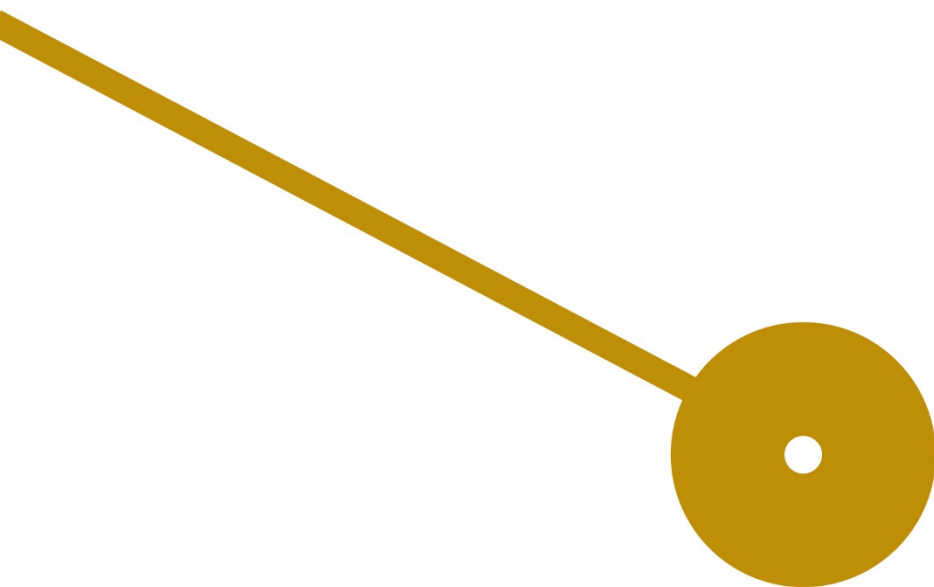


# Narrativa e Duração face à solastalgia

David João dos Santos Teixeira da Silva

06/2025





# Narrativa e Duração face à solastalgia

David João dos Santos Teixeira da Silva

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

Professor Orientador  
Rui Luís Nogueira Penha

06/**2025**

Dedico este trabalho aos criadores de silêncio.



## **Agradecimentos**

Aos meus pais, Maria José (Santos) e José Manuel (Teixeira da Silva), pelo amparo.

À Mariana (Neves), pelo toque.

Aos meus avós, Fernando (Santos) e Adélia (Santos), ao Diogo (Teixeira da Silva), à Mariana (Santos), pelo apoio.

Ao Rui (Penha), pela partilha.

Ao Rúben (C. Dias), ao Gabriel (Costa), ao Rodrigo (Pinto), à Mariana (Coelho), pela cumplicidade.

Ao Daniel (Moreira), ao Dimitris (Andrikopoulos), ao Carlos (Azevedo), pelo início.

À Ana (Freijo), ao Mário (Azevedo), pelo incitamento.

À Inês (Lourenço), à Sofia (Lourenço), pela poesia.

Ao Marco (Pereira), pelo auxílio.

Ao Guilherme (Salgado), à Maria (Arezes), à Rita (Costa), ao Sérgio (Silva), ao Pedro (Bladh), à Sara (Carneiro), ao Francisco (Salgado), à Laura (Silva), pelo som.

À ESMAE, pelas paredes.

Ao Porto e suas gentes.

ESMAE

**ESCOLA  
SUPERIOR  
DE MÚSICA  
E ARTES  
DO ESPETÁCULO**

POLITÉCNICO  
DO PORTO

**P.PORTO**

**Resumo**

Nesta dissertação procuro inquirir acerca de algumas problemáticas da sociedade e da música contemporâneas, a partir de autores como Byung-Chul Han e Mark Fisher. Nesse sentido, tento perceber como a *Narrativa*, a partir de conceitos benjaminianos, e a *Duração*, explorada por Bergson, poderão ser úteis para uma prática musical mais significativa, ao arrepio da actual corrente que privilegia a aceleração e a exacerbação de estímulos. Trata-se de confrontar o sentimento de solastalgia que o actual contexto musical me provoca.

**Palavras-chave**

narração; duração; solastalgia; sociedade; silêncio; escuta; pós-modernismo

**Abstract**

In this dissertation, I try to investigate some of the problems of contemporary society and music, based on authors such as Byung-Chul Han and Mark Fisher. As such, I try to understand how *Narrative*, based on benjaminian concepts, and *Duration*, explored by Bergson, can be useful to a more meaningful musical practice, contrary to the current trend that favors acceleration and the exacerbation of stimuli. It is about confronting the feeling of solastalgia that the current musical context provokes in me.

**Keywords**

narrative; duration; solastalgia; society; silence; listening; post-modernism

# Índice

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>1</b>
<b>1. EM RETROSPECTIVA.....</b>	<b>7</b>
<b>2. NARRATIVA .....</b>	<b>16</b>
2.1 A BUSCA DA NARRATIVA EM REALIDADES DILECTAS.....	16
2.2 CARACTERIZAÇÃO DO <i>ANIMAL NARRANS</i> .....	21
2.3 A CARÊNCIA DE NARRAÇÃO .....	27
2.4 NARRAÇÃO A PARTIR DE UMA ESCUTA PROFUNDA .....	32
2.5. PÓS-MODERNISMO ENQUANTO ANTI-NARRATIVA?.....	35
2.6 META-NARRATIVA .....	45
2.7 FETICHISMO TÉCNICO ENQUANTO DESORIENTADOR DA NARRATIVA.....	49
<b>3. CONTINUIDADE E DURAÇÃO .....</b>	<b>55</b>
3.1 <i>NADA DO QUE É IMPORTANTE E ACONTECE E ME FAZ VIVO, TEM A VER COM O TEMPO</i> .....	55
3.2 DURAÇÃO: BERGSON VS ROUPNEL.....	59
3.3 SILÊNCIO COMO AMPLIFICADOR DA DURAÇÃO .....	64
3.4 LENTIDÃO .....	69
<b>4. (DES)ATENÇÃO QUOTIDIANA.....</b>	<b>72</b>
4.1 TÉDIO E ABORRECIMENTO .....	72
4.2 O POSITIVISMO DE UMA SOCIEDADE DO CANSAÇO.....	78
<b>5. PROCESSO DE ESCRITA DE <i>GNĀRUS</i> .....</b>	<b>86</b>
.....	100
<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>102</b>
<b>ÍNDICE DE FIGURAS .....</b>	<b>109</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>110</b>

ESMAE

**ESCOLA  
SUPERIOR  
DE MÚSICA  
E ARTES  
DO ESPETÁCULO**

POLITÉCNICO  
DO PORTO

**P.PORTO**

## Introdução

*E já então eu sabia que vivemos porque outros vivem, só por isso. (Chafes et al., 2021)*

Questiono-me sobre o porquê de ser atraído por alguma música e não por outra. Contudo, esta dissertação não pretende dar respostas científicas ou relacionadas com a psicologia da música, mas sim assumir-se como introspecção<sup>1</sup> pessoal sobre a arte que pratico enquanto criador. Muitas vezes, para compreender o que nos desperta interesse, é mais pertinente olhar, não para o objecto em si, mas para o que ele não é dentro do contexto em causa – não me interessam as escolhas que nunca me seria possível fazer, mas sim aquelas que poderia fazer e não fiz; também me interpelam as assumidas por aqueles que estão em posição idêntica à minha. Este exercício de escolhas poderá também ser aplicado a composições que não são da minha autoria:

Compreendo uma obra quando sou capaz de empatizar com o seu ponto de partida, com o seu tempo, o seu espaço, os seus intervenientes e as suas questões. Essa obra revela-se boa quando as suas escolhas são as melhores, i.e. quando não se me afiguram, sendo eu capaz de a compreender, melhores alternativas entre a miríade de possibilidades de que vem prenhe. Essa obra torna-se bela quando escolhas que eu era incapaz de antever se revelam, através dela, como as únicas que passo a ser capaz de aceitar. Essa obra revela-se, por fim, verdadeira quando a minha mundividência é ampliada pelos novos relevos que essas escolhas põem em evidência. (Penha, 2022)

Um tal enquadramento foi importante para mim, para perceber sobre o que é que pretendia comunicar, quer a nível textual, quer a nível musical. Este foi o primeiro passo para tudo o que segue.

---

<sup>1</sup> Texto escrito no antigo acordo ortográfico.

Apercebo-me da existência de um factor presente, nos nossos dias, na música clássica contemporânea<sup>2</sup> - a não assunção ou exigência de concentração prolongada, enquadrada na constante aceleração dos ritmos do mundo contemporâneo. Penso que esta característica acaba por estar presente quer no momento da composição (em que, muitas vezes, cada momento de uma peça é fugaz, frequentemente associado a uma complexidade técnica gratuita), quer no momento da audição, em que o ouvinte se fica por uma camada superficial, não conseguindo entregar-se à escuta. No fundo, o que acontece é uma falta de narrativa, associada a um problema de duração.

Nem sempre é fácil encontrar palavras para transcrever uma ideia em texto. Muitas vezes é útil incorporar termos que, à partida, não estão relacionados, num primeiro olhar, com o contexto do que se está a falar. Como solução, é possível utilizar a metáfora enquanto ferramenta para esta transposição entre pensamento e texto. Neste caso, optei pela referência a um sentimento de *solastalgia* perante aquilo que me sugere e com que me confronta a sociedade actual, inclusive a musical. António Guerreiro refere a etimologia desta palavra:

A palavra tem na sua formação uma palavra latina e outra grega: *solari*, em latim é o infinitivo de um verbo depoente (isto é, um verbo que se conjuga na voz passiva mas tem um significado que é próprio da voz activa), que significa confortar, consolar (uma palavra onde reconhecemos o mesmo étimo) e *algia* tem o étimo grego para “dor”, “sofrimento”). (Guerreiro, 2022, p. 30)

---

<sup>2</sup> Vou utilizar o termo *música clássica contemporânea* para me referir à música herdada da tradição clássica, com os seus instrumentos habituais, criada na actualidade ou ao longo dos últimos anos. Apesar de saber o problema que este tipo de nomenclatura implica, penso que seja o termo com o qual mais concordo (*música erudita*, por exemplo, sempre me soou bastante pretensioso).

Esta palavra surgiu num contexto ecológico<sup>3</sup>, apesar de a sua definição poder ser alargada a qualquer alteração rápida e drástica de um lugar ou situação, associada a motivos externos. Guerreiro (2022) descreve-a da seguinte forma:

A solastalgia é um sentimento de perda para o qual já não há consolação. Designa a perda dos ambientes naturais provocada pelo aquecimento climático e todas as suas implicações e consequências, assim como a perda a que os cidadãos são submetidos por causa da transformação das cidades e do desenvolvimento urbano. (p. 30).

Esta definição de *solastalgia*, tal como a de Albrecht, está necessariamente relacionada com um lugar físico e a sua alteração. Todavia, se nos focarmos no sentido etimológico, poderá ser possível transpor a sensação de solastalgia para outras áreas. Sinto precisamente essa sensação *de perda para a qual já não há consolação* ao vivenciar um quotidiano com altas quantidades de estímulos (muitos e curtos), tanto na arte, como na vida em geral. Este estado de coisas, associado a um *positivismo* diagnosticado por Byung-Chul Han (que irei abordar mais tarde<sup>4</sup>), já está tão presente na sociedade actual (inclusive no meio musical e da composição) que, penso eu, já não dará para reverter, estando a drástica *transformação*, descrita por Guerreiro, já concluída. Por conseguinte, não haverá talvez maneira de voltar atrás, tal como nas alterações climáticas e ecológicas relacionadas com o termo original.

Perante algumas incertezas acerca de que temáticas abordar, comuns na realização de um trabalho deste género, a única convicção de que parto é da necessidade de salientar a continuidade da vida, sem interrupções, com todas as suas nuances, momentos e os seus *entres*, que tantas vezes são ignorados e vistos como

---

<sup>3</sup> A definição original foi proposta por Glenn A. Albrecht, um professor de Filosofia da Universidade de Newcastle, na Austrália. O termo surgiu na sequência de vários incêndios que danificaram gravemente a zona de residência deste professor. Assim, para descrever os seus sentimentos perante o local e a comunidade destruídos, Albrecht sentiu a necessidade de propor uma nova palavra.

<sup>4</sup> Ver o subcapítulo 4.12 .

*perdas de tempo*. É precisamente este instante intervalar, potenciador da criação, implícito no quotidiano de todos, que pretendo explorar enquanto elemento catalisador para esta dissertação, gerando um trabalho narrativo, paralelo ao próprio fluxo vital na vida terrena, que produzirá música com um fio condutor, um desafio perante o panorama actual da música clássica contemporânea, nestes nossos dias agitados e sobrecarregados de constante informação.

A música, como a conhecemos, está essencialmente presente num plano terreno da vida (apesar de todo o misticismo muitas vezes associado a ela). Tendo em conta este facto, que parece óbvio, afigura-se-me pertinente conciliar a música com a própria vida humana. Sob o ponto de vista temporal, posso considerar que, tal como a vida de um ser humano, está delimitada por um início e por um fim. Sendo assim, trato a própria música como *som-para-o-silêncio*, tal como um humano é um *ser-para-a-morte*, expressão heideggeriana:

(...) é urgente a tarefa de se colocar a pre-sença como um todo em sua posição prévia. Isso significa, porém: desenvolver, ao menos uma vez, a questão do poder-ser desse ente como um todo. Na pre-sença, enquanto ela é, sempre se acha algo pendente, que ela pode ser e será. A esse pendente pertence o próprio “fim”. O “fim” do ser-no-mundo é a morte. Esse fim, que pertence ao poder-ser, isto é, à existência, limita e determina a totalidade cada vez possível da presença. Mas o estar-no-fim da pre-sença na morte e, com isso, o ser desse ente como um todo, só poderá ser introduzido, de modo fenomenalmente adequado, na discussão da possibilidade de seu possível ser todo, caso se tenha conquistado um conceito ontológico suficiente, ou seja, existencial da morte. De acordo com o modo de ser da pre-sença, a morte só é num ser-para-a-morte existenciário. A estrutura existencial desse ser se evidencia na constituição ontológica de seu poder-ser todo. Toda a pre-sença existente deixa-se, assim, trazer para a posição prévia existencial. (Heidegger, 2005, p. 12)<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Citação retirada de uma tradução da obra de Heidegger para Português do Brasil.

Contudo, apesar de considerar a *duração* e a *continuidade* como conceitos fulcrais neste trabalho, tenho de assumir que tudo tem o seu início (tal como necessita de um fim) e não pretendo explorar terrenos de uma *obra aberta ou infinita*. Nesta matéria reconheço que é necessário um instante criador, com um início marcado e premeditado, porque mesmo o *niente* tem um ataque recôndito, por muito pequeno e frágil que seja. Nesta dissertação, elaboro um paralelismo entre música e vida; uma dessas analogias que estabeleço está relacionada com o facto de que tudo tem o seu início e todos nós afixamos o nosso ponto de partida na linha temporal, no momento em que nascemos. Nesta questão parece-me pertinente observar as palavras de Gaston Bachelard (que mais tarde irei aprofundar<sup>6</sup>) acerca da continuidade em Bergson (por oposição ao *instante* de Roupnel):

Tendo triunfado ao provar a irrealidade do instante, como falaremos do começo do acto? Que potência sobrenatural, situada fora da duração, fará então o favor de marcar com um signo decisivo uma hora fecunda que, para durar, deve, apesar de tudo, começar? (Bachelard, 2025, p. 19)

Este trabalho é, inevitavelmente, uma dissertação sobre composição e música, apesar de abordar temas da filosofia e do nosso quotidiano. No entanto, o acto de compor não parte do nada, do vazio, tem incorporado todo o ambiente em volta, tanto do ponto de vista de quem cria, como de quem toca e ouve:

De facto, o principal objectivo da arte é mostrar, expor e exhibir modos de vida. Assim, a arte desempenhou muitas vezes o papel de intérprete do conhecimento, mostrando o que significa viver com e por meio de um certo conhecimento. (Groys, 2022, p. 40)

Este meio que rodeia o acto de compor apresenta-se muitas vezes como corruptivo do próprio processo composicional e influencia-o directamente. Ao reflectir

---

<sup>6</sup> Ver capítulo 3.

sobre todas estas questões, reflicto, conseqüentemente, sobre a minha música e a minha forma de criação, por oposição àquilo que não me atrai.

