendo de noite, estaria silenciosa e deserta. O Eduardo escolheu o sítio onde se encontram as máquinas de venda perto da entrada da escola e que dá também acesso ao exterior. Este lugar foi descrito pelo Eduardo como “o lugar onde vou quando tenho de respirar fundo e me acalmar”. O Rodrigo, por sua vez, escolheu um local, que para quem o conhece bem, diria que combina com a sua personalidade. Nesta noite estava a decorrer a *Jam Session* no Café-Concerto Francisco Beja e ele escolheu esse ambiente para a leitura do poema. Chegou a confessar que mudou de sítio para poder estar rodeado de pessoas e amigos.

A improvisação começou assim que a primeira pessoa entrou na sala, a Ana Rosa. O silêncio na sala manteve-se até todos entrarem. O segundo a entrar foi o Rodrigo, a sua entrada foi calma e não quebrou o silêncio criado na sala pela Ana Rosa. Aos onze minutos de silêncio, o Eduardo entrou na sala freneticamente e o silêncio calmo da sala mudou drasticamente para um silêncio ansioso. A improvisação começou assim que o Eduardo se sentou.

A improvisação foi iniciada pelo Rodrigo com batimentos corporais que resultaram numa pequena introdução partilhada entre o clarinete e a percussão. É quando a Ana Rosa começa a declamar o poema que tudo o que tinha acontecido até àquele momento na improvisação fez sentido. Sem qualquer dúvida, o melhor momento da sessão. Tal como disse anteriormente, é nesta improvisação que elementos literais são explorados, especialmente pelo Eduardo.

O Rodrigo expressou que tudo o que tinha planeado fora da sala para a improvisação deixou de ter sentido no momento em que o Eduardo entrou na sala de forma frenética. Por outro lado, a Ana Rosa expressou que teve pouco tempo para se conectar ao poema e durante a improvisação tomou a decisão de se concentrar nos últimos versos do mesmo.

A segunda parte da improvisação é marcada pelo assobio da Ana Rosa e também pela ida para o vibrafone da parte do Rodrigo, que até então se encontrava sentado no chão. A improvisação terminou aos vinte e sete minutos.

Ambas as sessões tiveram momentos interessantes e eu estava confiante de que ali ia encontrar o que estava à procura há tanto tempo, no entanto senti-os mais desconectados na segunda improvisação.

A sessão terminou por volta da meia-noite com uma conversa e reflexão entre os cinco.

O trabalho a partir deste momento era meu. Tinha a responsabilidade de analisar as improvisações e encontrar nelas o que andava à procura.

Ao analisar as gravações das duas improvisações que realizámos nesse dia, colhi motivos que me sobressaltaram durante as improvisações, alguns que eu me lembrava e outros que me surpreenderam na escuta. Materializei esses motivos que estavam escondidos na improvisação para uma pauta e, prossegui em entregá-los ao compositor e assim dar início ao processo de composição.



Figura 10. Folha enviada ao compositor Carlos Azevedo com os motivos musicais recolhidos na improvisação com o Fra Ensemble no dia 14 de janeiro de 2025.

Foi quando terminou o meu percurso no programa Erasmus+ e regressiei ao Porto que o trabalho do ensemble se intensificou.

Após a minha chegada reuni com o Carlos, precisava de perceber qual era o estado da obra, pois até aquela data, início de junho, o compositor não tinha entregado nenhuma partitura ao ensemble. O Carlos confessou-me que a sua vida profissional e pessoal não lhe tinham facilitado o avanço da obra e que esta não se encontrava finalizada. Conversámos sobre o recital estar marcado para o dia 15 de julho e que se fosse necessário, que o mesmo seria adiado para podermos conciliar a sua condição e a do ensemble. Assegurando-me que tal não seria necessário, mantivemos tudo tal como planeado, dando algum espaço ao ensemble para ensaiar a outra obra a ser interpretada.

No dia 30 de junho, é entregue ao ensemble a partitura completa da obra. Esta tem o nome de *Bluebird* e tinha estreia marcada para o dia 15 de julho.

Os ensaios com o ensemble decorreram nos dias 2, 3, 11, 12, 13 e 14 de julho e o plano de trabalho para os dois primeiros dias seria trabalhar alguns andamentos da peça do Marco Pereira e fazer a leitura da nova obra do Carlos para que ele se pudesse juntar a nós em ensaio para trabalharmos em proximidade. A obra foi recebida pelo ensemble com um carinho e entusiasmo excecional e no dia 3, quando o compositor se juntou ao ensemble pela primeira vez, todos os membros do grupo tinham vontade e questões a trabalhar.

Como todos no ensemble vivem uma amizade com o Carlos, com diferentes intensidades, o modo de estar no ensaio foi bastante descontraído e sincero. Estávamos finalmente na fase final do trabalho em que iríamos recorrer às ferramentas que são normalmente utilizadas nas “colaborações comuns”.

Foram tratadas questões sobre a edição da partitura e exequibilidade de algumas passagens, mas a verdadeira discussão foi sobre a interpretação da obra;

- O Eduardo Seabra arranjou uma alternativa de dedilhação para as passagens de multifónicos no clarinete presentes no início da obra. As que o compositor tinha indicado estavam corretas, mas o clarinetista arranjou uma solução mais simples para si e para o seu instrumento em específico;
- Nas passagens faladas da obra, devido à edição da partitura e pela sua quantidade (são cinco intervenções, o mesmo número de elementos do ensemble) considerámos que o compositor tinha incluído uma passagem para cada elemento do ensemble. Ao questioná-lo entendemos que essa não era a sua vontade e ficou decidido que seria apenas a Ana Rosa a declamá-las. Foi aí, que ao declamá-las num carácter mais melancólico, presente no poema, que o compositor pediu à soprano para declamar aquelas passagens como se estivesse a contar uma história para crianças, dando contraste ao resto do texto que está musicado no resto da obra;
- O Marco Pereira, que nesta obra calçava as botas de maestro, questionou o compositor sobre a forma de dirigir as caixas de texto declamado que não tinham qualquer medida, pois ele estava apenas a segurar a música e continuava assim que a Ana Rosa acabasse de declamar. O Carlos mostrou que a intenção seria que ele fecharia sempre as caixas de texto como se a obra fosse acabar para que, quando a música continuasse, dar a sensação que esta estava sempre a recomeçar;

- Na cadência do violoncelo, as indicações do compositor foram que tudo fosse bastante livre e nada métrico como apresentava a partitura. Num dos ensaios que esteve presente, o compositor confessou que poderia ter feito aquela secção sem qualquer tipo de unidade métrica ou compasso, dando assim uma ideia maior de liberdade. Foram também discutidas algumas questões sobre articulação, inclusive foram acrescentadas à partitura.

No final deste processo, que decorreu nos dias 3 e 14 de julho, quando o compositor esteve presente nos ensaios, e resultou num melhor entendimento da obra pela parte do ensemble, de um melhor conhecimento do compositor sobre o funcionamento e dinâmica de trabalho do grupo e numa partitura algo diferente da que foi entregue ao ensemble e que será reeditada pelo compositor futuramente.



Figura 11. Ensaio do Fra Ensemble com o compositor Carlos Azevedo, realizado no dia 3 de julho no Conservatório de Música do Porto. © Marco Pereira

A adição desta obra ao portfólio do Fra Ensemble fez-nos repensar no formato de apresentação e concerto. Curiosamente esta obra tinha como título o nome de um pássaro que é também uma das suas personagens, sendo possível fazer uma ligação com a outra obra a ser interpretada do compositor Marco Pereira, *Escuto o calcanhar do pássaro sobre a flor*, cuja personagem é também um pássaro. Esta simultânea presença de pássaros foi uma completa coincidência com que me deparei apenas em meados de junho.

Foi também devido à duração e carácter da obra que nos levou a pôr lado a lado a nova obra com o *When I am laid in Earth* da ópera *Dido e Eneias* de Henry Purcell. Esta é uma obra que faz parte do portfólio do ensemble e que conta com uma orquestração do compositor Marco Pereira para o mesmo e, que tocamos no final dos concertos a seguir à obra *Sobre uma comunhão sucessiva e simultânea*, também de Marco Pereira, com a qual também estabelece uma relação. Sabendo que o Carlos estava familiarizado com este trabalho, já tendo estado presente em concertos do ensemble, confrontámo-lo com esta interpretação, com a qual ele concordou.

Era extremamente claro para o ensemble que esta obra devia ser tocada no final do recital, a seguir à obra do Marco, estabelecendo assim uma relação direta entre as duas obras e também com a obra do Marco, *Sobre uma comunhão sucessiva e simultânea* e a ária de *Dido e Eneias* de Henry Purcell.

Para a apresentação no Recital, queríamos afastar-nos do formato já conhecido, fazer algo diferente, pois a nova obra do Carlos e os materiais extramusicais assim nos pediam. Na verdade, ter a sala sem luz natural e ter o público sentado entre e à volta do ensemble era algo que queríamos manter, mas os candeeiros com que estávamos a trabalhar para outros concertos, era o que precisava de mudar para acompanhar estas obras.

Durante os dias de ensaio discutimos o assunto, como poderíamos fazer algo que se enquadrasse bem com o espaço em que iríamos realizar o Recital. Foi assim que nasceu a ideia de recriar o quadro *L'oiseaux bleu* de Marc Chagall na Sala 210 na ESMAE. A primeira ideia e que se tornou em realidade é que a sala teria de ficar preenchida com luz azul. Para tal, adquirimos luzes LED azuis que tivessem a capacidade de preencher a sala.



Figura 12. Sala 210 na ESMAE, no dia 15 de julho de 2025 após montagem para o Recital Final. © Marco Pereira

Apenas nos faltavam os apontamentos de cor no quadro, que incluem vermelho, verde e amarelo. Para tal tínhamos considerado trabalhar com luzes LED, iguais ou semelhantes com as luzes azuis já adquiridas, mas devido a questões estéticas e logísticas, tivemos de pensar numa abordagem diferente.

Ao organizarmos a formação do ensemble no quadro, fazendo parecer que o quadro seria a sala 210, percebemos que seria possível atribuir a cada um de nós uma cor:



Figura 13. Esquema utilizado para definir a posição do ensemble na sala 210 e que cores atribuir a cada membro.

Segundo esta organização do ensemble sobre o quadro, atribuímos cores a cada um de nós:

- Eduardo – vermelho;
- Ana Rosa – azul-claro;
- Rodrigo – amarelo;
- Marco – azul-escuro;
- Marta – verde.

Como já disse anteriormente, estávamos incapacitados de utilizar as luzes LED para as outras cores presentes, a forma que encontramos para resolver esta situação, foi através da roupa. Assim, em vez de irmos de preto como iríamos normalmente, cada um iria vestido com a sua cor, então, adquirimos também, camisolas iguais, que pudéssemos usar.



Figura 14. Fotografia das cinco camisolas coloridas usadas no recital.

Desta forma, com tudo pronto, o Recital Final, o culminar de todo o trabalho, teve lugar no dia 15 de julho de 2025 na sala 210 da ESMAE, onde tivemos mais uma vez a oportunidade de ter a sala cheia de amigos e família para nos receber a nós e à nossa música. Infelizmente, o Carlos não pode estar presente na estreia da sua obra, por motivos profissionais, mas teve a oportunidade de estar com o ensemble durante o ensaio de colocação e ver onde e como ela iria ser estreada.

4.1. Análise do poema de Charles Bukowvski e do quadro de Marc Chagall

Bluebird é utilizado por Bukowvski para simbolizar a sua vulnerabilidade e sensibilidade. O poema retrata um conflito interno entre o homem que ele mostra ser e o homem que ele é verdadeiramente. O pássaro azul representa o homem que ele é de verdade, mas devido ao mundo que o rodeia, é algo que o autor tem necessidade de proteger e esconder.

De outro ponto de vista, Chagall utiliza a forma do pássaro para simbolizar a liberdade e o amor, sendo este simbolismo utilizado pelo pintor em inúmeras ocasiões. Nesta pintura, *L'oiseau bleu*, o pássaro representa mais do que isso, representa fantasia.

Embora o pássaro azul tenha interpretações e representações diferentes, existe uma clara relação entre estas duas obras.

O pássaro azul de Chagall é algo que o autor do poema deseja alcançar, algo fantástico e livre, mas o mundo à sua volta, que conhecendo a obra de Bukowsvki sabemos que é um mundo repleto de sofrimento, vícios, indiferença e violência, é um mundo que o obriga a esconder este pássaro azul que no fundo representa a sua própria liberdade, fantasia e sensibilidade. Obriga o autor a vestir uma máscara e mostrar ao mundo uma faceta sua que não é real, na verdade, a sua verdadeira identidade está escondida e bem protegida.

É aqui que, na minha opinião, estas obras podem ter uma relação. O quadro de Chagall mostra uma figura humana a abraçar o pássaro azul como se estivesse a cuidar e a estimá-lo. A segunda figura humana, se considerarmos o poema, simboliza a verdadeira identidade do autor, a que ele esconde. Esta figura humana está posicionada junto às patas do pássaro, algo que estes animais fazem para proteger as suas crias, deste modo este pássaro estaria a proteger a verdadeira faceta do autor.

4.2. Existe co-criação na colaboração com Carlos Azevedo?

Ao analisar o processo de colaboração com o compositor, da qual percebemos que o ensemble também tem a sua voz, pergunto se não existem certos acontecimentos que nos possam afastar do espectro da colaboração e que nos façam aproximar do espectro da co-criação, e vice-versa.

Consideremos o seguinte gráfico para representar o espectro contínuo da colaboração e a co-criação:

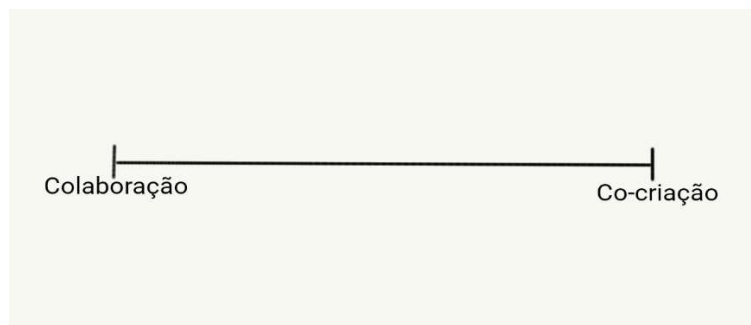


Figura 15. Gráfico representativo do espectro entre a Colaboração e a Co-criação.

Este gráfico vai ajudar-nos a posicionar certos acontecimentos no espectro da colaboração e co-criação, assim, mostrando-nos como dentro de algo que é assumidamente uma colaboração com o Carlos, se pode aproximar da co-criação.

O primeiro exemplo é a sequência de eventos que decorreram para a recolha e encontro dos motivos para a nova obra. O compositor ao lançar-me o desafio e a responsabilidade de encontrar os motivos musicais e extramusicais para a obra abre a porta para eu poder entrar no processo criativo. Como vimos anteriormente, a

“colaboração comum” cria barreiras entre e o processo de composição do compositor e o processo criativo do instrumentista, impedindo-os de estabelecerem melhor colaboração. Ao abrir esta porta, o compositor começa a destruir essas barreiras, permitindo que me aproxime do processo de composição, dando-me a experienciar e mostrando-me como é ter de fazer esse trabalho de procura. Ao destruir essa barreira, começamos a afastar-nos do espectro da colaboração:



Figura 16. Gráfico representativo do espectro entre a Colaboração e a Co-criação com a especificação da Colaboração com Carlos Azevedo.

A partir deste momento, é ao lançar o problema para o ensemble sobre a recolha dos motivos que os adiciono ao desafio lançado pelo compositor, permitindo agora que eles se sintam mais próximos do processo criativo. Ao utilizar o método da improvisação para chegar ao objetivo que procurava, permite-nos afastar-nos ainda mais do espectro da colaboração e aproximar-nos do espectro da co-criação.

Este acontecimento permite-nos dar um grande passo, pois o método da improvisação para promover a composição é um método essencial no processo de Co-criação do ensemble, como vamos poder analisar posteriormente.



Figura 17. Gráfico representativo do espectro entre a Colaboração e a Co-criação com a especificação da Colaboração com Carlos Azevedo.

O último evento desta sequência que cada vez mais nos mostra que pode existir espaço para a co-criação na colaboração, é o momento que me propus a extrair os motivos para uma partitura a partir das gravações das improvisações do dia 14 de janeiro.

Este momento é o culminar de uma procura extensiva e desafiante que me colocou fora da minha zona de conforto e também fora do processo criativo que estou treinada para realizar: o de ler e interpretar uma partitura e uma obra.

Mais que os exemplos anteriores, este momento coloca esta colaboração muito longe do espectro da colaboração e extremamente perto do espectro da co-criação, destruindo muitas barreiras que anteriormente se erguiam.



Figura 18. Gráfico representativo do espectro entre a Colaboração e a Co-criação com a especificação da Colaboração com Carlos Azevedo.

Assim como existem certos eventos que nos afastam do espectro da colaboração, existem outros que têm o poder de nos trazer de volta. E são esses momentos, que vou descrever, que definem esta colaboração com o Carlos como uma colaboração e não uma co-criação.

Depois de encontrar todos os motivos para a obra musical entreguei-os ao compositor, como quem dá uma pedra mármore a um escultor, para ele descobrir que figura está presa naquela pedra e que ele pode libertar. Entreguei os motivos ao Carlos para que ele pudesse descobrir que obra musical é que estava escondida neles.

Ao fazê-lo, deixo completamente ao seu critério o processo composicional, e, ao negar-lhe o acesso às gravações das improvisações realizadas no dia 14 de janeiro pelo ensemble, o resultado não poderá ser baseado nas mesmas e será certamente muito díspar.

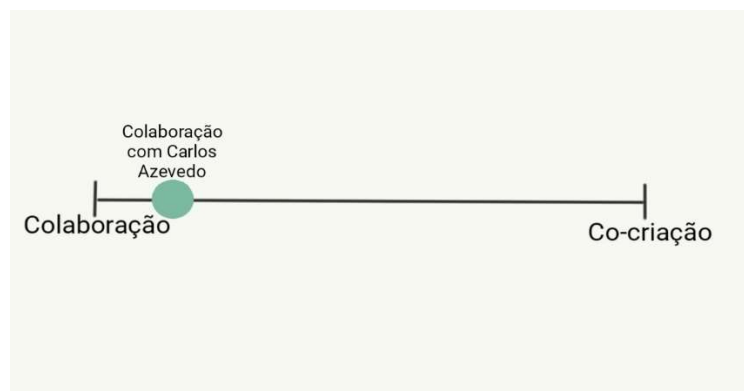


Figura 19. Gráfico representativo do espectro entre a Colaboração e a Co-criação com a especificação da Colaboração com Carlos Azevedo.

Como tinha previsto, a entrega da obra e o processo de ensaios com o compositor aproximou o ensemble e esta colaboração do extremo do espectro. Depois do processo de criação da obra que nos aproximou do lado oposto do espectro, a co-criação, agora, ao utilizarmos ferramentas habituais de uma “colaboração comum”, voltamos a aproximarmo-nos da colaboração. Como expus no subcapítulo anterior, o uso de ferramentas como a discussão da interpretação, exequibilidade de passagens, edição de

partitura e até correções na mesma junto do compositor voltam a puxar-nos para o extremo da colaboração.



Figura 20. Gráfico representativo do espectro entre a Colaboração e a Co-criação com a especificação da Colaboração com Carlos Azevedo.

5. Conclusão

Iniciei este projeto com a ideia que estudar dois objetos diferentes e que ia ter como resultados todas as características que os diferenciam. Mas, a verdade, é que todo o processo de investigação fez-me perceber que a co-criação e a colaboração estão mais próximas uma da outra, ao contrário do que eu acreditava inicialmente.

A “colaboração comum” continua a existir e a ser relevante no panorama musical em que vivemos, pelas suas características eficazes e eficientes no que toca à obtenção de resultados. Mas se quisermos dar uma oportunidade ao tempo, e tentarmos esquecer a pressa da vida quotidiana e também a pressão da Academia para a rápida obtenção de resultados, percebemos que podemos ir mais além.

Esta investigação é posterior à investigação do compositor Marco Pereira, como já tive oportunidade de mencionar anteriormente. Essa investigação que começou em 2022 e a que aqui apresento que começou em 2024, tendo assim um período simultâneo. Por essa razão, nós, o Fra Ensemble, tivemos o tempo e o privilégio de tentar ir mais além da “colaboração comum”. Criámos um espaço no tempo que nos permitiu desenvolver as relações interinas do ensemble a um nível inesperado, e a partir daí, o caminho da co-criação começou a ser desbravado.

Ao iniciar este trabalho, eu tinha como objetivo considerar as diferenças do processo de co-criação do Fra Ensemble e o processo de colaboração com um compositor exterior ao ensemble, neste caso, o compositor Carlos Azevedo. Mas a partir do momento em que comecei a trabalhar com este compositor, rapidamente percebi que a colaboração que íamos experienciar não era a que eu tinha em mente, a “colaboração comum”. Ao embarcar nos desafios que o compositor agora me propunha, acabei por me realizar de alguns aspetos que me obrigaram a mudar de pensamento.

Será que desta forma nos estamos a afastar da colaboração e aproximarmo-nos da co-criação? E seria possível que no seio do Fra Ensemble o contrário estivesse a acontecer, que por vezes nos estivéssemos a aproximar da colaboração e a afastar da co-criação? Consideremos o seguinte gráfico:



Figura 21. Sobreposição dos gráficos apresentados anteriormente nos capítulos referentes à Co-criação com o Fra Ensemble e a Colaboração com Carlos Azevedo.

Tomei a liberdade de sobrepor todos os gráficos presentes nos capítulos três e quatro que representam a posição de ambos os processos de criação no espectro entre a colaboração e a co-criação.

Ao contemplá-lo conseguimos averiguar que existe uma grande oscilação de ambos os processos dentro do espectro, mostrando assim, que tanto a colaboração acontece na co-criação e vice-versa. Podemos também retirar a proximidade em que se encontram cada um dos pontos referentes aos diferentes processos para demonstrar as características que têm em comum. Estas podem ser ferramentas da colaboração comum, como o trabalho em jeito de oficina e a verificação da exequibilidade de passagens, ou então ferramentas utilizadas na co-criação, sempre no caso específico do Fra Ensemble, como o recurso à improvisação.

É então tirada a conclusão que ambos os casos, o da colaboração e o da co-criação, recorrem ao outro para poderem acontecer. Ao contrário do que pensava inicialmente, existe colaboração na co-criação e existe co-criação na colaboração, e acredito que se este fenómeno não se desse, dificilmente elas aconteceriam como acontecem neste trabalho.

6. Trabalho Futuro

A colaboração com compositores é um fator importantíssimo no futuro trabalho do Fra Ensemble e penso que será um pilar essencial para o futuro trabalho do ensemble, quer para a apresentação em concertos, trabalho de investigação ou até gravações de discos.

É também um objetivo, como seguimento deste trabalho, a sua divulgação em concertos e apresentações assim como está a ser trabalhada a possibilidade de ser gravado um disco com este repertório, *Escuto o calcanhar do pássaro sobre a flor* de Marco Pereira e *Bluebird* de Carlos Azevedo. Esta possibilidade abre também caminhos para possíveis colaborações com outro tipo de artistas, como por exemplo artistas plásticos e designers gráficos.

Bibliografia e Webgrafia

Buber, M. (2014). *Eu e Tu*. (A. Morão, S. Favila, Tradutores). Paulinas Editoras

Bishop L (2018) Collaborative Musical Creativity: How Ensembles Coordinate Spontaneity. *Front. Psychol.* 9:1285. doi: 10.3389/fpsyg.2018.01285

Csikszentmihalyi, M. (1996). *Flow: Den optimala upplevelsens psykologi*. (G. Grip, Övers). [Svensks utg.] Natur och Kultur.

Klorman, E. (2016). *Mozart's Music of Friends: Social Interplay in the Chamber Works*. Cambridge University Press.

Penha, R. (2020, Novembro 20). *A arte para além do objeto e do sujeito*. Comunicação principal no Encontro de Investigação em Música 2020. Zoom, online.

Pereira, M. (2024). *Tempo-relacional: um ponto de partida para a Composição*. Instituto Politécnico do Porto. <http://hdl.handle.net/10400.22/25897>

Pinto, N. (2014). *Música portuguesa para clarinete eletrónica: processos interativos na criação, interpretação e performance*. Universidade Católica Portuguesa. <http://hdl.handle.net/10400.14/16178>

Significado da palavra *Colaboração* retirado do Dicionário Priberam da Língua Portuguesa (DPLP). <https://dicionario.priberam.org/colabora%C3%A7%C3%A3o>

Significado da palavra *Co-criar* retirado do Dicionário Priberam da Língua Portuguesa (DPLP). <https://dicionario.priberam.org/co-criar>

Definição do termo *Hausmusik* retirado do Grove Music Online. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.12568>

Folha de Sala de *PLAYGROUND 2025: call for collaborations* com o grupo *Spółdzielnia Muzyczna Contemporary Ensemble*.

Gravações e Partituras

Gravação do Recital Final com o Fra Ensemble
15 de julho de 2025

<https://youtu.be/HC22sLeE7qE>

Marco Pereira

**Sobre uma comunhão
sucessiva e simultânea**
for small ensemble

March 2023

Instrumentation

Soprano

Clarinet in Bb

Percussion:

Vibraphone

Crotales

Violoncello

*For and through Ana Rosa, Eduardo Seabra, Rodrigo Allen and
Marta Nabeiro. This piece is yours. Thank you all!*

*I also thank Francisco Fernandes for his important, however
brief, contribution for the ensemble.*

Duration 17-18 min.

Score is Transposed

Execution Notes

Soprano

[m]

Boca chiusa

[a]; [e]; [i]; [o]

Vowels to be sing

[à]; [é]; [ó]

Vowels with accent: Open vowel

[ha]

Vowel [a] with pitch and air

[*]

Use vowel that merge better in the ensemble's sound



Gradual transition between Vowels

Clarinet

w/air

Play with air

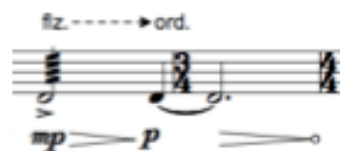
flz.

Flatterzunge



Multiphonic with duration.

Fingering:



Gradual transition between *Flatterzunge* and normal playing

bisb.

bisbigliando

Fingering for bisbigliando

1



2



3



4



Percussion

w/ soft mall.

Use soft mallets

w/ medium mall.

Use medium mallets

w/ hard mall.

Use hard mallets

w/ Pedal

Use pedal

Senza pedal

Without pedal



Gradual transition from *with pedal* to *without pedal*

Let vibrate

étoufer

Dump sound

Violoncello

sul tasto

Play on *sul tasto*

flautando

Play *flautando*

sul pont.

Play on *sul ponticello*

sul pont. ext.

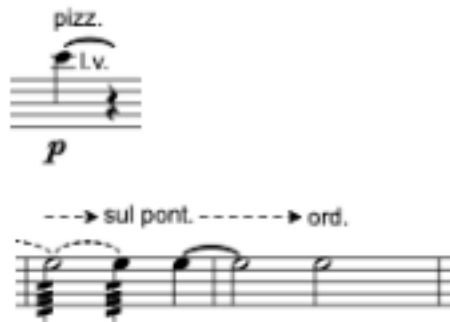
Play on *sul ponticello* very close of the bridge, or even above the bridge

spitze

Play on the tip of the bow

over press.

Play with a lot of bow pressure



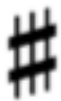
Play pizzicato. The player should maximize the resonance of the pizzicato on the instrument

Gradual transition between *sul ponticello* and normal playing

General Notes



Quarter Tone (1/4 tone)



Three Quarter Tone (3/4 tone)

G.P.

Long Pause

con vib.

Play with vibrato

senza vibrato

Play without vibrato

simile

Play similarly

The dynamics must be adjusted always in relation to the sound produce from the ensemble.

Sobre uma comunhão sucessiva e simultânea

for small ensemble

Marco Pereira
(2023)

♩=40

G.P.

senza vib. boca chiusa *ppp* *pppp*

Ana Rosa (Soprano)

G.P.

Eduardo Seabra (Clarinet in B \flat)

G.P.

Rodrigo Allen (Vibraphone)

senza vib. molto flaut. III. *pppp*

G.P. III. molto flaut. e sul tasto *p* *pppp* *mp* *mf* *pp*

Marta Nabeiro (Violoncello)

accel. . . . ♩=50

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

S.

[m] [m] [m] [m] [m] [ha] [m] [ha] [m]

senza vib. w/air ----- ord. ----- w/air ----- ord. ----- w/air ----- ord.

Cl.

pppp *p* *mfp* *pp* *mp* *pp* *p* *mfp*

Pedal sempre w/ soft mallet.

Vib.

ppp *p* *mp*

II. sul tasto ----- ord. ----- sul pont. ----- ord. ----- sul pont.

Vc.

mp *f* *mp* *mf* *p* *pp* *sfz* *pp* *sfz*

rit. . . . ♩=40

p *pp* *mf* *pp* *mp* *pp* *mf* *p* *mp* *sub.* *mf* *p*

S.

[ha] [m] [ha] [m] [m] [a] [m] [a] [m] [m] [a] [m] [ha] [m] [a] [m]

flz. ----- ord. ----- flz. ----- ord.

Cl.

sf *ppp* *mp* *p* *ppp* *mp* *f* *mp* *p* *mp*

mf I.v. I.v.

Vib.

pp *mf* *p* *ppp* *ppp* *mp* *f*

ord. ----- sul pont. ----- ord. ----- sul tasto ----- ord. ----- sul pont. ----- ord.

Vc.

f *pp* *ppp* *f* *mp* *pp*

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

S. [a] -----> [m] [a] -----> [m] [a] -----> [m] --> [a] -----> [m]

Cl. flz. -----> ord. flz. -----> ord. flz. -----> ord.