## 1. Em retrospectiva



Figura 1: Viena, Agosto de 2024

Qualquer voo parte de edifícios já construídos. O acto de composição é um acto de escolha; uma certa nota, presente num determinado instante, a ser tocada por um deliberado timbre de um instrumento:

A arte, dizia, é antes de mais a arte da escolha. É isso que a arte nos permite ensaiar: primeiro, ensina-nos a identificar onde estão as perguntas que ainda não foram formuladas ou a revelar o que é ocultado pelas respostas que já existem. Depois, ensina-nos a enfrentar essas perguntas sem respostas apriorísticas, num laborioso processo de exploração de relevos possíveis. Por fim, ensina-nos a não desistir de encontrar as melhores soluções. Não as melhores soluções para qualquer situação análoga, mas as melhores soluções para aquele caso particular, inteiramente situado quanto ao espaço, tempo e intervenientes. (Penha, 2022)

As decisões composicionais são, assim, condicionadas pela ideia inicial escolhida para a obra e o seu plano. Penso que a prioridade das minhas escolhas foi sendo alterada com o passar do tempo; aliás, creio que consigo focalizar um exacto momento em que o paradigma das minhas escolhas mudou: a minha transição da licenciatura para o mestrado. Esta mudança não ocorre apenas no momento da escolha musical (o acto de compor em si), mas principalmente nas escolhas e planos iniciais para as obras, naquilo que eu queria que as minhas obras fossem, muitas vezes também em relação com as respectivas temáticas escolhidas para a composição.

A experimentação técnica acontece, principalmente, nas averiguações perante o novo e, se há momento na vida académica recheado disto, penso eu, é a licenciatura. Arrisco-me a dizer que acontece com grande parte dos alunos (constatei isso nos meus colegas), uma instigação pessoal para explorar um novo instrumento, uma técnica ou um estilo. Existe um aforismo, popularmente atribuído a Schönberg, que afirma haver ainda muita música em dó maior por ser escrita. Que atire a primeira pedra o aluno de licenciatura que nunca antepôs estas opções, recheadas de novidade, ao conteúdo musical intrínseco. Neste momento, consigo olhar retrospectivamente e aperceber-me de tudo isto no meu percurso. Lembro-me da primeira vez que escrevi uma peça para cordas, após ter estudado a orquestração das mesmas (*promenade dans le jardin magique*<sup>7</sup>, 2021); recordo-me da primeira obra que compus com electrónica, após um aprofundamento da capacidade técnica com ela relacionada (*Arrabalde Monótono*<sup>8</sup>, 2021/22); evoco ainda a minha primeira peça para orquestra, depois de ter frequentado uma cadeira específica de composição para esta formação (*Não empurre, toda a gente*

---

<sup>7</sup> Lembro-me de ter escrito esta obra e ter sentido quase que uma pressão para, após a conclusão da escrita, acrescentar técnicas estendidas. Toda a obra tinha os arcos nas suas posições normais e acrescentei-lhes *sul ponticellos* e *sul tastos* a estes, para além de outras técnicas. Ver mais em: [https://davidteixeiradasilva.com/promenade\\_dans\\_le\\_jardin\\_magique/](https://davidteixeiradasilva.com/promenade_dans_le_jardin_magique/).

<sup>8</sup> Esta obra, para além de ser uma peça bastante difícil de tocar para o pianista, tinha vários ritmos pouco convencionais, o que obrigou Rafaela Oliveira (a pianista que estreou a obra) a vários meses de estudo. Contudo, penso que poderia ter facilitado bastante a escrita sem ter alterado de forma substancial o resultado sonoro. Ver mais em: [https://davidteixeiradasilva.com/arrabalde\\_monotono/](https://davidteixeiradasilva.com/arrabalde_monotono/).

*sai na Trindade*<sup>9</sup>, 2022/23). Para além desta exploração a nível da instrumentação, também aconteceu o mesmo quando descobri novas técnicas instrumentais e procurei estabelecer um diálogo mais elaborado (reconheço actualmente que este registo soou algo gratuito) em obras como *Discurso do Método* (2021, obra para três percussionistas e electrónica com uma linguagem difícilíssima - esta peça nunca chegou a ser tocada<sup>10</sup>) e *Protocanção* (2022, composição para soprano e ensemble de sopros; esta obra venceu o segundo prémio no Concurso Internacional de Composição de Leiria, do mesmo ano; apesar disso, penso que, devido à quantidade de técnicas e ambientes que quis explorar, a obra ficou demasiado fragmentada<sup>11</sup>), entre várias outras composições que escrevi nesse período. Também consigo observar este mesmo fenómeno em alguns alunos que, durante o seu percurso de aprendizagem, estão a passar precisamente por esta experiência nas suas composições.

Ao chegar a uma nova etapa, o mestrado, o foco alterou-se, principalmente devido ao intuito do próprio curso. O objectivo deixou de ser a aprendizagem técnica em si e passou a ser o foco composicional enquadrado por conceitos filosóficos e estéticos. Assim se propiciou um cuidado maior no conteúdo musical e uma menor fixação nas questões técnicas que queria explorar. Mais uma vez, sob um olhar retrospectivo, apercebo-me do cuidado que tive em *na eventual contenda de espaço*,

---

<sup>9</sup> *Não empurre, toda a gente sai na Trindade* tem um início de que gosto bastante. Contudo, penso que rapidamente mudei de ambiente, resultando uma obra bastante fragmentada e sem narrativa. Ainda tem um solo de vibrafone muito difícil, que gerou bastante fricção durante os ensaios. Ver mais em: [https://davidteixeiradasilva.com/nao\\_empurre\\_toda\\_a\\_gente\\_sai\\_na\\_trindade/](https://davidteixeiradasilva.com/nao_empurre_toda_a_gente_sai_na_trindade/)

<sup>10</sup> Esta obra foi escrita para um ensemble de percussionistas formado, na altura, por alunos e ex-alunos da Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo do Porto; creio que nessa ocasião a obra não foi estreada por algumas questões logísticas. Contudo, uns anos mais tarde, o mesmo ensemble pediu-me para rever a obra e modificar algumas passagens que seriam quase impossíveis de tocar, para a estrear num ciclo de concertos. Ao rever a obra, apercebi-me de que, para mim, esta não tinha qualquer interesse por se tratar de uma composição extremamente fragmentada e por já não me rever naquele tipo de linguagem. Decidi, então, compor uma nova obra, a partir do zero, com uma linguagem na qual me revejo mais. Porém, ao entregar esta nova composição, acabaram por não ficar satisfeitos por ser uma linguagem demasiado “simples” e não haver nenhum tipo de “desafio técnico”. No final de contas, nem a primeira nem a segunda obra foram estreadas. Penso que este episódio acabou por marcar esta minha busca por uma música com maior significado, independentemente das questões técnicas inerentes.

<sup>11</sup> Ver mais em: <https://davidteixeiradasilva.com/protocancao/> .

obra composta em 2023, no início desta fase académica, para flauta contrabaixo, clarinete baixo e electrónica. Nesta composição encomendada pela Digitópia/Casa da Música e estreada no PEMS<sup>12</sup> 2023, procurei ter um maior cuidado com as questões espaciais e acústicas (explorei vários *reverbs*, enviei o som dos instrumentos para um tam-tam através de um transdutor de contacto, entre outros métodos)<sup>13</sup>; daqui resultou, essencialmente, uma elaboração musical com um discurso mais contínuo e estruturado. Um dos pontos, aliás, onde me parece mais óbvia esta mudança de paradigma surge na última página da partitura da obra - pela primeira vez, concebi uma partitura gráfica, deixando de escrever com precisão todos os pormenores, permitindo assim aos músicos<sup>14</sup> elaborar o seu próprio tempo, notas e alguns timbres: o meu principal foco acabou por ser o gesto e a sua intensidade.

4

na eventual contenda de espaço

57

Cb. Fl. Start improvising in a spaced-out manner, slowly

B. Cl. Start improvising in a spaced-out manner, slowly

Elec. Start improvising with the clarinet, mess with volumes and delays

Start improvising with the flute, mess with volumes and delays

Appear more often

157

Cb. Fl. Fast and loud motives

B. Cl. Fast and loud motives

Elec. Play Clarinet Audio

Figura 2: Improvisação a partir de gestos na última página de *na eventual contenda de espaço*

<sup>12</sup> Porto Electronic Music Symposium.

<sup>13</sup> Ver mais em: [https://davidteixeiradasilva.com/na\\_eventual\\_contenda\\_de\\_espaco/](https://davidteixeiradasilva.com/na_eventual_contenda_de_espaco/).

<sup>14</sup> De realçar que a estreia da obra foi feita por solistas do Remix Ensemble (Stephanie Wagner e Victor Pereira); saber da sua qualidade técnica, permitiu-me também optar por este caminho.

Uma outra composição que teve bastante importância nesta minha pesquisa foi *neve sobre olhos de ferro*, escrita em 2024 para flauta, clarinete baixo, saxofone, piano e electrónica<sup>15</sup>. Esta obra surgiu a partir de uma encomenda do Projecto DME para o Barcelona Modern Ensemble, enquadrada na segunda edição do Canto das Sementes<sup>16</sup>. Na encomenda, pediram-me que a obra tivesse electrónica, algo que não estava motivado para explorar. Contudo, pensei que poderia incluir certas nuances que ajudassem a difundir os instrumentos acústicos no espaço. Assim, a partir de ondas sinusoidais e com utilização de ruído branco, acabei por intercalar acusticamente estas sonoridades com os restantes instrumentos, com o objectivo de haver uma metamorfose da sensação temporal no ouvinte. A composição acaba por ser programática, devido à ligação da música com uma escultura de Rui Chafes<sup>17</sup>. Esta também foi, na altura, a obra mais longa que tinha escrito, com aproximadamente 15 minutos. Na partitura optei por apagar os compassos em que os músicos não tocavam

---

<sup>15</sup> Ver mais em: [https://davidteixeiradasilva.com/neve\\_sobre\\_olhos\\_de\\_ferro/](https://davidteixeiradasilva.com/neve_sobre_olhos_de_ferro/) .

<sup>16</sup> O *Canto das Sementes* é um ciclo anual, apresentado pelo Projecto DME, que reúne 4 compositores das 4 instituições de ensino superior com curso de composição em Portugal (ESMAE – Porto, ESML – Lisboa, Universidade de Aveiro e Universidade de Évora).

<sup>17</sup> *neve sobre olhos de ferro* nasceu a partir de uma fotografia feita, por sua vez, a partir de uma outra fotografia na Fundação Gulbenkian. Esta última estava projectada numa tela e mostrava a escultura *Sleepless Eyes* de Rui Chafes, semiencoberta pela neve muito branca da Suíça. Se a neve não é permanente, mesmo em zonas montanhosas helvéticas, o mesmo não se dirá do ferro, com uma densidade sólida quase intemporal. Se o olhar da escultura remete para o infinito, a música guia-nos nesse sentido e procura a persistência, sabendo sempre das suas limitações para lá chegar. Na minha memória, a fotografia a partir do registo fotográfico original da obra de Chafes pertencia-me e não a uma outra pessoa que na verdade realmente a captou. Esta confusão na minha cabeça está ao nível dos lugares longínquos tantas vezes recordados pelas crianças, tão longínquos como as notas de *neve sobre olhos de ferro* ou o horizonte para onde os olhos de *Sleepless Eyes* se dirigem. Ver mais em: [https://davidteixeiradasilva.com/neve\\_sobre\\_olhos\\_de\\_ferro/](https://davidteixeiradasilva.com/neve_sobre_olhos_de_ferro/) .

e dar as entradas conforme os gestos dos restantes instrumentos, para salientar o modo como se interligavam<sup>18</sup>:

2 neve sobre olhos de ferro

The image shows a musical score for the piece 'neve sobre olhos de ferro'. It features five staves: Flute (Fl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Saxophone (S. Sax.), Piano (Pno), and Electric Guitar (Elec.). The Flute part starts at measure 10 and includes dynamics *p*, *pp*, and *p*. The Bass Clarinet part includes dynamics *mp* and *p*. The Saxophone part includes dynamics *p* and *p*. The Piano part includes dynamics *pp* and *Est.*. The Electric Guitar part includes dynamics *p* and *p*. The score is divided into sections with measure numbers 10, 720, and 160. Vertical dashed lines indicate the interlocking of entries between instruments.

Figura 3: Exemplo de notação em *neve sobre olhos de ferro*

Em *embalo*, uma obra de 2024, para uma orquestra de 100 flautas, 100 clarinetes e 100 saxofones<sup>19</sup>, o repto foi outro: o ponto de partida não foi uma obra minha a partir da folha em branco, mas uma criação alicerçada numa canção de Zeca Afonso<sup>20</sup>, na ocasião da celebração dos 50 anos do 25 de Abril, na Casa da Música, no Porto. Para além deste desafio, havia também a questão de os intérpretes serem jovens músicos de

<sup>18</sup> O *feedback* dos músicos foi bastante bom neste sentido. Para eles, a nível musical, era mais importante interligar-se no gesto dos restantes intérpretes do que contar tempos de forma individual.

<sup>19</sup> Ver mais em: <https://davidteixeiradasilva.com/embalo/>.

<sup>20</sup> Penso que o desafio proposto pela Casa da Música nunca foi claro. Esta proposta foi aceite por vários compositores, sendo que alguns optaram por uma orquestração ou arranjo de forma mais clássica e outros, como eu, optaram por criar uma nova obra a partir do material de uma canção de Zeca Afonso.

academias e conservatórios da zona do Grande Porto, pelo que o nível de dificuldade técnica teria de ser reduzido. Esta questão pareceu-me interessantíssima de explorar e foi um ponto fulcral de pesquisa. Nesta obra, mais do que em qualquer outra até ao momento, simplifiquei o meu discurso e dificuldade técnica, sem ter sentido que pus em causa o resultado musical que esperava. Esta peça serviu como um exercício de ampliação do material musical até ao seu expoente máximo, dentro do contexto do concerto<sup>21</sup>. A utilização desta expansão melódica foi algo que passei a utilizar regularmente nas minhas composições, após a escrita desta obra.

Alguns meses após *embalo*, inscrevi-me num *open call* da Arte no Tempo, com uma proposta de escrita de uma obra para o Between Feathers ensemble. Propus realizar uma obra a partir da harmonia de *Apparition de l'Église éternelle*<sup>22</sup> de Olivier Messiaen, tendo sido aceite e estreada pelo ensemble em Março de 2025. *éternelle*<sup>23</sup>, para flautas, percussão, mezzo-soprano e acordeão, é uma composição sobre um segundo olhar, uma reorganização de uma ressonância. Decidi, então, utilizar como base de trabalho a harmonia da peça, com os clássicos acordes complexos e místicos de Messiaen, criando, contudo, uma nova linguagem para esse encadeamento. O meu intuito foi o de aproveitar o material oferecido pelo compositor francês e gerar novos significados a partir daí, utilizando as mesmas sonoridades harmónicas para objectivos totalmente diferentes, resultando numa composição frágil, ao contrário da força da peça original. Mais uma vez, senti que coloquei o meu objectivo com a realização da peça acima da sua densidade técnica ou dificuldade instrumental.

---

<sup>21</sup> Decidi utilizar a melodia do refrão e da introdução da guitarra e expandi-las (num ritmo muito mais lento), sobrepondo-as em várias vozes, com o intuito de criar novas harmonias.

<sup>22</sup> Esta composição foi a primeira obra que ouvi aquando da minha entrada na licenciatura em composição, na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo do Porto, na altura sugerida pelo professor Daniel Moreira. Escrita para órgão de tubos, *Apparition de l'Église éternelle* é uma obra belíssima, não deixando de ser extremamente forte e cheia de vitalidade.

<sup>23</sup> *éternelle* é o título da minha composição.  
Ver mais em: <https://davidteixeiradasilva.com/eternelle/> .

# éternelle

hommage à Messiaen

David Teixeira da Silva

Flute

Crotales

Mezzo-soprano

Accordion

Fl.

Crot.

M.S.

Accord.

Flute

Crotales arco

To Vibraphone soft mallets

Crotales arco

Vibraphone arco

motor on (half speed)

Ped. *p*

*mp*

con bocca chiusa

15<sup>ma</sup>

[m]

8<sup>va</sup>

*pp*

*p*

harmonic

*pp*

Crotales metal mallets

Vibraphone hard mallets

*p*

(1/4 speed)

*pp*

*mp*

*fp*

[m]

æ

*pp*

Figura 4: Primeira página de *éternelle*: é possível observar o primeiro acorde da obra de Messiaen decomposto ao longo do tempo nos diferentes instrumentos

Todas estas questões (que eu realcei enquanto cuidados que tive) prendem-se muito mais com a direcção e cerne da obra e menos com questões técnicas ou de exploração instrumental. Estas preocupações levaram-me à pesquisa de que aqui dou conta, sendo que a música me levou às inquietações estéticas e filosóficas e não o contrário. Assim, foquei-me maioritariamente no som enquanto força primordial desdobrada no tempo, tentando não o pôr em causa ou subestimar. Neste aspecto, penso que me relaciono um pouco com os princípios do chamado Sonorismo, uma corrente estética associada a Arvo Pärt e a alguns compositores polacos do século XX: “uma abordagem à música que se centra na qualidade e texturas específicas do som” (Shenton, 2012, p. 25)<sup>24</sup>. Sendo assim, estes *cuidados* são, no fundo, o tema da minha pesquisa, sobre os quais irei elaborar nas próximas páginas: narrativa, escuta, duração e silêncio. Se todos estes tópicos poderão estar incluídos no trabalho de inúmeros compositores, debruçar-me-ei sobre textos que contemplam essas dimensões.

---

<sup>24</sup> Tradução livre: “an approach to music that focuses on the specific quality and texture of sound” (Shenton, 2012, p.25)

## 2. Narrativa

### 2.1 A busca da Narrativa em realidades dilectas

*Prefiro os livros  
usados, onde nas páginas  
diversos olhos passaram. Partituras  
lidas por intérpretes múltiplos, nos  
sentidos e enredos. (Lourenço, 2021. p. 37)*

Ao longo destes últimos meses reflecti acerca de bastantes características musicais. Procurei estar atento, indagando sobre aquilo de que faria sentido falar nesta pesquisa. Ao longo deste processo fui reparando na importância que a narrativa tem a nível musical. Por um lado, este aspecto está relacionado com a música que escrevo; por outro, diz respeito à música que eu gosto de escutar<sup>25</sup>. A questão associa-se também, é claro, à música de que não gosto ou àquela que não me consegue cativar. Penso que foi precisamente a partir daqui que consegui identificar o aspecto da narrativa em música como um dos pontos sobre os quais gostaria de reflectir, para além de me permitir fazer uma introspecção acerca do seu papel nas minhas composições.

Numa primeira instância, observei que um dos aspectos que não me interessava em alguma da música clássica contemporânea era precisamente a falta de narrativa. Por oposição, apercebi-me de que a música com a qual eu me relacionava preferentemente era precisamente aquela que apresentava um carácter narrativo. Tenho memória de, ainda bastante novo, participar em obras musicais que tinham essa mesma característica, como *A Flauta Mágica*, a *Sinfonia dos Brinquedos* ou o *Requiem* de Mozart<sup>26</sup>. Olhando para trás, estas foram das peças que toquei/cantei que mais gozo me

---

<sup>25</sup> Tanto na música clássica como noutros géneros musicais.

<sup>26</sup> Apesar de, actualmente, não ser o maior apreciador de Mozart (sendo que a *Sinfonia dos Brinquedos* foi composta pelo pai, Leopold, e não o filho, Wolfgang Amadeus), todas estas obras foram bastante

deram e, todas elas, têm esse carácter narrativo. Por oposição, alguns estudos de piano e outras obras afins nunca me chamaram particular atenção, talvez por privilegiarem a técnica em detrimento da musicalidade.

Ao longo dos últimos anos, apercebi-me de uma gradual mudança no meu gosto musical. Apesar de não ter sido algo de racional, interessei-me por música com aspectos narrativos fortes, cujos compositores parecem ter premeditado uma tal característica. No panorama da música clássica contemporânea, descobri compositores como Morton Feldman, que teve, muito em particular, um grande impacto na maneira como eu penso a música, Steve Reich, Luigi Nono, Rebecca Saunders, entre outros que têm a narratividade presente na sua música. No âmbito de outros géneros, destaco algumas bandas de *post-rock*, género que por si só tem as questões narrativas na sua fundação, como BRUIT ≤ ou Godspeed! You Black Emperor. Ainda no panorama da música mais experimental e/ou electrónica, destaco nomes como Kali Malone, Rafael Toral e Pauline Oliveros, cujas obras estão repletas de cuidados narrativos, tendo muitas vezes um fio condutor presente desde o início até ao fim.

Em Feldman, foi-me bastante importante a sua utilização do silêncio e o modo como consegue criar um fio condutor narrativo através de tensões no discurso; uma obra exemplificativa deste aspecto é a composição de 1987 *Piano, Violin, Viola, Cello*<sup>27</sup>; esta composição tem um discurso bastante homogéneo ao longo da sua duração (mais de uma hora) e, através das tensões e silêncios de que falei previamente, Feldman consegue criar uma narrativa bastante rica mas frágil, em conjugação com a exploração da harmonia.

---

importantes para mim, num primeiro momento de aprendizagem musical. Mais tarde, tive a oportunidade de tocar/cantar obras de Debussy, Mahler e Bruckner que tiveram bastante importância em mim.

<sup>27</sup> - Quartetto Klimt. (2016, junho 22). *Piano, Violin, Viola, Cello* [Vídeo]. [https://www.youtube.com/watch?v=g01n\\_-5jB\\_E&ab\\_channel=QuartettoKlimt-Topic](https://www.youtube.com/watch?v=g01n_-5jB_E&ab_channel=QuartettoKlimt-Topic).

De uma outra forma, Steve Reich também foi bastante importante para mim, devido ao seu uso da repetição que cria narrativas espaçadas no tempo. A primeira vez que fiquei entusiasmado com música contemporânea (o que, de certa forma, me fez querer seguir composição) foi com um concerto do Kronos Quartet, no Auditório de Espinho<sup>28</sup>, em que se interpretou (para além de outras obras) *Different Trains*<sup>29</sup>; através da repetição e da melodia presentes nas vozes pré-gravadas, Reich consegue criar vários momentos de tensão e alívio, tudo apenas com crescendos e decrescendos na dinâmica, mantendo-se o ritmo muitas vezes igual (contudo, as acentuações, quando o ritmo é alterado, ajudam a levar a música para a frente). Por outro lado, quando tive a oportunidade de ouvir a sua obra *Music for 18 Musicians*<sup>30</sup>, também no Auditório de Espinho, mas desta vez interpretada pelo Drumming GP<sup>31</sup>, tive a mesma sensação de duração e de continuidade ao longo da obra, sendo que se trata de uma peça mais unida e contínua do que a anterior.

Já Luigi Nono foi uma descoberta mais recente para mim. Tive a oportunidade de ouvir atentamente uma obra sua durante os ensaios da minha peça *Na eventual contenda de espaço*, porque também fazia parte do mesmo programa<sup>32</sup> a composição de Nono *A Pierre. Dell'azzurro silenzio, inquietum*<sup>33</sup>. Esta peça tem a característica de a electrónica, através de longos *delays* e outros efeitos, produzir texturas gravadas da flauta baixo e do clarinete contrabaixo; o resultado final é um longo contínuo de uma textura viva, com várias riquezas tímbricas pelo caminho. Há um fio condutor claro, em

---

<sup>28</sup> <https://portal.cm-espinho.pt/pt/eventos/kronos-quartet-fime/> .

<sup>29</sup> - Not-on-Spotify. (2017, dezembro 24). *Steve Reich/Kronos Quartet/Pat Metheny – Different Trains/Electric Counterpoint (1989) FULL ALBUM* [Vídeo]. [https://www.youtube.com/watch?v=KNY7JhPbYug&ab\\_channel=Not-on-Spotify](https://www.youtube.com/watch?v=KNY7JhPbYug&ab_channel=Not-on-Spotify) .

<sup>30</sup> - Vic Firth. (2012, dezembro 24). *Steve Reich, "Music for 18 Musicians" - FULL PERFORMANCE with eighth blackbird* [Vídeo]. [https://www.youtube.com/watch?v=ZXJWO2FQ16c&ab\\_channel=VicFirth](https://www.youtube.com/watch?v=ZXJWO2FQ16c&ab_channel=VicFirth) .

<sup>31</sup> <https://www.musica-esp.pt/auditorio-de-espinho-academia/programacao-bilheteira/136/fime-ensemble-e-drumming-gp-miquel-bernat-direcao-musical> .

<sup>32</sup> <https://casadamusica.com/pems-porto-electronic-music-symposium-2023/>

<sup>33</sup> - hand werk. (2012, dezembro 24). *hand werk: Luigi Nono - A Pierre. Dell'azzurro silenzio, inquietum (1985)* [Vídeo]. [https://www.youtube.com/watch?v=vqR9PjqMBFI&ab\\_channel=handwerk](https://www.youtube.com/watch?v=vqR9PjqMBFI&ab_channel=handwerk) .

que a electrónica não se sobressai, pelo contrário, gera novas texturas difundidas sonoramente.

Em 2022, Rebecca Saunders foi a compositora residente na Casa da Música. Em virtude deste facto, tive a oportunidade de assistir a várias peças suas. Apesar de ter uma linguagem claramente diferente da dos compositores previamente referidos, a sua forma de *orquestrar silêncios* mudou um pouco a minha perspectiva acerca do que é realmente *silêncio* em música e de como utilizá-lo enquanto ferramenta de composição. Neste âmbito, quando tive a oportunidade de escutar *Skin*<sup>34</sup>, para soprano e 13 instrumentos, na Casa da Música<sup>35</sup>, experimentei a sensação de que há sempre um *silêncio* que não é, na realidade, a ausência total de som: há sempre uma pequena nuance instrumental bastante sensível. Através desta dinâmica, e com a ampliação pelo soprano de ligeiras texturas dos restantes instrumentos, cria-se uma narrativa ao longo dos mais de vinte minutos da obra.

Em BRUIT ≤ é possível ouvir, no seu álbum *The Machine is Burning And Now Everyone Knows It Could Happen Again*<sup>36</sup>, os grandes contrastes dinâmicos e tímbricos, que criam um fio condutor presente em todas as faixas deste disco. Já em *Godspeed! You Black Emperor* era possível destacar praticamente todos os seus onze álbuns (à data de 2025), mas prefiro realçar a maneira como é possível sentir a narrativa e a sua duração ao longo da sua discografia (como exemplo, refiro a faixa *Sleep*<sup>37</sup>). Kali Malone destaca-se pelas suas obras longas, mas todas elas recheadas de narrativa, a partir de

---

<sup>34</sup> - Juliet Fraser. (2012, novembro 17). *Skin* [Vídeo].

[https://www.youtube.com/watch?v=CkdODcg2Fmw&ab\\_channel=JulietFraser-Topic](https://www.youtube.com/watch?v=CkdODcg2Fmw&ab_channel=JulietFraser-Topic) .

<sup>35</sup> <https://www.publico.pt/2022/01/27/culturaipilon/critica/intercambio-duas-referencias-europeias-1993237> .

<sup>36</sup> - WherePostRockDwells. (2021, abril 2). *BRUIT ≤ - The Machine is burning and now everyone knows it could happen again [Album] (2021)* [Vídeo].

[https://www.youtube.com/watch?v=JbxFEIjPOcE&ab\\_channel=WherePostRockDwells](https://www.youtube.com/watch?v=JbxFEIjPOcE&ab_channel=WherePostRockDwells) .

<sup>37</sup> - Godspeed You! Black Emperor. (2018, junho 12). *Sleep* [Vídeo].

[https://www.youtube.com/watch?v=7EGTD7azzWk&ab\\_channel=GodspeedYou%21BlackEmperor-Topic](https://www.youtube.com/watch?v=7EGTD7azzWk&ab_channel=GodspeedYou%21BlackEmperor-Topic) .

momentos que vão sendo acrescentados de forma gradual; em *Does Spring Hide Its Joy*<sup>38</sup> este aspecto é bastante evidente. Já em Rafael Toral destaco o seu mais recente álbum à data, *Spectral Evolution*<sup>39</sup>, cujo ambiente é construído até ao mínimo detalhe, criando-se uma linha temporal que é impossível de ser cortada; todo o álbum é só uma faixa, estando presente o aspecto narrativo na elaboração temporal do timbre. O *deep listening* de Pauline Oliveros é uma característica fulcral nas suas obras, cuja narrativa (estática, diria) é explorada através de uma escuta atenta à profundidade sonora; pense-se precisamente no álbum intitulado *Deep Listening* (com Stuart Dempster e Panaiotis)<sup>40</sup>, cujas matérias sonoras são esticadas ao longo do tempo, criando um sugestivo fio condutor.

---

<sup>38</sup> [https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy\\_khrvtujS5NTFM4M73vJG33E21Voek1j-4](https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_khrvtujS5NTFM4M73vJG33E21Voek1j-4) .

<sup>39</sup> - Rafael Toral. (2024, fevereiro 22). *Spectral Evolution* [Vídeo]. [https://www.youtube.com/watch?v=YeFG3pNHbTs&ab\\_channel=RafaelToral-Topic](https://www.youtube.com/watch?v=YeFG3pNHbTs&ab_channel=RafaelToral-Topic) .

<sup>40</sup> - basscadet. (20106, agosto 26). *Pauline Oliveros, Stuart Dempster, Panaiotis – Deep Listening (Full Album)* [Vídeo]. [https://www.youtube.com/watch?v=U\\_\\_lpPDTUS4&ab\\_channel=basscadet](https://www.youtube.com/watch?v=U__lpPDTUS4&ab_channel=basscadet) .

## 2.2 Caracterização do *animal narrans*



Figura 5: San Sebastián, Maio de 2024

Há matérias a que o tempo acrescenta sucessivas camadas de significação, como em certas estruturas sujeitas à persistente presença do mar. Parece-me, então, pertinente salientar algumas características típicas da narrativa.