Vib. *f* sub. *mf* sub. i.v. *f* *mf* *p* *f* *p* *mf* *mp*

Vc. -----> sul tasto ord. -----> sul tasto -----> sul pont. ord. -----> sul pont. -----> ord. -----> sul tasto

ppp *mp* *p* *pp* *f* *ff* *f* *mf* *mp*

A

35 senza vib. *p* *mp* *p* *pp*

S. [ha] -----> [a] [m] [m] [ha] -----> [a] -----> [m] [a]

Cl. flz. -----> ord. flz. -----> ord. -----> ord. -----> w/air

Vib. *f* i.v. *f* i.v. *f* i.v. *f* i.v. *f* i.v.

Vc. -----> ord. -----> sul pont. -----> ord. IV.

pp *mf* *f* *ff* *mf* *mp* *p* *pp* *mf* *mp* *f*

accel. . . . ♩ = 50

43 *mf* *f* *p* *mf* *mp* *pp* *mf* *f* *fmp*

S. (senza vib.) -----> con poco vib. -----> senza vib. -----> con vib. -----> senza vib. con vib. -----> ----->

Cl. flz. -----> ord. Mlph.1 w/air flz. -----> ord. -----> gliss.

Vib. *f* i.v. *f* i.v. *mf* i.v. *mf* i.v.

Vc. III. (ord.) -----> sul tasto IV. 2 1 -----> ord. -----> sul pont. -----> ord. -----> gliss.

mp *mf* *f* *mf* *mp* *p* *ppp* *mp* *mf* *mp* *p* *mp* *f*

51 f \llcorner ff $\text{più } ff$ f mp f $f > mf$ mp 3

senza vib. $gliss.$ con molto vib. con vib. senza vib. $gliss.$

S. $[à] \text{-----} [a]$ $[a] \text{---} [à]$ $[à] \text{-----} [a]$ $[m] \text{-----} [à]$ $[à] \text{-----} [a]$

Cl. p $Mlph. 1$ f mp mf p f mp $f \text{ sub.}$

Vib. ff mf mp ppp $w/ \text{medium mall.}$ $simile$ pp mp pp

Vc. mf ff mf p fp mf

con molto vib. senza vib. (ord.) sul pont.

58 mf p fp ff *almost desperate* sfz sfz sfz

con vib. senza vib. con vib.

S. $[a]$ $[a]$ $[a] \text{-----} [à]$ $[à]$ $[à]$ $[à]$

Cl. ord. mp f pp $flz.$

Vib. fpp fpp fpp fpp fpp fpp (w/ Pedal) senza Pedal

Vc. pp mf mf f mf p mp

B 63 sfz fff ff f

molto espressivo $gliss.$ $gliss.$ *calmando*

S. $[à]$ $[à]$ $\text{-----} [é]$ $\text{-----} [à]$ $[à]$ $[à] \text{-----}$

Cl. ord. mp sfz $Mlph. 1$ mp ff mp ff mf without breathing con vib. $flz.$

Vib. $f > p$ fp fp f \llcorner ff \llcorner fff ff (senza Pedal)

Vc. f $ff > f$ ff ff \llcorner fff $ff > f$ mp

69 *mf* *mf* *p* *mp sub.* *pp* *mf sub.* *p*

S. [a] [a] [a] [a] [m] [a] [m]

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

Vib. *p* *mp* *f* *p* *f sub.* *pp cresc.*

Vc. *f* *mf* *mp < f* *mf* *mp* *p* *mf > mf > mf*

Annotations: *gliss.*, *ord.*, *w/air.*, *w/ Pedal*, *w/ hard mall. (w/ Pedal)*, *senza Pedal*, *3*, *3*, *3*

76 *pp* *mp > p* *mf > p*

S. [m] [a] -> [m] [a] -> [m]

Cl. *mf* *p* *f* *f sub.* *mp*

Vib. *mp* *fp* *f sub.* *p* *p* *mp* *mf* *p* *f*

Vc. *p* *mp* *mp* *p* *mf* *mp*

Annotations: *flz.*, *ord.*, *3*, *3*, *3*, *3*, *3*

80 *p* *pp* *pppp*

S. [m] [a] [a] [é]

Cl. *f sub.* *mp mf* *p* *ppp < mf* *p*

Vib. *p* *mf* *ff* *p* *f* *p* *mp* *f* *mp*

Vc. *p* *f* *mp* *p*

Annotations: *senza vib.*, *flz.*, *3*, *3*, *3*, *3*, *3*

84 *p* *pp* *mf*

S. [é]-----[à] [à] [à]-----

Cl. *f* *mp* *pp* *mp* ord. *3*

Vib. *f* *mp* *pp* *p* *f* *mp* *mf* *p* *p sempre* *fp*

Vc. (ord.)-----sul pont. *mf* *f* *mf* *f* *mp* *pp* *f sub.* ord. sul pont. *3*



$\text{♩} = 92$

89 (senza vib.)-----con vib. *p*

S. [é]-----[é]-----[a]----- *gliss.*

Cl. *fp* *mf sub.* *p* *mp sub.* *Mph. 1*

Vib. *p* *f* *p* *f* *p* *f* *f* *p* *f* *mp* *p* *mp* *mf* *p* *mp* *p* *mp*

Vc. ord. *mf* *mp* *p* *pp* *flaut.* *ppp* *3*



$\text{♩} = 80$

95 *mp > p* *pp* *p* *pp* *mp > p* *ppp* *mp > p*

S. *gliss.* [à]-->[a] *gliss.* [a]-----[à]-----[a] *gliss.* [à]-->[a] *gliss.* [a]-----

Cl. *mf* *mp > p* *pp* *mp > p* *gliss.* *pp* *gliss.* *ppp*

Vib. *p* *f* *mp* *mf* *f* *mf* *p* *mf* *p* *mp > p* *mp* *pp* *mf* *p*

Vc. *spitze* *pppp* *p* *ppp*

100 *mf > mp* *pp mp*

S. *gliss.* [m] [m] [a] [a] [m]

Cl. *gliss.* *mp > p* *fp* *ppp fp* *fz.* *f* *mp* *p* *ord.*

Vib. *sf* *p* *mf* *p sempre* *f > p* *mf* *p* *I.v.* *To Cro.*

Vc. *pizz.* *f* *p* *arco* *p < mf* *mf* *mp* *sfz* *arco* *p* *fp* *mf f* *f* *pp* *pizz.* *arco (ord.)*

105 *mp > p* *mf < f* *mp* *mf* *mp > p* *ppp* *mp* *pp mp > p*

S. *gliss.* [a] -----> [m] [a] *gliss.* [a] [a] [a] [i] *gliss.* [i]

Cl. *mp p mf* *p f* *fp* *pp f* *pp* *mf* *p* *ord.*

Crot. *Crotales* *Vibraphone* *Crotales* *I.v.* *Vibraphone* *w/ Pedal* *Crotales*
ppp *p < mf* *pp* *pp < f* *p*

Vc. *mp* *mf* *ff* *f > p* *mf* *mf* *arco ord.* *pizz.* *p* *mp* *p < f*

C

♩=60

110 *p* *f sub.* *mp* *mp > pp* *mp > pp mp > pp*

S. [a] [a] [a] [m] [a] [a] [a] ----->

Cl. *fp* *mp < mf* *ppp mf* *p* *mp* *pp*

Vib. *Vibraphone* *Crotales* *I.v.* *Vibraphone* *Crotales*
p fp *pp* *f* *ppp* *ppp* *p* *p < mf* *ppp*

Vc. *mp > pp* *mp* *mf* *f* *p < pp* *mf* *p < mp* *arco sul tasto* *ppp*

115 *ppp* *almost inaudible* *senza cresc.* *pp* *mp* *ppp* *p*

S. [m] [m] -----> [a] [a] -----> [é] [é] [é] -----> [à]

Cl. *gliss.* *mp* *p* *mp* *pp* *mp* *pp* *p* *pp* *mp* *pp* *flz.* -----> *ord.*

Crot. *I.v.* *ppp* *ppp* *Vibraphone* *Crotales* *I.v.* *ppp* *I.v.* *ppp*

Vc. *p* *mp sub.* *pizz.* *I.v.* *p* *I.v.* *pp* *arco* *ord.* -----> *gliss.* -----> *sul pont.* *p*

122 *pp* *p > pp* *p* *pp sub.* *senza vib.* *mp sub.* *pp* *p*

S. [à] [à] -----> [i] [i] -----> [m] [a] -----> [m] [m] [m] -----> [m]

Cl. *p* *pp* *ppp* *flz.* -----> *ord.* *gliss.* *gliss.* -----> *w/air* *ord.* *3* *mp > p > pp*

Crot. *Vibraphone* *Crotales* *ppp* *ppp* *I.v.* *mp*

Vc. *pizz.* *3* *pp > ppp* *ppp dolce* *I.v.* *mp*

130 *pp sempre* (*senza vib.*) *ppp*

S. [m] -----> [a] -----> [é] [é] -----> [i] [i] -----> [m] [m]

Cl. *p* *pp* *ppp* *flz.* -----> *ord.* *3* *ppp* *mp* *solo*

Vib. *Vibraphone* *soft mall. w/ Pedal sempre* *I.v.* *ppp* *p* *w/ hard mall.* *I.v.* *pp* *Vibraphone w/ soft mall.* *To Crot.*

Vc. *arco sul pont. ext.* *pp >* *pizz.* *I.v.* *p* *I.v.* *pp*

poco meno mosso

137 *senza vib.* (ord.) -----> w/air *bisb.* (w/air) --> ord.

pp ppp dolce pppp pp pppp p

144 *ord.* (senza vib.) -----> con vib.

ppp mp mf p mf p ppp

151 *senza vib.* *flz.* -----> ord.

pp mp p mf p mf

154 *ppp mp ppp p*

[m] [a] [é] [i] simile [a] [é] [i] simile

mf p pp ppp sempre f p mp-f f mp p

accel. -----> $\text{♩} = 60$

158 *mp sub. ppp ff ppp sub. fff*

[m] [a] [é] [i] simile [a] [é] [i] simile

gliss. p gliss. w/air mf pp mf mp f ppp sub.

163 *ppp sub.* *ff* *ppp* *p* *ppp* *ppp*

S. [m]-----[a] [a]-----[é] [m] [a][é] [i] simile [m] [m] [a] [é] [i][a] simile

Cl. flz.--> ord. bisb. 1 2 3 4 simile 1

Crot. Crotales w/ hard mall. i.v. i.v. 3 i.v. Crotales Vibraphone Vibraphone Crotales

Vc. flaut. sul tasto sul pont. ord.

ppp *p* *mp* *mp* *pp* *mp* *mp* *f* *ppp*

D

169 *p* *mp* *f < ff* *ppp* *mp* *mf* *f*

S. [m]-----[a] [a]-----[à] [m] [a][é] [i] simile [m] [a][é] simile [a] [é] [i] simile

Cl. bisb. 1 2 3 4 simile ord. bisb. 1 2 3 4 1 2 3 simile

Vib. i.v. i.v. 3 i.v. 3 i.v.

Vc. flaut. sul tasto sul pont. spitze

p < mf *mp* *p* *ff* *mp* *p* *f* *mp*

accel. *♩*=66 *agitato poco a poco*

173 *ppp* *f < ff* *fff sempre* *mp sub.* *ff*

S. [ha]-----[à]-----[é]-----[i] [i] [a] [é] [i] simile

Cl. 1 2 3 4 simile ord. 3 bisb. 1 2 3 4 simile flz.----->

Crot. Crotales Vibraphone Crotales Vibraphone

Vc. sul pont ext.

p sub. *ppp* *mf > mp > p* *pp* *f*

p < f *mp* *mf* *p < f* *f*

pp *f* *mf < ff* *fff* *f*

10 **accel.** ♩=80

178 *f* *p sub.* *f* *fff*

S. [a][e] [m][a][e][i] simile [a][e][i][ó] [m][a][e] [a][e][i] [m][a][e] simile [a]

Cl. *bisb.* 1 2 3 4 *simile* *ord.*

Vib. *p* *f* *f* *p* *f* *ppp sub.*

Vc. *ff sempre* *gliss.* *gliss.* *ppp sub.* sul tasto

182 *mf* *fff* *ppp sub.* *f* *ff* *mp* *ff*

S. [m][a][é][i] [a][é][i][ó] [a][é][i] *sim.* [é][i][ó] [a] [é][i][ó] *sim.* [é] [a][é][i] *sim.*

Cl. *fff* *f* *ff* *f* *gliss. gliss.*

Vib. *ff* *pp* *f* *ff* *pp* *ff* *fff*

Vc. *mf* *ff* *fff* *ppp sub.* *f* *fff* *p sub.* *f* *over press.* *ord.* *over press. sempre*

molto agitato

188 *mp sub.* *f* *ff* *mf* *ff* *mf* *f* *ff* *fff*

S. [à] [m] [a] [é] [i] [a] [é] [i] [é][i][ó] [m][a][é][i] [é][i][ó] [é] [a][é][i][ó] *sim.* [à]

Cl. *ff* *f* *ff sempre* *mf* *flz.* *ord.* *flz.* *ord.*

Vib. *f* *fff* *mf* *ff* *fff* *f* *mf* *ff* *Crotales* *Vibraphone*

Vc. *fff* *ffff* *ff* *ffff* *ord.* *over press. sempre* *3*

193 *mf sub.* \curvearrowright *fff* *mp* \curvearrowright *f* \curvearrowright *ff* \curvearrowright *fff*¹¹

S. *[a] [é] [i] [é] [i] [ó]* *[m] [a] [é] [i] [a] [é] [i] [ó]* *[a] [é] [i] [ó]* *[a] [é] [i]* *[m] [a] [é] [i] [a] [é] [i] [ó]*

Cl. *fff* *mp* \curvearrowright *f* \curvearrowright *fp* \curvearrowright *ff* *f*

Vib. *fff* \curvearrowright *f* \curvearrowright *fff* *p*

Vc. *fff* \curvearrowright *fff*

ord. -----> over press.

198 *gliss.* *fff*

S. *[a] [é] [i]* *sim.* *[m] [a] [é] [i] [a] [é] [i] [ó]* *simile* *[é] [i] [ó] [a] [à] [é]*

Cl. *ff* \curvearrowright *fff* *Mlph. 1* *f* *ff* *fff sempre*

Vib. *f* \curvearrowright *ff* *fff* *mf* \curvearrowright *fff* *fff*

Vc. *ff* \curvearrowright *fff* *fff* *fff* *fff* *f* \curvearrowright *ff* *fff*

ord. over press. ord. over press. ord.

Crotales w/ hard mall.

202 *ff* \curvearrowright *fff* *f* \curvearrowright *fff possible*

S. *[a] [é] [i] [ó] [à]* *[é]* *[à]* *senza vib.* -----> *con vib.*

Cl. *fff sempre*

Vib. *fff sempre*

Crot. *p* \curvearrowright *f* *fff sempre*

Vc. *fff sempre*

ord. over press. ord. over press.

205 *espressivo*

S. *sfz sfz sfz sfz*

[à] -----> [é] [é] [é] [é] [à]

Cl. *fff f ff f*

Vib. *mp f*

Crot.

Vc. *ord.*

208

S. *f fff mp*

[tá] [pá] [tá] [pá] [tá] [pá] [tá] [a] ----->

Cl. *flz. f p ord.*

Vib. *fff f fff*

Crot.

Vc. *fff sul pont. over press. fff*

212 *fff*

S. *fff possible*

[à] [é] senza vib. -----> con vib. -----> senza vib.

Cl. *f sub. fff ffff possible*

Vib. *fff sempre*

Crot.

Vc. *sul pont. ext. ord. ffff possible*

215 *mp* *fff*

S. [é]-----[à] [à] [é] [i] [à]

Cl. *mf* *fff*

Vib. Crotales To Vib.

Vc. over press. 3

218

S. [à] [à] [à]

Cl. *fff possible*

Vib. Vibraphone

Vc. sul pont. ord. 3

E

♩=112 ♩=50

221 *ppp*

S. [à] [m]

Cl. *fff* *mf* *f* *ppp sub.*

Vib. *mp* *mf dolce* *f*

Vc. *ppp* *f*

súbito *con sord.*

w/ soft mall. *v. i.v.* arco étoufer

227

S. *ppp* *pp* *p dolce* *mp* *mf* *mp*
 [m]----->[ha]----->[m] [m]----->[a] [a]-->[m]

Cl. *ff* *ppp* *pppp possible* *ff*

Vib. ord. l.v. arco étoufer ord. l.v. arco étoufer
pppp possible *ff* *pppp possible* *pppp possible* *ff*

Vc. *p* *ff* *pppp possible* *ff*

234

S. *mf* *fff*
 [m] [m] [m] [*] [*]

Cl. *ppp sempre* senza vib.

Vib. w/ soft mall. l.v. arco étoufer w/ soft mall. l.v.
pppp possible *fff* *pppp possible*

Vc. *fff* *pppp possible*

241

S. *ff* *ppp possible* senza vib.
 [*] [*] ---> [m] [m]

Cl. *ppp sempre* w/air -----> ord. *ff*

Vib. *ff* w/ soft mall. To Crot. l.v. *pppp possible*

Vc. *ff* flaut. sul tasto *pppp possible*

249

S. *pppp possible* [m] [m] [m] *pppp possible* [m] [m] [m]

Cl. w/air ----> ord. *pp dolce* *ppp*

Vib. Crotales w/ soft mall. l.v. To Vib. Vibraphone l.v. *pppp possible* *ppp dolce*

Vc. spitze flaut. *pppp possible*

256

S. *pppp possible* [m] *pppp possible* [m] *pp* [m] -> [ha] -> [m] *pppp possible* [m] [m]

Cl. *pppp possible* *pp*

Vib. arco l.v. *pppp* < *p* w/ soft mall. *pppp possible* *ppp* l.v. *pppp possible* l.v. *pppp possible*

Vc. *pppp possible* *pp* *ppp*

263

S. *ppp* [m] [m] *ppp* [m] -> [ha] -> [m] *mp dolce* [ha] -> [m] *pppp possible sempre* [m]

Cl. *mp dolce* *pppp possible*

Vib. *ppp* arco l.v. *mf* l.v. *mf*

Vc. flaut. sul tasto *pppp possible sempre*

271

S. [m] -----> [ha] --> [m] [m] [m] --> [ha] --> [m] [m]

Cl.

Vib. *mp* l.v.



277

S. *pppp possible sempre* [m]--> [ha] ---> [m] [m] ---> [ha] *air*

Cl. *pppp possible*

Vib. To Crot. Crotales w/ medium-hard mall. *pp dolce* l.v.

Vc. III. pizz. l.v. *pp dolce*

Dido's Lament

from *Dido and Eneas*, act 3
(1689)

Henry Purcell (1659-1695)
Arr. Marco Pereira (2001-)

Dido

Thy hand, Be - lin - da; dark - - - ness shades me On thy bo - som let me

Vibraphone

arco w/soft mall. arco

Bass Clarinet in B \flat

Basso continuo

Violoncello

Basso continuo

5

D.

rest; More I would, but Death in - vades - me; Death is now a wel - come

Vib.

w/Pedal w/soft mall.

B. Cl.

6 6 6 7 6

Vc.

6 7 7 6

flaut.

9

D.

guest.

Vib.

B. Cl.

Basso continuo sul tasto

Vc.

14

D. When I am laid, am laid in earth, may my wrongs cre-ate No

Vib.

B. Cl. *Basso continuo*

Vc. *Basso continuo*



20

D. trou-ble, no trou-ble in thy breast, When I am laid, am

Vib.

B. Cl. *Basso continuo*

Vc. *Basso continuo*



26

D. laid in earth, may my wrongs cre-ate No trou-ble, no trou-ble in thy

Vib.

B. Cl. *Basso continuo*

Vc. *Basso continuo*

32

D. breast, Re mem-ber me! Re mem-ber me! But

Vib. arco w/soft mall. arco w/soft mall.

B. Cl. Basso continuo —

Vc.

38

D. ah! for-get my fate; Re mem-ber me! But ah! for - get my_

Vib. arco w/soft mall. arco w/soft mall.

B. Cl.

Vc. Basso continuo

44

D. fate Re-mem - ber me! Re-mem - ber me! But ah!

Vib. arco w/soft mall. arco w/soft mall. arco w/soft mall.

B. Cl. Basso continuo al fine

Vc.

49

D. *for-get my fate; Re mem - ber me! But ah! for - get my*

Vib.

B. Cl.

TACET

Vc. Cellist should rest the instrument and get up slowly! and walk slowly to the vibraphone with 2 bows and a soft mallet!

54

D. *fate*

Vib. *arco w/soft mallet. arco w/soft mallet. arco w/soft mallet. arco w/soft mallet. arco w/soft mallet. arco w/soft mallet.*

Cellist on Vibraphone *arco w/soft mallet. arco w/soft mallet. arco w/soft mallet. arco w/soft mallet.*

B. Cl.

60

Vib. *arco w/soft mallet.*

Cellist on Vibraphone *w/soft mallet. arco w/soft mallet. arco w/soft mallet.*

B. Cl.



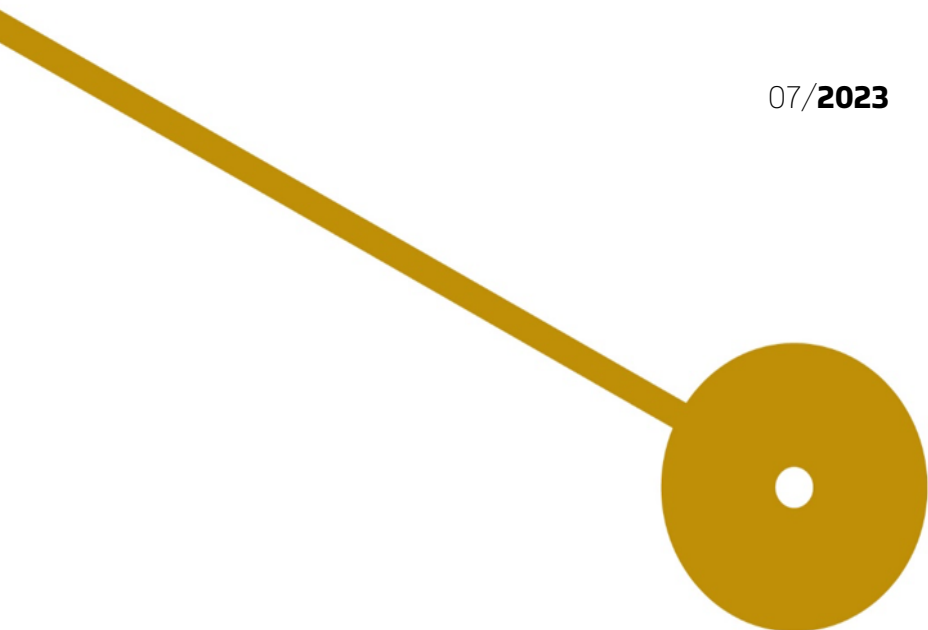
Materiais para uma nova obra

A ser explorado pelo Fra Ensemble

Marco Luís Lopes Pereira

Professor Orientador
Rui Penha

07/2023



Instrumentação

Soprano

Clarinete em Si bemol

Violoncelo

Percussão

Memória Descritiva

O que pretendo apresentar neste portfólio não é uma obra. Não se trata de uma composição fechada, aprimorada, limada, pronta a ser trabalhada pelo ensemble de forma a apresentá-la ao público. O que se encontra aqui é algo mais modesto. São fragmentos ou ideias. Em termos compositivos, referir-me-ei a eles como materiais a serem explorados.

Contudo, parece-me importante, antes de apresentar os materiais, mostrar o contexto que me leva a este tipo de abordagem compositiva, que se encontra “a meio”.

Cheguei a um ponto do meu trabalho compositivo e de pesquisa, no qual me interessa explorar o tempo de partilha. *Sobre uma comunhão sucessiva e simultânea* – a outra obra presente no portfólio deste semestre – nasceu de um processo de criação com os outros, no seio do ensemble que foi criado para me acompanhar neste processo de investigação. Por razões práticas, ao contrário do que aconteceu na peça *Sobre uma comunhão sucessiva e simultânea*, este semestre o ensemble não teve a disponibilidade de se juntar para o trabalho de improvisação e de partilha que tem sido o motor para a minha criação artística. Por isso, senti a necessidade de encontrar um outro método de criação, que possibilitasse o trabalho individual da minha parte, correspondendo assim às exigências temporais associadas à apresentação de resultados, na Academia.

Mas como chego eu a estes materiais que apresento? E como me proponho, através do *Fra Ensemble*, a trabalhar estes materiais com o objetivo de chegar a mais uma obra?

Primeiramente, e respondendo à minha primeira questão, parto da minha obsessão pelo tempo. Para isso, conto com o apoio do poema *Data* de Sophia de Mello Breyner Andresen (in ‘Livro Sexto’):

Data

{à maneira de Eustache Deschamps)

Tempo de solidão e de incerteza

Tempo de medo e tempo de traição

Tempo de injustiça e de vileza

Tempo de negação

Tempo de covardia e tempo de ira

Tempo de mascarada e de mentira

Tempo que mata quem o denuncia

Tempo de escravidão

Tempo dos coniventes sem cadastro

Tempo de silêncio e de mordança

Tempo onde o sangue não tem rastro

Tempo de ameaça

O poema de Sophia é um poema que ilustra as características de um tempo escuro, negativo. O “Livro Sexto” foi publicado em 1962. Este poema dista de hoje 61 anos. Contudo, o seu conteúdo emocional, a meu ver, reflete-se ainda nos nossos dias. Certamente por razões diferentes de Sophia, hoje encontramos no mundo outros aspetos que são preocupantes e que nos fazem pensar num tempo também de escuridão e de incerteza. A própria forma como nos relacionamos com o tempo, por exemplo, é motivo de preocupação. Cada vez encontramos menos tempo disponível, cada vez mais priorizamos o urgente ao importante. E, sendo eu, uma pessoa que tem problemas em gerir a forma como experiencio o tempo, e como este tem impacto na forma como me relaciono no mundo (e, por isso, com os outros), este poema ressoa em mim certas sensações que acredito serem as mesmas que motivam o meu trabalho de pesquisa. Além disso, a repetição enfática da expressão “Tempo de” marca claramente um passo regular no poema e, simultaneamente, o seu carácter obsessivo.

Sendo eu um obcecado pelo tempo, julgo ser possível encontrar uma forma de mostrar essa obsessão, através da repetição, da tensão e do carácter do próprio poema, na música. Comprometi-me a usar a expressão “Tempo de” para a realização da nova obra, sendo este o único texto que pretendo utilizar – como é possível de ver nos materiais apresentados.

Além disso, Sophia de Mello Breyner Andresen escreve no início do poema: “à maneira de Eustache Deschamps”. Eustache Deschamps foi um poeta medieval, do século XIV, que, de forma muito curiosa, teve aulas com o Guillaume de Machaut. Embora não seja claro para mim, qual a relação que existe entre o tipo de escrita de Sophia e a de Eustache Deschamps, achei interessante não desprezar esta ligação ao tempo medieval, procurando, na música da época, elementos que possam ser reutilizados na minha criação. Esta tem se tornado numa prática comum, visto que a obra anterior se baseava no material do *Lamento de Dido* da ópera *Dido e Eneias* de H. Purcell.

Para isso, fiz o esboço de quatro momentos, correspondendo a quatro tipos de materiais diferentes, que têm ligações diretas ou indiretas ao poema, e que se destinam a ser tocados pelo ensemble em sessões de improvisação. O ensemble deve procurar relacionar-se com os diferentes materiais e devemos começar a encontrar formas de desenvolver o material apresentado, de forma a encontrar novos universos sonoros, desconhecidos dentro do meu material. Depois de fazer esse processo para cada um dos momentos, devemos encontrar a forma de relacioná-los num momento de performance. A minha previsão é que este trabalho possa dar origem a uma obra aberta, em que os músicos terão a possibilidade de improvisar sobre o material dado, e de o levar até ao limite. O material deve ser apresentado de forma a encontrar o ponto em que se torna saturante ouvir aquele material, mas ainda suportado pelo ouvinte. É nesse momento que avançamos para o material seguinte.

Este processo prevê-se de difícil gestão, no entanto, o facto de poder controlar quando é que se muda de material sonoro, possibilita-me relacionar-me com o momento da performance, sentir o grau de contemplação sonora por parte do público e tornar assim mais evidente que a gestão do tempo dos diferentes materiais/secções é conseguida a partir da interpretação do momento da performance, do tempo de partilha entre os músicos do ensemble, entre os músicos e o maestro (que sou eu) e entre os músicos, maestro e público.

A vontade em levar ao extremo o tempo que o material pode ser apresentado provém do carácter obsessivo e instável que pretendo encontrar. Como todos os momentos performativos serão diferentes – a temporalidade dos músicos muda de performance para performance, devido às suas circunstâncias pessoais e profissionais; a temporalidade que a sala onde é apresentada a obra muda de sala para sala; a própria energia do público, que se sente no momento da performance, tem implicações na própria temporalidade da obra –, é a razão principal para a realização de uma obra aberta. A outra razão é perceber como reage o ensemble a uma improvisação a partir de material dado, de forma mais elaborada, mais específica – como se fosse uma obra fechada – e como conseguem extrapolar a partitura a partir da improvisação e da interpretação do próprio material.

Sobre os Materiais:

Embora tenha escrito 4 pequenos fragmentos, e os tenha organizado por letras – A, B, C e D –, não é necessariamente por esta ordem que os materiais serão expostos na obra que terá origem a partir do processo acima mencionado. Nem será necessariamente por esta ordem que o ensemble irá explorar estes materiais.