Antes de mais, relaciona-se com um aspecto temporal que se torna fulcral no fluir de uma criação. Eu assumo a narrativa enquanto forma de encaminhar um fio condutor que se vai manifestando ao longo de uma obra de arte. Este aspecto de *fio condutor* está, necessariamente, ligado a um lado contínuo dos produtos artísticos, por oposição à valorização do fragmento. Apesar de o termo estar mais relacionado com a literatura, penso que as mesmas ideias poderão ser aplicadas à música, o que acontece frequentemente e com toda a naturalidade. Em 2009, Jorge Alves destaca que o termo *narrativa* surge a partir do sânscrito *gnārus*, que significa *ter conhecimento de algo ou saber*, e *narro*, relacionado com o *contar* e *relatar*. Só a partir da etimologia é já possível

observar esta dualidade importante na consideração do aspecto narrativo na música: por um lado, está representado o saber e, por outro, manifesta-se um testemunho pessoal dirigido a outrem; neste último aspecto, penso que é pertinente associar esta ideia com Juarroz (2021), a partir de uma citação indirecta de Emerson:

A expressão não é somente a palavra: é um gesto, um acto, uma ausência. Mas a expressão é o que torna o homem no que é. Por vezes recordo um belo pensamento, também de um poeta, Emerson, que diz que o homem não é mais do que metade de si mesmo: a outra metade é a sua expressão. E essa expressão do homem não é nada gratuita, mas uma necessidade” (p. 6)

A partir das palavras de Juarroz, associamos a *expressão* a um elemento característico do homem, que poderá assumir a identidade de um poeta ou de um compositor, no caso da música. A *expressão* do poeta argentino é precisamente o acto de criar, que poderá manifestar-se, quando for o caso, sob a forma de narração. Nessa medida, a narrativa musical traduzirá necessariamente experiências pessoais. Contudo, não nos devemos esquecer que, no caso da música, o termo *narração* assume um carácter eminentemente metafórico, dado que lidamos com som e não com a palavra.

Ainda a propósito da relação entre narrativa, expressão e criador, sirvo-me das palavras de Roland Barthes e Lionel Duisit, que adoptam o ponto de vista da linguística:

Como toda a gente sabe, a linguística detém-se na frase; é a última unidade que se enquadra no seu âmbito; pois se a frase - sendo uma ordem e não uma sequência - não é redutível à soma das suas palavras e constitui, portanto, uma unidade original, um enunciado, pelo contrário, não é senão a sucessão das frases que contém. Do ponto de vista da linguística, não há nada no discurso que não tenha correspondência na frase. "A frase", escreve Martinet, "é o segmento mais pequeno que representa perfeita e sistematicamente o discurso". Daqui resulta que a linguística não pode adotar como seu objeto algo superior à frase, porque, para além da frase, só pode haver mais frases: depois de ter descrito a

flor, o botânico não pode preocupar-se em descrever o “bouquet”<sup>41</sup>. (Barthes & Duisit, 1975, pp. 239-240)

Acerca deste excerto parece-me pertinente fazer algumas observações. É necessário, para compreender o discurso, ir para lá da simples consideração das unidades linguísticas, não esquecendo que ele não é apenas a soma das suas unidades verbais. A narrativa é o que permite transformar a *frase* em *discurso*. A crítica de Barthes e Duisit, quando nos falamos na incapacidade de descrever o *bouquet*, poderá ser transposta para o plano musical; neste caso, a *frase* remete para uma nota solta, enquanto que um discurso está relacionado com uma mais valia narrativa. Este ponto lembra-nos os compositores ditos estruturalistas, que reduzem o objecto musical às suas estruturas elementares, alienando a inserção num efeito narrativo mais vasto – o *bouquet* presente no texto.

Em 1936, Walter Benjamin compõe um dos seus mais conceituados ensaios: *O Narrador*. Parece-me pertinente citar as primeiras palavras deste texto: “O narrador – nome que nos é tão familiar – já não tem, actualmente, uma intervenção viva e eficaz” (Benjamin, 1992, p. 27). Esta ausência de uma entidade e de um discurso narrativo – associada à carência de pessoas que narrem (ser humano enquanto *animal narrans*) – não é, portanto, exclusiva dos nossos tempos. É comum no ser humano existir uma incompreensão face à sua geração, ideia também descrita por Tanizaki: “a minha conclusão é que os velhos de todos os países do mundo têm o mesmo discurso, numa palavra, que o homem que avança na idade parece ter sempre propensão para acreditar que o antigo era, em todos os aspetos<sup>42</sup>, preferível ao recente” (Tanizaki, 2016, p. 61).

---

<sup>41</sup> Traduzido livremente de “As everyone knows, linguistics stops at the sentence; it is the last unit that falls within its scope; for if the sentence - being an order and not a sequence - is not reducible to the sum of its words, and constitutes therefore an original unit, an enunciation, on the other hand, is nothing but the succession of the sentences it contains. From the point of view of linguistics, there is nothing in discourse that is not matched in the sentence. "The sentence," writes Martinet, "is the smallest segment that is perfectly and systematically representative of discourse." It follows that linguistics cannot conceivably adopt for its object anything superior to the sentence, because beyond the sentence, all there can ever be is more sentences: having described the flower, the botanist cannot concern himself with describing the “bouquet”.” (Barthes & Duisit, 1975, pp. 239-240).

<sup>42</sup> A tradução deste livro utiliza o Novo Acordo Ortográfico.

Apesar de reacear manifestar o mesmo tipo de incompreensão atrás assinalado, penso que existe um problema actual com a narração, tal como, aliás, terá existido na época de Benjamin, fruto das evoluções tecnológicas significativas em ambas as épocas. Não existe uma actual vivência de um universo em que “A experiência que anda de boca em boca” (Benjamin, 1992, p. 28) nos é presente; de facto, não vivemos numa realidade em que a experiência narrativa seja significativa, muito menos sob a forma da complexidade do género romanesco<sup>43</sup>. Ficamos pela rama, pela superfície, não existindo capacidade de um aprofundamento necessário para descobrir ramificações mais profundas, característica que é típica da narração.

Nós vivemos em constante informação e, a cada momento, podemos, através dos meios digitais, estar a par de informações a partir de qualquer parte do mundo. E elas são, como Benjamin nos explica, impregnadas de explicações. Tudo nos é contado ao detalhe, não havendo espaço para interpretações ou dúvidas. Se, por um lado, isto poderá parecer-nos positivo, não permite a lentidão necessária para captar o que nos interessa, porque rapidamente nos é substituído por algo novo. “A reaprendizagem da lentidão – do tempo da experiência – é condição essencial da integração plena e sem angústia da ideia do desaparecimento (morte) na da presença (vida)” (Barrento, 2015, p. 75). Falta-nos esta ausência de esclarecimentos que alimenta o ser humano enquanto *animal narrans*: “A informação que é ocultada, isto é, a ausência de explicações, intensifica a tensão narrativa” (Han, 2024, p. 18). É possível relacionar esta perspectiva com uma ideia exposta por Graham Harman, numa conferência online<sup>44</sup>, em que está presente a sua teoria de que o contrário do *belo* não é o *feio*, mas sim o *literal*; este ponto está relacionado com a exaustão de explicações contidas na informação, não deixando espaço para qualquer tipo de interpretações, ao contrário do que acontece na

---

<sup>43</sup> “Escrever um romance significa levar o incomensurável aos seus últimos limites da descrição da vida humana”. (Benjamin, 1992, p. 32).

<sup>44</sup> KVD Forum. (2023, agosto 8). *KVDF 2023 Pre-forum event: A Talk by Prof. Graham Harman on 'Beauty and Theory in Architecture.'* [Vídeo].

[https://www.youtube.com/watch?v=yEVS\\_5466po&ab\\_channel=KVDForum](https://www.youtube.com/watch?v=yEVS_5466po&ab_channel=KVDForum) .

poesia e na narração: “A informação é a *forma de atividade*<sup>45</sup> da linguagem. Em contrapartida, a poesia anula a linguagem como informação” (Han, 2023, p. 27).

A informação é um meio que serve para o agora, para o presente. A informação do agora é inútil daqui a pouco tempo. A sua característica de viver de forma curta não permite a longevidade presente na narração:

A informação só é válida enquanto actualidade. Só vive nesse momento, entregando-se-lhe completamente, e é nesse preciso momento que tem que ser esclarecida. A narrativa é muito diferente; não se gasta. Conserva toda a sua força e pode ainda ser explorada muito tempo depois. (Benjamin, 1992, p. 35)

Esta ideia de duração, que mais tarde irei abordar<sup>46</sup>, é essencial para a vida. Nós, na nossa cultura, gostamos que as coisas durem, apesar de os novos tempos o parecerem desmentir. Se tudo nos é absorvido no sopro do instante, nada nos permanece no interior. Esta característica de longevidade está presente na narração. As boas histórias (e os seus narradores) ficam connosco durante muito tempo; parece-me difícil olhar para este fenómeno como algo de negativo. Aquilo que nos fica nesse nosso *interior*, na memória, é fulcral para o ser humano:

A memória é a mais épica de todas as faculdades. Somente graças a uma vasta memória a épica pode, por um lado, apropriar-se do devir das coisas e, por outro lado, aceitar o seu desaparecimento, fazer as pazes com o poder da morte. (Benjamin, 1992, p. 43)

Parece-me, mais uma vez, pertinente fazer aqui paralelismo com a música. A música que nos toca, que nós interiorizamos, é aquela que nos fica na memória após a sua audição. Saber na memória, decorar, é a nossa forma de mostrar a nossa paixão por esse objecto.

---

<sup>45</sup> A tradução deste livro utiliza o Novo Acordo Ortográfico.

<sup>46</sup> Ver subcapítulo 3.2 .

Precisamente, *de cor* surge etimologicamente a partir de *coração*. Saber de cor é ter essa memória perto do coração.

## 2.3 A carência de Narração



Figura 6: Viena, Agosto de 2024

Em qualquer situação do nosso quotidiano, por exemplo, num vulgar jardim de uma qualquer cidade, as narrativas, apesar de tudo, ainda circulam em cadeia e de geração em geração. Em *A Crise da Narração*, Han (2024) escreve: “O mundo é apresentado como uma *estrutura rítmica*. As coisas e os acontecimentos não estão separados nem isolados, surgindo, sim, como partes integrantes de uma narrativa” (p. 44). Este aspecto narrativo parece pertinente do ponto de vista musical; aliás, a própria expressão *estrutura rítmica* remete-nos imediatamente para o mundo da música e do som. Do ponto de vista de Byung-Chul Han, o contínuo é compreendido enquanto elemento fulcral da narrativa. Ele assume a forma de história ao longo do tempo e distancia-se do mundo do imediato e do instantâneo.

Há opções musicais que prescindem desta experiência essencial da narratividade. A música de Alexander Schubert, por exemplo, explica tudo o que está

presente nela, não dá espaço à interpretação, é imediata; é anti-narrativa porque “É precisamente a ausência de explicação que é fundamental na verdadeira arte narrativa” (Han, 2024, p. 20). A música, enquanto arte associada ao tempo, do meu ponto de vista, carece de componentes narrativas: “Para Benjamin, a arte de narrar «não se esgota. Mantém a sua força concentrada no seu interior, e é susceptível de desenvolvimento muito tempo depois»” (Han, 2024, p. 20). A narração em música surge quando o compositor *dá a mão ao ouvinte* e leva-o por onde o criador bem entende, utilizando o intérprete enquanto mediador. Muitas vezes, este *dar de mãos* dura a música toda; outras, nunca se desfaz, ficando permanentemente connosco. Quando o compositor entra em imediatismos e cancela o que a música pode ressoar, com excesso de estímulos, *larga o ouvinte* à primeira oportunidade. De qualquer forma, tudo é inútil se o ouvinte não estiver predisposto a ser *levado* ou se o intérprete arruinar a intenção de quem *ofereceu a viagem*.

Ainda assim, não é difícil arranjar exemplos de narratividade dentro da música clássica. Schumann leva-nos com ele no seu Opus 15, em *Kinderszenen*; toda a obra é narrativa, mas, mesmo olhando de forma microscópica, ao pormenor, ninguém nega a narração presente no último andamento do ciclo, *Der Dichter spricht* ou, em português, *O Poeta Fala*. Apercebemo-nos disso, mesmo que não seja possível explicar de forma tão detalhada como o fez o pianista Alfred Cortot, falando ele mesmo de uma *reverie*, uma fantasia, um sonho, uma narração. O vídeo<sup>47</sup> da sua *masterclass* mostra como o intérprete leva a narrativa avante com as suas acentuações, *ritardandos*, *accelerandos*, entre outras técnicas; um erro de interpretação pode *matar a narrativa* aos ouvidos do público. Schumann alcança este efeito através de harmonias, mas com tensões e distensões constantes; aliás, grande parte da música narrativa é assim construída, mesmo a mais minimalista. Em *Music for 18 Musicians*, utilizando um exemplo já referido, impõe-se uma narrativa clara nos encadeamentos rítmicos que Steve Reich escreve; quem teve a oportunidade de *dar a mão ao compositor* sabe muito bem que

---

<sup>47</sup> win081. (2010, dezembro 5). *Alfred Cortot: Master Class on Schumann Kinderszenen (1953)* [Vídeo]. [https://www.youtube.com/watch?v=rNUNNNNj\\_Qw&ab\\_channel=win081\\_](https://www.youtube.com/watch?v=rNUNNNNj_Qw&ab_channel=win081_)

ele consegue esta expressividade narrativa; a obra do minimalista norte-americano é longa e demora bastante tempo a progredir, tal como a narrativa deve fazer em oposição à informação: “As informações vivem do efeito-surpresa, o que fragmenta o tempo. Fragmentada fica também a nossa atenção, já que a informação não permite que nos demoremos nela” (Han, 2024, p. 34). Eu penso que, em geral, a música de Alexander Schubert, para retomar o exemplo paradigmático que escolhi, não respeita o material musical; o compositor acaba com ele de forma demasiado rápida, muitas vezes fragmentando-o. Tudo é desconexo, não chega a lado nenhum. A propósito da ideia de material, Matos, Faro, Dinis e Cunha (2019) apresentam um exemplo muito sugestivo de uma observação de Luísa Cunha, pintora e artista plástica:

Mas os romantismos e histórias que os alunos contavam a propósito dos objectos que faziam, com uns discursos cheios de verbosidades e ilusões, não diziam nada do que eles pretendiam. Eu só respondia: o material não aguenta. O material não aguenta tanta historieta. (p. 56)

No caso de Alexander Schubert (e de tantos outros que seguem a sua estética) apetece-me dizer: *o material aguentava ainda mais. O material pode durar. O material não quer ser descartado. O material aguentava e necessitava de narrativa.* Considero esta uma música da era da internet, das redes sociais, do *Tik Tok*, uma música do “scroll”, dos 15 segundos, e o ouvinte continua sem absorver nada do que acabou de acontecer. É uma música que cancela o ressoar do som.

A narrativa ajuda a combater o superficial; penso que um dos aspectos da música mais recente (não só da música, mas de muitos outros aspectos da nossa sociedade e cultura), quer erudita, quer popular, é que há imenso consumo que se baseia apenas numa *vibe*, em atmosferas. O arquitecto Peter Zumthor (2006) descreve atmosfera (em arquitectura) como aquilo que é perceptível num primeiro contacto e que transmite uma sensação de beleza e de admiração pelo espaço (p. 11). Mas, ao mencionar diferentes características dos espaços, refere que, para ele, é igualmente importante o

tempo neles presente, para perceber realmente a sua atmosfera. Na nossa sociedade, interpretamos atmosferas apenas pela primeira impressão, o que nos transmitem no seu impacto inicial, não havendo tempo para interiorizar. Ora, isto acontece plenamente na música: cada vez mais temos ouvintes que se ficam apenas pela atmosfera, apenas pela *vibe*. Apesar de haver sempre um primeiro impacto ao ouvir-se uma obra musical quando ela ainda não nos é familiar, o criador não pode querer apenas transmitir este lado superficial, esta atmosfera que não *amadurece*, um frenesim de informação e de estímulos que não permitem que as coisas tenham tempo, se dêem tempo.

Não há tempo nem para a narrativa, nem para o silêncio, nem sequer para a morte. Esta é assumida, há muito, como algo intrínseco à narrativa de cada ser humano: “A morte deixou igualmente de fazer parte de uma narrativa redentora, capaz de conferir sentido à vida. Transformou-se agora na minha morte, uma experiência que tenho de assumir por mim próprio” (Han, 2024, p. 33). Num poema de 1948, Eugénio de Andrade escreve:

“Em cada fruto a morte amadurece,  
deixando inteira, por legado,  
uma semente virgem que estremece  
logo que o vento a tenha desnudado.” (Andrade, 2017, p. 58).

Neste poema de *As Mãos e os Frutos*, o poeta (bom conhecedor de música, tendo vários poemas sobre a arte sonora, inclusive tendo chegado a contactar com os maiores músicos portugueses da altura) fala-nos do ciclo da vida e da morte enquanto narrativas, que implicam a vivência íntima e poética do tempo. Considero que a música clássica contemporânea prescinde frequentemente desta dimensão poética.

A música mais imediata perde o sentido, perde o tempo. Há uma falta de distância e do ressoar, do que reverbera no ouvinte, do que fica na memória. Nós

lembramo-nos de narrativas, lembramo-nos das coisas que levam o seu tempo; não nos lembramos da música meramente estimulante, da música *de barulhinhos*, da música que se dissipa. Há uma posterioridade, aquela que fica connosco após a audição, quando *a mão do compositor continua presente na nossa*. Han (2024) fala-nos de um leitor de jornais, mas o exemplo adequa-se também perfeitamente à música: “O leitor moderno de jornais salta de novidade em novidade, em vez de permitir que o seu olhar vagueie e se demore pela lonjura. Perdeu a noção do que significa o olhar prolongado, vagaroso e demorado.” (p. 17). É preciso que o ouvinte (na posição do leitor de jornais) se permita estar receptivo à audição prolongada, mas isso só é possível se a mensagem tiver também presente uma sensação de lonjura: que seja uma narrativa e não apenas informação.

## 2.4 Narração a partir de uma escuta profunda

*Estar à escuta é sempre estar à beira do sentido, ou num sentido de borda e de extremidade, como se o som não fosse precisamente nada de outro que não este bordo, esta franja ou esta margem* (Nancy, 2014, p. 19)

O narrar, o ser alterado, o silêncio, lembra-me a obra da compositora e acordeonista norte-americana Pauline Oliveros; ela trabalhou durante grande parte da sua carreira com um tipo de escuta bastante específica. Ela acreditava num tipo de *escuta profunda*, numa consciência sonora, com base na ressonância do som, do tempo e do estado de espírito necessários para a escuta, muito inspirada em tradições *Zen* e budistas. Consideremos as suas palavras:

*Deep Listening* é ouvir de todas as formas possíveis, tudo o que é possível ouvir, independentemente do que se esteja a fazer. Esta escuta intensa inclui os sons da vida quotidiana, da natureza ou dos nossos próprios pensamentos, bem como os sons musicais.<sup>48</sup> (Oliveros et al., 2022, p. 29)

*A Deep Listening* é activa.

O que é ouvido é alterado pela escuta e altera o ouvinte. Chamo a isto o “efeito de escuta” ou a forma como processamos o que ouvimos. Estão disponíveis dois modelos de escuta - focal e global. Quando ambos os modos são utilizados e equilibrados, existe uma ligação com tudo o que existe. A escuta focal recolhe os pormenores de qualquer som e a escuta global traz expansão através de todo o campo sonoro.<sup>49</sup> (Oliveros et al., 2022, p. 30)

---

<sup>48</sup> Tradução livre de: “Deep listening is listening in every possible way, to everything it’s possible to hear, no matter what you are doing. Such intense listening includes the sounds of daily life, of nature, or one’s own thoughts, as well as musical sounds.” (Oliveros et al., 2022, p. 29).

<sup>49</sup> Tradução livre de: “Deep Listening is active. What is heard is changed by listening and changes the listener. I call this the “listening effect” or how we process what we hear. Two models of listening are available – focal and global. When both modes are utilized and balanced, there is connection with all that there is. Focal listening gathers detail from any sound and global listening brings expansion through the whole field of sound.” (Oliveros et al., 2022, p. 30).

Esta disposição também tem de estar presente no momento da criação, uma espécie de *Deep Writing*. A consciência deste tipo de escuta tem de estar presente no processo composicional, para que se possa criar uma verdadeira narrativa; a própria Oliveros (et al.) (2022) escreve: “O *Deep Listening* representa um estado elevado de consciência e liga-se a tudo o que existe. Como compositora, faço a minha música através da escuta profunda.”<sup>50</sup> (p. 29). Ao contactarmos com estes escritos de Pauline Oliveros, dissociamo-la por completo da *informação*, dos *estímulos*, do que ofusca a narrativa. Não imaginamos a compositora a passar horas no *Tik Tok*. Não a imaginamos a gesticular os dedos no telemóvel, a dar “scroll”. Imaginamo-la a ouvir. Imaginamo-la a pensar. Imaginamo-la a narrar.

A narrativa musical só faz sentido se houver um ouvinte receptivo a verdadeiramente escutar. “A audição representa o órgão sensorial primário - a audição acontece involuntariamente. Ouvir é um processo voluntário que, através do treino e da experiência, produz cultura.”<sup>51</sup> (Oliveros et al., 2022, p. 29). O ouvinte, aquele a quem a música se dirige, tem de interiorizar a narrativa para que ela não seja como que simplesmente despejada. No seu livro *À escuta*, Jean-Luc Nancy (2014) escreve: “Escutar é dar ouvidos – expressão que evoca uma mobilidade singular, entre aparelhos sensoriais, do pavilhão do ouvido -, é uma intensificação e um cuidado, uma curiosidade ou quietude.” (p. 16). A rejeição da escuta é um bloqueio. Este bloqueio estará presente na postura de alguns ouvintes que enchem as salas de espectáculos. Por outro lado, e muito em particular no panorama da música clássica, devemos ter em consideração o ouvinte *snob*, que, no fundo, pouco se interessa pela música em si. Quem reflectiu acerca deste assunto, há mais de 50 anos, foi o compositor da *Sagração da Primavera*:

---

<sup>50</sup> Tradução livre de: “Deep listening represents a heightened state of awareness and connects to all that there is. As a composer I make my music through Deep Listening” (Oliveros et al., 2022, p. 29).

<sup>51</sup> Tradução livre de: “Hearing represents the primary sense organ – hearing happens involuntarily. Listening is a voluntary process that through training and experience produces culture.” (Oliveros et al., 2022, p. 29).

Infelizmente, existe ainda uma outra atitude em relação à música que difere tanto daquela do ouvinte que se entrega ao desenvolvimento da música - participando nela e seguindo-a passo a passo - como da atitude ' do ouvinte que tenta d'acilmente<sup>52</sup> ir com a música: porque devemos agora falar de indiferença e de apatia. Tal é a atitude dos snobes, dos falsos entusiastas, que vêm num concerto ou numa execução apenas a oportunidade de aplaudirem um grande regente ou aclamarem um virtuoso. Basta apenas olhar, por uns instantes, para aqueles «rostos cinzentos de aborrecimento», como dizia Claude Debussy, para medir o poder que a música tem de produzir uma espécie de estupidez nessas infelizes pessoas que a escutam sem a ouvir. (Stravinsky, 1971, p. 178)

---

<sup>52</sup> Esta gralha está presente na edição do livro.

## 2.5. Pós-modernismo enquanto anti-narrativa?



Figura 7: Barcelona, Junho de 2022

Muitas vezes, existe algo que não nos permite olhar para o segundo plano. Enquadrar uma arte dentro de caixinhas, sendo elas géneros ou estilos, não é fácil. Muitas vezes este processo só é possível ser feito sob o ponto de vista retrospectivo. Contudo, há bastantes criadores que, por um motivo ou outro, preferem adoptar uma determinada forma de arte já constituída, em vez de enveredarem por uma criação própria e genuína. Desta circunstância surge uma produção de imitação, que nada tem a ver com a verdadeira vontade intrínseca de um criador, neste caso, um compositor.

Ao longo destes últimos anos tentei soltar-me de amarras estilísticas, sem pretender ou pensar se estaria a ser modernista, pós-modernista, neo-romântico, pós-serialista ou outro chavão qualquer. Contudo, apercebi-me de que o género dominante entre os meus colegas compositores (no geral e não no contexto académico da ESMAE<sup>53</sup>), de uma geração próxima da minha, seria o pós-modernismo; ora, ao criticar estes compositores (uso mais uma vez o exemplo de Alexander Schubert e de todos os descendentes da música que criou), critico, por consequência, o pós-modernismo. Mas será que não é possível que eu me enquadre neste movimento? O que é ele ao certo? Em *Postmodern Music, Postmodern Listening*, Jonathan D. Kramer (que seguirei muito em particular neste subcapítulo) aponta precisamente para esta dúvida no início do seu livro:

O pós-modernismo é um conceito musical enlouquecedoramente impreciso. O termo refere-se a um período ou a uma estética, a uma atitude de escuta ou a uma prática de composição? A música pós-moderna ainda está a tentar definir-se ou o seu tempo já passou? O pós-modernismo reage ou continua o projecto da música modernista? É uma força positiva ou negativa? A música pós-moderna é original ou recicla música mais antiga? Qual é o seu grau de difusão? Por que é que o pós-modernismo parece abraçar muitos valores culturais anteriormente considerados inimigos da arte bem-sucedida e até do simples bom senso? A arte pós-moderna é séria ou frívola?<sup>54</sup> (Kramer, 2016, p. 5).

Estas dúvidas parecem-me pertinentes para entender melhor o que efectivamente é o pós-modernismo. O autor aborda no início deste livro algumas interpretações e características possíveis concatenadas com este movimento. Muitas vezes, o pós-

---

<sup>53</sup> Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo do Porto.

<sup>54</sup> Tradução livre de: “Postmodernism is a maddeningly imprecise musical concept. Does the term refer to a period or an aesthetic, a listening attitude or a compositional practice? Is postmodern music still seeking to define itself, or has its time already passed? Does postmodernism react against or continue the project of modernist music? Is it a positive or a negative force? Is postmodern music original, or does it recycle older music? How widespread is it? Why does postmodernism seem to embrace many cultural values previously thought to be inimical to successful art and even to simple good sense? Is postmodern art serious or frivolous?” (Kramer, 2016, p. 5).

modernismo está associado precisamente a uma ideia de anti-modernismo<sup>55</sup>, não só por questões temporais (pode parecer óbvio mas o pós-modernismo surgiu apenas depois do modernismo), mas sobretudo por questões estilísticas, como é possível observar na seguinte análise de Kramer (2016): “Muitos críticos da imprensa popular não distinguem o anti-modernismo do pós-modernismo. Identificam como pós-moderna qualquer composição que tenha sido escrita recentemente, mas que soa como se não o fosse. Os compositores que usam o termo não são muito mais informados do que os críticos. Muitos compositores que conheço usam “pós-modernismo” no sentido corrompido da imprensa”<sup>56</sup> (p. 6)

Apesar de todas estas dúvidas acerca do pós-modernismo, Kramer consegue precisar algumas características da música pós-moderna, umas páginas à frente, o que me poderá ajudar a reflectir acerca da minha música e da possibilidade de a enquadrar ou não neste movimento. O autor não deixa, contudo, de apresentar algumas ressalvas acerca desta categorização, que me parecem pertinentes:

Não há muitas obras que apresentem todas estas características e, por isso, é inútil rotular uma obra como exclusivamente pós-moderna. Além disso, seria difícil encontrar uma obra que não apresentasse nenhuma destas características. Por isso, aconselho a não usar estes 16 traços como uma lista de controlo para ajudar a identificar uma dada composição como pós-moderna ou não: a música pós-moderna não é uma categoria pura com limites rígidos. Estes traços tentam circunscrever a atitude pós-moderna, que se manifesta de várias formas e em vários graus, numa grande quantidade de música produzida hoje (e ontem); mas os traços não podem realmente definir peças específicas como pós-modernas ou não, ou mesmo como pós-modernas num determinado grau.

---

<sup>55</sup> A ideia de *pós-* é por vezes entendida enquanto uma ultrapassagem e/ou uma sucessão de algo; se a enquadrarmos enquanto ultrapassagem, poderemos considerar que está a negar alguns factores do passado, podendo estar na fronteira de uma ideia de negação, de *anti-*.

<sup>56</sup> Tradução livre de: “Many reviewers of the popular press do not distinguish antimodernism from postmodernism. They identify as postmodern any composition that was written recently but sounds as if it were not. Composers who use the term are not much more informed than the reviewers. Many composers I know use “postmodernism” in the corrupted sense of the press” (Kramer, 2016, p. 6).

Devo sublinhar como seria errado usar estes traços como uma lista de controlo para determinar se uma obra é ou não pós-moderna. Esta não é simplesmente uma questão muito interessante, nem uma questão que possa ser respondida de forma significativa. O pós-modernismo reside nos valores culturais e nas pessoas - ouvintes - mas não nas peças de música. Embora eu me refira informalmente ao longo deste livro a “música pós-moderna” e a “composições pós-modernas”, não acredito rigorosamente que tais coisas existam no mundo lá fora. Onde elas existem é na mente dos ouvintes, uma vez que são os ouvintes – operando sob a influência de vários traços (na minha lista) que podem descobrir na música que estão a ouvir - que constituem a experiência musical pós-moderna. (Kramer, 2016, p. 10)<sup>57</sup>

Observando estas considerações, seria efectivamente errado estar a categorizar e a determinar se a minha música é pós-moderna ou não; contudo, o autor deixa claro que, na sua perspectiva, as características pós-modernistas estão presentes nos valores culturais e nos ouvintes da música – neste ponto, discordo, pois considero que muitos dos valores pós-modernos estão efectivamente presentes na obra em si (e na intenção do compositor) e não apenas no ouvido que interpreta. Sendo assim, deixo claro que as minhas respostas aos 16 traços do pós-modernismo constituem, na verdade, uma auto-reflexão acerca da minha música, colocando-me numa posição de ouvinte perante a minha própria produção. A lista de Kramer (2016) é a seguinte:

1. não é simplesmente um repúdio do modernismo ou a sua continuação, mas tem aspectos tanto de ruptura como de extensão;

---

<sup>57</sup> Tradução livre de: “Not many pieces exhibit all these traits, and thus it is futile to label a work as exclusively postmodern. Also, I would find it difficult to locate a work that exhibits none of these traits. I caution, therefore, against using these 16 traits as a checklist to help identify a given composition as postmodern or not: postmodern music is not a neat category with rigid boundaries. These traits try to circumscribe the postmodern attitude, which is manifest in a variety of ways and to a variety of degrees, in a large amount of music produced today (and yesterday); but the traits cannot really define specific pieces as postmodern or not, or even as postmodern to a particular degree. I must emphasize how wrongheaded it would be to use these traits as a checklist for determining whether or not a work is postmodern. This is simply not a very interesting question, nor is it one that can be answered in any meaningful way. Postmodernism resides in cultural values and in people—listeners—but not in pieces of music. Although I do refer informally throughout this book to “postmodern music” and “postmodern compositions,” I do not strictly believe that such things exist in the world out there. Where they exist is in listeners’ minds, since it is listeners—operating under the influence of various traits (in my list) that they can discover in the music they are hearing—who constitute the postmodern musical experience.” (Kramer, 2016, p. 10).