Material A: Este material provém de um tratamento mais harmónico do texto. Senti a necessidade de trabalhar o campo harmónico, de forma a expandir o tipo de sonoridades que poderia encontrar. O processo de rotação de acordes levou-me aos seguintes resultados:

The image displays two musical staves in treble clef. The top staff contains four chords labeled 'Acorde original', 'Acorde 1', 'Acorde 2', and 'Acorde 3'. The bottom staff contains four chords labeled 'Acorde original (1)', 'Acorde 1'', 'Acorde 2'', and 'Acorde 3''. An arrow points from the first chord in the bottom staff to the first chord in the top staff.

Alguns destes acordes são utilizados na elaboração do Material A, mas também são utilizados em alguns momentos nos outros fragmentos que serão apresentados.

Também no Material A, é explorada a ideia de obsessão, com a repetição enfática do texto e a sua aceleração, acompanhada com a tensão da articulação nas cordas, acompanhadas de trilo, mostrando uma energia interna associada à instabilidade do próprio conteúdo emocional do poema.

Material B: Este material apresenta características mais percussivas, e por isso, mais disruptivas. Os Tom-toms são utilizados (embora possa ser feito com Roto-Toms – algo que iremos explorar no ensemble, devido à possibilidade de “afinar” as alturas indefinidas dos Roto-toms) de forma solística. A voz entra com o caráter percussivo das consoantes [T], [P], [D] – [T]em[p]o [d]e. A repetição dos gestos nos Toms e a exploração percussiva das consoantes, na voz, apresentam duas vantagens: uma ligação musical mais clara entre a voz e a percussão e a obsessão da repetição e da negatividade, na parte solística da percussão. Nesta parte ainda é apresentada pequenas oscilações na voz. Atentemos no compasso 48:

Measure 48 of a vocal line in 4/4 time. The notation includes dynamic markings: *f*, *pp*, *mf*, *p*, *f*, *pp*, *mfp*, and *f*. Below the notes are phonetic labels: [T] em, [p] o, and [d].

Estas oscilações provêm de duas referências importantes para mim, no processo de composição destes materiais: a obra *Ommagio alla Pietà* da compositora Mary Finsterer¹, na qual as oscilações na voz visceral fizeram-me lembrar uma das interpretações do *Kyrie* da *Missa de Notre-Dame* de Guillaume de Machaut², na qual é usado uma espécie de oscilação na voz (não é parecido com um trilo, nem vibrato – é mais parecido com um *mordendo*), que me pareceu uma boa forma de trazer elementos da música de Machaut para serem explorados de uma nova forma, num outro contexto.



Material C: A ideia das oscilações na voz é, neste fragmento, exposta de uma forma mais evidente: a partir dos glissandos na voz, entre dó sustenido e sol que se vão repetindo continuamente. Além disso, o clarinete encontra-se frequentemente a imitar os gestos da voz (compasso 1 a 3, por exemplo). O violoncelo marca algumas dos saltos da voz (ver compasso 1, 7 e 9, por exemplo). Aqui surge, de forma escondida, melodias mais tradicionais da voz, claramente retiradas do universo modal, remetendo para a sonoridade de Machaut (ver compassos 8 e 9 – salto de quinta e a apresentação do sexto grau melódico subido, remetendo para a sonoridade dórica). Aqui a proximidade dos intervalos de só sustenido-sol (trítono) e ré-lá (quinta perfeita), mostram a facilidade em chegar ao intervalo consonante. Além disso, estes intervalos, bem como a 4^a perfeita, são intervalos bastante presentes nas harmonias apresentadas no Material A.

¹ Aqui encontra-se o link do Spotify da interpretação da obra *Ommagio alla Pietà* de Mary Finsterer: <https://open.spotify.com/track/11M3aPBAn9T6jPjW2b1iGf?si=7eba6e0347ae4fee>

² Aqui encontra-se o link do Spotify da interpretação do *Kyrie* da *Missa de Notre-Dame* de Guillaume de Machaut: <https://open.spotify.com/track/3GZIFKywZot38CBxmf83xC?si=1635f9095d694076>

Material D: Este material assume a sonoridade modal como ponto de partida para a exploração sonora. Aqui, a escrita vocal é muito mais próxima da música de Machaut. A própria cadência - 4ª perfeita para 5ª perfeita em movimento contrário – para além de se encontrar ligada aos intervalos das harmonias apresentadas no material A, são uma característica clara da escrita polifónica do tempo medieval.

Material A

Marco Pereira (b.2001)

$\text{♩} = 60$

Soprano *p* *mf* *mf* *p* *G.P.*
 Tem - po de Tem - po de Tem-po

Clarinet in B♭ *ppp* *ppp* *G.P.*

Vibraphone *w/soft mallet.* *ppp* *ppp* *G.P.*

Violoncello *con surd.* *ppp* *ppp* *G.P.*



7 *p* *p* *mp* *pp* *mp* *mf* *mf* *pp*
 S. de Tem - po Tem-po de Tem-po Tem-po [m] Tem - po

Cl. *mf* *ppp* *p*

Vib. *mf* *ppp* *p*

Vc. *mf* *ppp*



$\text{♩} = 40$ $\text{♩} = 60$ *sprechgesang*

12 *pp* *tr* *sfz* *mp* *pp* *ppp* *molto* *fp* *p* *pp*
 S. Tem - po de e Tem-po e Tem-po Tem-po de Tem po

Cl. *f* *mp* *pp* *p < f* *fitz.*

Vib. *w/pedal* *f* *mp* *pp*

Vc. *f* *mp* *pp* *p < f* *s. pont.*

* Play small notes, quickly, in time always

molto accel.

♩=60

20 *f* *ff* *p* *f*

S. *sprechgesang* *whisper* ----- *ord.*

de Tem-po e Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po

Cl.

Vib.

Vc.



accel.

23 *p* *mp* *mf* *ppp* *ff*

S. Tem po Tem po Tem po Tem po Tem po Tem po Tem po Tem po

Cl.

Vib. *w/ medium-hard mallet.*

Vc. **accel.**



♩=60

agitato

pesante

25 *mp* *ff* *sfz* *sfz* *sfz*

S. *espressivo*

de Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po de Tem - po

Cl. *fltz.*

Vib. *f* *ppp* *f* *ff* *ff* *ff* *ff*

Vc. *senza surd.* *f* *mp* *ff* *ff* *ff* *ff*

38 *pp sub.* *mp dolce*

S. *de* *de Tem - -*

Cl. *ppp* *ff* *pp* *p*

Vib. *ppp* *ff* *pp* *p*

Vc. *ppp* *ff* *pp* *p*

ord. -----> s. pont.

41 *pp* *f p sub.*

S. *po* *Tem-po Tem-po Tem-po Tem po Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po Tem po*

Cl. *pp* *mp*

Vib. *pp* *mp*

Vc. *pp* *mp*

43 *fff* *mais fff possible*

S. *Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po*

Cl. *fff* *mais fff possible*

Vib. *fff* *To Tom-t.*

Vc. *fff* *mais fff possible*

(to be continued...)

Material B

♩=60 **molto espressivo**

Tom-toms
1 solo l.v. l.v.

f < fff *pp* *fff* *pp* *fff* *f p* *fff* *ppp*

Tom-toms

f *ppp* *mfp*

molto accel.

♩=60 **accel.**

Tom-toms

pp *fff* *pp sub.*

♩=50 **pesante**

molto accel.

Tom-toms

étouffer étouffer

fff *fff*

♩=60

Tom-toms

ffp *pp* *mf*

♩=50 **pesante**

♩=60

♩=50 **pesante**

Tom-toms

fff sub. *fff sub.*

w/ trivial sound always
percussive consonant

S.

f ppp *f ppp* *f* *f p f p*

[T] em - [p] o [d] [T] em - [p] o

Tom-toms

f *mp* *pp* *f* *f p* *fff sub.*

* Play small notes, before time

43 *ff* *fp fp fp ppp* *f f ff*

S. [d] [T]em-[p]o [d]e[m] [T]em - [p]o [d]

Tom-t. Wood Block Tom-toms

p ppp ppp < molto fff

48 *f pp mf p f pp mfp* *f* *f* *f*

S. [T] em - [p] o [d] [T]em - [p]o

W.B. Wood Block 1 Wood Block 3 Tom-toms

mp f pp < f p sub. f ppp sub.

52 *f* *sfz* *f > mf* *f > mf* *ff*

S. [T] em - [p] o [d] e Tem - po de

Cl. *pp mp ppp*

Perc. *f < fff mp < mf mp > p ff p < ff*

Vc. *pp mp ppp mp*

(to be continued...)

Material C

♩=50
w/ trivial sound

1 *ff sfz sfz fp fp f sub. fp sfz f sfz*

S. *Tem - po de [T] em - [p] o de Tem - po Tem - po*

Cl. *pp mf fp f p sfz*

Vib. *Vibraphone w/medium-hard mall. 1 Wood Block 3 Tom-toms To Vib. ppp f < fff p > mf*

Vc. *mp mp dolce f espressivo fp*

pizz. arco

5 *p ff espressivo sfz sfz sfz p mpp mf calmando mp f < sprechgesang*

S. *de Tem - po de Tem - po de Tem - - - - - po Tem - po*

Cl. *fitz. p pp ppp sfz sfz pp dolce*

Vib. *Vibraphone 1 Wood Block 3 Tom-toms To Vib. p fff p pizz. mp mf*

Vc. *sfz sfz sfz pp dolce II. arco*

10 *fff pp sub. mf mp cantabile fp*

S. *de Tem-po de Tem - po de Tem - - - - - po*

Cl. *ppp mp ppp p mp fp*

Vib. *Vibraphone w/ soft mall. ppp mp ppp p mp fp*

Vc. *ppp mp pp senza vib. fp*

(to be continued...)

Material D

$\text{♩} = 50$

1 *p dolce* whisper *pp* *p* *mp*

S. Tem - po de Tem - po de [T]em - [p]o [d]e Tem - po de Tem - po

Cl. *pp* *mp* *p* *mp*

Vib. *p* *mp*

Vc. *p* *mp*

(to be continued...)

Escuto o calcanhar do pássaro sobre a flor

for small ensemble

"Data" from Sophia de Mello Breyner Andersen

Marco Pereira 2024

Introduction: No início não era o verbo?

senza tempo $\text{♩} = c.50$ **senza tempo**

p senza espressione

Ana Rosa (Soprano) Tem - po de

Eduardo Seabra (Clarinet in B \flat)

Rodrigo Allen (Percussion)

Marta Nabeiro (Violoncello)

Conductor should indicate the beginning of the piece. Starts with silence! Stay with the hands in the air. Soprano will know when is the right time to move on. She is the cue! This silence should take the sufficient time.

Conductor should continue with his hands in the air, controlling the silence of the performance. This silence should take the sufficient time. Cue to continue simile as before.

$\text{♩} = c.80$ **senza tempo** $\text{♩} = c.50$

4 *p* *pp* *pp* *pp dolce*

S. Tem - po de Tem - po de Tem - - - po de

Cl.

Perc.

Vc.

Conductor starts conducting!

Conductor should stay with his hands controlling the silence in the air. Cue to continue simile as before.

10 *ppp dolce* **senza tempo**

S. Tem - - - po de

Cl.

Perc.

Vc. con surd. II. *pp* attacca I.

Conductor starts conducting!

Conductor conducts the silence with his hands in the air! After, the conductor gives the cue to continue.

I. De Silêncio

♩=c.50

S. *p* *pp* *pp* *ppp* *p* *sf* *p* *sf*
 Tem - po de [m] Tem - po de [m] de

Cl. *ppp* *p* *pp*
 Vibraphone w/ soft mall.

Perc. *ppp* (w/pedal)

Vc. (con surd.) *ppp* II.

11 S. *p* *mp* *mf* *mp* *sfz* *p* *dolce*
 Tem - po Tem - - - - po de Tem - po de [m]

Cl. *p* *pp* *mp* *mf* *sfz* *pp dolce*

Perc. *ppp* *sf* *mp* *sfz* *étoufer*

Vc. *pp* *pp* *mp* *mf* *mp* *sfz*

19 S. *mp dolce* *mf* *sfz* *mf* *p*
 Tem - - - - - po de Tem - - - - - po de

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

Perc. *p* *sfz* *ppp sempre* (w/pedal) *ppp* *pp*

Vc. *mp* *p* *pp* *mp* *mf* *p* *mf* *mp* *p* *pp* I. II.

26 S. *p* *mp* *pp* *ppp* *sfz* *mf*
 Tem-po de Tem-po de Tem - po de [m] de Tem

Cl. *mp sub.* *ppp* *pp* *ppp* *p* *pp* *pp*

Perc. *mp sub.* *ppp* *pp* *ppp* *pp* *mp* *sfz*

Vc. *mp sub.* *ppp* *pp* *ppp* *p* *mp* *p* *pp* I. II.

34 $\text{♩} = c.72$ $\text{♩} = c.50$

S. *mp* po de Tem - -

Cl. *pp* *mp* *ppp* *fp*

Perc. *ppp* (w/pedal) *ppp* *mp* *ppp* Wood Block *p* sempre

Vc. *mf* *mp* *p* *ppp* *mp* *ppp* *p dolce* *pizz.* *p* sempre

41 *fp* *pp*

S. -po de Tem - - po de Tem - - po [m] [m]

Cl. *mp* *fp* *pp*

Perc. Vibraphone

Vc. *p* arco II.

47 $\text{♩} = c.72$ $\text{♩} = c.50$

S. *mp* *ppp* *mp* po [m] de

Cl. *mp* *p* *sfz* *pp* *mp* *pp* *mf* *sfz* *pp* *pp*

Perc. *mp* *ppp* sempre (w/pedal)

Vc. *mp* *p* sempre

53 *p dolce*

S. Tem - po de Tem - - - po

Cl. *p dolce* *ppp* *f sub.* *ff*

Perc. *pp*

Vc. *p dolce* *pp*

59

S. de Tem - - po de Tem po de Tem - - - po de

Cl. *pp* *f < sfz pp* *ff < pp* *ff < pp sub.* *ppp* *sfz > mp*

Perc. Wood Block *pp sempre* Vibraphone *sfz*

Vc. *p* I. II. *pizz.* *sfz*



65

S. Tem - po de Tem - po de Tem - po de

Cl. *f <* *f <* *f* *ff* *sfz* *f <* *f <* *f <*

Perc. *ppp (w/pedal)* *p*

Vc. arco sul pont. *p < mf* *> p* spitze *pp* pizz. *mp* arco ord. *f* *ff* *sfz* *p*



69

S. *pp dolce* senza rit. Tem - - po de Tem - po

Cl. *ff <* *ff <* *ff <* *ff < sfz* *pp dolce* étoufer

Perc. *sfz* *sfz* *sfz* *sfz* *sfz* étoufer To W.B.

Vc. almost scratched sound *ff* *sfz* *sfz* *sfz* *sfz* pizz. étoufer senza surd. *sfz* attacca II.

II. De Mordação e Ameaça

♩=100

S.

Cl.

Perc. **Wood Block**

Vc.

8

S.
Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po

Cl.

Perc. **Set 1 (W.B. and 3 T. toms)**

Vc.

13 *w/irony*
p
de

S.
exhaling inhaling (ad lib.)
↓ ↑
Tem-po de Tem-po de
ppp < > (ad lib.)

Cl.

Perc.

Vc.

18

♩=50

S.
Tem - - - po de Tem - - - po de

Cl.

Perc. **Vibraphone** **Set 1**

Vc.

21 *fp fp sfz sfz sfz*

S. [T] em- [p] o de Tem - - - po de Tem - po de de

Cl. *p fp ff fp*

Perc. *fff p f mp f mp pp ff*

Vc. *p <mf> sfz sfz p ff fp sfz*

Vibraphone i.v. Set 1 Set 1

arco sul pont. pizz. arco pizz.

♩=100

25

S. exhaling inhaling (ad lib.)
Tem-po de Tem-po de Tem-po de
(ad lib.)

Cl. *pp sfz pp f ff ff fp*

Perc. *pp pp p <fff> mp f ff*

Vc. *p ff f ff*

Vibraphone Set 1

arco

♩=50

30 *f sfz sfz sfz sfz sfz sfz*

S. Tem - - po de Tem - - po de Tem - po de

Cl. *f fp sfz sfz sfz mf dolce*

Perc. *f mp p <fff> mp p p f p*

Vc. *f sfz sfz sfz p <f> p*

Vibraphone Set 1 w/pedal

s.pont. ord.

34 **pesante**

S.

Cl.

Perc.

Vc.

40 $\text{♩} = 100$

S.

Cl.

Perc.

Vc.

46

S.

Cl.

Perc.

Vc.

♩=50

w/ trivial sound always

52 *ff pp ff pp ff < pp ff sfz sfz ff pp ff pp ff pp ff pp ff pp*

S. [T] em - [p] o de Tem - - - po de [T] em - [p] o [d] e [T] em - [p] o

Cl. *sfz sfz ppp possible*

Perc. *< fff < fff < fff p > PPP < fff*

Vc. *pizz. ff sfz sfz*

56 *sfz sfz sfz sfz sfz sfz sfz sfz sfz sfz sfz sfz sfz sfz sfz sfz*

S. Tem - po de Tem - po de Tem - - - - - po de

Cl. *sfz fp < ff sfz p < f sfz sfz ff < mf < f < fff > mp sfz*

Perc. Bass Drum Set 1 *mf < fff < fff mf < fff mp < f < fff*

Vc. *sfz sfz < sfz p < mf < PPP fp < mp < f < fff < pp sfz*

arco s.pont. ord. ---> s.pont. ---> ord. (ord.) -----> s.pont. ---> ord. pizz.

60 *sfz sfz sfz sfz sfz sfz sfz sfz sfz sfz sfz sfz sfz sfz sfz sfz*

S. Tem - - - [p] o [d] e [T] em - po de Tem - po de Tem - po de Tem

Cl. *ff ppp*

Perc. *To Vib. Vibraphone Set 1 < fff < fff < fff < fff < fff*

Vc. *sfz ff sfz sfz f sfz sfz sfz sfz sfz*

arco pizz. arco

65 *sfz sfz sfz sfz sfz sfz*

S. Tem-po de Tem-po de Tem - po de Tem - po de Tem - po de

Cl. *ff pp sfz p sfz sfz sfz sfz ff pp*

Perc. *Vibraphone Set 1 < fff f < fff < fff ff pp*

Vc. *ff pp sfz sfz sfz sfz ff pp*

exhaling inhaling (ad lib.) (ad lib.)

69 *sfz sfz sfz sfz sfz*

S. Tem - po de Tem - po de Tem - po de

Cl. *sfz sfz sfz pp f fp pp fff f fp*

Perc. Set 1 *<fff p mf <fff p ff* *f fp* **Vibraphone**

Vc. s.pont. *sfz sfz sfz sfz* ord. *fp pp fff f fp*

exhaling inhaling (ad lib.)
↓ ↑
Tem-po de Tem-po de
(ad lib.)



73 *sfz sfz sfz sfz*

S. Tem - - po de Tem

Cl. *sfz p sfz sfz* *pp* *ad lib. sfz < > < > sfz sfz sfz*

Perc. *pp* *fff possible*

Vc. s.pont. *sfz sfz sfz sfz*

exhaling inhaling (ad lib.)
↓ ↑
Tem-po de Tem-po de
(ad lib.)

étoufer

étoufer

étoufer

The conductor should stop conducting. Soprano will know when to continue! She is the cue!

Conductor starts conducting!



77

S. Tem - po de Tem - po de

Cl. *f ff*

Perc. *f ff* Set 1 *dry* *fff possible* **To Vib.**

Vc. *f ff*

exhaling inhaling (ad lib.)
↓ ↑
Tem-po de Tem-po de
(ad lib.)

étoufer

étoufer

étoufer

Conductor is the cue to continue!

The pause between movements must be small.

III. Que mata quem o denuncia

Calm
ad lib. (♩=c.50)

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

S. [em] - - - - - po de Tem - po de

Vibraphone

Perc. *ppp sempre* *p* *pp* *ppp*

Conductor should not conduct!
Soprano is the cue to continue.

ad lib.

3 *p*

S. de Tem - - - - - po de Tem - - - - -

Cl. *ppp possible*

Perc. *ppp possible*

Vc. *ppp possible*

Soprano is the cue to continue!

new tempo, Bach's tempo **ad lib.**

From "Agnus Dei" - Mass in B Minor by J. S. Bach

5 *pp* *p*

S. po de Tem - po de Tem - - - po Tem - po

Cl. *p* *p*

Perc. *p ppp* *p ppp*

Vc. *p* *p*

Conductor starts conducting!

Conductor stops conducting!
Soprano is leading!

8 *pp* *p* *pp* *pp sempre* *pp* *pp sempre* *pp* *pp sempre*

S. *senza vib.* de Tem - - - - - po de Tem -

Cl. *senza vib.* *pp* *pp sempre*

Perc. *pp* *pp sempre*

Vc. *senza vib.* *pp* *pp sempre*

Conductor starts conducting!

39 **ad lib.**

S. *più p* *più f*
 Tem - po de Tem - po de de Tem - po de Tem - po

Cl.

Perc.

Vc.

Soprano is the cue to continue!



♩ = c.50

S. *mp* *più f* *rall.*
 de Tem - po [o] de de Tem - po Tem - po de [m]

Cl. *mp* *più f* *pp*

Perc. *mp* *più f* *pp* Bass Drum *ffff possible*

Vc. *mp* *più f* *pp*

Conductor starts conducting!

Conductor should stop conducting keeping his hands in the air. Percussion player should discreetly get ready to play the Bass Drum! Should be disruptive!



♩ = c.50

S. *mp* *sfz p*
 Tem - po de de Tem - po de Tem - po de

Cl. *mp* *ppp* *sfz ppp*

Perc. *mp* *ppp* *sfz ppp*

Vc. *mp* *ppp* *sfz ppp*

Conductor is the cue to continue!



55

S.

Cl. *p*

Perc. *pp* *pp*

Vc. *pp* *pp*

Conductor stops conducting!

ad lib.
p

60

S. de Tem - - - - po de Tem - po de Tem - po

Cl. *p*

Perc.

Vc.

Soprano is the cue!

$\text{♩} = \text{c.}50$ $\text{♩} = \text{c.}40$

61

S. *p* senza vib. de Tem - po de Tem - po de Tem - po de Tem - po

Cl. *p* senza vib. *pp*

Perc. *p* *pp*

Vc. *p* senza vib. *pp*

Conductor starts conducting!

Conductor stops conducting!

ad lib. ($\text{♩} = \text{c.}50$) **poco meno mosso**

69

S. *p* Tem - - - - - po de Tem - po de Tem - po de

Cl. *ppp possible*

Perc. Wood Block *ppp possible* *mp*

Vc. *ppp possible*

Soprano is the cue to continue!

Conductor starts conducting!

The pause between movements must be small.

Intermezzo I

$\text{♩} = c.66$

Cl. *fp sfz sfz* *w/air* *ord.* *w/air* *mf*

Perc. *To B. D.* *Bass Drum w/ soft mall.* *To Vib.* *p* *ppp* *pp*

Conductor should not conduct!

Soprano *f* [T]em

Cl. *meno mosso* *molto accel.* *a tempo* *w/air* *molto accel.* *ord.* *a tempo* *pp* *f* *p* *f* *sfz*

Perc. *Vibraphone w/ hard mall.* *étoufer* *f* *Conductor starts conducting!* *pizz.* *f*

Violoncello *f*

Cl. *13* *w/air* *ord.* *ppp* *p* *pp* *p* *pp* *mp* *ppp*

Perc. *w/ soft mall.* *pp* *p* *pp* *p* *ppp* *p* *ppp*

Vc. *arco s. pont.* *ord.* *sul tasto flautando* *ppp* *p* *ppp* *p* *ppp*

*with vowels [I-O-U], explore the harmonic partials above the giving fundamental, trying to amplify them with the buccal cavity

S. *en dehors* [IOU]*

Cl. *mp* *ppp* *mp* *p* *mf sub.* *pp*

Perc. *mp* *ppp* *mp* *pp* *mp pp* *p* *pp*

Vc. *ord. -> s. pont. -> ord.* *flaut.* *s. pont. -> ord.* *s. pont.* *mp* *ppp* *mp* *mf sub.* *p* *mp* *pp*

24

S.

Cl.

Perc.

Vc.

Conductor and percussionist should communicate!
When the percussion player feels that the music should continue, conductor must continue!

♩=c.80

30

S.

Cl.

Perc.

Vc.

rit. ♩=c.50

36

S.

Cl.

Perc.

Vc.

44

Cl.

Perc.

Vc.

51

Cl. *p dolce* *sfz*

Perc. *pp* *l.v.*

Vc. ord. *fp* *s. pont.*

55 $\text{♩} = \text{c.80}$

Cl. *mf* *fp* *mp* *mf*

Perc. *f* *pp* *p* *mp* *pp* *mfp*

Vc. ord. *fp* *mp* *mf*

Set 2 (3 T. toms and 1 B.D.) *étoufer*

61 *mf* *f* *sfz* *sfz* *sfz* *fff* *spoken words*

S. *Tem - - po de Tem -po de Tem - po de Tem - po de Tem - po de Tem -po*

Cl. *f* *sfz* *f* *ff* *fff* *sfz* *sfz* *sfz* *sfz*

Perc. *f* *f* *pp* *mf* *pp* *mf* *fp* *(ad lib.)*

Vc. *f* *fp* *f* *ff* *fff possible* *s. pont.* *O.P.*

(ord.)-----> w/ megaphone

66 *ff* *p* *pp* *rit.* $\text{♩} = \text{c.40}$

S. *de Tem po de Tem - po de [m]*

Cl. *ff* *mp* *pp sempre* *ppp*

Perc. *ff* *mf* *pp* *ppp* *Vibraphone*

Vc. *ff* *mp* *pp* *s. pont.* *s. tasto* *senza vib.* *s. pont.* *ord.* *s. tasto* *ppp* *attacca IV.*

I. II. simile

IV. De Ira

♩=c.60 molto agitato

ff
w/ megaphone sempre *like a protest!* (ad lib.)

S. Tem - po de Tem - po Tem - po de

Cl. To B. Cl. Bass Clarinet in B \flat
f *mf* *sfz* *sfz* *sfz*

Perc. Set 3 (1 W.B., 3 T. Toms and 1 B.D.) w/ hard mallet.
fff possible *f* *f* *fff* *f* *fff* *ff sempre*

Vc. ord. *f* *fff* *f* *fff* *f* *fff*
---> s. pont. *gliss.* O.P. *gliss.* *gliss.*

4

S.

B. Cl. *ff sempre* *mph.* *3* *5* *3* *5* *mph.*

Perc. (ad lib.) *fast and intense!*

R.H. ord. *fff possible* (ord.) -----> on top of the bridge (ad lib.) *fast and intense!* *fff possible*

Vc. dump strings ord. *tr* dump strings (ad lib.)

L.H. *fp* *ff*

1 senza tempo, molto agitato, chaotic!

Improvisation with the giving elements. Conductor controls the general development and he is the cue to continue!

7 (ad lib.) Tem - po de

B. Cl. *fast and intense!* (ad lib.) *fff possible* *multiphonics with different fundamentals*

Perc. (ad lib.) *fast and intense!* *fff possible*

R.H. *fast and intense!* (ad lib.)

Vc. *fff possible* (ad lib.)

L.H. *pizz.* *arco* *fast and intense!* (ad lib.)

2

a battuta

♩=c.180

Elements from before can be used together with the new giving elements.

S. *tr tr tr tr*
Tem -[p]o de [T]em (ad lib.)

B. Cl. *(ad lib.)*
fast and intense!

Perc. *(ad lib.)*
death stroke!

R.H. *I. sfz IV. sfz II. sfz III. sfz*
(ad lib.)

Vc. *tr dumping strings*
(ad lib.)

L.H. *pizz. +*
f marcato

Vibraphone *f marcato*

[T]em - [p]o [d]e (ad lib.) [p]o [d]e

percussion sounds with consonants [T]em - [p]o [d]e (ad lib.)



3

senza tempo, molto agitato, chaotic!

Elements from before can be used together with the new giving elements.

S. *percussion sounds with consonants*
[T]em - [p]o [d]e *tr tr tr tr*
Tem - [p]o de [T]em (ad lib.)

B. Cl. *(ad lib.)*

Perc. *Set 3 (1 W.B., 3 T. Toms and 1 B.D.)*
fp ff fp
(ad lib.)

Vc. *on tailpiece*
fff sempre
(ad lib.)

w/ megaphone -----> ord. -----> w/ megaphone
exhaling inhaling simile
[T]em - [p]o [d]e [T]em (ad lib.)



4 calmando

a battuta

♩=c.60

Elements from before can be used together with the new giving elements.

S. *fff* *w/ megaphone* -----> ord. -----> *pp*
[T]em-[p]o [d]e [T]em-[p]o [d]e [T]em-[p]o

B. Cl. *ord. -----> w/ air*
fff *(ad lib.)* *w/ air* *(ad lib.)* *pp*

Perc. *w/ brush sticks*
fff *(ad lib.)* *(ad lib.)* *pp*
Low-Tom w/ brush stick (round mov.)
fp simile

R.H. *on tailpiece*
pp *fp simile*

L.H. *fff* *(ad lib.)* *pp*

attacca Intermezzo II.

Intermezzo II

senza tempo

Bass Clarinet
in Bb

fast as possible
like a unsettled, diabolic whisper
air -----> air w/pitch -----> air use this timbral transition freely

ad lib.

*The final dynamic of *mp* should be the strongest dynamic of the movement.

The pause between movements must be small.



V. De Solidão

♩=decided by Soprano! Should be organic and slow! Maximum ♩=48

mp sempre

exhaling inhaling simile




20

S. *f sub.* *ff sub.*
 Tem - po de Tem - po de Tem - po de Tem - po
 inhaling exhaling *simile*

B. Cl. *f sub.* *ff sub.*

Perc. *loudest sound possible*
 Shuvle in the sand. Maintain tempo!
 The ensemble should focus on the percussionist performance!