2. é, em algum nível e de alguma forma, irónico;
3. não respeita as fronteiras entre sonoridades e procedimentos do passado e do presente e, de facto, chega por vezes a questionar a distinção entre o passado e o presente;
4. desafia as barreiras entre estilos “altos” e “baixos”, resultando por vezes numa música que pode ser considerada de gosto duvidoso;
5. questiona a exclusividade mútua dos valores elitistas e populistas;
6. inclui citações ou referências à música de muitas tradições e culturas e, de facto, é por vezes tão extremo nas suas referências intertextuais que põe em causa a validade da originalidade artística;
7. engloba o pluralismo e o eclectismo;
8. abraça as contradições;
9. desconfia de oposições binárias;
10. inclui fragmentações, incongruências, descontinuidades e indeterminação;
11. mostra desdém pelo valor frequentemente inquestionável da unidade estrutural;
12. evita formas totalizantes (por exemplo, não quer que peças inteiras sejam tonais ou seriais ou moldadas num molde formal prescrito);
13. apresenta múltiplos significados e múltiplas temporalidades;
14. considera a tecnologia não apenas como uma forma de preservar e transmitir música, mas também como profundamente implicada na produção e na essência da música;
15. considera a música não como autónoma, mas como um bem que responde a contextos culturais, sociais, económicos e políticos;
16. localiza o sentido e até a estrutura<sup>58</sup> (p. 9)

---

<sup>58</sup> Tradução livre de: “1. is not simply a repudiation of modernism or its continuation, but has aspects of both a break and an extension; 2. is, on some level and in some way, ironic; 3. does not respect boundaries between sonorities and procedures of the past and of the present, and, in fact, sometimes goes so far as to question the distinction between the past and the present; 4. challenges barriers between “high” and “low” styles, sometimes resulting in music that can be considered of questionable taste; 5. questions the mutual exclusivity of elitist and populist values; 6. includes quotations of or references to music of many traditions and cultures, and, in fact, is sometimes so extreme in its intertextual references that it calls into question the validity of artistic originality; 7. encompasses pluralism and eclecticism; 8. embraces contradictions; 9. distrusts binary oppositions; 10. includes fragmentations, incongruities, discontinuities, and indeterminacy; 11. shows disdain for the often unquestioned value of structural unity; 12. avoids totalizing forms (e.g. does not want entire pieces to

Nem todas as minhas obras são iguais, por isso, as minhas respostas são feitas de uma forma mais global, tendo também em conta as intenções (que Kramer prefere denominar de *atitudes*) com que concebi determinadas composições:

- 1- *Não é simplesmente um repúdio do modernismo ou a sua continuação, mas tem aspectos tanto de ruptura como de extensão* - não me enquadro enquanto continuação do modernismo, apesar de aceitar a ideia de ruptura com o mesmo.
- 2- *é, em algum nível e de alguma forma, irónico* - não considero a minha música minimamente irónica; pelo contrário, enquadro-a numa faceta mais séria, em relação com os conceitos de sensibilidade e fragilidade.
- 3- *não respeita as fronteiras entre sonoridades e procedimentos do passado e do presente e, de facto, chega por vezes a questionar a distinção entre o passado e o presente* - penso que sim, já me disseram algumas vezes que a minha música poderia ter sido escrita há algumas décadas atrás e não tenho essa necessidade de fazer com que soe *actual*.
- 4- *desafia as barreiras entre estilos “altos” e “baixos”, resultando por vezes numa música que pode ser considerada de gosto duvidoso* – é difícil falar deste ponto sem parecer presunçoso, mas não pretendo fazer música em *low style*; da mesma forma, não pretendo compor apenas para uma classe de pessoas eruditas.
- 5- *questiona a exclusividade mútua dos valores elitistas e populistas* - não tenho opinião sobre este ponto.

---

be tonal or serial or cast in a prescribed formal mold); 13. presents multiple meanings and multiple temporalities; 14. considers technology not only as a way to preserve and transmit music but also as deeply implicated in the production and essence of music; 15. considers music not as autonomous but as a commodity responsive to cultural, social, economic, and political contexts; 16. locates meaning and even struct” (Kramer, 2016, p. 9).

- 6- *inclui citações ou referências à música de muitas tradições e culturas e, de facto, é por vezes tão extremo nas suas referências intertextuais que põe em causa a validade da originalidade artística* - não costumo usar citações nem referências culturais. Contudo, por vezes costumo utilizar algum material pré-existente, nunca estando apresentado de forma explícita, como é o caso de obras como *embalo e éternelle*.
- 7- *engloba o pluralismo e o eclectismo* - não tenho opinião sobre este ponto.
- 8- *abraça as contradições* - não, de todo. Pretendo que a minha música seja bastante concisa e com unidade.
- 9- *desconfia de oposições binárias* - penso que sim. Não enquadro a minha música enquanto escolhas “binárias”, em que tudo ou é uma coisa ou é outra.
- 10- *inclui fragmentações, incongruências, descontinuidades e indeterminação* - não, de todo. Na minha música, como mostrarei de seguida, pretende explorar a continuidade enquanto um dos elementos fulcrais na composição. Por oposição, considero estas fragmentações, incongruências, descontinuidades e indeterminação como alguns dos factores mais proeminentes na música com a qual não me consigo relacionar, dentro do panorama da música clássica contemporânea.
- 11- *mostra desdém pelo valor frequentemente inquestionável da unidade estrutural* – sim, concordo.
- 12- *evita formas totalizantes (por exemplo, não quer que peças inteiras sejam tonais ou seriais ou moldadas num molde formal prescrito)* - mais uma vez, não. Tento escrever as minhas obras de uma forma orgânica e com unidade, resultando muitas vezes apenas numa estrutura harmónica ou dentro do mesmo modo harmónico e/ou tonalidade.

- 13- *apresenta múltiplos significados e múltiplas temporalidades* - sim. Um dos aspectos presentes na minha música é a inclusão de várias temporalidades, pretendendo que diferentes ouvintes tenham na obra diferentes sensações temporais.
- 14- *considera a tecnologia não apenas como uma forma de preservar e transmitir música, mas também como profundamente implicada na produção e na essência da música* - não, apesar de, há alguns anos, considerar que sim. A minha utilização da tecnologia, dando um foco à música electrónica, surge apenas enquanto mais uma ferramenta de composição, não lhe atribuindo qualquer tipo de superioridade hierárquica.
- 15- *considera a música não como autónoma, mas como um bem que responde a contextos culturais, sociais, económicos e políticos* - sim, considero que a minha música tem inerente todo o seu contexto.
- 16- *localiza o sentido e até a estrutura* - sim, privilegio sempre o resultado sonoro, considerando a partitura apenas enquanto um meio.

O motivo pelo qual me pareceu ser particularmente pertinente confrontar-me com esta classificação encontra-se no ponto 10 do questionário: “includes fragmentations, incongruities, discontinuities, and indeterminacy” (Kramer, 2016, p. 9). De facto, a minha perspectiva de música narrativa combate precisamente este lado fragmentado associado ao pós-modernismo.

Poderemos relacionar, como já foi dito, este tipo de fragmentação com os canais de comunicação modernos, com o lado acelerado e estimulativo das redes sociais ou dos canais de informação populares. No mundo da música, podemos considerar a aceleração contínua que caracteriza o típico concerto, que se torna numa espécie de

*epidemia* em que o público já não consegue manter a concentração por muito tempo; arrisco-me a dizer que há um público de uma geração mais jovem que não consegue relacionar-se com o património musical, por já ter nascido precisamente dentro das condições actuais presentes no pós-modernismo. Este ponto correlaciona-se com o efeito de *solastalgia* presente no título e no início desta dissertação: as alterações são tão profundas que as novas gerações já não conseguem vivenciar a música, a arte e a sociedade de outra maneira.

Sabemos como o estado de arte de uma certa época é frequentemente criticado e temo poder estar a ser injusto em relação à minha. Permanece muitas vezes a sensação de que o que é feito em cada época, aos olhos dos seus contemporâneos, está errado. Muitas vezes, apenas o tempo pode dar razão ou não aos críticos. São célebres os acontecimentos ocorridos aquando da estreia da *Sagração da Primavera*, de Stravinsky, em Maio de 1913, em Paris<sup>59</sup>. Ou podemos lembrar ainda como a Quinta Sinfonia de Mahler foi recebida por críticos na altura: “Mahler não tinha muito a dizer na sua Quinta Sinfonia e ocupou um tempo maravilhoso a dizê-lo. A sua maneira é pesada, a sua matéria é imponderável. [New York Sun, 5 de Dezembro de 1913]”<sup>60</sup> (Slonimsky, 1978, p. 121)<sup>61</sup>. Não pretendo ser conservador, longe de mim essa ideia; contudo, a minha principal crítica tem a ver com esta relação estrita entre a música pós-moderna e o seu contexto social. A crise de atenção diagnosticada está também presente nas salas de concerto, quer do lado do compositor, quer do lado do ouvinte. Ora, o que sucede é uma habituação extrema dos novos públicos a um discurso fragmentado e rápido; a longo prazo, creio que não haverá públicos com a disposição e atenção para ouvir quase três horas de uma *paixão* de Bach, uma hora e meia de música estática de Feldman, ou que consigam usufruir da *Music for 18 Musicians* de Steve Reich.

---

<sup>59</sup> A obra não foi bem recebida por parte do público, existindo autênticos motins fora da sala de concerto.

<sup>60</sup> Tradução livre de: “Mahler had not much to say in his Fifth Symphony and occupied a wondrous time in saying it. His manner is ponderous, his matter imponderable. (New York Sun, December 5, 1913)” (Slonimsky, 1978, p. 121).

<sup>61</sup> Todo este livro está cheio destes exemplos de críticas duras a obras e compositores hoje aceites no cânone da história da música.

Numa conversa com um dos responsáveis pela programação da Casa da Música, foi-me referido que já têm, actualmente, algumas dificuldades em programar sinfonias mais longas (o exemplo foi uma de Shostakovich), por saberem que começa a ser difícil para algum público ouvir tanto tempo de música sem intervalo.

## 2.6 Meta-narrativa

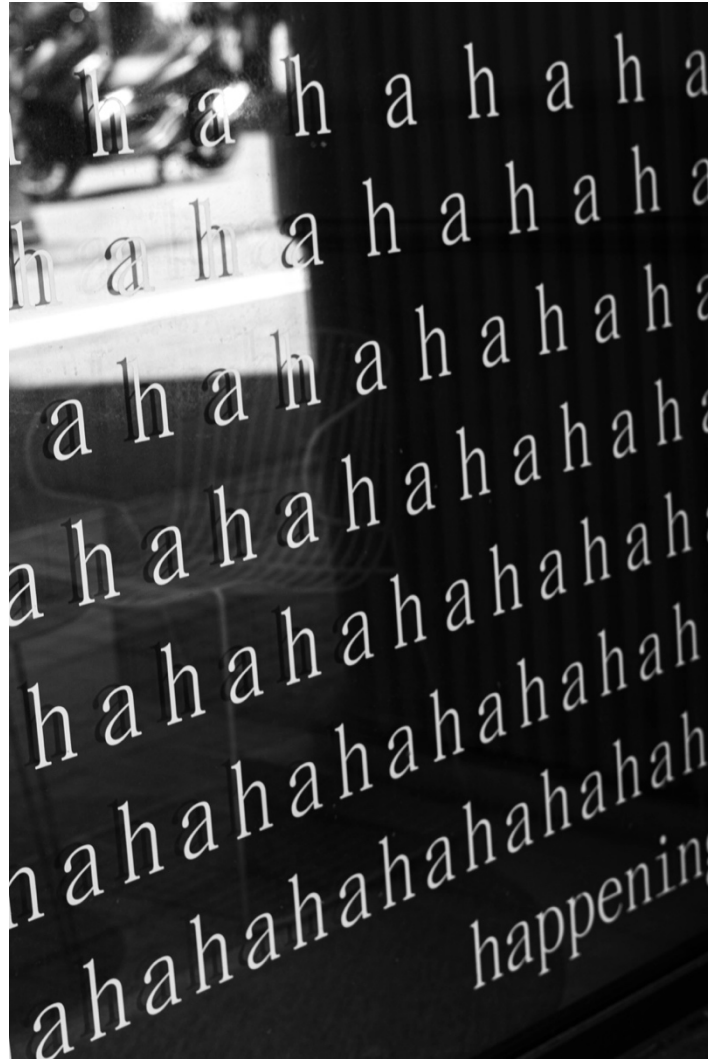


Figura 8: Barcelona, Junho de 2022

Na nossa vida, palavras e histórias assaltam-nos, muitas vezes, sem disso darmos conta. Uma ideia associada ao pós-modernismo e que me parece pertinente abordar está relacionada com o conceito *meta-narrativas*. O próprio Kramer, no ponto 4.1 do seu livro, aborda precisamente esta questão, a partir das definições estabelecidas por Jean-François Lyotard. Ao aperceber-me da existência deste conceito estético, procuro estabelecer uma conexão entre ele e as definições de narrativa consideradas previamente. Kramer, a partir de *The Postmodern Condition* (de Lyotard), escreve:

Jean-François Lyotard, um dos principais teóricos do pós-modernismo, define o pós-moderno simplesmente como “incredulidade em relação às meta-

narrativas”. O termo “meta-narrativas” refere-se a ideias ou sistemas de pensamento abrangentes, cuja verdade absoluta, utilidade e universalidade são consideradas evidentes (característica 12). Por exemplo, as meta-narrativas regem os gestos, rituais e costumes sociais que contribuem para a identidade cultural. São frequentemente invisíveis e automáticas - até entrarmos noutra contexto, com meta-narrativas diferentes. Nessa altura, tornam-se bastante visíveis.” (Kramer, 2016, p. 61).<sup>62</sup>

A ausência destas meta-narrativas só é possível numa sociedade despojada de crenças ou propósitos maiores, em que tudo tem de ser oferecido de forma instantânea e, muitas vezes, em grande quantidade (poderemos co-relacionar com os aspectos musicais do pós-modernismo acima descritos). O próprio Jean-François Lyotard escreve:

Simplificando ao extremo, defino a pós-modernidade como a incredulidade em relação às meta-narrativas. Esta incredulidade é, sem dúvida, um produto do progresso das ciências: mas esse progresso, por sua vez, pressupõe-na. À obsolescência do aparelho meta-narrativo de legitimação corresponde, nomeadamente, a crise da filosofia metafísica e da instituição universitária que, no passado, se apoiava nela. A função narrativa está a perder os seus funtores, o seu grande herói, os seus grandes perigos, as suas grandes viagens, o seu grande objectivo. Está a ser dispersa em nuvens de elementos de linguagem narrativa - mas também denotativa, prescritiva, descritiva e assim por diante. Em cada nuvem estão contidas valências pragmáticas específicas do seu género. Cada um de nós vive na intersecção de muitas delas. (Lyotard & Bennington, 2010, p. xxiv)<sup>63</sup>

---

<sup>62</sup> Traduzido livremente de: “Jean-François Lyotard, one of the leading theorists of postmodernism, defines the postmodern simply as “incredulity towards meta-narratives.” The term “meta-narratives” refers to all-encompassing ideas or thought systems, the absolute truth, utility, and universality of which are taken to be self-evident (trait 12). For example, meta-narratives govern the gestures, rituals, and social customs that contribute to cultural identity. They are often invisible and automatic—until we step into another context, with different meta-narratives. Then they become quite visible.” (Kramer, 2016, p. 61).

<sup>63</sup> Traduzido livremente de: “Simplifying to the extreme, I define postmodern as incredulity toward metanarratives. This incredulity is undoubtedly a product of progress in the sciences: but that progress in turn presupposes it. To the obsolescence of the metanarrative apparatus of legitimation corresponds, most notably, the crisis of metaphysical philosophy and of the university institution which in the past relied on it. The narrative function is losing its functors, its great hero, its great dangers, its great voyages, its great goal. It is being dispersed in clouds of narrative language elements—narrative, but also denotative, prescriptive, descriptive, and so on. Conveyed within each cloud are pragmatic

Kramer utiliza um exemplo de meta-narrativa em música, a propósito da harmonia tonal no século XX:

A forma como os compositores do início do século XX interrogaram a meta-narrativa da tonalidade funcional, por exemplo, levou à sua despromoção (mas não, como por vezes se afirma, à sua demolição). Os compositores começaram a compreender que existem outras formas viáveis de organizar os seus sons musicais. A tonalidade não desapareceu, mas deixou de ser um contexto, deixou de ser um pressuposto. Tornou-se uma opção, para ser usada ou não. Quando os compositores começaram a explorar a atonalidade, a modalidade, as escalas exóticas, a politonalidade, as massas sonoras, o timbre, a composição, etc., a tonalidade tradicional deixou de poder funcionar automaticamente como contexto de uma peça musical. Os compositores tiveram de decidir: as suas peças deveriam ser tonais, atonais, modais, politonais ou uma mistura de ambas? Um compositor como Schubert, por exemplo, não pensaria em colocar-se tal questão ao iniciar uma nova obra; um compositor como Stravinsky dificilmente poderia evitar colocá-la, de uma forma ou de outra.<sup>64</sup> (Kramer, 2016, p. 62)

Compreendo estas questões abordadas quer por Kramer, quer por Lyotard. Assumo a importância, até um certo ponto, de tais meta-narrativas, presentes nos valores culturais, de que muitas vezes não temos consciência. Admito que este tipo de meta-narrativas está presente nas escolas de composição, o que acaba por gerar correntes estilísticas semelhantes entre pares, muitas vezes de uma forma não premeditada. Contudo, a narrativa que me interessa mais tem a ver com aspectos mais

---

valencies specific to its kind. Each of us lives at the inter- section of many of these.” (Lyotard & Bennington, 2010, p. xxiv).

<sup>64</sup> Tradução livre de: “The way early twentieth-century composers interrogated the meta-narrative of functional tonality, for example, led to its demotion (but not, as is sometimes claimed, its demolition). Composers came to understand that there are other viable ways to organize their musical sounds. Tonality did not disappear, but it became no longer a context, no longer an assumption. It became an option, to be used or not. Once composers began to explore atonality, modality, exotic scales, polytonality, sound masses, timbre, composition, etc., traditional tonality could no longer function automatically as the context of a piece of music. Composers had to decide: should their pieces be tonal, atonal, modal, polytonal, or some mixture? A composer like Schubert, for example, would not think to ask himself such a question upon commencing a new work; a composer like Stravinsky could hardly avoid asking it, in some form or other.” (Kramer, 2016, p. 62).

personais e singulares, estando relacionada com um fio condutor que orienta a música, e não com uma série de restrições associadas a algo mais amplo (por muito que essas restrições efectivamente existam). Da mesma forma, não pretendo criar imposições muito rígidas às minhas escolhas. De algum modo, deixo-me levar por aquilo que me agita, muitas vezes por ideias musicais concretas presentes no meu pensamento, sentindo necessidade de as expor. Um exemplo deste tipo de criação (neste caso de um pintor) está presente no seguinte excerto de Jon Fosse:

a próxima pintura que eu começar vai ser sobre aqueles dois, hei-de pintá-los para os apagar, hei de pintá-los de acordo com a minha própria imagem interior, pois quando o fizer, e se me sair bem, então essa imagem desaparecerá e deixará de me inquietar e em vez disso trar-me-á tranquilidade, deixará de me visitar, pois de contrário, e eu sei que é assim, esta imagem irá surgir uma vez e outra na minha memória (Fosse, 2022, p. 31)

## 2.7 Fetichismo técnico enquanto desorientador da narrativa

*Às vezes apontava os factos  
alternativos, a inquieta  
resistência dos materiais  
coisas que avançam  
em coisas que se apagam* (Silva, 2023, p. 231)

É fácil sentir-se fascinado perante a complexidade técnica de uma obra (quer do ponto de vista composicional, quer do ponto de vista do intérprete). Rapidamente se fica deslumbrado com a forma como as coisas foram executadas, pensando, enquanto criadores, muitas vezes, como foi possível obter aquele resultado (frequentemente há até a tentação de imitar estas técnicas na próxima oportunidade possível). Ema Ferreira escreve:

Deparamo-nos hoje, no meio da arte digital, com algo que poderíamos apelidar de um certo fetichismo tecnológico. No que diz respeito às obras audiovisuais interativas<sup>65</sup>, público e autores deslumbram-se com a excelência e complexidade técnica, colocando a relação com a obra num plano secundário. Espelho disso será o foco no sistema computacional por parte da literatura, que tanto contribui para fomentar o desinteresse estético. (Ferreira, 2024, p. §1)

Apesar de este excerto estar relacionado com obras audiovisuais e a arte digital, é possível estabelecer um paralelismo com a música clássica contemporânea acústica, por exemplo, alterando o conceito de *fetichismo tecnológico* por *fetichismo técnico*<sup>66</sup>. Este

---

<sup>65</sup> Esta dissertação está escrita segundo o Novo Acordo Ortográfico.

<sup>66</sup> Penso que poderia, inclusive, manter o termo original; um instrumento actual, como por exemplo um violino, é uma tecnologia, no sentido em que houve uma série de renovações feitas ao longo do tempo para chegar ao estado actual. Contudo, e para abarcar melhor o lado técnico da escrita de um compositor, preferi fazer esta alteração.

fascínio pelo lado técnico aconteceu nas primeiras vezes em que fui assistir a concertos do Remix Ensemble<sup>67</sup>, no início do meu interesse por aquilo que é a música clássica contemporânea. Rapidamente sobrepomos a técnica e a complexidade ao resultado sonoro. Ficamos curiosos por saber como tudo aquilo é feito...

Também é possível observar este mesmo fetichismo técnico sob o ponto de vista de quem está a tocar. Penso que bastantes intérpretes deste tipo de música acabam, também, por preferir obras que exijam mais da sua capacidade técnica, olhando para a música como um desafio (com um certo *show off* à mistura). Considero que é muito mais difícil, de uma certa forma, para um certo tipo de instrumentista interpretar Feldman do que Stockhausen, apesar de este último ter uma linguagem que, à primeira vista, parece muito mais difícil do que a do primeiro. Porventura, é por esta razão que muitas vezes algumas destas sonoridades, relacionadas com o virtuosismo técnico, acabam apenas por interessar a músicos e não a pessoas fora do meio, havendo uma dificuldade em integrar novos públicos. Contudo, mesmo este fascínio inicial acaba por desaparecer. Um compositor rapidamente fica saturado ao ouvir constantemente este tipo de música - tenho reparado que em bastantes dos meus amigos compositores (incluindo professores de composição) tem havido uma tentativa de fugir a esta faceta relacionada com o fetichismo técnico. Ainda assim, penso que o cânone, em Portugal, de novas composições ainda está muito focado nesse tipo de discursos. Apesar de não culpabilizar a música, Cândido Lima, numa entrevista realizada em 2008 (presente no livro *Contextos da Modernidade*) não compreende a falta de interesse generalizada por escutar novas obras em Portugal:

(...) há um alheamento geral dos compositores e dos teóricos ao que se passa na criação dos seus contemporâneos, com exceções, talvez, dos vizinhos ou companheiros de escola, e mesmo aí, pouco ou nada desses sinais se manifesta nas salas de concerto. Um dos factos notáveis que tenho testemunhado há largos

---

<sup>67</sup> Ensemble de música clássica contemporânea residente na Casa da Música.

anos e em tempos recentes também, é a ausência de compositores, jovens ou profissionais, nas salas de concerto de música contemporânea e em concertos dos de programação geral, a menos que seja uma obra pessoal, ou que façam parte do mesmo grupo de trabalho; mesmo aí, o alheamento dos jovens ou adultos, e até de todos os sectores da classe, é geral. Às apresentações de obras de compositores portugueses assistem quase só o próprio autor, e os colegas, mesmo de escola ou de geração, revelam uma indiferença total. (Martingo, 2011, p. 31)

Penso que esta ausência de interesse exposta por Cândido Lima acontece maioritariamente pela referida sobreposição da forma e complexidade composicional relativamente ao resultado sonoro. Muitas vezes, os públicos que já estão integrados no meio (como compositores e intérpretes) penso que *fogem* a estes concertos por já saberem que tipo de música vão ouvir. Creio que haverá algum público que foge de imediato das *vanguardas* e da nova música por corresponder a um preconceito (que se justifica a maior parte das vezes) relacionado com a falta de significado, intencionalidade e capacidade narrativa das obras musicais. Gonçalo M. Tavares, no seu livro *Breves Notas sobre Música*, a propósito desta temática, aborda um aspecto curioso:

A ordem dos sons

É como na linguagem; as frases ditas de trás para a frente baralham, colocam o leitor num tempo intermédio, numa suspensão entre entender e não entender. Manuais de psicologia clássicos lembram que entre duas frases

O cão persegue o gato

e

O gato é perseguido pelo cão

há uma diferença, mas não na acção propriamente dita. Nas duas frases cão e gato fazem o mesmo mas, para um leitor, a segunda frase demora mais tempo a

ser entendida (por vezes, entender uma frase e conseguir ver as acções que por ela são relatadas é o mesmo).

De facto há, nas frases, uma narrativa; na mais pequena frase existe um Era uma vez. Alguém faz algo. Pois bem, eis uma história. E a história que existe numa frase, mesmo nas mais pequenas, termina com o ponto final (e não necessariamente com a princesa a casar com o príncipe).

E se pensarmos nas frases sonoras veremos que há também esse início, meio e fim, mesmo que por outra ordem. Era Lewis Carroll que o dizia: devemos começar no início, depois continuar e parar quando chegarmos ao fim – um conselho sensato que nem todos os músicos seguem. Começar pelo meio, eis uma hipótese, por exemplo, que todas as artes, nos tempos que correm, já utilizam com grande frequência.

E há assim também, então, músicas que nos surgem como de trás para a frente, músicas em que, de imediato, não entendemos onde está o sujeito e o predicado – quem faz o quê? Que som faz o quê?

Podemos, então, dizer que na música clássica:

O cão persegue o gato

enquanto na música de vanguarda, completamente inovadora, trezentos anos depois, o que acontece é algo de radicalmente diferente: O gato é perseguido pelo cão. (Tavares, 2015, pp. 36-37)

Considero que Gonçalo M. Tavares está certo: a música de vanguarda, a música clássica contemporânea, está cheia de problemas de *gatos a serem perseguidos por cães*. Por um lado, música com linguagens difícilíssimas, que não agarram o ouvinte, como será o caso de música pós-serial, dando a sensação de que o compositor cria dificuldades só pela tentação de assoberbar o ouvinte com informações. É como diz Byung-Chul Han, no seu caso num contexto em que aborda a digitalização: “As informações vivem do

efeito-surpresa, o que fragmenta o tempo. Fragmentada fica também a nossa atenção, já que a informação não permite que nos demoremos nela." (Han, 2024, p. 34). Por outro lado, temos a música pós-moderna, já exposta previamente. Estamos constantemente expostos a música puramente informativa.

Relacionada com todas estas músicas de que falo, quer sejam elas modernas, pós-modernas, ou outras que envolvam este fetichismo técnico, do ponto de vista do criador, está inerente uma ideia de futuro e de progresso, muitas vezes relacionada com as evoluções tecnológicas. Quanto a este aspectos, é importante referir as palavras de Boris Groys (2022):

De facto, a arte contemporânea escapa ao presente não resistindo ao fluxo do tempo, mas colaborando com este fluxo. Se todas as coisas presentes são transitórias e estão em fluxo, é possível e até necessário prever o seu eventual desaparecimento. A arte moderna e contemporânea pratica precisamente a antevisão e a imitação do futuro em que as coisas agora contemporâneas desaparecerão. Esta imitação do futuro não pode produzir obras de arte. Ao invés, produz eventos artísticos, *performances* e exposições temporárias que demonstram o carácter transitório da ordem presente das coisas e as regras que regem o comportamento social contemporâneo. A imitação do futuro antecipado só pode manifestar-se como um evento e não como uma coisa. Os artistas do Futurismo e do Dadá produziam eventos artísticos que revelavam a decadência e a caducidade do presente. Mas a produção de eventos artísticos é ainda mais característica da arte contemporânea, com a sua cultura da *performance* e da participação. Os eventos artísticos actuais não podem ser conservados e contemplados como as obras de arte tradicionais. No entanto, podem ser documentados, "cobertos", narrados e comentados. A arte tradicional produzia objectos de arte. A arte contemporânea produz informação sobre eventos artísticos. (pp. 10-11)

Groys escreve sob o ponto de vista da arte visual; contudo, há muitos pontos em comum com a música clássica contemporânea. Penso que a maior parte da música actualmente produzida procura estabelecer precisamente esta relação problemática com o futuro. É possível fazer um paralelismo dos eventos artísticos, *performances* e exposições criticados por Groys (por oposição a verdadeiras obras de arte) com a música fragmentada que questiono. Também poderemos relacionar a referida precariedade e o esgotamento da obra num determinado momento com o universo da música. Devido a vários factores, muitas vezes as novas obras são apenas tocadas aquando do momento da estreia, não havendo uma segunda interpretação; também por motivos financeiros, muitas vezes os compositores acabam por ter a necessidade de compor um grande número de peças, que se apresentam em momentos isolados e únicos, que não permitem um olhar retrospectivo sobre as próprias criações, predominando, neste contexto, um repetitivo exibicionismo técnico.