Vlc. *f sub.* *ff sub.*

Cond. *f sub.* *ff sub.*
 w/ dish sponge (ad lib.) (round mov.)
ppp
 Conductor is the cue to continue!

25

S. *ppp* *mp*
 de Tem - po de Tem - po de Tem - po de Tem - po de Tem

B. Cl. *p*

Perc. *diminuendo al niente*
 Percussion player should repeat gesture until silence!

Vlc. *p*

Cond.

Molto Mosso

31

S. *p*
 Tem-po de *simile*

B. Cl. *pp*

Perc.

Vlc. *pp*

Cond. *pp* *ppp*
 (ad lib.)
ppp

35 *mp*

S. *Tem-po de simile*

B. Cl.

Perc.

Vlc.

Cond. *pp*

38 *pp*

S. *Tem-po de simile*

B. Cl. *pp*

Perc. w/ shovle in the sand *simile*

Vlc. *pp*

Cond. *ppp* (ad lib.) *pp*

43 *ppp* *pp*

S. *air* *ord.* *Tem-po simile sempre*

B. Cl. *simile sempre* *p*

Perc.

Vlc. *con surd. flautando sul tasto simile sempre* *p*

Cond. *p*

46 (ord.) -----> air *ppp* (air) -----> ord. *pp*

S.

B. Cl.

Perc.

Vic.

Cond.



49 *p* (ord.) -----> air *pp* (air) -----

S.

B. Cl.

Perc.

Vic.

Cond.



52 *mp* -----> ord. *pp*

S.

B. Cl.

Perc.

Vic.

Cond.

55 *mf* (ord.) -----> air

S.

B. Cl.

Perc.

Vlc.

Cond.

59 (air)----->ord. *pp*

S.

B. Cl.

Perc.

Vlc.

Cond.

63 *pp* *ppp* *p* *ppp*

S.

B. Cl.

Perc.

Vlc.

Cond.

67 *pppp possible* *f* *pppp possible* *f*

S.

B. Cl. *pppp possible* *f* *pppp possible* *f*

Perc.

Vlc. *pppp possible* *f* *pppp possible* *f*

Cond. *pppp possible* *f* *pppp possible* *f*



71 *pppp possible* *f* *pppp possible* *f* *pppp possible*

S.

B. Cl. *pppp possible* *f* *pppp possible* *f* *pppp possible*

Perc.

Vlc. *pppp possible* *f* *pppp possible* *f* *pppp possible*

Cond. *pppp possible* *f* *pppp possible* *f* *To Vib.*

attacca Coda

Coda

♩=c.50 a plainchant

S. *ff* *mp*
Tem Tem

B. Cl. *ff*
To Cl.

Perc. *sempre en dehors*

Vlc. *ff*

Cond. *ff* *always with pedal*
Vibraphone
Conductor continues to play simile until bar 37 (included)

6 *mp en dehors sempre*
S. *po*

Cl. Clarinet in Bb
pp colla parte sempre

Perc.

Vlc. *pp colla parte sempre*
Conductor starts conducting!

10
S. *de*

Cl.

Perc.

Vlc. *pppp possible*

14

S. *Tem*

Cl. *H*

Perc.

Vcl. *pp colla parte sempre* *pppp possible*

18

S. *po*

Cl. *H*

Perc.

Vcl. *pp colla parte sempre* *pppp possible*

22

S. *de*

Cl. *H*

Perc.

Vcl. *pp colla parte sempre* *pppp possible*

26

S. *Tem*

Cl. *H* *To B. Cl.*

Perc.

Vcl. *pp colla parte sempre* *pppp possible*

30

S. *po*

B. Cl. Bass Clarinet in B \flat

Perc.

Vcl. *pp colla parte sempre* *pppp possible*

34

S. *dc*

B. Cl.

Perc.

Vcl. *pppp possible*

38 *mf*

S. *Tem*

B. Cl. *mf*

Perc.

Vcl. *mf*

Cellist plays always with adjacent open string. Like a hurdy-gurdy!

42

S. *po*

B. Cl.

Perc.

Vcl.

46

S. 

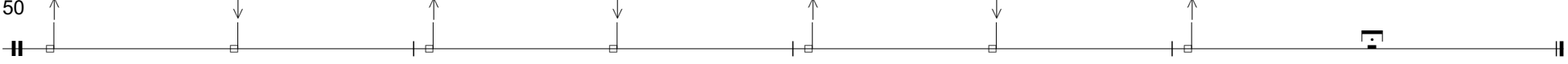
B. Cl. 

Perc. 

Vlc. 



50

Perc. 

**Conductor stops conducting!
Everyone in silence until the end!**

Percussionist should put the shovle in the sand. After, the percussionist should prostrate slowly above the sand, with his head, in a religious way. The piece ends in silence!

c. 45-50 min.

Bluebird

Carlos Azevedo/Charles Bukowski

♩ = 60

Soprano

Clarinet in B \flat

Vibraphone

Cello

6

S

I say, s - tay in there, I'm not go - ing

B \flat Cl.

There's a bluebird in my heart
that wants to get out
but I'm too tough for him,

Vib.

Vc.

10

S

to let a - ny - bo - dy see you.

B \flat Cl.

Vib.

Vc.

14

S

B♭ Cl.

Vib.

Vc.

p

pp

p

mf

p

There's a bluebird in my heart
that wants to get out

19

S

B♭ Cl.

Vib.

Vc.

mf

mp

mp

mp

but I pou - r whis - key on him and in - hale ci - ga - rette smoke

22

S

B♭ Cl.

Vib.

Vc.

mf

mp

mp

and the whores and the bar - ten - ders and the gro - ce - ry clerks never know that he's in there.

Sul ponticello

Ordinario

26 *p*

S
there's a Blue - bird in my heart that wants to get out

B♭ Cl.
p

Vib.
p

Vc.
p

30 *mf*

S
but I'm too though for him, I say stay down, do you want to mess me up?

B♭ Cl.
pp *mf*

Vib.
arco *mf* Ordinario

Vc.
pizz. *mf*

34 *mp*

S
you want to screw up the works? you want

B♭ Cl.
p 3

Vib.
p 3

Vc.
arco *p*

38 *f*

S to blow my book sales in Eu - rope?

B^b Cl. *mf*

Vib. *mf*

Vc. *mf* *p*

43 *mf* *pizz.* *p* arco

Vc.

48 *f* *p* *mp* *mf* *p*

Vc. Sul ponticello Ordinario

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

Vc.

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

Vc.

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

Vc. *pizz.* arco

68 *p* *mf* *mf* *p* *p* *f* *pp*

Vc.

73

S *p* but I'm too *mf* cle-ver,

B♭ Cl. There's a bluebird in my heart that wants to get out *mp* *p*

Vib. *mp*

Vc. *mp*

78

S *mp* I on-ly let him out *mf* at night some times when eve-ry-bo-dy's as-leep

B♭ Cl. *mp* *p*

Vib. *mp*

Vc. *mp* *mf*

82

S *mf* I say I know that you are there, so don't be sad.

B♭ Cl. *mf*

Vib. *mf*

Vc. *mf*

86

S *p* and we sleep to - ge - ther like that *mf*

B♭ Cl. then I put him back, but he's singing a little in there, I haven't quite let him die *pp* *mf*

Vib. *mf*

Vc. *p* *mf*

90

S with our se-cret pact and it's nice e - nought to make a man *p*

B♭ Cl. *p* *p*

Vib.

Vc. *mf* *p*

95

S *f* weep, but I don't weep, *mp* do you? *p*

B♭ Cl. *f* *mp* *p*

Vib. *p*

Vc. *f* *mp* *p*

Anexos

PLAYGR*UND 2025

→ call for collaborations



PLAYGROUND: call for collaborations

This year, PLAYGROUND is expanding its activities beyond the premiere concert in Kraków.

- **Tallinn**, Mustpeade Maja Valge Saal: March 18th at 7 PM. The concert in Estonia is held in collaboration with International Contemporary Music Festival AFEKT
- **Stockholm**, KMH - Kungliga Musikhögskolan (Royal College of Music in Stockholm): March 20th at 7 PM. The concert in Sweden is held in collaboration with the Kungliga Musikhögskolan (Royal College of Music in Stockholm), the Polish Institute in Stockholm and Svensk Musikvår.
- **Prague**, Atrium Žižkov: April 13th at 7 PM. The concert in Prague is held in collaboration with the Atrium Žižkov.

Program:

Paweł Malinowski – *[title unknown]*

Eloain Lovis Hübner – *crunchmodes 3.0*

Adrianna Kubica-Cypek – *Sacred Noise*

Eneko Lacalle Berasategi – *Fremdsprache*

Spółdzielnia Muzyczna Contemporary Ensemble:

Barbara Mglej – violin

Paulina Woś – viola

Jakub Gucik – cello

Małgorzata Mikulska – flutes

Tomasz Sowa – clarinets

Krzysztof Guńka – saxophones

Aleksander Wnuk – percussion

Aleksandra Płaczek – piano

In this year's edition of PLAYGROUND: call for collaborations, we want to emphasize the importance of collaboration in the creative process. We expect it may lead us beyond notation, beyond sound, and even beyond conventional methods of communication.

In [*title unknown*] by Paweł Malinowski, the composer's connection to the city close to his heart—Kraków—finds its resonance. “My work on this piece started with recording a small song. While playing the electric piano and singing, I was thinking about the fragile, almost magical objects, often unnoticeable to others yet ever retaining a personal, emotional significance. Close to my apartment in Kraków there is a large office complex erected back in the '60s, similar to almost every building from that time. One of its walls is covered with 1,600,000 colourful ceramic tiles which combine to form an abstract mosaic. At some point I found that the artist, Celina Styrylska-Taranczewska, had been forgotten almost completely. In the '90s the site was to be demolished—the story of people saving it from destruction became a story about creating small communities”.

A key component determining Eloain Lovis Hübner's work is their intense experimentation with instruments, preparations, sound objects, and analog audio technology. This has led to ever more specific, unconventional sound results, which reach the limits of notation. “My wish for my participation in PLAYGROUND is therefore to find ways in close collaboration with all ensemble members—through guided improvisations, agreements, semi-graphic notation, live video or audio scores, etc.—to (re)transfer the distinctive, microscopically subtle sound qualities that fascinate me so much into the context of a liveperformable (and performatively interesting), polyphonic, formally elaborated ensemble composition”.

The term *Sacred Noise* – also the title of a piece by Adrianna Kubica-Cypek – “originally refers to natural phenomena, but its meaning extends to what is known as *social noise* (sound events within the industrial soundscape). It comes from the publication *The Soundscape* by R. M. Schafer. It denotes sound that may be considered undesirable, but does not face condemnation from society. Such events present in my soundscape will serve as the sound material for the composition through transcription (more or less freely) of recordings I made of the Copenhagen soundscape”.

In the new piece, Eneko Lacalle Berasategi continues his exploration of language and music. He decides to create a new language, adapting it to the capabilities and needs of the ensemble members, intertwining verbal and sonic qualities. “Chords and multiphonics could become vowels surrounded by accentuated consonants, and all of these musical phonemes could be then distributed into words and sentences of different temporalities, while the musicians speak in a language that is formed from this exact sonic world”.



Ministry of Foreign Affairs
Republic of Poland

Public task financed by the Ministry of Foreign Affairs of the
Republic of Poland within the grant competition "Public
Diplomacy 2024 - 2025 - the European dimension and
countering disinformation."



AF3KT



Relatórios – Fra Ensemble

Trabalho de Investigação no âmbito da dissertação de Mestrado em
Composição

Marco Pereira

(Outubro de 2022 a Setembro de 2023)

Relatório – Grupo de Trabalho

Projeto de Investigação de Mestrado

Data da sessão: 28/10/2022

Hora de início: 17h30

Hora de fim: 19h18

Presenças: Ana Rosa e Eduardo Seabra

Número da sessão de trabalho: 2

No dia 28 de outubro de 2022, na sala 1.8, pelas 17h30, na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, realizou-se a segunda sessão de trabalho com o ensemble que foi criado para este projeto de investigação. Este ensemble ainda não tem um nome identificativo, sendo que a ideia é que este apareça durante o processo de trabalho a que nos propomos fazer. Nesta sessão de trabalho não contei com a presença da violoncelista, Marta Nabeiro, e do percussionista, Francisco Fernandes, que me avisaram que, devido à sua disponibilidade, não poderiam estar presentes. O aviso foi feito com pouca antecedência, pelo que o exercício que tinha pensado fazer com o ensemble teve de ser alterado em função dos músicos que iria ter presentes nesta sessão: a Ana Rosa (soprano) e o Eduardo Seabra (clarinete).

A sessão começou com uma conversa sobre a importância da uniformidade da notação da escrita contemporânea para voz. Uma das preocupações que tinha demonstrado à Ana Rosa anteriormente era a falta de conhecimento que eu tenho, enquanto compositor, da notação musical contemporânea para voz. Durante as duas semanas que precederam esta sessão, a Rosa fez-me chegar um artigo de título *Alternativas de Notação Musical em Peças para Voz Não Acompanhada*, da Laiana de Oliveira, do Instituto das Artes – Universidade de Campinas, onde é feita referência à obra *Stripsody* (1966), da cantora e compositora Cathy Berberian, à obra *Sequenza III* (1966), de Luciano Berio e à obra *Aria* (1958), de John Cage, e onde a autora apresenta diferentes formas de notação utilizadas pelos diferentes compositores.

A Rosa sugeriu-me que escrevesse com a notação que eu achasse melhor e que a explicasse respetivamente nas *Notas de Execução*. No entanto, a minha preocupação baseia-se mais na importância da homogeneidade na notação de diversos tipos de sons da voz que já foram explorados por outros compositores. Desta forma, a leitura por parte do intérprete, é mais intuitiva e eficiente tendo em conta o objetivo pretendido pelo compositor.

Ficou acordado, em relação a esta matéria, que a escolha da notação para certo tipo de sons, que eventualmente irei utilizar na primeira obra que irá nascer destas sessões, será um trabalho colaborativo entre mim (o compositor) e o intérprete (neste caso em específico, a Ana Rosa), com o intuito de criar uma partitura que facilmente seja decifrada pela intérprete e que, ao ser revista por ela, possa também ser facilmente decifrada por outras intérpretes futuras.

Depois desta discussão sobre a notação, passamos para os momentos das improvisações. Foram realizados três momentos de improvisação, sobre o mesmo material, articuladas com momentos de alguma reflexão sobre os aspetos que foram mais interessantes do ponto de vista musical, sobre as sensações (físicas e psicológicas) dos músicos enquanto improvisavam, e sobre as suas limitações, maioritariamente psicológicas, como iremos ver posteriormente com mais detalhe. Convém realçar que através dos momentos de reflexão conseguimos definir aspetos que tentamos trabalhar nas improvisações consequentes, o que

nos levou a um aprofundamento da reflexão inicial. É de referir também que, devido à presença (a 50%) do ensemble, eu participei como intérprete, ao piano, nas improvisações que foram realizadas.

Para estas improvisações, propus a realização de um *drone* que começasse inicialmente no espectro harmónico de dó e passasse gradualmente para o espectro harmónico de dó sustenido.

Sabia que estes momentos de improvisação não fazem parte do dia-a-dia dos intérpretes com quem estou a trabalhar e, por isso, o uso do *drone*, com um desenvolvimento lento que nos permite ouvir com atenção o som que está a ser produzido, pareceu-me ser interessante para introduzirmos uma prática de improvisação nestas sessões de trabalho. Os espectros harmónicos utilizados estão à escala de quartos de tom, para se notar uma maior proximidade com o espectro harmónico das respetivas fundamentais (importância do uso do software *Open Music* para a rápida obtenção dos espectros harmónicos – **Fig.1**). Dei como tempo de referência para a improvisação 10 minutos, no entanto, as improvisações não respeitaram estritamente este tempo, como seria expectável que acontecesse.

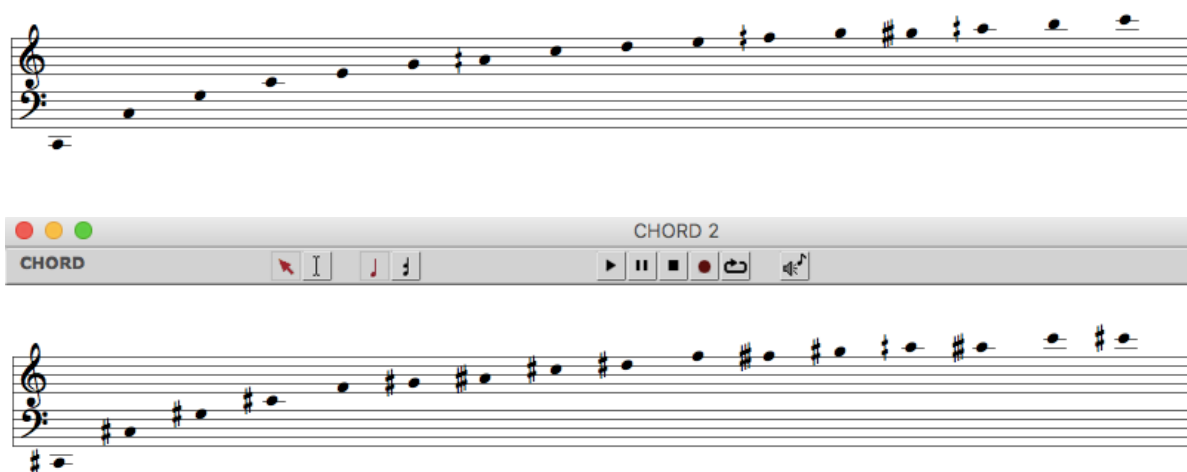


Fig.1 – Espectro Harmónico de Dó (em cima) e Dó sustenido (em baixo), no programa *Open Music*

Realizamos o primeiro momento de improvisação. Embora não saiba detalhadamente quanto tempo a improvisação durou, certamente afirmo que teve menos de 10 minutos (penso que até menos de 7 minutos). A improvisação baseou-se muito naturalmente num grande crescendo e diminuendo formal – curioso, pois aconteceu o mesmo nas duas improvisações ulteriores. Ficamos maioritariamente nas notas longas, sem grandes movimentos, pois ninguém queria arriscar. Eu, que estava no piano, por razões mecânicas não poderia sustentar as notas longas pelo que tinha um maior controlo da energia interna da improvisação – quando fiz um gesto mais forte e marcado, consegui uma reação rápida, mas tímida por parte dos intérpretes. Um dos momentos mais interessantes desta improvisação aconteceu, ainda no início, quando a Rosa entrou com uma nota longa, em *boca chiusa*, e numa dinâmica de pianíssimissimo – só dei pela presença desta nota depois de ela já ter entrado, o que denota um grande controlo, por parte da Rosa, das suas entradas em *niente* e que, penso eu, será interessante explorar este aspeto com o clarinete, visto que é um instrumento que também

tem, por natureza, um grande controlo do *niente*. Foi uma improvisação em que ninguém decidiu arriscar, sendo este o aspeto que discutimos com mais pormenor após o fim desta improvisação. A Rosa, em especial, disse-me que estava mais preocupada em acertar as notas e, como não está habituada a este tipo de trabalho, acabou por não arriscar tanto, mantendo-se nas notas longas, sem grande alteração tímbrica. O mesmo aconteceu com o Eduardo, no clarinete, que explorou mais as notas longas, não tendo explorado outros aspetos como as dinâmicas, os gestos e o timbre do instrumento.

Depois deste momento de reflexão decidimos realizar, com o mesmo material, outro *drone*. Foi interessante perceber como o mesmo exercício nos mostrou uma forma completamente diferente do ato de improvisação de todos. Penso que isso se deve ao facto de termos refletido antecipadamente sobre os aspetos musicais que poderíamos ter explorado mais – gestos, dinâmicas, timbre e, não menos importante, a atitude de confiança na improvisação. Desta vez a Rosa criou mais alterações no timbre das suas notas longas e fez gestos mais rápidos de crescendo e diminuendo, o que permitiu o Eduardo poder responder a estes impulsos com gestos em forte-piano, tornando mais reativa esta improvisação. A moldagem tímbrica da Rosa foi muito mais explorada e os sons que ela apresentou tornaram-se ainda mais ricos e variados. Este aspeto fez o Eduardo Seabra explorar mais a riqueza tímbrica do seu instrumento e explorar outros sons como alguns multifónicos e sons menos convencionais do instrumento (como ar, por exemplo). Senti que ficamos todos mais à vontade e que isso permitiu que nos ouvíssemos mais e que respondêssemos com mais eficácia aos *inputs* dos outros intérpretes. Curiosamente, manteve-se a estrutura formal de crescendo e diminuendo desta improvisação. No entanto, ainda assim, afastamo-nos pouco das notas longas e ninguém interviu com um ataque curto e disrupto da textura que se instalou. Na discussão posterior falou-se exatamente destas questões: o afastamento tímido das notas longas, ainda uma consequência de um certo medo nas intervenções da improvisação, e o facto de termos explorado mais questões tímbricas e de gesto que tornaram este segundo momento de improvisação mais rico que o primeiro. Também este momento de improvisação durou menos de 10 minutos.

No terceiro momento de improvisação decidimos que iríamos começar de forma pontilhística. A ideia seria afastarmo-nos o mais possível das notas longas e perceber que tipo de resultado iríamos obter. Comentamos, antes de iniciarmos o último momento de improvisação, que realizá-la de forma pontilhística iria ser mais difícil pois não teríamos tempo para “cuidar” o som de cada um (e do conjunto), o que, no fim, não se mostrou ser assim tão linear. Houve, mais uma vez, um grande crescendo e um grande diminuendo formal, sendo que, no momento de maior tensão acabamos por nos estabelecer nas notas longas. Uma das minhas preocupações quando chegamos a este ponto foi tentar perceber se e como iríamos voltar às notas curtas e pontilhísticas. Contudo, o retorno às notas curtas foi bastante natural e fluído visto que todos sentimos essa necessidade. Depois desta improvisação que, mais uma vez teve uma duração menor que 10 minutos, discutimos o porquê de, no momento de maior tensão termos a necessidade de “cair” nas notas longas. Chegamos à conclusão de que o primeiro momento pontilhístico é mais reativo e os intérpretes têm a necessidade de estar mais focados e de responder aos vários *inputs* que vão aparecendo no momento da improvisação. Assim que o momento pontilhístico ficou mais tenso falou-se na necessidade de sustentar as notas que estávamos a tocar/cantar para reforçar o momento de tensão, daí a chegada às notas longas. Não obstante, foi comum a opinião de que no momento das notas longas, deixamo-nos de ouvir e a improvisação ficou menos interessante. A Rosa sugeriu que o facto de o pontilhismo obrigar a uma atenção redobrada aos vários impulsos fez com que,

por outro lado, a nota longa fizesse os intérpretes relaxarem, e assim a sua respetiva atenção foi consequentemente afetada. No entanto, chegamos também à conclusão de que o momento conclusivo da interpretação não foi o das notas longas, mas o do retorno ao pontilhismo que, seria, como havia sido pensado inicialmente, um momento mais tenso que requeria mais atenção e foco. E como é que um momento mais tenso poderia ser, ao mesmo tempo, o momento conclusivo da peça? Pensamos, portanto, que a necessidade formal de voltar ao início conferiu o equilíbrio necessário para concluir o momento de improvisação, sendo que o relaxe do momento das notas longas não se notou tanto num relaxe musical, mas num relaxe da capacidade de atenção dos músicos que levou a um momento de maior desinteresse da improvisação. Penso também que foi este o facto que nos levou, em conjunto, de uma forma bastante interessante – para mim o momento mais interessante da improvisação – a retornar ao momento pontilhístico. E, depois de estabelecido o retorno, o foco levou-nos a concluir de forma pontilhística este momento de improvisação.

Este é um aspeto muito importante que retiro desta última experiência de improvisação: nem sempre uma textura musical (neste caso as notas longas) pode ser condição necessária e suficiente para o estabelecimento do relaxar musical (o que eventualmente corresponde à ideia de cadência musical), no entanto, o equilíbrio formal demonstra-se muito importante e, muito mais eficaz, para esta ideia de término musical que pode ser usado para finalizar uma obra, mas também pode ser usado como um respirar para uma nova secção da obra que está a ser preparada.

Depois deste momento de reflexão, discutimos ainda algumas ideias de escrita, respondendo à preocupação da Rosa em acertar rapidamente os quartos de tom do espectro acústico. Refletimos sobre a importância do contexto onde aparecem estes quartos de tom e o porquê de ser necessário ter cuidado com o respetivo contexto onde aparecem, visto não ser tão intuitivo para os intérpretes realizar essas notas, principalmente para os cantores. Responsabilizamos a nossa educação musical que se foca muito nos doze tons, deixando pouco espaço para a apresentação e realização de música que tem outros tipos de divisões de oitava. Sendo que, o confronto com este tipo de música, aparece muito tarde na nossa educação musical o que limita, quer a nossa performance deste tipo de alturas, quer o nosso tipo de escuta.

Depois desta discussão, concluímos esta sessão às 19h18, 12 minutos antes da sessão terminar.

Relatório – Grupo de Trabalho

Projeto de Investigação de Mestrado

Data da sessão: 04/11/2022

Hora de início: 17h10

Hora de fim: 18h30

Presenças: Eduardo Seabra, Francisco Fernandes e Marta Nabeiro

Número da sessão de trabalho: 3

No dia 4 de novembro de 2022, na sala 1.6, pelas 17h10, iniciamos a terceira sessão de trabalho com o ensemble. Estiveram presentes o Eduardo Seabra (clarinete), o Francisco Fernandes (percussão) e a Marta Nabeiro (violoncelo). A Rosa avisou-me com bastante antecedência de que não estaria nesta sessão, devido a compromissos profissionais. Sabendo deste aspeto com tempo, decidi levar, para esta sessão de trabalho, o meu violoncelo de forma a poder tocar com eles e a ter experiência de sentir o som que estava a ser produzido e trabalhado pelo ensemble nesta sessão.

Devido a imprevistos que não são da nossa responsabilidade, não pudemos usar o vibrafone, pelo que o Francisco teve de tocar piano. Tivemos também um espectador inesperado nesta sessão, o Gabriel (aluno de composição do 3ºano da Licenciatura), que participou inesperadamente no processo de improvisação desta sessão.

Tenho-me debatido com muita reflexão sobre como trabalhar com os músicos nestas sessões. Tenho-me debruçado sobre questões relacionadas com o “momento”, mas procurar respostas e ideias, através da prática musical com o ensemble tem sido um processo doloroso para mim, pois estou à espera de resultados rápidos, mas o tema é difícil, e a minha inexperiência em liderar um trabalho de investigação deste género, coloca-me num estado de algum nervosismo e de muita ansiedade – mesmo estando entre amigos e bons profissionais que me têm apoiado neste processo.

Contudo, para esta sessão levei como exercício uma progressão de acordes baseada no Lamento de *Dido e Eneias* de Henry Purcell, sugerida pelo professor Rui Penha. Decidi que iríamos tocar os acordes (ver **fig.1**) todos juntos e que, à medida que a improvisação avançava, o tempo iria ficar mais lento, até deixarmos de perceber o **instante** da mudança do acorde e começarmos a explorar o **momento** entre os dois acordes. Devido à falta da Rosa, substituí o soprano pelo violoncelo, realizado pela Marta Nabeiro, e eu no violoncelo também, fiz o baixo.

Começamos a improvisar. Esta improvisação teve, certamente, mais de 20 minutos. À medida que o tempo foi ficando mais lento, rapidamente começamos a ter desfasamentos nas mudanças de notas, até chegarmos ao ponto em que cada um estava presente num acorde diferente. A parte inicial foi desinteressante. Não gostei. Estávamos a improvisar pela primeira vez, o Francisco não estava a tocar percussão – sentia-o perdido no processo da improvisação – e, de uma forma geral estávamos todos preocupados com o processo de improvisação. Não havia um som de grupo, não estávamos a fazer música em conjunto. A partir de um momento tive a necessidade de começar a criar algumas alterações, de dinâmicas, de arcadas (velocidade de arco, pressão de arco, *sul tasto* e *sul ponticello*). Aqui, senti que todos começamos a tentar ouvir mais os outros. Começamos a responder musicalmente, a olhar mais para o que o outro fazia e, como elemento surpresa, a partir de

um certo momento, o Gabriel, que estava a assistir, começou a cantar uma das linhas do exercício. Sentimos todos uma motivação extra, porque o efeito surpresa de ele começar a cantar, e de ninguém perceber primeiramente de onde aquele som vinha, deu-nos a sensação de que algo se estava a materializar. O Francisco não sabia o que poderia fazer na improvisação e quando nos ouviu a fazer coisas novas, também ele percebeu instantaneamente de que poderia arranjar outras formas de contribuir para a improvisação coletiva. Não senti que o som do ensemble tivesse mudado muito, mas uma alteração aconteceu: as contribuições de todos não eram apenas do processo que originou a improvisação, mas eram já musicais, intencionais. Havia no rosto de todos uma certa vontade em “motivar” o outro, a seguir determinado gesto, ou dinâmica. E começaram a aparecer mais ideias. Senti que esta vontade em “motivar” o outro foi tão forte que, por outro lado, trouxe demasiados *inputs* à improvisação...uma espécie de *brainstorm* de ideias que não davam espaço para a contemplação e para o desenvolvimento de um determinado gesto, ou de um determinado timbre. Um momento importante desta improvisação foi um grande crescendo que fizemos, em que, embora o processo harmónico continuasse, o ruído era cada vez maior, o que fez com que o Eduardo Seabra pegasse abruptamente na sua partitura, a amarrotasse e a atirasse de forma veemente ao chão. Todos se riram, e rapidamente estabelecemos um diminuendo.

The image displays two systems of musical notation. The first system includes staves for Soprano, Clarinet in Bb, Piano, and Violoncello. The second system includes staves for Soprano (S.), Clarinet (Cl.), Piano (Pno.), and Violoncello (Vc.). The Piano part in both systems features a dense, rhythmic accompaniment of sixteenth notes. The vocal and instrumental parts consist of sustained notes, with some chromatic movement in the Soprano and Clarinet lines.

Fig.1 – Improvisação baseada no *Dido e Eneias* de Henry Purcell

Senti que este momento foi muito importante. Foi tão intenso, estávamos todos tão empenhados em contribuir para o crescendo ruidoso que se instalara, que o Eduardo sentiu a necessidade de ter uma atitude que fugisse àquilo que são as normas sociais que temos estabelecidas pela rotina e, conseqüentemente, se libertasse disso. Senti que ele se transportou para as características daquele momento musical. Mas essa atitude libertou-nos a todos, porque não só todos nos rimos, como rapidamente nos ouvimos e aquilo que era uma improvisação com demasiadas ideias novas, passou a ser uma improvisação cuidada, em que um liderava com um gesto e nós nos transportávamos, como um foco, para esse gesto e o explorávamos obsessivamente. E foi assim que terminou. A Marta Nabeiro

apresentou um gesto rápido de crescendo e diminuendo com o arco. Todos nós começamos por imitar, juntos esse gesto. Posteriormente, começamos a desfasar, e começou a criar-se uma espécie de contraponto destes gestos. Foi dos momentos em que achei que a improvisação fez sentido. Todos estávamos a pensar da mesma forma. Todos desligamos completamente do nosso contexto pessoal e social e apenas estávamos mergulhados naquele gesto musical. Ainda mais interessante foi uma espécie de gesto em anacruse que o Eduardo fazia e que dava mais força ao gesto apresentado pela Marta. Com o desfaseamento, o gesto em anacruse do Eduardo, cuja intenção parecia estar dependente do gesto da Marta, tornou-se independente, estando relacionado por vezes com as acentuações do piano, com o meu gesto e por vezes com o da própria Marta. E foi com um relaxar deste momento final que cada um foi saindo, ficando no fim o sol final do meu violoncelo (o sol do baixo no último compasso), que em pianíssimo, era só ar, sobrepondo-se depois o “silêncio” da sala ao último momento da improvisação. Toda esta última parte foi o momento mais interessante da improvisação. Foi o momento em que senti que todos tínhamos perdido a nossa percepção temporal quotidiana e estávamos somente interessados nos fenómenos musicais que apareciam e desapareciam.

Percebi também que é necessário perder as limitações sociais que temos em nós, pois só assim, conseguimos, de uma forma mais pura, usufruir da experiência sonora a que nos colocamos e, de uma forma extraordinária, colaborar para a moldagem desse som que passamos a tratar como a “coisa” mais importante daquele momento.

Depois disto sentimos a necessidade de falar imenso sobre o que gostamos mais (e menos) e o que achamos mais interessante. O Francisco, depois desta experiência, ficou bastante triste por não ter o vibrafone. Ele disse que poderia ter explorado muitas coisas. Houve muitas ideias para as quais ele tinha uma ideia clara de como poderia encaixar o seu som no som do grupo. Ele gostou de um momento em que eu parei de tocar. Ele não soube explicar muito bem porquê. Penso eu que, a razão para a qual ele gostou daquele momento foi o facto de, a partir do momento em que parei e comecei a fazer outras coisas fora da caixa, fez com que ele percebesse que também o poderia fazer. Ou seja, penso que foi o momento em que ele começou a perceber a importância da escuta para uma prática de improvisação como esta. Falamos da necessidade que o Eduardo teve de amarrotar o papel. Diz ele que foi algo muito honesto e que sentia a necessidade do crescendo ruidoso e da sua importância para esse crescendo. A Marta lembrou um momento que eu já não me recordava e que foi muito curioso quando, a meio do processo (onde as harmonias instaladas já não eram as dos acordes), mudamos de nota ao mesmo tempo e para o mesmo acorde, instalando-se uma consonância entre o caos harmónico que estava instalado. Foi na parte inicial da improvisação.

Penso que este último momento que a Marta referiu tem a sua importância, pois reflete que não nos estávamos a ouvir inicialmente e estávamos presos ao processo harmónico. E quando as simultaneidades aconteceram, o nosso ouvido “fez um clique”, mostrando-nos assim que não estávamos a controlar tudo o que estávamos a fazer porque não nos estávamos a ouvir, dando uma maior importância, às coincidências como esta.

Senti que este momento de reflexão foi muito importante, porque fez com que todos se sentissem mais à vontade em partilhar as suas ideias, as suas reflexões, as suas preocupações pois, assim, acredito eu, pode ser mais fácil criar algo em conjunto; partilhar um mesmo “momento” e de nos colocarmos na posição, posterior, para o moldar e para o estender no tempo.

Depois fizemos uma segunda improvisação. Com o mesmo material, a ideia baseava-se no seguinte: poderíamos demorar a mudar a nota para a do acorde seguinte, com o tempo que cada um achasse necessário. No entanto, não poderíamos passar para a nota do terceiro acorde sem todos chegarem à nota do segundo acorde. Portanto, em suma, não poderíamos passar para o terceiro acorde sem ouvir o segundo integralmente.

Esta improvisação foi mais curta. Durou cerca de 15 minutos. Nesta improvisação decidi que deveríamos começar de forma rítmica.

Esta improvisação não teve momentos tão interessantes como a primeira. No entanto, deu para perceber o tempo que cada um demora a sentir a necessidade de mudar a sua nota. Ou, o tempo que cada um dá a si mesmo para escutar o som, ou a harmonia que está instalada no processo da improvisação em determinado momento. Por isso, percebi muitas vezes que sentia a necessidade de ouvir um acorde durante mais tempo, de o trabalhar, de o moldar, tornando alguma das suas características mais visíveis, outras menos. Não obstante, esta minha vontade em ouvir esse acorde não foi partilhada por todos e, rapidamente alguém mudava de nota e o “momento” que, eventualmente, eu pretendia estender desapareceu. Faz parte do processo de interação a que me submeti e é algo que eu estou à espera que aconteça mais vezes. No entanto, isso não invalida que em sessões ulteriores, quando houver um momento destes, eu peça ao ensemble para continuar nesse acorde, para ter tempo de o registar, e até eventualmente, podermos passar para a segunda fase do trabalho que é, como o estender no tempo e moldá-lo.

Nesta improvisação começamos todos com o mesmo ritmo e, à medida que o tempo foi avançando, fomos desfasando, o que tornou a improvisação mais rica do ponto de vista das texturas e que possibilitou que houvesse mais liberdade para explorar o som que se instalou no ensemble.

Mais uma vez, senti que no início das improvisações nós estamos muito presos ao processo da improvisação, e só depois de nos familiarizarmos com ele, é que nos abrimos para o conjunto e para a escuta. Por isso, o fim foi também muito interessante. De forma muito natural eu e a Marta estávamos a fazer pizzicatos no violoncelo – não me lembro exatamente como fizemos a passagem até lá. A Marta estava a tocar a sua nota com um pizzicato harmónico, que tem uma sonoridade bastante interessante. O Eduardo e o Francisco respondiam a estes pizzicatos e, rapidamente o interesse da improvisação tornou-se rítmico e ninguém teve a necessidade de avançar na harmonia. Estabelecemo-nos entre o primeiro e o segundo acorde – alguns estavam nas notas do primeiro acorde, outros no segundo – e ficamos a ouvir e a explorar o que poderíamos fazer com aquelas notas. O Gabriel, que ainda estava connosco, desde o início desta improvisação, continuou com o ritmo com que começamos e sobrepô-lo aos pizzicatos. Depois, em *fade-out* ele saiu. Penso que foi isso que tornou a passagem tão natural dos ritmos iniciais para os pizzicatos, pois ele ligou os dois aspetos que marcaram, para mim, esta improvisação. Nos pizzicatos, ficamos mais de um minuto, sempre com a mesma harmonia. Depois, sem querer - percebendo que alguns queriam acabar e outros não (incluo-me neste último grupo, pois achava que o material aguentava mais tempo) – toquei um pizzicato que deu uma sensação muito forte de conclusão. Eles perceberam que eu queria continuar, mas quando toquei aquele pizzicato todos perceberam que a improvisação tinha terminado ali. Eu, nem tive a chance de questionar se a minha vontade de continuar a improvisação se deveria sobrepor à sensação conclusiva daquele som. Não duvidei. Aceitei a conclusão e terminamos a improvisação.

Todos rimos de seguida, pois não foi preciso falar para perceber o que tinha acabado de acontecer.

Acabamos por refletir muito nesse momento. A Marta tinha a sensação de que os pizzicatos já deveriam ter acabado há mais tempo. O Francisco afirmou que nós tínhamos terminado na fronteira entre o tempo “perfeito” e o “demais”. O Eduardo achou que a sensação de conclusão daquele meu pizzicato foi tão forte que a improvisação terminou no sítio “perfeito”. Eu queria continuar, não fosse aquele pizzicato malandro que mudou completamente a minha perspetiva sobre aquele momento. Assim que o ouvi, percebi que não poderia ter sido de outra forma. O Francisco esperava ainda que eu, abruptamente, interrompesse a secção final com algo novo, mas não aconteceu. Senti uma sensação mesmo muito forte naquele pizzicato, como se aquela sensação de conclusão nos tivesse colocado a todos na mesma sensação, no mesmo tipo de experiência. E percebi que não havia uma forma mais forte de estar relacionado com os músicos do que a partilha da mesma experiência. Penso que todos partilhamos a mesma sensação, embora ela seja muito difícil de traduzir em palavras.

Agora, penso naquele que poderá ser o próximo exercício para a próxima sessão. Acho que seria interessante fazer uma improvisação livre que comesse no caos e terminasse numa nota longa ou num *drone*. O caos permite libertarmo-nos, fisicamente e psicologicamente, dos constrangimentos sociais que normalmente seguimos – o que quero dizer é que permite que possamos amarrotar e atirar para o chão a partitura, como o Eduardo fez, de forma a poder intensificar a nossa experiência do som que estamos a desenvolver. A passagem para o *drone* permite-nos escutar com atenção e perceber quando e como iremos fazer essa transição. O *drone* tem como objetivo começar a trabalhar o som do ensemble e de que formas é que podemos ter um som que, moldado, possa ser sustentado no tempo, tornando-se interessante para quem o toca e ouve, e, em simultâneo, interessante para o público.

Terminamos às 18h30 esta sessão de trabalho.

Relatório – Grupo de Trabalho

Projeto de Investigação de Mestrado

Data da sessão: 11/11/2022

Hora de início: 17h30

Hora de fim: 19h15

Presenças: Ana Rosa, Francisco Fernandes e Marta Nabeiro

Número da sessão de trabalho: 4

No dia 11 de novembro de 2022, pelas 17h30, na sala 1.6, realizamos a 4ª sessão de trabalho. Nesta sessão de trabalho não contei com a presença do Eduardo Seabra, que com antecedência já me tinha avisado que não estaria presente nesta sessão. Por isso, levei novamente o violoncelo para poder improvisar com o ensemble.

O facto de, nas últimas sessões, ter tocado com o ensemble, deu-me a possibilidade de experimentar a sensação de improvisar com um grupo de músicos que me têm revelado momentos musicais muito interessantes e que gostaria de explorar mais.

Convém também referir que, após semanas intensas em relação à aquisição dos instrumentos de percussão, esta foi a primeira sessão em que tivemos, de facto, a presença dos instrumentos (um vibrafone e crotales). Incomodava-me que o Francisco se tivesse disponibilizado a trabalhar comigo, neste projeto, e que não tivesse as condições de trabalho para o poder fazer da melhor forma.

Esta sessão de trabalho iniciou-se com uma improvisação mais livre – um mero exercício – que consistia em começar num caos total, em fortíssimo, e direcionarmo-nos lentamente para um acorde de dó maior, estático, em pianíssimo. Este exercício não tinha um grande objetivo artístico, visto que não tinha a finalidade de ser analisado *a posteriori* por mim. Esta improvisação teve como objetivo libertar os músicos fisicamente e mentalmente – daí confrontá-los logo com uma improvisação que começasse no caos – para que eles pudessem, de alguma forma, retirar as sensações que os pudessem limitar nas improvisações que se seguissem. Talvez, a ideia que se adequa melhor para este momento de improvisação é vê-la como uma espécie de ritual de purificação corporal e mental, que nos permitisse ter um contacto mais visceral connosco, com o nosso interior e com a nossa relação com o exterior.

O que guardo deste momento – para além de estar convencido de que deu frutos posteriormente nas improvisações que se sucederam – foi mesmo o início, onde rapidamente fiquei surpreendido com o som do ensemble no caos. O som foi caótico, nos elementos sonoros que foram apresentados pelas diferentes pessoas, contudo, o som do caos era um som balanceado – um som de ensemble – parecia que tínhamos trabalhado aquele som durante muito tempo. Não sei se este aspeto tem alguma justificação para ter acontecido, ou se foi algo natural, ou se foi apenas uma situação momentânea, um mero acaso ou sorte. A coexistência entre sons viscerais e a sua apresentação de uma forma surpreendentemente bela deixou-me a pensar sobre este momento. Penso que por alguma razão. O que é certo é que penso continuar a fazer este exercício no início de cada sessão de trabalho. Além de trazer vantagens para o trabalho que é realizado posteriormente, posso apurar mais detalhes sobre este tipo de momentos.

Posteriormente, passamos para o próximo momento de improvisação. O material que trabalhamos – e que iremos trabalhar nas próximas sessões – foi o mesmo da sessão passada (ver **fig.1**).

The image shows a musical score for improvisation. It is divided into two systems. The first system includes four staves: Soprano, Clarinet in Bb, Piano, and Violoncello. The second system includes four staves: Soprano (S.), Clarinet (Cl.), Piano (Pno.), and Violoncello (Vc.). The Piano part features a continuous eighth-note accompaniment. The other parts consist of sustained chords with some chromatic movement.

Fig.1 – Improvisação baseada no *Dido e Eneias* de Henry Purcell

Para esta improvisação decidi que deveríamos improvisar sobre os acordes, com a particularidade de que passaríamos para o acorde seguinte assim que alguém sentisse que já não fazia sentido continuar no primeiro acorde. Isto leva a um confronto entre as diferentes experiências de tempo de cada um: uns podem sentir que há mais a trabalhar num determinado acorde e outros, em relação ao mesmo acorde, podem sentir que não há mais nada a fazer, e por isso passam para o seguinte. Assim fizemos. A improvisação durou cerca de 20 minutos. Como era expectável houve momentos muito interessantes dentro de cada acorde. As modulações tímbricas da voz, os gestos apresentados pelo violoncelo (neste caso, a Marta) e os apontamentos feitos pelo Francisco, na percussão, funcionaram bastante bem. Talvez porque foi dado mais tempo e espaço para as várias modificações serem notórias e impactantes. Penso que este aspeto ainda tem de ser mais trabalhado, continuo a sentir algumas vezes muita informação nova a acontecer, o que não dá a possibilidade para certas subtilidades sonoras terem o espaço que merecem para poderem ter impacto na apreciação do som. Não obstante, nota-se o progresso neste sentido, pelo que percebo que sejam necessárias mais sessões deste género para uma melhor análise do progresso do ensemble e assim, perceber que nível de beleza podemos atingir em certos momentos, de forma a poder apropriar-me deles para a criação musical.

Contudo, houve um aspeto que me incomodou nesta improvisação. Não sabia bem o que era, mas depois de alguma reflexão interior (que acontece, principalmente, quando estamos a discutir ideias e a falar após os momentos de improvisação) percebi que houve a necessidade, de todos, em mostrar claramente quando mudavam a sua nota para a do acorde seguinte e assim não deixar dúvidas de que era para realizar uma mudança. Senti que isto

dividiu claramente os momentos da improvisação, não havendo as transições entre acordes que, também, me interessavam explorar. Em tempo real, experienciava um som que era seguido por outro, com harmonia diferente e de uma forma abrupta – como um soluço musical. Não me interessava que as transições fossem todas juntas, até porque os momentos entre acordes, em que há sobreposição de notas da harmonia anterior com notas da harmonia seguinte, são momentos em que se criam outras harmonias, inesperadas, e que também essas podem ser esticadas e fazer parte da composição musical. Aliás, essas até podem ser a estrutura da composição musical e as suas transições serem os acordes da tonalidade funcional que estão presentes no exercício... Há, de facto, muitas possibilidades criativas a considerar a partir da experiência do momento de improvisação.

Por isso, no terceiro e último momento de improvisação, decidi que deveríamos seguir, novamente, o mesmo método, mas desta vez com uma outra particularidade: a passagem de um acorde para o outro deveria ser escondida, por quem toma a iniciativa de mudar o acorde. Isto não só permitiu uma continuidade mais orgânica entre os acordes – com a origem de um *delay* maior entre a mudança de nota e a nossa percepção dessa mudança – dando mais tempo para a criação das novas harmonias geradas na transição entre acordes. Esta mudança revelou ser crucial na forma como experienciámos aquela improvisação, porque a continuidade que se gerou deixou de estar mediada pela percepção direta do processo da improvisação e passou a estar mediada pelo controlo do som, por partes dos músicos, nessas transições, levando a um cuidado, nesses momentos, que exigiam um foco e uma concentração extrema. Esta diferença na forma de sentir e experimentar o tempo do som – falo em tempo do som e não da música (no sentido mais fechado do termo), visto que estas experiências são realizadas sobre o som que estamos a produzir – levaram-nos a ter, em conjunto, o momento mais especial que tivemos até esta sessão.

Houve, de facto, um verdadeiro sentido de comunhão. Eu, que estava a tocar, perdi, após um tempo, a noção da minha existência, naquele espaço e no meu tempo, e senti que me desloquei para um tempo que não era de ninguém, mas que estava a ser produzido por todos. A experiência com o próprio instrumento mudou. A necessidade de contemplação e de cuidado com o som que estávamos a produzir tornou-se tão central que perdi a fronteira entre o meu instrumento e eu. Penso que todos sentimos o mesmo. Ninguém foi capaz de falar depois da improvisação ter terminado. Sinto ainda que exigiu tanto que, a partir do momento, deixamos de sentir a exigência e, simplesmente nos deixamos levar pelo que o som nos proporcionava. Raramente tive esta experiência na minha vida enquanto estudante de música. Sou incapaz de dar uma estimativa de quanto tempo durou esta experiência.

Curiosamente, no fim da improvisação, um colega externo entrou na sala para pegar em alguma coisa. Aquele momento despertou-me uma sensação de desconforto enorme, pois a experiência daquele momento foi interrompida e fez-me, abruptamente, estar consciente da minha existência, naquele tempo e naquele espaço. Lembro-me perfeitamente dos sons que ouvi nesta situação: desde a porta a abrir, os passos e o timbre da voz da pessoa que estava no corredor a falar para o colega que entrou. A Marta partilhou connosco, no fim da improvisação, que o facto do colega ter entrado na sala, não a distraiu do momento musical que estávamos a ter. Ela estava tão embrulhada na experiência que nem conseguiu racionalizar o que aconteceu de externo à improvisação.

Depois deste momento terminamos a sessão. Percebi que, talvez, o primeiro objetivo do trabalho foi concluído: o proporcionar de um momento tão imersivo como aquele que tínhamos acabado de experienciar. Fez-me perceber que podemos atingir um nível artístico

muito interessante e que, esta experiência nos ajudará a ser melhores intérpretes e criadores. Penso que, a partir deste momento, começo a ter condições para começar a escrever a obra. Em simultâneo, continuarei a fazer este tipo de trabalho com o ensemble. Estou a pensar, a partir de um certo momento, tirar algum tempo das sessões para começar a trabalhar aspetos mais técnicos (orquestração e possibilidades tímbricas). Este trabalho acompanhará o trabalho de composição que será feito a partir destes momentos de improvisação.

A sessão terminou às 19h15.

Relatório – Grupo de Trabalho

Projeto de Investigação de Mestrado

Data da sessão: 2/12/2022

Hora de início: 19h40

Hora de fim: 20h35

Presenças: Ana Rosa, Eduardo Seabra e Marta Nabeiro

Número da sessão de trabalho: 5

No dia 2 de dezembro de 2022, na sala 207, da Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, realizou-se a quinta sessão de trabalho com o Ensemble. Nesta sessão não contei com a presença do percussionista, Francisco Fernandes, que me tinha avisado antecipadamente que, por motivos de trabalho, não poderia estar nesta sessão.

Até esta sessão, não tive a presença de todos os membros numa das sessões. Este não tem sido um entrave para a realização do projeto, mas ainda não pude experienciar o som do ensemble, no seu todo. Curiosamente, a qualidade do som tem sido mantida com as variadas formações que vou tendo ao longo das semanas. Contudo, penso que irei combinar uma sessão mais intensiva – talvez espalhada por dois dias seguidos, como estágio – para podermos trabalhar o som do ensemble, a improvisação em conjunto e, para podermos começar a ver alguns aspetos do esboço da obra que comecei a escrever a partir do último momento de improvisação. O contacto tem sido mantido por todos os elementos do grupo regularmente, apesar da distância, com recurso às redes sociais, neste caso o *WhatsApp*. Tem-se revelado uma ferramenta importante, não só para as questões de marcação de horários, burocracias, mas também para a rápida resposta a problemas de composição que vão aparecendo no processo de criação e, também muito importante, na relação entre os músicos. Esta relação vai sendo fortalecida, não só do ponto de vista de trabalho, mas também do ponto de vista pessoal, das amizades... pelo menos assim o espero. Estas questões são muito importantes para a relação que se cria no momento de trabalho, mas também no momento de improvisação que se revela central, neste caso, no início da criação artística.

Para esta sessão, resolvi surpreender os músicos com uma proposta. A ideia que lancei foi de falarem entre 5 a 10 minutos (comigo fora da sala) para planearem uma improvisação. Depois dessa conversa, deviam chamar-me para ouvir a improvisação. Os músicos mostraram-se muito surpreendidos – e assustados – pois, até há 5 sessões atrás, a prática de improvisação era-lhes desconhecida. Agora, para além da improvisação, estava a pedir-lhes que fossem eles a decidir o que queriam fazer. Era expectável a sua reação, mas rapidamente alinharam no desafio.

Saí da sala. Não posso descrever o que foi falado na sala, pois não estava lá. Sei que não passaram sequer 10 minutos, quando me avisaram que estavam prontos.

Entrei na sala. Eles encontravam-se em círculo e eu sentei-me no círculo, entre a Rosa e a Marta. Convém referir que o Eduardo decidiu levar o Clarinete baixo para esta sessão, pelo que ele tocou apenas com este instrumento. Começaram a tocar. A improvisação durou entre 7 e 10 minutos. A sensação que me despertou, em todo o momento da improvisação, foi a de surpresa. Houve o cuidado pela forma/estrutura, e o desenvolvimento levado a cabo pelos

músicos foi gradual e cuidado. Notou-se um desenvolvimento das capacidades de improvisação de cada músico. Comecei a pensar o que poderia estar por detrás da improvisação que eles planearam. Este momento de improvisação iniciou-se com um percutir das chaves do clarinete com ritmo regular, lembrando o mecanismo do relógio. A Rosa entrou também com sons percutidos, mais ou menos coincidentes com os do Eduardo. Contudo, rapidamente, a simultaneidade dos sons se diluiu e qualquer referência à ideia do relógio, num instante, desapareceu. Deu-se um grande crescendo e depois uma rápida dissolução para um relaxamento e a improvisação terminou. No meio do clímax, a Rosa realizou ritmos com a onomatopeia “Tic-Tac”. Aí, a ideia do relógio voltou, e percebi que, muito provavelmente, o tema desta improvisação tinha sido o “tempo” – tema este que os músicos sabem que é o que tenho trabalhado e que é a principal motivação para este trabalho.

Após a improvisação, tivemos o momento de discussão. Os músicos tomaram a iniciativa de não me dizerem qual foi o plano e o conceito que deu origem àquele momento, advertindo que queriam saber primeiro a minha reação, sem filtros, à improvisação que tinham acabado de fazer. Primeiro referi que estava muito contente com o facto de terem feito uma improvisação que fazia sentido, que se notava que estava pensado e que o resultado do todo foi bastante positivo, quer do ponto de vista estrutural, quer do ponto de vista do som. Posteriormente, referi que a improvisação, de alguma forma, parecia referenciar ironicamente o tema do tempo. Esta afirmação fez com que todos se rissem. Assumi que tinha acertado no tema, pelo menos de forma parcial. E assim foi. A forma estrutural em que os músicos se basearam era o do quotidiano de uma pessoa: o acordar (de manhã), o aumento da atividade humana, o seu clímax (que corresponde ao meio-dia e à tarde, na visão que eles propuseram) e o do relaxar, do dormir (à noite). De facto, nunca chegaria a esta perspetiva, porque a forma como os músicos trabalharam os momentos da improvisação não foi literal. Talvez, o aspeto mais literal tivesse sido o “Tic-Tac” da Rosa. Este é um aspeto que acabamos por não falar muito no momento de discussão, mas será algo que levarei para falarmos e discutirmos com mais detalhe, na próxima sessão (que funcionará de forma diferente das que temos feito, pois será mais próxima de uma oficina do que de uma sessão de improvisação).

Referi também que alguns dos sons que têm sido apresentados nos momentos de improvisação funcionam muito bem em salas mais pequenas, com um ambiente mais intimista – salas essas em que temos realizado estas sessões. Penso que seria interessante fazer sessões de improvisação em salas maiores para percebermos as adaptações que têm de ser feitas para a música se enquadrar em determinado local. Esta tem sido uma problemática que me tem interessado particularmente, pois o início da obra que comecei a escrever é muito subtil (do ponto de vista dinâmico e tímbrico) e leva-me a pensar se a obra funciona, por exemplo, no Teatro Helena Sá e Costa, onde costumam ser feitos os concertos. Contudo, esta problemática leva-me a querer explorar outras formas de apresentação das obras, outras formas de concerto, com outro tipo de ambiente, sendo este outro aspeto que pretendo explorar em conjunto com os músicos na(s) próxima(s) sessões. De qualquer das maneiras, estamos a abordar uma forma de criação que nasce num determinado espaço, num determinado tempo, em determinadas circunstâncias e, por isso, todos os aspetos são relevantes para o entendimento das problemáticas que este trabalho levanta.

A sessão terminou às 20h30.

Relatório – Grupo de Trabalho

Projeto de Investigação de Mestrado

Data da sessão: 9/12/2022

Hora de início: 16h45

Hora de fim: 18h15

Presenças: Ana Rosa, Eduardo Seabra e Marta Nabeiro

Número da sessão de trabalho: 6

No dia 9 de dezembro de 2022, no Laboratório de Música Eletroacústica, da Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, realizou-se a sexta sessão de trabalho com o Ensemble. Nesta sessão não contei novamente com a presença do percussionista, Francisco Fernandes. Não obstante, ele já me havia informado da sua indisponibilidade nestas últimas sessões.

Decidi, nesta sessão, trabalharmos no Laboratório de Música Eletroacústica que, para além de ter o material de estúdio (com computadores, colunas e microfone), tem também um conjunto de mesas, na qual todos se podem sentar à volta, criando um ambiente de trabalho diferente. A ideia seria que todos pudessemos discutir alguns aspetos da composição que estou a fazer. Desta forma, os músicos têm também um papel ativo no seu comprometimento com o processo criativo, não sendo meros intérpretes de uma música que foi escrita no papel, isoladamente pelo compositor.

Assim fizemos. Desta vez não realizamos nenhuma improvisação e estivemos focados num trabalho mais pormenorizado em relação a determinados sons que aparecem em determinados contextos do início da obra que estou agora a escrever para os músicos. As primeiras questões foram para o Eduardo Seabra, no clarinete. Em relação à primeira questão, trabalhamos a passagem de uma nota em *flutterzzung* para *ordinário*, ligada e com transição gradual. À primeira vista seria algo difícil de conseguir. Contudo, o Eduardo, após experimentar vários tipos de *flutterzzung*, chegou à conclusão de que, de facto, o *flutterzzug* feito com a garganta (e não com a língua) facilitava a transição entre esta técnica e *ordinário*. A nota fica um pouco mais frágil, no entanto, essa particularidade reforça o carácter inicial da obra que estou a escrever, no sentido em que, o uso desta fragilidade, vai ao encontro do tipo de som que procuro no início: uma constante moldagem do acorde inicial, notas que entram e saem sucessivamente...

Posteriormente, pedi ao Eduardo para tocar determinadas passagens que faziam uso desta transição entre duas técnicas para clarinete, com metrónomo. Funcionou bastante bem.

Aproveitei que tinha o metrónomo, para desafiar os músicos a fazer uma leitura da obra. Queria trabalhar o início com a Marta, no violoncelo, pois ela começa com trémulo, num crescendo do *niente* até *pppp* e retorno ao *niente*. Começamos. E aproveitei, desde logo para trabalhar este trémulo com a Marta. Ela, de facto, fez muito bem o que estava na partitura, mas o gesto não era suficientemente musical. Pedi-lhe que procurasse o som mais *niente* possível e testamos qual a melhor posição do arco para fazer o crescendo e diminuendo até *niente*. Percebemos, em conjunto, que ela deveria conjugar a pouca velocidade de trémulo no arco, com o tocar em *molto sul tasto* e em *flautando*, na ponta do arco. Para fazer o crescendo, deveria aumentar a velocidade do trémulo e, em simultâneo, descer o arco em direção ao cavalete, para uma posição de *ordinário*. Para fazer o diminuendo, deveria fazer

o processo oposto. Contudo, percebemos que levar o arco, de forma gradual para a posição *molto sul tasto*, novamente, era muito mais difícil, por ser menos natural. O violoncelo, bem como o contrabaixo, são os instrumentos de cordas que se tocam inclinados para baixo (pensar em contraste com o violino e a viola, por exemplo), pelo que, a força da gravidade no arco é mais forte nestes instrumentos, sendo mais difícil trazer o arco para cima. Será muito desafiante para a Marta passar esta dificuldade técnica, no entanto, eu pretendo que este trabalho não seja apenas estimulante para mim, enquanto compositor, mas que possa alargar as capacidades técnicas, musicais, criativas e críticas dos músicos que estão a trabalhar comigo. Percebi também que os músicos fazem este tipo de questões técnicas mais facilmente quando estão a improvisar. Quando confrontados com a partitura, há uma certa tensão física que deixa de existir e que é inerente ao próprio corpo dos músicos – acabam por tocar, meramente, aquilo que está escrito na partitura. Este aspeto é curioso, pois acho que a temporalidade que a partitura coloca é mais restritiva que a temporalidade da improvisação. A improvisação, nos momentos iniciais, era mais desinteressante, pois havia uma procura incessante, em estabelecer uma temporalidade da improvisação que era comum, de alguma forma, às várias temporalidades apresentadas por cada um. Assim, que todos sentiam que existia uma temporalidade musical que era comum aos vários elementos do grupo, eles tinham condições para transcender a sua própria temporalidade e, assim, cuidar o som da forma mais cuidada possível. Nada mais interessava, naquele momento, do que o próprio som. Quando confrontados com a partitura, não há o espaço para a procura dessa temporalidade comum. A temporalidade que será comum aos vários elementos é a da partitura e não parte da temporalidade dos elementos do ensemble. Assim, é muito mais complicado procurar o som ideal que está representado, figurativamente, pela partitura. Penso que o trabalho das oficinas, como esta primeira que estamos a fazer, é a solução para a procura dessa temporalidade, que inclui tornar a música natural para a consciência dos músicos, tornar a música natural para a tensão física dos músicos, e o seu consequente comprometimento constante para com o som que estamos a criar. E, claro, também expandir o seu léxico técnico, que permita a procura mais interessante do som que estamos a trabalhar e a moldar. Este aspeto, reforço, é muito importante e curioso, pois tem origem nas diferentes temporalidades que são criadas a partir da prática musical, e da sua constante relação para com o nosso próprio tempo, um tempo individual.

Apesar das dificuldades técnicas, decidimos avançar na leitura do esboço que está escrito. Nem sempre era fácil ver a partitura, pelo seu tamanho pequeno, pela escrita a lápis e pelo facto de estarmos a ver todos pela mesma folha de papel, mas conseguimos de alguma forma fazer o melhor possível. A segunda questão que analisamos foi a nota com ar, no clarinete. Pedi ao Eduardo que, de forma isolada, tocasse a nota em específico que estava escrita. Era uma nota com ar, que começava no *niente* e ia até *pppp*. O que acontecia era que o ar, aparecia subitamente, e depois a nota entrava em *niente*. Contudo, o aparecimento da nota não era tão controlado. Perguntei se havia possibilidade de o ar ser também um aspeto do som que começasse do *niente*. Esta era uma dificuldade acrescida, visto que pedia ao Eduardo que tocasse o ar do *niente* e depois de instalado o som de ar, aparecesse um pouco da nota a partir do *niente* também. Tudo isto, em poucos segundos. O Eduardo arranjou uma solução curiosa: para poder fazer o que lhe pedi, ele percebeu que tinha de tocar com “bochechas” – algo que, à partida, é proibido no ensino regular da técnica do clarinete. Não obstante, dessa forma, é muito mais claro e mais controlado o tipo de som que pretendia.

À medida que avançávamos na leitura, os músicos iam adequando o seu som e a sua forma de tocar às questões que lhes havia pedido. A Rosa, questionou-me acerca das respirações,

onde discutimos o papel fundamental das respirações na performance. Disse-lhe que as respirações iriam depender, em cada caso, dos ataques e das dinâmicas da nota atacada. No início da peça, as notas que são novamente atacadas são escondidas, pelo que a respiração também deve ser. A partir do momento em que a nota que é novamente atacada tem um pequeno acento e/ou uma saliência na dinâmica, o tipo de respiração deve acompanhar esses aspetos. A Rosa perguntou-me também se eu queria que ela fizesse a vogal [a] com nota e ar, em simultâneo. Até este momento, eu não fazia ideia de que era possível realizar essa técnica, na voz. A Rosa, prontamente, mostrou-me como soava e rapidamente percebi que deveria incluir essa técnica, no início da peça. Do ponto de vista do som, a diferença é mínima, mas apresenta o detalhe que é fundamental para o realce do timbre sonoro que pretendo explorar no início. Do ponto de vista da composição, não terei de mudar nada, terei apenas de encontrar uma forma diferente de notação. Para isso, pedirei à Rosa que me ajude neste processo, de forma a ter uma notação que seja clara, para ela, e para qualquer soprano.

Por fim, fizemos a leitura geral dos cerca de 3 minutos que estão escritos, para termos uma ideia, em conjunto, do som e das dificuldades que se apresentam aos músicos. Correu bastante bem. Fiquei satisfeito do ponto de vista da composição – agora até com algum medo de continuar –, penso também que os músicos ficaram bastante satisfeitos com o resultado final e que estão com bastante motivação para me ajudarem a continuar, neste trabalho.

Enquanto arrumávamos a sala, estivemos a falar sobre novas formas de apresentação musical. Depois de terem uma ideia do resultado sonoro, todos concordamos que, eventualmente, seria interessante apresentar esta obra de uma forma diferente, numa sala mais pequena, com menos público. O público estaria próximo dos músicos, de alguma forma. Falamos em fazer algo com luz ou candeeiros. No fim – já sem a Rosa que, entretanto, teve de sair – falamos ainda sobre a possibilidade de fazer algo com vídeo. Fiquei de falar com a compositora Ema Ferreira para perceber a disponibilidade dela e se estaria interessada em, eventualmente, ajudar-me no processo.

Terminamos esta sessão, que será a última de dezembro, às 18h15.

Relatório – Grupo de Trabalho

Projeto de Investigação de Mestrado

Datas das sessões: 13/01/2023 – 15/01/2023

Hora de início (13/01/2023): 17h00 | **Hora de início (15/01/2023):** 10h00

Hora de fim (13/01/2023): 20h00 | **Hora de fim (15/01/2023):** 13h00

Presenças: Eduardo Seabra, Francisco Fernandes e Marta Nabeiro

Número da sessão de trabalho: 7

Este relatório pretende descrever o trabalho realizado, e dividido em duas sessões (dia 13 de janeiro e dia 15 de janeiro), pelo ensemble, em método de ensaio – e não de oficinas, como foi feito até aqui – e focou-se, sensivelmente, nos primeiros 5 minutos escritos da obra que nasceu do trabalho realizado em conjunto.

Nestes ensaios, ao contrário do que era esperado, não pude contar com a presença da soprano, Ana Rosa, que por motivos familiares de extrema gravidade não pode comparecer a nenhum dos dias de ensaio que estavam planeados.

Começo por referir as três principais razões que me levaram a juntar, num relatório, a descrição de dois dias de trabalho:

1. Devido aos problemas de disponibilidade que cada um foi tendo, ao longo das seis primeiras sessões de trabalho, decidi que seria benéfico, no mês de janeiro – um mês normalmente difícil para todos os colegas – fazer sessões mais intensivas, libertando as sessões semanais, criando assim um modelo de estágio: onde o trabalho é condensado e trabalhamos de forma mais intensiva nesses dias.
2. O plano de trabalho, mesmo em forma de ensaio, dirigido por mim, era muito detalhado e procurava também encontrar problemas compositivos e pragmáticos na escrita da composição para este ensemble em específico. Naturalmente aparecem questões e dúvidas por parte dos músicos, e é inevitável que haja momentos de paragem e de reflexão conjunta para resolver eventuais problemas. Por isso, o trabalho realizado no dia 15 de janeiro é a continuação do trabalho do dia 13, fazendo assim sentido que este relatório não separe as duas sessões de trabalho.
3. Estas sessões destinavam-se também a fazer um primeiro registo áudio deste excerto da obra, para incluir no arquivo de trabalho até agora realizado pelo ensemble.

Por isso, começou-se por realizar uma leitura do excerto enviado previamente de forma a perceber por onde deveria começar a trabalhar. O trabalho de preparação para este ensaio foi muito bem realizado pelos músicos, o que me deu a oportunidade de trabalhar, desde início, detalhadamente cada aspeto das linhas individuais de cada músico. Para além disso, o trabalho realizado atempadamente pelos músicos permitiu que eles pudessem colocar, prontamente, questões que não eram esclarecidas pela partitura – é de notar que até esta altura não havia uma lista de notas de execução, pois a obra tem sido realizada de forma muito próxima com os músicos, por isso, as questões que tínhamos falado em relação a determinadas técnicas compositivas não havia ainda sido mediada pela partitura, tendo abordado estes aspetos de forma mais informal e mais experimental. Por isso, era expectável que houvesse questões relativas com a notação e outras.

As principais reflexões/alterações que foram feitas, durante estas sessões foram as seguintes:

- **Compasso 25:** decidir a baqueta *dura* a utilizar no vibrafone, nas notas agudas. Experimentamos vários tipos de baquetas. A minha ideia principal era ter um som mais brilhante, mas com ressonância, onde se ouvisse o timbre metálico da lâmina do vibrafone. Acabamos por escolher um tipo de baquetas específicas para o efeito.

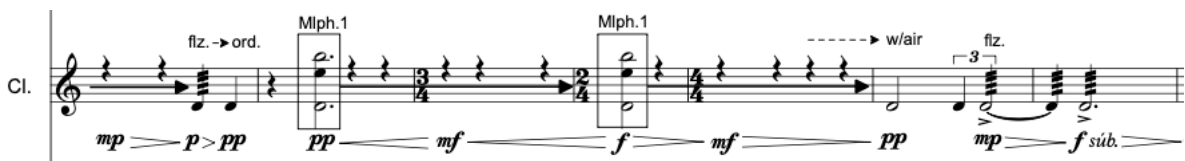


- **Compassos 43 a 48:** estes compassos foram submetidos a alterações significativas no clarinete, devido ao uso do multifónico. Descobrimos que uma das notas resultantes do multifónico sai cerca de meio-tom baixo, o que poria em causa a orquestração dessas notas no vibrafone que tinha utilizado. Apesar disso, deixei a nota que, teoricamente seria a resultante do multifónico, na orquestração do vibrafone, criando assim uma distorção do próprio som, com recurso ao choque entre ambas as notas. Para a preparação do multifónico, que é muito instável, criei espaços de maior respiração antes, durante e depois da passagem com o multifónico. Ver imagens das diferenças – antes e depois – imediatamente em baixo:

Antes:



Depois:



- **Compassos 51 a 54:** no clarinete, a questão é semelhante à anterior. Ver imagem em baixo:

Antes:



Depois:

Musical score for Clarinet (Cl.) in 4/4 time. The score includes two measures marked 'Mph. 1' with a box around the first note. Dynamics are indicated by *p*, *f*, *mp*, *mf*, *p*, and *f*. There are also markings for 'fiz. -----> ord.' and 'gliss.'.

- **Compasso 56:** revisão da dinâmica no vibrafone, aquando da passagem para a semínima igual a 100, de mezzo-forte para mezzo-piano.

Musical score for Vibraphone (Vib.) in 4/4 time. The score includes a measure marked 'simile' with a box around the first note. Dynamics are indicated by *pp* and *mp*.

- **Compasso 64:** revisão da dinâmica de entrada do multifónico no clarinete de mezzo-forte para mezzo-piano. Aqui não foi necessária revisão da passagem, pois o tempo é mais rápido, sendo possível fazer a passagem com uma respiração apenas.

Musical score for Clarinet (Cl.) in 4/4 time. The score includes a measure marked 'Mph. 1' with a box around the first note and the instruction 'without breathing'. Dynamics are indicated by *mp*, *ff*, and *mp*.

Nestas sessões, o violoncelo foi o único instrumento que não sofreu alterações significativas, do ponto de vista da composição, mas vários detalhes foram trabalhados durante o ensaio.

Discutimos também como iríamos fazer o concerto e incluir o aspeto da luz na performance. É comum a perspetiva de realização de um espetáculo com menos público, possivelmente sentado no chão, inclusive, entre o ensemble. A ideia de se realizar um concerto fora da ESMAE é atrativa, mas apresenta muitas fraquezas, principalmente ao nível do material que é necessário transportar, em especial a percussão e questões orçamentais. Por isso, pensamos em possíveis apresentações em determinadas espaços da ESMAE (sala 210, sala preta, sala do “Movimento”, sala 1.6, etc...).

O uso das luzes foi bastante discutido por todos. A opinião geral é a de que um trabalho tão intenso, tão relacional e tão íntimo, poderia fazer surgir um desconforto em ter um elemento novo, especialista em luz, que nos ajudasse a criar o ambiente certo para a sala onde fosse apresentada a obra. Por isso, comprometemo-nos, em conjunto, a encontrar soluções “caseiras”, entre nós, para a criação da luz, com recurso a candeeiros, por exemplo, e outros objetos luminosos.

Estas sessões realizaram-se no Estúdio A, da Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo. A gravação, não profissional, foi realizada por mim e com recurso a material meu, na mesma sala de ensaio, no dia 15 de janeiro de 2023, no fim do trabalho de estágio intensivo. Confirmamos também a disponibilidade de todos, com a Ana Rosa, para ser realizada uma nova sessão de ensaio e gravação adicional, do mesmo excerto, para dia 27 de janeiro, das 12h00 às 13h30.

Relatório – Grupo de Trabalho

Projeto de Investigação de Mestrado

Data da sessão: 27/01/2023

Hora de início: 12h00

Hora de fim: 13h30

Presenças: Ana Rosa, Eduardo Seabra, Francisco Fernandes e Marta Nabeiro

Número da sessão de trabalho: 8

Nesta oitava sessão, e última antes da finalização do primeiro semestre do primeiro ano do mestrado, voltamos a reunir o ensemble, pela primeira vez com toda a gente, para fazer uma leitura do excerto de 5 minutos que já havia sido trabalhado na sessão anterior. Desta vez, com a Ana Rosa presente, pudemos ter a perceção de como a peça soa no seu todo. De facto, a capacidade técnica, musical e tímbrica da Rosa é muito rica, pelo que a sua voz, ainda que numa presença tímida – devido à escrita para voz utilizada neste excerto – consegue abraçar o som do ensemble, quase como contextualizando-o numa esfera sonora mais equilibrada e mais próxima do resultado que pretendo alcançar.

Esta sessão realizou-se na sala 104, a sala de percussão da ESMAE e tinha como objetivo, ler a obra com todos – de forma a termos uma perceção real do som que estamos a esculpir – e fazer um segundo registo áudio deste excerto inicial da obra.

Tal como tinha acontecido nas sessões anteriores, e devido ao pouco tempo que tínhamos, adotei o método de ensaio de forma a ser mais eficiente o trabalho de montagem técnica do excerto. Foram realizadas algumas mudanças que convém notar:

- **Compasso 25:** revi a decisão tomada na última sessão de trabalho em relação às baquetas utilizadas no vibrafone, em relação às notas agudas. O som, embora mais próximo da ideia do brilho do som metálico do vibrafone, perfurava bastante e afastava-se do som geral do ensemble. Preferi tomar a decisão radicalmente oposta, optando por fazer as notas agudas com as baquetas mais moles que o Francisco tinha, que eram aquelas que estavam a ser utilizadas desde o início da obra, nos trémulos. O som claramente melhorou, não saindo assim muito do ambiente sonoro instalado.
- **Compasso 41:** a pedido da Rosa, revi a passagem do compasso 41, criando um apoio de respiração que era necessário para a passagem se tornar mais confortável. Além disso, revi a dinâmica nesse compasso de forma a voz não se sobressair tanto, em relação ao som geral do ensemble. Ver imagens imediatamente abaixo:

Antes:

The image shows a musical staff with a treble clef and a 3/4 time signature. The melody consists of four notes: a quarter note, a half note, a quarter note, and a half note. Above the staff, dynamic markings are indicated: *mf* (mezzo-forte) above the first note, *p* (piano) above the second note, and *pp* (pianissimo) above the third note. A slur covers the last two notes, with a '3' above it indicating a triplet. Below the staff, phonetic labels are placed under the notes: [ha] under the first note, [a] under the second note, [m] under the third note, and [a] under the fourth note. Dashed arrows connect the labels: [ha] to [a], [a] to [m], and [m] to [a].

Depois:

The image shows a musical staff with a treble clef. The music is written in 3/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a half note A4, and a quarter note B4. The dynamics are marked as *mp* (mezzo-piano) above the first measure, *p* (piano) above the second measure, and *pp* (pianissimo) above the third measure. The melody continues with a quarter note C5, a quarter note D5, and a quarter note E5. The dynamics are marked as *pp* above the fourth measure. The melody ends with a quarter note F5, a quarter note G5, and a quarter note A5. The dynamics are marked as *pp* above the fifth measure. Below the staff, there are phonetic labels: [ha] under the first measure, [a] under the second measure, [m] under the third measure, and [a] under the fifth measure. Dashed arrows indicate the flow from [ha] to [a], and from [a] to [m]. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it.

A gravação – não profissional – foi realizada no fim deste ensaio de leitura, com recurso a material meu, do compositor, na sala onde nos encontrávamos.

Tivemos ainda tempo para refletir sobre uma questão temporal que, entretanto, se tornou evidente e que já foi referenciada em relatórios anteriores: a tensão existente entre uma temporalidade “criada” e “comum” na improvisação e a temporalidade “imposta” e “independente” da partitura. A uma dada altura, falávamos entre nós que, embora esta música, escrita na partitura, ressoa em muitos aspetos nas improvisações que deram origem a ela, estava a ser mais complicado tornar a música escrita tão natural como aquando das improvisações. Este é um aspeto muito interessante, porque de facto, na improvisação, há uma procura da temporalidade da improvisação, projetada a partir das temporalidades de cada um – até, anteriormente, havia referenciado que a temporalidade da improvisação demorava tempo a instalar-se, e que, por isso, o início das improvisações eram normalmente pouco interessantes. Contudo, esta partitura – porque nem todas as partituras são tão rigorosas na escrita, como a minha, no sentido em que os pormenores estão escritos e não há espaço para improvisação dentro da partitura, ao contrário de muitas outras – vive alienada das nossas próprias temporalidades. Aquando do estudo de uma partitura, o intérprete procura tornar natural o que não é natural *a priori*. Procura encontrar, através do estudo, como a sua temporalidade se pode moldar à temporalidade da partitura. Não considero que haja uma substituição da temporalidade do intérprete pela da partitura, mas há uma procura de que elas possam viver, próximas, em conflito – penso que quem o faz melhor é um verdadeiro virtuoso, não no sentido mais banal do termo (como o violinista que faz 16 notas por segundo, por exemplo), mas na forma de retirar partido expressivo, emocional e musical deste conflito entre temporalidades. Penso que, enquanto compositor, mas, participando ativamente enquanto maestro no ensemble, este é o meu papel: o de ajudar na procura de um interesse expressivo na tensão entre as diversas temporalidades. Diversas, pois não estamos a falar de um músico apenas, mas de cinco. Cada um com as suas características e com as suas vivências. Penso também que este conflito das temporalidades se torna complexo porque, normalmente, em ensaios, se corre contra o tempo unidimensional, absoluto, que rege as nossas atividades práticas. Aqui, embora tenhamos mais tempo, a academia impõe uma certa pressa na apresentação de resultados, por isso, continuamos contra o relógio, naturalmente. Talvez estas conclusões me permitam começar a ter a coragem de afirmar de que a ideia de que a música é uma Arte do Tempo, está errada. A música é uma Arte dos Tempos.

Relatório – Grupo de Trabalho

Projeto de Investigação de Mestrado

Data da sessão: 10/03/2023

Hora de início: 14h30

Hora de fim: 16h30

Presenças: Ana Rosa, Eduardo Seabra, Marta Nabeiro e Rodrigo Allen

Número da sessão de trabalho: 9

A nona sessão do grupo de trabalho retoma a atividade do grupo após a interrupção letiva entre semestres. Durante a pausa letiva pude avançar na escrita da obra, que se encontra agora perto do fim, e pude averiguar (e resolver) alguns problemas que afetavam o trabalho contínuo do ensemble, em particular, a disponibilidade do percussionista Francisco Fernandes que, após verificar o seu horário de segundo semestre, percebeu que seria ainda mais complicado estar presente no trabalho que pretendíamos realizar enquanto conjunto. Esta situação começou a incomodar alguns músicos do ensemble, pelo que senti a necessidade de resolver o problema da forma mais diplomática possível. Para isso, e também com o intuito de determinar objetivos para o ensemble no próximo semestre, decidi realizar uma reunião que havia sido realizada uns dias antes, no Café-Concerto da ESMAE. Em relação à questão do Francisco, decidimos em conjunto que a solução seria procurar um outro percussionista que se mostrasse mais interessado e comprometido com o projeto. Assim, contactei o percussionista Rodrigo Allen que rapidamente aceitou integrar o projeto. Após a sua confirmação, contactei o Francisco Fernandes dando-lhe conta da nossa decisão. O Francisco reagiu muito bem, visto que ele próprio me iria pedir para sair tendo em conta a sua disponibilidade. Assim, este problema ficou bem resolvido, não comprometendo nenhuma relação pessoal e profissional.

Por isso, no dia 10 de março de 2023, na sala 1.6 da ESMAE, pude contar com todo o ensemble, desta feita com o novo elemento, o Rodrigo Allen.

A minha principal prioridade nesta sessão foi a de integrar o Rodrigo no trabalho que tem sido realizado. Será interessante perceber, daqui em diante, quais serão as diferenças entre músicos que olharão para uma partitura sabendo de onde ela surgiu (do momento de improvisação) e um músico que olhará para a partitura como o seu ponto inicial. De qualquer das formas, e pegando no mesmo material com que fizemos as improvisações anteriores, pedi rapidamente que fizessem uma improvisação sobre esse material.

O primeiro aspeto a indicar é que demoramos muito tempo a iniciar, pois estávamos todos muito irrequietos. O Rodrigo é também uma pessoa extrovertida e que é mais presente e próximo, na vida académica, dos elementos do ensemble (sendo também o namorado da Marta Nabeiro, a violoncelista deste grupo de trabalho). Por isso, há uma relação diferente entre todos: é uma relação mais próxima, mais quente, do que aquela que tínhamos com o Francisco. Decidi deixar que o ambiente se desenrolasse de uma forma natural para não influenciar o resultado que iremos obter nas próximas sessões. Também as circunstâncias temporais e espaciais não eram as mais vantajosas: estamos a trabalhar logo após o almoço e a sala não tem isolamento acústico pelo que podíamos ouvir outros músicos a estudar nas salas adjacentes.

Nestas circunstâncias começa a improvisação. Deparo-me logo com uma preocupação que me ocorreu ainda antes de começarem a tocar: o facto de a Rosa, a Marta e o Eduardo já terem lido e trabalhado o início da peça e de que modo iria afetar o decurso da improvisação. Curiosamente, quem começa a improvisação do *niente*, em nota longa, é a Marta – tal como na peça escrita, também inicia a obra desta forma (a única diferença é o uso do trémulo).

A improvisação teve cerca de 20 minutos e, sensivelmente, os primeiros 5 minutos foram semelhantes, nos recursos utilizados, ao material escrito da peça. O Rodrigo, ainda um pouco perdido nas possibilidades do exercício, focou-se em ouvir o resto do ensemble e em explorar as possibilidades do vibrafone, através do uso de diferentes baquetas, moedas e outros materiais nas lâminas.

A improvisação teve momentos interessantes, mas desta vez não me interessa discutir ou refletir sobre o conteúdo da improvisação, mas sim sobre os efeitos que tiveram nos músicos, principalmente no Rodrigo que acabou por ser o meu foco de atenção. Primeiramente, o Rodrigo percebeu que, a uma determinada altura, o plano da improvisação não é estrito. Se a improvisação pedir, podem ser feitas outras notas, outras texturas, outras dinâmicas... Por outro lado, percebi que há diferenças na forma de abordar o instrumento por parte do Francisco e por parte do Rodrigo. O Francisco tinha uma preocupação maior com a ressonância do seu instrumento na sala e no ensemble. Por isso, focava-se muito nas notas e no tipo de ataque que lhe possibilitava este ou outro comportamento do instrumento na sala e, por sua vez, no ensemble. O Rodrigo é mais explorativo no som. Mais percussivo e mais disruptivo. Reparei, só nesta improvisação, que há outros tipos de som que são possíveis de explorar no vibrafone devido à multiplicidade de alternativas que o Rodrigo me deu a mostrar.

No fim da improvisação tivemos a oportunidade de falar e de perceber as primeiras reações do Rodrigo ao trabalho que temos vindo a desenvolver. Ele mostrou-se surpreendido em perceber que, embora exista um plano *a priori* para a improvisação, a partir de um dado momento é necessário sair dele para a improvisação poder fluir e para, enquanto performers, ter uma verdadeira e íntima relação com a temporalidade musical que está a ser criada.

Nesse sentido, o Rodrigo deu uma ideia muito interessante para a próxima sessão e que iremos colocar em prática: não iremos levar instrumentos quaisquer e, a partir do momento em que entrarmos na sala onde iremos realizar próxima sessão, a improvisação começa. O único constrangimento colocado é que não se pode usar a voz, tendo de encontrar soluções para responder ao outro, com os elementos da sala. Eu, que tinha a ideia de fazer uma improvisação em que a soprano fosse a solista, decidi juntar as duas ideias: teremos que, sem instrumentos, criar um concerto para ensemble e voz na próxima sessão. Penso que este exercício será muito importante, até porque é uma ideia que parte dos músicos – em especial o Rodrigo que acaba de se juntar a nós – trazendo assim uma frescura interessante ao ensemble que pode ajudar-me a motivar os músicos ainda mais para este trabalho que estão a desenvolver em conjunto comigo (e até a motivar outros a experimentar colocar em prática as suas ideias).

Para esta próxima improvisação, eu irei participar (a pedido dos músicos) e iremos incluir pela primeira vez – se a sala assim o permitir – os candeeiros luminosos, para começarmos a modular o espaço para, assim, perceber as possibilidades de um concerto que crie o ambiente para uma verdadeira experiência do tempo musical. Este será um passo importante pois começamos a ver (literalmente) materializado o espetáculo que temos vindo a pensar em conjunto.

Relatório – Grupo de Trabalho

Projeto de Investigação de Mestrado

Data da sessão: 28/03/2023

Hora de início: 21h30

Hora de fim: 23h30

Presenças: Ana Rosa, Eduardo Seabra, Marta Nabeiro e Rodrigo Allen

Número da sessão de trabalho: 10

A décima sessão de trabalho do ensemble realizou-se na sala B2 (uma sala, normalmente não disponível aos estudantes de música da ESMAE). Esta sala foi recomendada por um dos elementos do ensemble que, após ter lá estado, pensou que é uma sala a ser equacionada para uma eventual apresentação futura do ensemble.

Nesta sessão contei com a presença de todos, com a novidade de que esta foi a primeira sessão com luzes – através de candeeiros que cada um de nós levou para espalhar pela sala e refletir sobre o efeito pretendido. Nesta sessão, não contei com qualquer instrumento visto que era uma sessão dedicada a pôr em prática a ideia do Rodrigo Allen (da sessão passada) em que faríamos uma improvisação musical sem recurso a instrumentos, articulada com a minha ideia de criar um concerto para ensemble e soprano em tempo real. Contamos com a presença da Francisca Ribeiro, de violino, que assistiu a toda esta sessão.

Começamos por colocar os candeeiros espalhados pela sala de uma forma rudimentar: é a primeira experiência que fizemos com os candeeiros e tínhamos cabos pela sala (com triplas incluídas) que teriam de ser escondidas por uma questão estética e também por uma questão de segurança. Depois discutimos qual seria a disposição do ensemble na sala, como entraríamos em caso de concerto, qual a nossa relação com os pontos de luz.... Acabamos por não chegar a qualquer conclusão pois devemos experimentar, nos ensaios que se sucedem, todas as soluções discutidas.

Após isto, saímos da sala – deixando a Francisca lá dentro – que se posicionou algures no espaço – e pouco depois entrou cada um na sala (ao seu tempo) e iniciou-se a improvisação. Tudo o que aconteceu nesta improvisação foi surpreendente e é muito difícil para mim relatar o que se passou, pois houve momentos em que me perdi no decurso dos eventos.

Penso que esta sensação foi apenas minha e creio que ela se deu por ter criado uma expectativa na minha cabeça que não se cumpriu. A primeira sensação que tive foi que nos prendemos demasiado à questão dos candeeiros – a improvisação passou muito pela exploração dos candeeiros que, na verdade, era o único objeto a que teríamos mais fácil acesso, naquelas circunstâncias, para fazer música. Demorou, até chegar o momento em que se percebeu que a Rosa adotou um papel de solista, mas rapidamente se diluiu numa outra coisa qualquer. Quando demos por isso, a improvisação deixou de ser musical e passou a ser teatral. Exploramos o contacto físico, os sons (não falados), a dramaturgia corporal, saímos da sala, gritamos, entramos na sala, empurramo-nos, rimos, choramos, ralhamos, morremos, ressuscitamos...tudo o que era possível e imaginável de ser representado foi feito. Até um jogo das escondidas foi levado a cabo, tendo sido este que desbloqueou o facto de nos podermos também esconder atrás da Francisca – levando assim o nosso “público” (embora de uma pessoa apenas) a fazer parte da nossa improvisação. Houve tronco nu, e houve até quem mostrasse o rabo – sem dúvida uma forma de criar uma ligação entre todos

nós – o que levou a mais gargalhadas, choro, aborrecimento, alegria, tédio.... A partir de uma determinada altura deixou de se perceber a fronteira entre o que estava a ser representado e o que era real – o que era o riso da improvisação ou o riso do real (da nossa ausência de filtros).

Eu não esperava algo tão “fora da caixa”, mas os elementos do ensemble adaptaram-se todos muito bem às circunstâncias que os levaram a agir de uma determinada forma em cada momento. Quem se adaptou menos bem a esta circunstância fui eu que, sendo o principal responsável por este trabalho, percebi que é um exercício que devo fazer mais vezes, de forma a poder relacionar-me com as circunstâncias (momentos, pessoas, objetos) de uma forma mais autêntica.

Esta improvisação teve cerca de 1 hora e no fim tivemos a oportunidade de falar, informalmente, sobre o que havia acontecido. Concluimos que a Rosa era uma vilã que nos enganou, tendo sido eu o último a render-me às suas intenções. Outros passaram para o lado dela, outros morreram. Uma verdadeira tragédia.

Um dos aspetos que a Francisca realçou – enquanto espectadora – foi que se lhe dessem a tarefa difícil de escolher o momento exato em que a improvisação deixou de ser musical e passou a ser teatral, não o conseguiria fazer, pois todo o enredo foi muito natural.

Este exercício foi, de facto, uma verdadeira experiência temporal, que tentarei incluir nas atividades regulares do ensemble – por exemplo, a cada 4 sessões, realizarmos uma sessão deste género.

Espero, a partir de agora, perceber como este exercício vai afetar as relações dentro do ensemble e como isso se irá concretizar em termos de eficiência no trabalho (pois estamos sempre pressionados pelo tempo unidimensional que regula a nossa vida prática), mas também a temporalidade entre nós, colegas, amigos, quer na vida pessoal, quer na profissional e, conseqüentemente, nas improvisações.

Esta sessão foi mais um passo em frente para o ensemble e para o desenvolvimento pessoal e musical que está a ser criado.

Relatório – Grupo de Trabalho

Projeto de Investigação de Mestrado

Data da sessão: 12/04/2023

Hora de início: 21h00

Hora de fim: 23h30

Presenças: Ana Rosa, Eduardo Seabra, Marta Nabeiro e Rodrigo Allen

Número da sessão de trabalho: 11

No dia 12 de abril de 2023, na sala B2, na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, realizou-se a 11ª sessão do Grupo de Trabalho.

Nesta sessão contei com a presença de todos os elementos do ensemble e mais três pessoas que pediram para assistir ao nosso ensaio. Além disso, trabalhamos neste espaço novamente com os candeeiros de forma a perceber como os vamos colocar na sala, no momento da apresentação do nosso trabalho ao público.

Esta sessão serviu, sobretudo, para ler a primeira obra criada no âmbito deste projeto de investigação, *Sobre uma Comunhão Sucessiva e Simultânea*, que tem cerca de 18 minutos, sendo importante – a partir deste momento – ler a obra com frequência, devido ao seu grau de dificuldade. Nesta sessão, vimos também o arranjo que estou a realizar – e que servirá de *encore* ao recital final – do recitativo *Thy hand Belinda* da ópera *Dido e Eneias* de H. Purcell e a canção ulterior *When I am laid in earth*. De momento, encontra-se apenas o recitativo escrito, tendo começado a sessão a trabalhá-lo. Focamos, sobretudo, em questões de interpretação (direcionalidade, compreensão do texto e o ataque das notas à época). Todos mostraram-se bastante surpreendidos pelo arranjo do recitativo que conta com elementos novos como o uso de arcos no vibrafone e o uso do clarinete baixo – tentando encontrar, assim, soluções dentro do ensemble que temos. Irá funcionar bastante bem, do ponto de vista do som, não havendo qualquer impossibilidade nas técnicas utilizadas.

De seguida, lemos a obra *Sobre uma Comunhão sucessiva e simultânea*. Nesta sessão não nos focamos no pormenor, tendo apenas realizado uma leitura geral para os músicos terem uma perceção sobre o que devem estudar. Foi lida a primeira grande parte da obra (que inclui uma das passagens mais difíceis, devido à constante mudança de tempos – portanto, desde o início até ao compasso 154). De seguida, passamos de forma muito geral, a parte final da obra a partir da letra de ensaio E. Esta passagem é um jogo de ressonâncias da nota ré, onde a partir dela se desdobram alguns materiais de *When I am laid in earth* de Purcell. A leitura rápida foi realizada pela curiosidade de todos, principalmente a minha que, enquanto compositor, preocupava-me saber se a forma com os eventos foram trabalhados era discreta, mas em simultâneo, remetente às sonoridades da canção de Purcell. Penso que o desafio a que me coloquei foi bem-sucedido. No entanto, mais ensaios serão necessários para uma verdadeira apreciação da obra, visto que ainda não trabalhamos, em pormenor, aspetos de sonoridades.

É de notar que falta, da parte de alguns músicos, uma leitura mais preparada de algumas passagens. Penso que ainda não é claro para todos, ainda, quando estamos num momento de oficina/improvisação e quando estamos num momento de ensaio (onde a temporalidade da eficiência tem alguma proeminência).

Relatório – Grupo de Trabalho

Projeto de Investigação de Mestrado

Data da sessão: 20/04/2023

Hora de início: 21h00

Hora de fim: 23h30

Presenças: Eduardo Seabra, Marta Nabeiro e Rodrigo Allen

Número da sessão de trabalho: 12

No dia 20 de abril, na sala 101 (sala de percussão) da Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, teve lugar a 12ª sessão de trabalho do nosso ensemble.

Para esta sessão tinha planeado – agora que a primeira obra está finalizada – voltar aos momentos de improvisação para dar origem, assim que as experiências que se seguirem permitirem, a uma nova obra. Seria assim, um processo semelhante ao da primeira obra: partir da improvisação como uma forma de experienciar o tempo e, a partir da espera, encontrar elementos que possam desbloquear a composição. Contudo, neste caso, não iremos partir de material musical – como fizemos com o material harmónico de H. Purcell – mas de um poema. O poema escolhido foi o *Cântico Negro* do José Régio. Mas só eu e a Rosa sabemos qual é o poema. Os restantes membros do ensemble não imaginam qual é o poema que iremos trabalhar. O objetivo será a Rosa recitar a sua interpretação do poema, numa das sessões, e logo a seguir improvisar sobre o mesmo.

É curioso que, de acordo com o Sistema das Artes, a poesia tal como a música, é considerada uma arte do tempo (pelo seu carácter *sucessivo*, em oposição ao carácter *simultâneo* das artes plásticas e da pintura). Certamente será interessante perceber que temporalidade irá ser a predominante: a da música ou a da poesia? A minha ideia, aqui, será trabalhar uma questão da qual sou muito crítico no que toca à clareza fonética do texto, mas também do seu conteúdo expressivo. Algumas das obras que ouço, principalmente em meio académico, deparam-se com dois problemas fundamentais aquando do uso de texto: não há clareza fonética (levando também à ausência de clareza do conteúdo expressivo); ou há clareza fonética, não havendo clareza do conteúdo do texto (penso que este facto se deve ao tempo que o texto demora a ser dito e à sua relação com a temporalidade que a música necessita – que não é, certamente, um conflito fácil de gerir entre temporalidades). Porque, e pegando nas ideias de J. Hersch – atacando um pouco a ideia do Sistema das Artes de que a música e a poesia são artes de carácter *sucessivo* – a poesia, tal como a música, tem também um carácter de simultaneidade, no sentido em que a sua perceção como uma unidade só é possível por uma constante evocação das palavras (na poesia) e das notas (na música) passadas, no presente, que nos dá a ouvir a nova palavra ou a nova nota. Para mim, e simpatizando com a ideia de Hersch – que pensa a música como mera ouvinte, pois não é praticante –, penso que este é um dos aspetos que faz com que a poesia se equipare à música. O outro aspeto, que faz com que a relação poesia-música seja mais óbvia, é o trabalho sonoro que os poetas fazem, nas palavras que usam: o trabalho do timbre das palavras.

Penso que esta abordagem pode ser um ponto de partida muito fértil para mais uma aprendizagem sobre o tempo e da nossa relação para com ele.

Mas, voltando à descrição da sessão, a Ana Rosa teve de, devido às variadíssimas atividades em que está envolvida, fazer gestão de esforço pelo que não pôde estar nesta sessão. Por isso, tive que rever o plano de trabalho que trazia e acabamos por ver um esboço de parte do arranjo do *Lamento de Dido – When I am laid in earth* – de Purcell, e lemos a parte central da primeira peça escrita para o ensemble, *Sobre uma Comunhão Sucessiva e Simultânea* – a parte mais complicada, compreendida entre a letra de ensaio D e letra de ensaio E.

Começamos por ver o arranjo de Purcell: aqui a prioridade foi perceber como soava algumas das escolhas de orquestração que fiz. Tinha uma ideia definida do tipo de som que queria em alguns sítios, contudo isso levou a alguns *malabarismos*: por exemplo, o baixo contínuo está dividido entre o violoncelo e o clarinete baixo, no entanto, em alguns momentos, o clarinete baixo era necessário para destacar algumas contra melodias que me interessavam destacar. Parte deste trabalho envolveu discutir com o Rodrigo o uso do arco em alguns momentos do arranjo. Infelizmente, nesta sessão, o Rodrigo esqueceu-se do arco, pelo que não pudemos ter acesso a contributo auditivo para a nossa discussão. Mas, as questões devem-se muito ao uso do arco com a baqueta: muitas das vezes o vibrafone estará a tocar arco com uma mão e, com a outra, uma baqueta mole. Nem sempre a gestão que é feita é a mais fácil, daí ser uma verdadeira preocupação. Fora isso, trabalhamos alguma musicalidade e a forma de atacar cada nota à época (o que também é um verdadeiro desafio, encontrar soluções para tocar de forma *barroca*). Percebi que faz muita diferença a presença da voz no tipo de intenção que cada um dá a cada uma das notas que toca. A partir do momento em que eu próprio, enquanto maestro, comecei a cantar a linha da voz – sugerindo a direcionalidade da frase de forma mais evidente – também os músicos responderam de forma mais orgânica, levando a uma mudança significativa do som. Foi muito positivo perceber esta diferença, embora penso que devemos ser capazes de fazer o mesmo com a ausência da voz.

De seguida, vimos a obra que escrevi para o ensemble. Aqui, tal como no primeiro ensaio, o objetivo foi fazer uma leitura superficial da obra, desta vez da parte central que ainda não tínhamos visto. Apareceram algumas questões no vibrafone e nos crotales, principalmente na gestão das baquetas (que são diferentes as baquetas duras dos crotales e do vibrafone – facto que não tinha em mente quando escrevi a passagem). Por isso, percebemos que algumas passagens desta secção terão de ser revistas de forma a ser possível de tocar. Contudo, a prioridade foi fazer uma leitura que desse uma ideia de todas as mudanças de tempo e de compasso que esta secção apresenta. A leitura foi realizada, no entanto, ainda há algumas passagens que não foram bem estudadas pelos músicos, o que não permitiu avançar muito mais no tipo de trabalho que estávamos a realizar. Penso que, agora, urge a necessidade de marcar uma primeira apresentação pública, de forma a fazermos um estágio mais intensivo de ensaios que nos permita avançar na musicalidade da obra, mas que também, psicologicamente, afete os músicos na sua eficiência de estudo da obra. Não invalida o facto de, mesmo assim, irmos vendo passagens da obra nas próximas sessões de trabalho.

A prioridade agora é a improvisação para podermos avançar para a obra seguinte, com o plano já definido em cima, sendo que a nossa próxima sessão recairá sobre essa prioridade.

Relatório – Grupo de Trabalho

Projeto de Investigação de Mestrado

Data da sessão: 25/04/2023

Hora de início: 21h00

Hora de fim: 23h15

Presenças: Ana Rosa, Eduardo Seabra, Marta Nabeiro e Rodrigo Allen

Número da sessão de trabalho: 13

No dia 25 de abril de 2023, trabalhamos na Sala Preta da Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo. A Sala Preta é uma sala que nós gostaríamos de experimentar: como o próprio nome indica, a sala é preta, pode ser isolada da luz exterior, é ampla e espaçosa, mas, em simultâneo, não é grande demais para a procura da intimidade do espaço que nós tanto apreciamos e procuramos ao longo do nosso trabalho. Modulamos o espaço com candeeiros: chegamos à conclusão de que na sala preta, provavelmente, serão necessários mais candeeiros, visto que a sala B2, devido às cores da parede e aos espelhos, reflete mais facilmente a luz dos candeeiros que a sala preta. Nesta sessão tivemos também a possibilidade de ter o colega Rúben Dias que fez o registo fotográfico da sessão que contará com alguns registos neste relatório.

Começamos esta sessão com algum atraso, visto que tivemos de procurar o vibrafone que não se encontrava na sala de percussão. Assim que o encontramos, percebemos que o pedal do vibrafone não estava a funcionar – o que foi um grande entrave para esta sessão que relato.

Começamos por ler o arranjo do *Dido e Eneias* de H. Purcell – a primeira versão completa do arranjo que fiz. Este arranjo vive muito do jogo dos arcos no vibrafone, que nas condições que nos foram apresentadas, não pudemos ter uma perceção clara sobre o bom funcionamento dessa solução no arranjo. De qualquer das formas, tudo o resto funcionou bastante bem. Penso que, depois de marcada a primeira apresentação oficial do ensemble, nos ensaios de preparação para o concerto, a leitura do arranjo (bem como da obra *Sobre uma Comunhão Sucessiva e Simultânea*) será mais eficaz e trará mais resultados para a interpretação das mesmas. Por isso, pensei que a partir deste momento, será mais eficaz, nas sessões subsequentes, começar a trabalhar para a nova obra que sairá das improvisações do ensemble.

Posteriormente, trabalhamos sobre o poema *Cântico Negro* de José Régio. Como tinha dito, pedi à Rosa (a única pessoa que sabia qual o poema que íamos trabalhar), para recitar o poema antes do momento da improvisação. Em simultâneo, e como levei material eletrónico para trabalhar com eles, gravei com microfone a récita da Rosa. Depois da Rosa ter recitado o poema, a improvisação começou. Penso que quem começou a improvisação foi o Eduardo Seabra, a partir do *niente*. Logo a seguir, a Rosa entra com o verso inicial: *Vem por aqui*. Rapidamente, percebi que o Rodrigo na percussão tirou as notas aproximadas da voz, repetindo o gesto do verso inicial. Esse claramente passou a ser o foco da improvisação nos momentos iniciais, principalmente entre o Rodrigo e o Eduardo Seabra. Esta improvisação teve o problema de que deixou de se ouvir a voz e perdeu-se toda a questão da clareza do texto e do seu conteúdo, pelo que não conseguimos – e falo por todos – chegar ao momento da improvisação em que estamos todos no mesmo espaço virtual (que é de todos, mas não é de ninguém). Além disso, a procura do texto dentro do som que estávamos a criar era algo que não nos permitia avançar para um estado de *flow* da improvisação. Contudo, é de destacar a forma como a improvisação terminou: todos percebemos que o

verso final estava próximo, os nossos ouvidos abriram-se e assim que a Rosa cantou o último verso, todos em conjunto saímos (não houve um fade-out, mas uma saída simultânea que nunca tinha acontecido e que, a ser combinada, seria difícil de colocar em prática). Neste caso, aconteceu de forma muito orgânica e nada racional – todos sentimos, sem pensar, que era daquela forma que ia acontecer. Este aspeto, para mim, foi o mais interessante e aquele que me fez perceber que a nossa relação, em grupo, melhorou bastante desde o início. Falando neste aspecto, é importante realçar que o Rodrigo ainda necessita de algum tempo de adaptação. Quer em relação a nós, quer nós em relação a ele. O som retirado do vibrafone é um som completamente diferente do som do Francisco, e isso tem de ser tido em conta por ambas as partes. É um processo que se adivinhará demorado, mas que será interessante para compreender a importância que cada elemento tem no ensemble.

Depois fizemos uma segunda improvisação. Desta vez eu coloquei dois constrangimentos que pareciam necessários para melhorar a experiência da improvisação: o primeiro baseava-se em fugir à tentação de começar do *niente* – as improvisações passadas, que levou à obra *Sobre uma Comunhão sucessiva e simultânea*, começaram exatamente a partir do *niente*, sendo, por isso, para mim, necessário mudar a forma como iniciamos a improvisação/obra; o segundo pedia que, em todos os momentos da improvisação, nós garantíssemos que conseguíamos ouvir a voz, o texto e o seu conteúdo. Para isso, nós aproximamo-nos todos da mesa da eletrónica e fizemos música de câmara num espaço em que estávamos num círculo fechado.

Tivemos alguma dificuldade em começar, pois na primeira tentativa (desta segunda improvisação), a tentação de começar no caos total foi muito grande, sendo que o Eduardo Seabra – que estava no clarinete baixo – começou a improvisar com um ataque em fortíssimo, juntamente com o Rodrigo – no vibrafone – que, nas circunstâncias, teve muita piada.

Depois de nos rirmos bastante, começamos a segunda improvisação, que funcionou bastante melhor que a primeira, pois o foco da atenção estava na voz e no seu discurso expressivo. Em relação a esta improvisação, a forma como a Rosa cantou certas passagens do poema foram muito interessantes, mantendo a voz num registo médio (para que se pudessem perceber todas as palavras), mas os gestos usados, a repetição de certas palavras, de facto evidenciaram o conteúdo do poema. E para mim, é aqui está o desafio de compor com este material. Acho, ainda assim, que devemos dedicar uma das sessões a trabalhar sobre o poema (sem qualquer material musical): por exemplo, dedicar uma das sessões a recitar o poema – cada um de nós, sem exceção – e perceber as diferentes interpretações de cada um, a forma como a récita do poema cresce, ou diminui, ou mantém-se igual, dependendo da pessoa que o recita e da sua interpretação. Isto pode levar a uma peça musical que apresenta as várias interpretações, ou a cinco peças diferentes, que juntas criam uma peça maior – onde o poema pode até nem ser apresentado. Poderão nascer 4 peças diferentes para instrumento solo e uma para tutti, por exemplo. No entanto, só nas próximas sessões poderei saber que via iremos seguir – pode até nem ser uma destas, mas outra que surja durante os trabalhos. A única questão que me preocupa prende-se com o facto de o mês de maio ser muito complicado para todos, principalmente para a Ana Rosa que está em muitas “frentes” pelo que terei pouco tempo para explorar e compor a obra que irá nascer. As duas improvisações que fizemos tiveram entre 7 a 10 minutos.

Terminamos a sessão por volta das 23h15.

Anexo – Registo fotográfico por Rúben Dias

Durante o *Dido e Eneias* de H. Purcell



Durante o segundo momento de improvisação



Registos individuais – Ana Rosa



Registos individuais – Rodrigo Allen



Registos individuais – Marco Pereira



Registos individuais – Eduardo Seabra



Registos individuais – Marta Nabeiro



Relatório – Grupo de Trabalho

Projeto de Investigação de Mestrado

Data da sessão: 14/09/2023

Hora de início: 15h00

Hora de fim: 19h30

Presenças: Ana Rosa, Eduardo Seabra, Marta Nabeiro e Rodrigo Allen

Número da sessão de trabalho: 14

No dia 14 de setembro de 2023, na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, teve lugar a 14^a sessão de trabalho com o *Fra Ensemble*. Esta sessão de trabalho marca um regresso aos trabalhos de improvisação com o ensemble, no intuito de chegar a uma nova obra.

Desde a última sessão de trabalho, tendo o *Fra Ensemble* chegado à primeira obra, *Sobre uma Comunhão Sucessiva e Simultânea*, adotamos um modelo de trabalho que consistia na preparação do programa para a sua respetiva apresentação em dois concertos, nos dias 5 e 9 de junho de 2023, na ESMAE. O modelo consistia na realização de ensaios para preparação do concerto e, por isso, não foram realizados relatórios neste âmbito. Posteriormente, a 4 de julho o *Fra Ensemble* levou esta música até ao *Showcase* da empresa de gestão cultural *Artway*, que decorreu no Fundão, e, no dia seguinte, a Lisboa, na Sala dos Serenins. A música foi bem recebida pelo público em todas as apresentações com destaque unânime para a forma de apresentação e colocação do público no espaço à luz dos nossos candeeiros.

Todo este processo foi fundamental para nós passarmos mais tempo juntos, conhecermo-nos melhor e criar assim um outro tipo de intimidade que pode (ou não, pois ainda iremos descobrir) modificar a forma como improvisamos em conjunto e como nos ouvimos.

Na última sessão, o trabalho de improvisação que levamos a cabo foi já com o objetivo de chegar a uma nova obra, com recurso a um poema, neste caso, o poema *Cântico negro* de José Régio. Entretanto a ideia foi abandonada e substituída pelo uso do poema *Data* de Sophia de Mello Breyner. O uso deste poema e o pouco tempo que o ensemble tinha para, além de preparar os concertos que iria ter, incluir no seu horário mais sessões de improvisação, levaram a que eu escrevesse – por conta própria – alguns materiais sobre os quais improvisaríamos posteriormente e que estão descritos em portfólio que anexo a este relatório (ver o anexo para melhor compreensão do trabalho descrito – título: *Materiais para uma nova obra. A ser explorado pelo Fra Ensemble*).

Por isso, para esta sessão trouxe o desafio descrito no portfólio em anexo: a utilização destes materiais como ponto de partida para a improvisação, para a interpretação e para a sua transformação, aprofundamento e enriquecimento, com o objetivo de chegar a uma nova obra.

Grande parte do nosso tempo foi na leitura dos materiais descritos. Este processo foi demorado, mas bastante importante. É o trabalho de preparação destes materiais que permitiu que cada um os conhecesse com detalhe e estabelecesse uma relação com eles. Isto mostrou ser muito importante para os momentos de improvisação que se seguiram.

Apesar de termos lido todos os materiais, apenas trabalhamos improvisações sobre os materiais C e A respetivamente.

A primeira improvisação, relativa ao material C, teve cerca de 10 minutos. A primeira sensação que tive enquanto ouvinte da improvisação foi a de um grande apego ao motivo

inicial que é insistente e que se vai repetindo ao longo da sua duração: glissando entre dó susenido e sol natural. Foi assim que a improvisação começou: exatamente como está escrito – com a voz a entrar com o motivo descrito. Todos alinharam na exploração das notas dó susenido e sol e foram acrescentando, à medida que o tempo passava, outras notas que apareciam também na partitura. Talvez houvesse receio, em oposição ao que aconteceu com a obra *Sobre uma Comunhão Sucessiva e Simultânea*, em improvisar sem o guia específico de que notas tocar ao longo da improvisação. Na verdade, este aspeto foi uma mais-valia. Todos se ouviram e improvisaram melhor. A ausência de notas fez com que todos ouvissem melhor o contributo das alturas realizadas e o seu contexto no geral. Além disso, levou a uma surpresa agradável do ponto de vista formal: não se submeteu aos clichês fáceis de um grande crescendo e diminuendo – pelo contrário, funcionou como se eu tivesse aberto uma janela e aquela música já lá estivesse a soar, sendo eu, o ouvinte, um interveniente que, aparecendo a meio, captei o momento daquele excerto.

Eu tive alguma dificuldade em desligar-me do que havia escrito – por um lado, a fidelidade da improvisação ao material composto não me permitiu o afastamento do material enquanto criador solitário. Além disso, o cansaço também se instalava na sala e a temperatura também não era a mais ideal. No entanto, a improvisação foi boa, mas não impulsionou ainda a criação. E é normal. Enquanto compositor, encontro-me numa fase em que me sinto esgotado – sem alternativas compositivas. Esta improvisação mostrou-me que, de facto, há ainda muito por escrever e por compor.

Um dos aspetos que me marcou mais nesta improvisação foi, no fim, quando o Rodrigo instalou, na percussão, uma linha rítmica regular que, atrás da plasticidade rítmica e pulsada característica da maior parte dos momentos de improvisação, deu-me a sensação de estar a ouvir duas músicas ao mesmo tempo, como se estivesse, simultaneamente, em dois planos temporais distintos. A única vez que me lembro de sentir essa coexistência temporal foi aquando da primeira audição da obra para orquestra *Earth Dances* de Birtwistle, que no início apresenta algo semelhante ao descrito: um plano mais maleável e um plano mais regular, que vai tendo diferentes profundidades na textura.

A segunda improvisação, sobre o Material A, teve a duração de cerca de 20 minutos. Esta improvisação afastou-se mais do material composto e até incluiu referências de outros materiais. Senti que esta improvisação teve uma duração maior do que deveria ter tido. Houve momentos forçados na improvisação para que o material aguentasse.

O material A constitui um problema, a meu ver: ao contrário dos outros, este material é mais complexo do ponto de vista dos recursos que usa, o que tornou a improvisação mais abstrata em relação ao que estava composto. Esta característica pode ser explorada e tornar-se assim num poço de novos universos, mas deve ser trabalhado nesse sentido. Percebi também, nesta improvisação, que valerá a pena, na próxima obra, deixar espaço para que os músicos possam improvisar. Alguns dos gestos que estavam a ser feitos pelos meus colegas resultavam muito bem porque eles estavam conscientes do seu papel no contexto. Penso que este é outro aspeto a explorar.

É de realçar, no entanto, que ambas as improvisações me surpreenderam bastante pela positiva na sua coerência e no som apresentado. Tenho a certeza de que a relação que foi (e está a ser) criada entre nós terá contribuído imenso para este progresso e para estes resultados. Só não atingimos, ainda, o transe temporal que já atingimos anteriormente no processo da improvisação. Quando o atingirmos, quando estivermos a viver, de facto, o mesmo momento e a ter a mesma experiência temporal, será nesse campo que a composição se impulsionará.

Amanhã (pois estou, neste momento a escrever o relatório no dia em que esta sessão aconteceu) iremos ter a nossa 15ª sessão que se dedicará exclusivamente à improvisação.

Iremos trabalhar de forma a chegarmos a atingirmos essa experiência temporal, embora estejamos um pouco pressionados pelo tempo, pois a meio de outubro ficaremos sem a Rosa (que estará fora do país durante alguns meses), sendo que o processo de escrita da composição deve iniciar-se por volta dessa altura, se o resultado das nossas sessões assim o permitir.



Materiais para uma nova obra

A ser explorado pelo Fra Ensemble

Marco Luís Lopes Pereira

Professor Orientador
Rui Penha

07/2023



Instrumentação

Soprano

Clarinete em Si bemol

Violoncelo

Percussão

Memória Descritiva

O que pretendo apresentar neste portfólio não é uma obra. Não se trata de uma composição fechada, aprimorada, limada, pronta a ser trabalhada pelo ensemble de forma a apresentá-la ao público. O que se encontra aqui é algo mais modesto. São fragmentos ou ideias. Em termos compositivos, referir-me-ei a eles como materiais a serem explorados.

Contudo, parece-me importante, antes de apresentar os materiais, mostrar o contexto que me leva a este tipo de abordagem compositiva, que se encontra “a meio”.

Cheguei a um ponto do meu trabalho compositivo e de pesquisa, no qual me interessa explorar o tempo de partilha. *Sobre uma comunhão sucessiva e simultânea* – a outra obra presente no portfólio deste semestre – nasceu de um processo de criação com os outros, no seio do ensemble que foi criado para me acompanhar neste processo de investigação. Por razões práticas, ao contrário do que aconteceu na peça *Sobre uma comunhão sucessiva e simultânea*, este semestre o ensemble não teve a disponibilidade de se juntar para o trabalho de improvisação e de partilha que tem sido o motor para a minha criação artística. Por isso, senti a necessidade de encontrar um outro método de criação, que possibilitasse o trabalho individual da minha parte, correspondendo assim às exigências temporais associadas à apresentação de resultados, na Academia.

Mas como chego eu a estes materiais que apresento? E como me proponho, através do *Fra Ensemble*, a trabalhar estes materiais com o objetivo de chegar a mais uma obra?

Primeiramente, e respondendo à minha primeira questão, parto da minha obsessão pelo tempo. Para isso, conto com o apoio do poema *Data* de Sophia de Mello Breyner Andresen (in ‘Livro Sexto’):

Data

{à maneira de Eustache Deschamps)

Tempo de solidão e de incerteza

Tempo de medo e tempo de traição

Tempo de injustiça e de vileza

Tempo de negação

Tempo de covardia e tempo de ira

Tempo de mascarada e de mentira

Tempo que mata quem o denuncia

Tempo de escravidão

Tempo dos coniventes sem cadastro

Tempo de silêncio e de mordança

Tempo onde o sangue não tem rastro

Tempo de ameaça

O poema de Sophia é um poema que ilustra as características de um tempo escuro, negativo. O “Livro Sexto” foi publicado em 1962. Este poema dista de hoje 61 anos. Contudo, o seu conteúdo emocional, a meu ver, reflete-se ainda nos nossos dias. Certamente por razões diferentes de Sophia, hoje encontramos no mundo outros aspetos que são preocupantes e que nos fazem pensar num tempo também de escuridão e de incerteza. A própria forma como nos relacionamos com o tempo, por exemplo, é motivo de preocupação. Cada vez encontramos menos tempo disponível, cada vez mais priorizamos o urgente ao importante. E, sendo eu, uma pessoa que tem problemas em gerir a forma como experiencio o tempo, e como este tem impacto na forma como me relaciono no mundo (e, por isso, com os outros), este poema ressoa em mim certas sensações que acredito serem as mesmas que motivam o meu trabalho de pesquisa. Além disso, a repetição enfática da expressão “Tempo de” marca claramente um passo regular no poema e, simultaneamente, o seu carácter obsessivo.

Sendo eu um obcecado pelo tempo, julgo ser possível encontrar uma forma de mostrar essa obsessão, através da repetição, da tensão e do carácter do próprio poema, na música. Comprometi-me a usar a expressão “Tempo de” para a realização da nova obra, sendo este o único texto que pretendo utilizar – como é possível de ver nos materiais apresentados.

Além disso, Sophia de Mello Breyner Andresen escreve no início do poema: “à maneira de Eustache Deschamps”. Eustache Deschamps foi um poeta medieval, do século XIV, que, de forma muito curiosa, teve aulas com o Guillaume de Machaut. Embora não seja claro para mim, qual a relação que existe entre o tipo de escrita de Sophia e a de Eustache Deschamps, achei interessante não desprezar esta ligação ao tempo medieval, procurando, na música da época, elementos que possam ser reutilizados na minha criação. Esta tem se tornado numa prática comum, visto que a obra anterior se baseava no material do *Lamento de Dido* da ópera *Dido e Eneias* de H. Purcell.

Para isso, fiz o esboço de quatro momentos, correspondendo a quatro tipos de materiais diferentes, que têm ligações diretas ou indiretas ao poema, e que se destinam a ser tocados pelo ensemble em sessões de improvisação. O ensemble deve procurar relacionar-se com os diferentes materiais e devemos começar a encontrar formas de desenvolver o material apresentado, de forma a encontrar novos universos sonoros, desconhecidos dentro do meu material. Depois de fazer esse processo para cada um dos momentos, devemos encontrar a forma de relacioná-los num momento de performance. A minha previsão é que este trabalho possa dar origem a uma obra aberta, em que os músicos terão a possibilidade de improvisar sobre o material dado, e de o levar até ao limite. O material deve ser apresentado de forma a encontrar o ponto em que se torna saturante ouvir aquele material, mas ainda suportado pelo ouvinte. É nesse momento que avançamos para o material seguinte.

Este processo prevê-se de difícil gestão, no entanto, o facto de poder controlar quando é que se muda de material sonoro, possibilita-me relacionar-me com o momento da performance, sentir o grau de contemplação sonora por parte do público e tornar assim mais evidente que a gestão do tempo dos diferentes materiais/secções é conseguida a partir da interpretação do momento da performance, do tempo de partilha entre os músicos do ensemble, entre os músicos e o maestro (que sou eu) e entre os músicos, maestro e público.

A vontade em levar ao extremo o tempo que o material pode ser apresentado provém do carácter obsessivo e instável que pretendo encontrar. Como todos os momentos performativos serão diferentes – a temporalidade dos músicos muda de performance para performance, devido às suas circunstâncias pessoais e profissionais; a temporalidade que a sala onde é apresentada a obra muda de sala para sala; a própria energia do público, que se sente no momento da performance, tem implicações na própria temporalidade da obra –, é a razão principal para a realização de uma obra aberta. A outra razão é perceber como reage o ensemble a uma improvisação a partir de material dado, de forma mais elaborada, mais específica – como se fosse uma obra fechada – e como conseguem extrapolar a partitura a partir da improvisação e da interpretação do próprio material.

Sobre os Materiais:

Embora tenha escrito 4 pequenos fragmentos, e os tenha organizado por letras – A, B, C e D –, não é necessariamente por esta ordem que os materiais serão expostos na obra que terá origem a partir do processo acima mencionado. Nem será necessariamente por esta ordem que o ensemble irá explorar estes materiais.

Material A: Este material provém de um tratamento mais harmónico do texto. Senti a necessidade de trabalhar o campo harmónico, de forma a expandir o tipo de sonoridades que poderia encontrar. O processo de rotação de acordes levou-me aos seguintes resultados:



Alguns destes acordes são utilizados na elaboração do Material A, mas também são utilizados em alguns momentos nos outros fragmentos que serão apresentados.

Também no Material A, é explorada a ideia de obsessão, com a repetição enfática do texto e a sua aceleração, acompanhada com a tensão da articulação nas cordas, acompanhadas de trilo, mostrando uma energia interna associada à instabilidade do próprio conteúdo emocional do poema.

Material B: Este material apresenta características mais percussivas, e por isso, mais disruptivas. Os Tom-toms são utilizados (embora possa ser feito com Roto-Toms – algo que iremos explorar no ensemble, devido à possibilidade de “afinar” as alturas indefinidas dos Roto-toms) de forma solística. A voz entra com o caráter percussivo das consoantes [T], [P], [D] – [T]em[p]o [d]e. A repetição dos gestos nos Toms e a exploração percussiva das consoantes, na voz, apresentam duas vantagens: uma ligação musical mais clara entre a voz e a percussão e a obsessão da repetição e da negatividade, na parte solística da percussão. Nesta parte ainda é apresentada pequenas oscilações na voz. Atentemos no compasso 48:



Estas oscilações provêm de duas referências importantes para mim, no processo de composição destes materiais: a obra *Ommagio alla Pietà* da compositora Mary Finsterer¹, na qual as oscilações na voz visceral fizeram-me lembrar uma das interpretações do *Kyrie* da *Missa de Notre-Dame* de Guillaume de Machaut², na qual é usado uma espécie de oscilação na voz (não é parecido com um trilo, nem vibrato – é mais parecido com um *mordendo*), que me pareceu uma boa forma de trazer elementos da música de Machaut para serem explorados de uma nova forma, num outro contexto.



Material C: A ideia das oscilações na voz é, neste fragmento, exposta de uma forma mais evidente: a partir dos glissandos na voz, entre dó sustenido e sol que se vão repetindo continuamente. Além disso, o clarinete encontra-se frequentemente a imitar os gestos da voz (compasso 1 a 3, por exemplo). O violoncelo marca algumas dos saltos da voz (ver compasso 1, 7 e 9, por exemplo). Aqui surge, de forma escondida, melodias mais tradicionais da voz, claramente retiradas do universo modal, remetendo para a sonoridade de Machaut (ver compassos 8 e 9 – salto de quinta e a apresentação do sexto grau melódico subido, remetendo para a sonoridade dórica). Aqui a proximidade dos intervalos de só sustenido-sol (trítono) e ré-lá (quinta perfeita), mostram a facilidade em chegar ao intervalo consonante. Além disso, estes intervalos, bem como a 4ª perfeita, são intervalos bastante presentes nas harmonias apresentadas no Material A.

¹ Aqui encontra-se o link do Spotify da interpretação da obra *Ommagio alla Pietà* de Mary Finsterer: <https://open.spotify.com/track/11M3aPBAn9T6jPjW2b1iGf?si=7eba6e0347ae4fee>

² Aqui encontra-se o link do Spotify da interpretação do *Kyrie* da *Missa de Notre-Dame* de Guillaume de Machaut: <https://open.spotify.com/track/3GZIFKywZot38CBxmf83xC?si=1635f9095d694076>

Material D: Este material assume a sonoridade modal como ponto de partida para a exploração sonora. Aqui, a escrita vocal é muito mais próxima da música de Machaut. A própria cadência - 4ª perfeita para 5ª perfeita em movimento contrário – para além de se encontrar ligada aos intervalos das harmonias apresentadas no material A, são uma característica clara da escrita polifónica do tempo medieval.

Material A

Marco Pereira (b.2001)

Tempo: ♩ = 60

Soprano: *p* *mf* *mf* *p* *mf* *p* **G.P.**
 Tem - po de Tem - po de Tem-po

Clarinet in B♭: *ppp* *ppp* **G.P.**

Vibraphone: w/soft mallet. *ppp* *ppp* **G.P.**

Violoncello: con surd. *ppp* *ppp* **G.P.**



7

S. *p* *p* *mp* *pp* *mp* *mf* *mp* *mf* *pp*
 de Tem - po Tem-po de Tem-po Tem-po [m] Tem - po

Cl. *mf* *ppp* *p*

Vib. *mf* *ppp* *p*

Vc. *mf* *ppp*



Tempo: ♩ = 40 ♩ = 60

12

S. *pp* *tr* *sfz* *mp* *pp* *ppp* *molto* *fp* *p* *pp*
 Tem - po de e Tem-po e Tem-po Tem-po de Tem po

Cl. *f* *mp* *pp* *p < f*

Vib. *f* *mp* *pp*

Vc. *f* *mp* *pp* *p < f*

Annotations: *sprechgesang*, *fitz.*, *w/pedal*, *s. pont.*

* Play small notes, quickly, in time always

molto accel.

♩=60

20 *f* *ff* *p* *f*

S. *sprechgesang* *whisper* ----- *ord.*

de Tem-po e Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po

Cl.

Vib.

Vc.



accel.

23 *p* *mp* *mf* *ppp* *ff*

S. Tem po Tem po Tem po Tem po Tem po Tem po Tem po Tem po

Cl.

Vib. *w/ medium-hard mallet.*

Vc. **accel.**



♩=60

agitato

pesante

25 *mp* *ff* *sfz* *sfz* *sfz*

S. *espressivo*

de Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po de Tem - po

Cl. *fltz.*

Vib. *f* *ppp* *f* *ff* *ff* *ff* *ff*

Vc. *senza surd.* *f* *mp* *ff* *ff* *ff* *ff*

38 *pp sub.* *mp dolce*

S. *de* *de Tem - -*

Cl. *ppp* *ff pp p*

Vib. *ppp* *ff pp p*

Vc. *ppp* *ff pp p*

ord. -----> s. pont.

41 *pp* *f p sub.*

S. *po* *Tem-po Tem-po Tem-po Tem po Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po Tem po*

Cl. *pp* *mp*

Vib. *pp* *mp*

Vc. *pp* *mp*

43 *fff* *mais fff possible*

S. *Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po*

Cl. *fff* *mais fff possible*

Vib. *fff* *To Tom-t.*

Vc. *fff* *mais fff possible*

(to be continued...)

Material B

♩=60 **molto espressivo**

Tom-toms
solo l.v. l.v.

1
Tom-t. *f < fff* *pp* *fff* *pp* *fff* *f p* *fff* *ppp*

8
Tom-t. *f* *ppp* *mfp*

molto accel.

♩=60 **accel.**

15
Tom-t. *pp* *fff* *pp sub.*

♩=50 **pesante**

molto accel.

20 *éteuffer* *éteuffer*

Tom-t. *fff* *fff* *fff*

♩=60

26
Tom-t. *ffp* *pp* *mf*

♩=50 **pesante**

♩=60

♩=50 **pesante**

30
Tom-t. *fff sub.* *fff sub.*

w/ trivial sound always
percussive consonant

37

S. *f ppp* *f ppp* *f* *f p f p*

[T] em - [p] o [d] [T] em - [p] o

Tom-t. *f* *mp* *pp* *f* *f p* *fff sub.*

* Play small notes, before time

43 *ff* *fp fp fp ppp* *f f ff*

S. [d] [T]em-[p]o [d]e[m] [T]em - [p]o [d]

Tom-t. Wood Block Tom-toms

p ppp ppp < molto fff



48 *f pp mf p f pp mfp* *f* *f* *f*

S. [T] em - [p] o [d] [T]em - [p]o

W.B. Wood Block 1 Wood Block 3 Tom-toms

mp f ppp < f p sub. f ppp sub.



52 *f* *sfz* *f > mf* *f > mf* *ff*

S. [T] em - - - - [p] o [d] e Tem - po de

Cl. *pp mp ppp*

Perc. *f < fff mp < mf mp > p ff p < > ff*

Vc. *pp mp ppp mp*

(to be continued...)

Material C

♩=50
w/ trivial sound

1 *ff sfz sfz fp fp f sub. fp sfz f sfz*

S. Tem - po de [T] em - [p] o de Tem - po Tem - po

Cl. *pp mf fp f p sfz*

Vib. *ppp* w/medium-hard mall. 1 Wood Block 3 Tom-toms *f < fff p > mf* To Vib.

Vc. *mp* pizz. *mp dolce* arco *f espressivo fp*

5 *p ff espressivo sfz sfz sfz p mpp mf calmando mp f < sprechgesang*

S. de Tem - po de Tem - po de Tem - - - - - po Tem - po

Cl. *p pp ppp sfz sfz pp dolce*

Vib. *p fff* 1 Wood Block 3 Tom-toms *f mp mf* To Vib.

Vc. *sfz sfz sfz* pizz. *pp dolce* II. arco

10 *fff pp sub. mf mp cantabile fp*

S. de Tem-po de Tem - po de Tem - - - - - po

Cl. *ppp mp ppp p mp fp*

Vib. *ppp mp ppp* w/ soft mall. *p mp fp*

Vc. *ppp mp pp* senza vib. *fp*

(to be continued...)

Material D

♩=50

1 *p dolce* whisper *pp* *p* *mp*

S. Tem - po de Tem - po de [T]em - [p]o [d]e Tem - po de Tem - po

Cl. *pp* *mp* *p* *mp*

Vib. *p* *mp*

Vc. *p* *mp*

(to be continued...)

Relatório – Grupo de Trabalho

Projeto de Investigação de Mestrado

Data da sessão: 15/09/2023

Hora de início: 14h30

Hora de fim: 19h30

Presenças: Ana Rosa, Eduardo Seabra, Marta Nabeiro e Rodrigo Allen

Número da sessão de trabalho: 15

No dia 15 de setembro de 2023, teve lugar na ESMAE, a 15ª sessão de trabalho do *Fra Ensemble*.

Continuando o trabalho feito na sessão anterior trabalhamos a improvisação sobre os Materiais D e B, respetivamente (ver anexo do relatório anterior). Estes eram os materiais que faltavam trabalhar em improvisação na sessão anterior.

Começamos logo pela improvisação de D. O material D consiste numa pequena linha na soprano (maioritariamente modal, com centro em lá), escrita com inspiração na música medieval. É um material que transmite calma e serenidade. Foi assim que a improvisação sobre este material se deu. Durante cerca de 25 minutos, o ensemble conseguiu manter e explorar de forma irrepreensível o material modal e o seu carácter tranquilo. A partir de um certo momento (apontaria mais ou menos para os 10 minutos de improvisação) senti que a repetição dos elementos da melodia modal se começou a esgotar em si mesma, devido à ausência de transposição desses elementos. Nesse momento, dei por mim a raciocinar sobre a importância de mudar o centro modal, para permitir o desenvolvimento do campo harmónico e assim fazer fluir o discurso musical. No instante em que torno isto consciente em mim, o Rodrigo, no vibrafone, faz exatamente isso: a partir de um elemento da melodia fez a sua transposição e posterior alteração das características intervalares do elemento (mais tarde, até soava a uma espécie de escala “cigana-húngara” da famosa Formação Musical). Esta iniciativa do Rodrigo permitiu um sorriso entre mim e ele visto partilharmos da necessidade da mudança harmónica. Esta iniciativa contagiou o resto do grupo, havendo momentos de tensão harmónica, em que os vários elementos do grupo se aproximavam e afastavam sucessivamente do centro modal instalado.

Nesta improvisação, destaca-se também o uso da nota pedal da Marta Nabeiro com a melodia modal da Rosa: fez lembrar a Sanfona e o recurso do bordão. Um outro aspeto foi a apresentação de um pequeno ornamento pela Rosa, na melodia contínua modal. Conferiu um carácter medieval e até mesmo, de alguma forma, árabe. Um outro aspeto que devo salientar foi a forma: tal como na sessão anterior, a forma não foi clichê. Mantém-se a ideia da abertura de uma janela, e da audição de uma música que se inicia “a meio” e termina “a meio” de um fluxo pré-existente. Esta improvisação foi, em geral, muito bem conseguida, tendo havido momentos em que o transe temporal foi conseguido. No entanto, ainda nos encontramos preocupados em tornar lógicas as nossas intervenções. Elas ainda não nascem do impulso da intuição.

De seguida, improvisamos sobre o material B. Desta improvisação recordo-me que o carácter disruptivo deste material não foi muito usado. Aliás, houve muita semelhança com a primeira improvisação. Notei que houve uma grande afinidade pelo material modal, que se tornou um entrave, a meu ver, para as restantes improvisações.

Falamos posteriormente sobre a importância da intuição neste tipo de experiência do tempo. Sinto ainda que todos reagimos racionalmente – pois somos músicos treinados e conhecedores – aos impulsos criados racionalmente pelo outro. Referi a importância de atingirmos uma inocência infantil: a nossa contribuição para o ensemble deve atingir um grau

de afinidade tão elevado com o momento de improvisação que os músicos devem ser levados a produzir som de forma intuitiva e não de forma racional/pensada. A intuição confere ao contributo de cada um, a possibilidade de reverberar por simpatia com o outro. “Não sei porque toquei aquela nota, mas naquele momento não tive dúvidas de que aquela era a nota que deveria ter tocado”. Aqui, a diferença que pretendo demonstrar é que a dúvida, no ato de tocar, nem sequer foi colocada. Se a decisão fosse racional, esta questão seria colocada: “esta é a nota certa a tocar?” O que pretendemos encontrar na improvisação é um comprometimento com o momento da improvisação que permita não colocar a dúvida em relação a essa nota. Essa nota tem de ser sentida de tal forma, que o músico é coagido pelo momento da improvisação a atuar. Não se trata propriamente de inconsciência, mas de intuição.

Para trabalhar isso, e aproveitando para desanuviar, decidimos procurar essa ingenuidade infantil na relação com o próprio instrumento. Nesse sentido, decidimos improvisar sobre o material B, mas com os instrumentos trocados: a Marta (violoncelista) foi para a percussão, Eduardo (clarinetista) foi para o violoncelo, o Rodrigo (percussionista) ocupou o lugar da soprano, e a Rosa (soprano) tocou clarinete. Rimo-nos bastante – o momento não poderia ter sido mais infantil – mas valeu a pena para atingir esse grau de inocência que se procurava. É um exercício que vale a pena explorar mais vezes pois pode ter muito potencial.

De seguida, o meu orientador, Rui Penha, assistiu a um momento de improvisação sobre o material B. Desta vez todos os músicos estavam no seu respetivo instrumento. É curioso que, do ponto de vista performativo, todas as intervenções pareciam ser mais intencionais. Em última análise, e passando a redundância, mais performativas. Penso que se deveu ao facto de ter o meu professor como público. No fim, e em diálogo com ele, ele apontou-nos a questão da intuição que abordámos em cima e a preocupação que nós devemos ter em fazer com que as nossas contribuições não sejam racionais, mas as impulsionadas pelo momento.

Posteriormente, definimos por unanimidade que seria interessante realizar uma grande obra com vários andamentos. Sendo que cada material poderia originar um andamento e outros poderiam aparecer através das improvisações. Uma das razões para as quais convidamos o professor Rui Penha a juntar-se a esta sessão era para compreender se esta ideia não entraria em conflito com um possível número mínimo de obras que deveria ser documentado na dissertação final. Percebemos que não havia qualquer problema e em princípio ficou definido que iríamos trabalhar neste sentido: uma obra grande com vários andamentos de duração variável. Além disso, e visto que o texto usado nos materiais é muito limitado (o uso, a todo o tempo, da expressão *Tempo de*), falamos sobre a possibilidade de manipular a semântica em relação a um texto fixo. De forma mais pormenorizada, como o texto é limitado (nas suas palavras), podemos explorar a forma como o texto é dito. Quantas e quantas vezes, somos confrontados com o mesmo texto que, dito de forma diferente, tem significados diferentes?

A partir daqui a questão que se colocou foi qual seria a forma ideal para a obra, e como esses andamentos (originados a partir dos materiais) se sucederiam no tempo linear da obra? Foi proposto pelo Rodrigo que, em conjunto, definíssemos uma sucessão dos materiais que culminaria na sucessão dos andamentos correspondentes. Eu discordei. Essa decisão, a ser tomada desta forma, seria incongruente com o trabalho que temos feito de uma experiência intuitiva e fenomenológica partilhada. Lancei o desafio: deveríamos fazer uma improvisação que usasse todos os materiais; a ordem pelo qual os materiais aparecerem é a ordem que define a forma da peça (se a improvisação fosse bem-sucedida e a experiência temporal partilhada fosse conseguida).

A improvisação teve cerca de 1 hora. Fui registando alguns dos materiais que ia reconhecendo, mas a recorrência do material D era insistente e os restantes materiais, embora aparecessem, foram sempre apresentados de passagem para outras sonoridades, que se estabeleciam durante algum tempo e que pareceram ser mais estruturais que os materiais A, B e C. A forma da improvisação assemelhou-se a uma espécie de Rondó, sendo que o material repetente era o material D, sempre apresentado de forma bastante evidente – é de lembrar a grande afinidade que todos sentiram pelo material D, já mencionada atrás. A evidência deste material provém também das características modais que lhe são características, sobressaindo, dessa forma, no universo da improvisação. Estava à espera de ouvir uma sucessão clara entre os vários materiais e isso não aconteceu. Contudo, também sei que não fui claro na maneira como deveríamos trabalhar a improvisação, tendo sido muito aberta e, por isso, não ficou claro para mim a forma que iríamos adotar na obra final. Quando manifestei a minha preocupação discutimos arduamente sobre esta questão, pois para todos eles a forma tinha sido evidente. Perguntei aos quatro então qual era a forma: ninguém chegou a um consenso. A experiência partilhada não foi conseguida – de todo – e, por isso, não servirá de modelo para a grande obra. Contudo, vários dos novos elementos apresentados foram bastante interessantes e servirão de inspiração para a realização dos andamentos adjacentes aos andamentos estruturais (o dos materiais). Desses novos elementos, destaco em particular: uma espécie de burburinho quase inaudível no clarinete, que serviu de passagem de uma secção para outra, na improvisação; som de inspiração e expiração proveniente da soprano, um desenvolvimento adquirido a partir da expressão *Tempo de*; e a utilização do chão e do corpo numa secção específica da improvisação sobre os materiais dados – do ponto de vista performativo foi um momento bastante interessante.

Em conclusão, a quantidade de elementos novos não permitiu a clareza da forma e, por isso a sua organização linear no tempo. Além disso, ainda não atingimos a experiência de tempo partilhada que nos permita intuir na improvisação e através dela a forma da obra.

Senti, no momento desta sessão, uma incapacidade de transmitir a minha sensação aos músicos. Posso até ter errado na forma direta como abordei a improvisação que tinha sido acabada de fazer e que não serviria para o propósito.

Mas, agora é certo e evidente que estamos perante um outro tipo de desafio.

Para o trabalhar na próxima sessão irei propor que trabalhemos sobre o carácter dos materiais. Os materiais A, B, C e D apresentam sempre o mesmo texto. Mas a forma como ele é transmitido é diferente – o carácter dos materiais é diferente. Por isso, na próxima sessão de improvisação iremos, em conjunto, atribuir um carácter a cada um dos materiais. E iremos fazer um exercício semelhante ao realizado nas primeiras sessões que levou à origem da obra *Sobre uma Comunhão Sucessiva e Simultânea*, mas no lugar das notas teremos carácter: faremos uma improvisação livre em que os quatro diferentes tipos de carácter devem ser explorados por todos, de forma sucessiva; assim que alguém sentir que o carácter deve mudar, o ensemble deve acompanhar essa mudança. Este exercício torna o objetivo mais canalizado e explora mais a experiência do momento de cada um e a sua relação com o tempo do outro. Assim que tivermos a improvisação que desbloqueia a forma, poderemos explorar cada material sabendo em que contexto geral ele se irá encontrar na obra.

Depois de duas sessões muito intensivas de trabalho, o *Fra Ensembe* terminou o seu trabalho às 19h30.

Relatório – Grupo de Trabalho

Projeto de Investigação de Mestrado

Data da sessão: 30/09/2023

Hora de início: 20h00

Hora de fim: 22h30

Presenças: Ana Rosa, Eduardo Seabra, Marta Nabeiro e Rodrigo Allen

Número da sessão de trabalho: 16

No dia 30 de setembro de 2023, na sala de percussão da Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, deu-se a 16ª sessão de trabalho de improvisação com o *Fra Ensemble*. Estas sessões de setembro têm como objetivo chegar a uma nova obra que irá integrar o projeto final de mestrado - na dissertação teórica, bem como na apresentação em recital.

Como combinado na sessão anterior, o objetivo para esta sessão de improvisação era a realização de uma improvisação mais guiada que permitisse desvendar a forma da obra musical a ser criada. Para isso, usando os materiais A, B, C e D que temos estado a trabalhar, deveríamos, em conjunto, chegar a uma palavra que definisse o caráter de cada um desses materiais. Tivemos uma discussão bastante profunda pois, apesar dos materiais serem diferentes entre si, há elementos que se mantêm de material para material. Por isso, nem sempre era óbvio o rótulo de caráter que um ou outro ia sugerindo para cada material. Acabamos também por dividir o material A em dois, devido às suas proporções e características, gerando um novo material a que chamamos E.

Após a longa discussão chegamos à seguinte categorização dos materiais:

- A: Planície
- B: Agressivo, pânico
- C: Insistência, sufoco, desassossego
- D: Doce, tranquilo
- E: Obsessivo, urgência

Esta categorização, que deveria ser clara para toda a gente, era fundamental para o exercício de improvisação que se pretendia: de forma semelhante ao exercício de improvisação que originou a obra *Sobre uma Comunhão Sucessiva e Simultânea*, aqui, o elemento que entrasse em primeiro lugar deveria apresentar um caráter; de seguida, todos deveriam ir entrando reforçando o caráter escolhido pela primeira pessoa; assim que alguém sentisse que, num determinado momento, já não fazia sentido continuar nesse caráter, deveria mudar para um dos outros caracteres categorizados. A apresentação desses caracteres deveria ser sucessiva evitando a sua apresentação simultânea para a forma total da obra ser clarificada.

Antes de iniciarmos a improvisação decidi desligar a luz da sala. Já era de noite pelo que a luz na sala era residual. Decidi também que deveríamos dar algum tempo ao silêncio para que este se pudesse instalar entre nós e servisse de base para os sons que iriam ser apresentados na improvisação. Depois de um momento de silêncio, com o meu braço deveria dar a indicação de que o momento de improvisação se havia iniciado.

Assim o fizemos. Estivemos em silêncio durante algum. Certamente mais de um minuto. Neste momento, antes da performance, senti que a nossa relação com o silêncio convergiu para uma experiência semelhante, partilhada por todos. Quando tive esta

sensação, levantei-me e muito claramente dei uma indicação com o meu braço apontando o início da improvisação. Se havia dúvidas de que estávamos todos ensurdecidos naquele som – agora raro – do silêncio, após a minha indicação ninguém se atreveu a realizar um som que interrompesse aquele silêncio. De facto, aquele silêncio fazia já parte da improvisação e teve um papel fundamental na direção de todos para uma mesma experiência do tempo, naquele momento, naquela sala. Não poderei mesmo, de todo, duvidar de que aquela foi uma verdadeira experiência do tempo, conjunta, partilhada pelos demais. Curiosamente, não foi a partir do som que se iniciou essa partilha, mas a partir do silêncio. A única dúvida que se coloca é se o silêncio precedente ao gesto de início de improvisação era já parte da própria improvisação, do próprio momento musical. Pode até ser interessante a inclusão do silêncio pré-performance como parte integrante da obra, que permita a comunhão temporal daquele momento entre ensemble e público. Apesar das dúvidas, não poderei duvidar de que o silêncio teve um papel fundamental na criação musical, nesta sessão. Também não poderei duvidar do papel do silêncio em toda a música – mas este é já um comentário que se afasta do relato dos eventos desta sessão.

A improvisação teve cerca de 15 minutos. Estes 15 minutos foram medidos por um dos elementos do ensemble, no fim da improvisação. Contudo ninguém acreditava que só haviam passados 15 minutos. Pareceu muito mais tempo. Mas, ao contrário do que se costuma dizer – quando se está aborrecido o tempo flui mais devagar – todos nós nos sentimos ligados aos sons do ensemble produzidos durante a improvisação, sendo, por isso, a sensação de aborrecimento muito afastada daquilo que realmente sentimos em conjunto.

A improvisação foi mesmo muito interessante e desbloqueou completamente o processo composicional, quer do ponto de vista da forma a adotar, quer do ponto de vista dos materiais a utilizar. Durante aquele momento de silêncio inicial, senti que esta improvisação seria aquela que seria preponderante para a composição. Ninguém se descolou da partilha do momento em qualquer instante da improvisação. Eu, enquanto ouvinte da improvisação, fui completamente surpreendido pela primeira intervenção, levada a cabo pela Ana Rosa, a soprano, que, utilizando o texto *Tempo de*, arrepiou-me com a sua entrada. Senti que a sua intervenção, com a sua específica intenção fez, naquele momento, todo o sentido. Apesar disso, após a intervenção ninguém se atreveu a responder. O silêncio havia voltado. Passados uns instantes, a Rosa torna a repetir o que havia feito e, começando a elaborar, deu espaço aos restantes para entrarem.

Passamos por todos os caracteres. Repetimo-los algumas vezes e usamo-los como momentos de passagem de um *mood* para outro.

Quando a improvisação terminou, todos ficamos em silêncio durante algum tempo (cerca de 30 segundos, talvez). Depois disso, sem falarmos, saímos da sala e fizemos um intervalo.

Agora que a improvisação da nova obra foi desbloqueada, conheço a sua forma e os seus elementos principais, que vão ser distribuídos por vários andamentos. Com a Rosa fora do país durante alguns meses, o trabalho vai ser sobretudo composicional. No entanto, ponderarei realizar mais sessões de improvisação para trabalhar em específico certos andamentos/momentos da nova obra. Além disso, incluirei alguns dos elementos sonoros que já haviam sido apresentados na sessão de improvisação anterior.

O restante tempo da sessão foi dedicada à releitura da obra *Sobre uma Comunhão Sucessiva e Simultânea* para apresentação do *Fra Ensemble* no dia 9 de outubro de 2023, na Sala Preta, inserida no festival *Recomeçar*, organizado pela Associação de Estudantes da Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo.

A sessão terminou por volta das 22h30.

ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

M

MESTRADO
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
CORDAS - VIOLONCELO

Co-criação e Colaboração: a relação na criação musical
Marta de Ferreira Nabeiro