### 3. Continuidade e duração

#### 3.1 *nada do que é importante e acontece e me faz vivo, tem a ver com o tempo*

*Há já muito tempo que pretendo escrever sobre a duração,  
não um ensaio, uma peça de teatro ou uma história –  
a duração exige a poesia*

(Handke, 2019, p. 23)

Conforme Handke, a duração exige a poesia. Concordo. Contudo, não é só a poesia que necessita de duração. A música necessita também dela. Inicialmente, achei que a presente dissertação seria sobre o tempo, com as questões inerentes a tão vasto tema; pensei em trabalhá-lo de diferentes formas e, de certa maneira, trabalhar sobre a duração é trabalhar sobre o tempo. Porém, nunca me interessou o tempo enquanto minutagem, por se tratar de uma realidade presente nos números e nas estatísticas e não naquilo que é vivido. Há um pequeno excerto que foi fulcral para esta minha exclusão do tempo enquanto foco deste trabalho, por traduzir exactamente aquilo que sentia:

Na verdade nada do que é importante e acontece e me faz vivo, tem a ver com o tempo. O encontro com um ser amado, uma carícia na pele, a ajuda no momento crítico, a voz solta de uma criança, o frio gume da beleza – nada disso tem horas e minutos. Tudo se passa como se não houvesse tempo. Que importa se a beleza é minha durante um segundo ou por cem anos? A felicidade não só se situa à margem do tempo, como nega toda a relação deste com a vida. (Dagerman, 2025, p. 31)

Este pensamento dagermaniano corresponde à minha forma de cogitar a música. Não me interessa quantos minutos tem uma obra que está presente em mim; não me interessa a lógica da minutagem no momento de composição, algo que acontece muitas

vezes no panorama da música clássica contemporânea, cumprindo balizas temporais estabelecidas no momento de uma encomenda; não me interessa pensar no tempo que dura aquilo de que eu gosto. Este raciocínio leva-me a pensar numa conhecida expressão, quase um provérbio, que nos fala de não se sentir o tempo a passar quando se está a usufruir do momento:

O relógio cerebral é muito impreciso, complexo e variável consoante a importância do acontecimento e das circunstâncias em que ocorre: os momentos de espera são longuíssimos e os de prazer voam num instante.  
(Maffei, 2021, p. 48)

Sinto que a felicidade me toca quando perco a noção do tempo, quando o indicador da minutagem, o meu maior inimigo, está distante. Sonho com um nirvana em que o tempo é apenas figurante, onde todos nós nos perdemos nas horas.

Parece-me pertinente realçar que a citação prévia de Dagerman foi escrita em 1955, numa altura em que não existe, ainda, a pressão temporal associada aos dias actuais. Vivemos dias em que é muito difícil não saber quanto tempo algo dura, sendo que tudo isto nos é anunciado: os minutos de uma peça musical numa folha de sala, o tempo que falta para um filme ou uma música acabar numa plataforma de *streaming*, quanto tempo falta para chegarmos a um destino, quanto tempo é que falta para chegar uma encomenda, quanto tempo falta para chegarmos ao fim de um livro<sup>68</sup>, etc., etc. Vivemos em constante necessidade de nos situarmos no ponto do nosso progresso temporal em relação a um objecto, e isto reflecte-se tanto no ouvinte, como no compositor, no que se refere ao mundo da música.

---

<sup>68</sup> Há leitores de livros digitais, como o *Kindle*, que têm barras de progresso e previsões de quanto falta para chegarmos ao fim de um livro.

Neste contexto, surge a duração. Repito a ideia de Handke, de que a duração necessita da poesia. Contudo, mais uma vez, não é só a poesia que necessita de duração; a música também, tal como a nossa forma de estar perante a arte e o mundo, em geral. A duração é uma das formas de fazer com que aquilo que nos envolve seja captado e fique connosco. A duração relaciona-se com aquilo que o *material consegue aguentar*<sup>69</sup>. A duração estende-se ao longo da linha do tempo sem querer saber quantos segundos, minutos ou horas se passaram. A duração interliga o ser humano, o espaço e o tempo. Se a duração necessita da poesia, não devemos esquecer que ela não se limita ao que é escrito em forma de verso. Define-a deste modo Roberto Juarroz, respondendo a uma pergunta de Guillermo Boido:

Há na tradição do budismo Zen uma anedota atribuída a Bashô, com que talvez possa responder à sua pergunta. Tenho explicado o Zen toda a minha vida, confessou uma vez Bashô e no entanto, nunca consegui compreendê-lo. Mas, disse o interlocutor, como pode explicar algo que não entende? Oh, exclamou Bashô, também isso terei de te explicar? Definir a poesia é uma impossibilidade, uma utopia, algo que não se consegue fazer. Perguntaria: pode-se definir a vida? Pode-se definir a morte, a música, o amor? Sonho com uma definição. Talvez tenha sido isto que Novalis quis dizer, que a crítica de poesia é um absurdo. Não foi em vão que, no século XVIII, o padre Feijó, ao referir-se à poesia, falava desse não sei o quê. E recentemente Pedro Salinas dizia: Todo o comentário a uma poesia refere-se a elementos periféricos: estilo, linguagem, sentimentos, aspirações, mas não à poesia em si. A poesia é uma aventura em direcção ao absoluto. Quero dizer: a explicação para o que não se entende – neste caso, a poesia – só será possível através de um único caminho, a criação. A criação só é explicável, compreensível ou atingível pelo amor. Bashô vivia o Zen, criava-o diariamente, criava-o nessa dimensão do espírito que busca o absoluto. E há algo que os textos não referem, mas que sabemos: Bashô foi também um dos maiores poetas do seu tempo. A única forma de receber uma criação, escrevi uma vez, é criá-la novamente. Talvez criar com ela. (Juarroz, 2021, pp. 3-4)

Neste aspecto, poderemos considerar poéticas as tendências daquilo que, se elevado ao expoente, nos leva ao absoluto. Este absoluto, enquanto objectivo, é aquilo de que

---

<sup>69</sup> Mais uma vez, a partir da noção do *material aguentar* de Luísa Cunha.

pretendo aproximar-me com as deambulações deste trabalho, sabendo que nunca chegarei lá. Contudo, a música, enquanto arte, será uma das formas mais puras para nos abeirarmos desse absoluto. Mas nem toda a música faz isso. Da mesma forma que há música que é possível elucidar por palavras e outra que não. A explicação, totalmente ausente na poesia, empurra para fora do caminho desse absoluto. A definição mata; por consequência, procuro aquilo, tal como Juarroz, inexplicável, sem definição óbvia e clara no dicionário (o objectivo do dicionário é precisamente tentar aproximar-se de uma explicação). Neste sentido, não creio que se possa definir de forma concreta o que é a narração, ao contrário da informação. O absentismo de explicações é desejado pela narrativa e pela duração.

A poesia é, devido às suas características, uma arte que necessita de duração. Apesar de, muitas vezes, não ser longa a sua leitura na íntegra (isto é, ler de forma seguida sem parar para introspecção), há um lado de demora necessário para a compreensão e para a inquirição pessoal. Neste aspecto, é preciso ao leitor entrar pelos silêncios do poema, nos “silêncios que rodeiam essas palavras” (Juarroz, 2021, p. 5). Esses silêncios são estabelecidos pelo leitor (ao contrário de outras artes como a música ou o cinema, em que são propostos pelo compositor e pelo realizador) e é precisamente neste ponto que é precisa a duração; se os silêncios forem interrompidos de forma prematura, pode estragar-se qualquer ligação com o poema. A minha necessidade de duração está muito ligada a esta aproximação do que nos é dado pelo artista, sendo que não é possível tal exercício se tudo o que nos é apresentado for fugidio. Todas estas características poderão ser, sem qualquer esforço, aplicadas à própria música.

### 3.2 Duração: Bergson vs Roupnel

*Sempre me demorei*

*nos ermos*

*como quem encontra uma casa.* (Gato, 2018, p. 75)

Ora, o que será, então, a duração? Para isso, vou-me refugiar na teoria da duração de Henri Bergson, a partir da leitura de Gaston Bachelard. Em *A Intuição do Instante*, Bachelard defende em oposição a *duração* bergsoniana e o *instante* de Roupnel; apesar de me identificar com a tese do primeiro (Bergson), não descarto algumas características do segundo (Roupnel). Penso que o esquema elaborado por Bachelard para nos explicar estas teses faz sentido, pelo que irei, primeiramente, abordar o *instante* roupneliano e, só de seguida, por oposição, falar da *duração* de Bergson.

A tese de Roupnel pode sintetizar-se numa máxima: “o tempo só tem uma realidade, o Instante” (Bachelard, 2025, p. 13). Este traço consiste, por outras palavras, na ideia de que “o tempo é uma realidade encerrada no instante e suspensa entre dois nada. O tempo poderá renascer mas, primeiro, terá de morrer”. (Bachelard, 2025, p. 13). Roupnel só assume o presente enquanto instante, enunciando que o passado já passou e não está ligado ao instante que acontece neste preciso momento:

Tomemos, pois, como princípio, o nosso pensamento e senti-lo-emos apagar-se incessantemente contra o instante que passa, sem lembrança do que acaba de nos deixar, sem esperar sequer, porque sem consciência, pelo que o instante subsequente nos concederá. “É do presente, e só do presente, que temos consciência”, diz-nos Roupnel. “O instante que acaba de nos escapar tem a mesma morte imensa a que pertencem os mundos abolidos e os firmamentos extintos.” (Bachelard, 2025, p. 14)

Para além desta articulação do presente (enquanto instante) com o passado, Bachelard, através de Roupnel, diz-nos:

De facto, a meditação do instante convence-nos de que o esquecimento é ainda mais nítido porque destrói um passado mais próximo, da mesma sorte que a incerteza é ainda mais emocionante porque é colocada no eixo do pensamento que virá no sonho que solicitamos, mas que sentimos ser enganador. (Bachelard, 2025, p. 14)

Para Roupnel, “a duração é apenas uma construção, desprovida de realidade absoluta” (Bachelard, 2025, p. 14). Sendo assim, “Representaríamos, então, bastante bem o tempo roupneliano com uma recta branca, inteiramente em potência, em possibilidade, em que, de repente, como um acidente imprevisível, viesse inscrever-se um ponto preto, símbolo de uma realidade opaca” (Bachelard, 2025, p. 27). Concluindo, poderemos tirar duas conclusões desta perspectiva de Roupnel: “o carácter absolutamente descontínuo do tempo” (Bachelard, 2025, p. 41), e “o carácter absolutamente punctiforme do instante” (Bachelard, 2025, p. 41).

Por oposição a Roupnel e à sua teoria do instante, Bachelard escreve sobre a duração, a partir de Bergson. Curiosamente, na introdução de *Poema à Duração*, o próprio Peter Handke refere ligeiramente a teoria bergsoniana, apontando vários atributos da duração:

Para Bergson, a “duração apresenta três características principais que a diferenciam do tempo abstracto: a continuidade, ao passo que o tempo abstracto se deixa fraccionar em momentos distintivos; a indivisibilidade: a dimensão real não é mensurável mas constitui um todo e cada momento é nele função de totalidade do passado; a mudança: a duração não permanece nunca igual a ela própria”<sup>70</sup>. (Handke, 2019, p. 14)

---

<sup>70</sup> A citação utilizada por Handke é retirada da página 47 do *Dicionário Prático da Filosofia*, 2ª edição, Lisboa, 1999, de Élisabeth Clément, Chantal Demonque, Laurence Hansen-Løve e Pierre Kahn.

Estas características estão plenamente de acordo com a ideia de que “temos uma experiência íntima e directa da duração”. (Bachelard, 2025, p. 17). Tais qualidades são, do ponto de vista de Bergson (e do meu), íntimas. Para ele, a duração é entendida por cada pessoa de forma diferente; Bachelard refere que

Bergson instava-nos a sentir a duração em nós, numa experiência íntima e pessoal. Mas não parava por aí. Ele mostrava objectivamente que éramos solidários de um único impulso, arrastados por uma mesma vaga. Se o nosso tédio ou impaciência alongava a hora, se a alegria abreviava o dia, a vida impessoal, a vida dos outros reconduzia-nos à justa apreciação da Duração. Bastava colocarmo-nos diante de uma experiência simples – um torrão de açúcar que se dissolve num copo de água – para compreendermos que o nosso sentimento de duração correspondia a uma duração objectiva e absoluta. (Bachelard, 2025, p. 31)

Esta experiência íntima e objectiva, exemplificada com o torrão de açúcar num copo de água, é extremamente semelhante à vivência musical: perante uma obra com a duração no seu cerne, há exactamente a mesma reacção. O compositor pretende essa *mesma vaga*, esse *arrastar*; utilizando o exemplo do compositor que *dá a mão ao ouvinte*, este é um caso concreto de como a duração o pode fazer. É exactamente através desta dimensão, a duração, que eu pretendo propor esta conexão compositor-ouvinte (com o intérprete pelo meio). Mas, antes de falar da minha música e das maneiras como eu a crio, há ainda alguns pontos importantes a salientar do pensamento de Bergson. Ao contrário de Rounnel, cujo instante é o ponto fulcral, para Bergson o instante “nada mais é do que um corte artificial que ajuda o pensamento esquemático” (Bachelard, 2025, p. 17). Na sequência, Bachelard (2025) escreve (ainda a partir do pensamento bergsoniano):

Esse presente é um mero nada que não consegue separar realmente o passado do futuro. Parece que o passado leva as suas forças para o futuro, e parece também que o futuro é necessário para dar passagem às forças do passado e que

um único e mesmo impulso vital solidariza a duração. O pensamento, fragmento da vida, não deve ditar as suas regras à vida. Totalmente imersa na sua contemplação do ser estático, do ser espacial, a inteligência deve empenhar-se em não desconhecer a realidade do futuro. Finalmente, a filosofia bergsoniana reúne de forma indissolúvel o passado e o futuro. Assim, é preciso tomar o tempo como um bloco para torná-lo parte da sua realidade. O tempo está na própria fonte do impulso vital. A vida pode receber revelações instantâneas, mas é a duração que explica verdadeiramente a vida. (Bachelard, 2025, pp. 17-18)

Este ponto é, mais uma vez, importante para o meu trabalho. Ao contrário de Roupnel, que assume apenas o presente como importante, evidencia o passado (que já passou e está a ficar esquecido na memória) e o futuro (que ainda não aconteceu, por isso não tem ligação com o instante do indivíduo) enquanto planos menORIZADOS, Bergson assume o passado e o futuro completamente concatenados. Esta ligação está presente na minha música – num ponto qualquer da audição, o ouvinte poderá estabelecer uma ligação do que já aconteceu com aquilo que ainda vai acontecer, por intermédio da duração.

A duração está, também, relacionada com uma ressonância que, mesmo depois de a obra estar finalizada, fica no ouvinte, quase como um olhar sobre “A água que fica após o banho” (Gato, 2018, p. 48). Aquilo que é fugaz e fragmentado foge num sopro, enquanto que a continuidade, a duração e a narração permitem amplificar esta reverberação do que foi ouvido. Relacionado com esta ideia de algo significativo ficar no ouvinte, Barrento (2015) escreve:

O que é belo de mais para morrer, não morre. Sobre ele, ela, isso, a morte não tem poder. E quando chega, só lhe reforça o sentido e o fulgor. O que é belo de mais para morrer conhece a morte, e sabe que ela não pode atingi-lo. A beleza é um antídoto para a morte. Traz em si mesma o seu destino, que é a escolha da sua verdade. (p. 64)

Toda esta ideia poderá estar relacionada com a *coisicidade da coisa* heideggeriana. Para compreender melhor isso, é pertinente ler mais uma vez as palavras de João Barrento (enquadradas no silêncio e na poesia):

Que “coisa” se revela a quem contempla e pensa, apagando-se nesse movimento perpétuo que cada poema deste livro<sup>71</sup> propõe e ecoa? O que se revela é a própria substância das coisas vistas e revistas, do estudo-iluminação e da *penúria* de uma *inteligência feliz* que o faz florescer. É a “coisicidade da coisa” (disse já Heidegger, ao se interrogar *O Que É Uma Coisa?*, em 1935/36): aquilo que, estando no mero objecto, está para além dele e escapa ao olhar desatento, o resto que se dá a ver como rasto – e é esse rasto que alguma poesia, esta poesia, segue. (Barrento, 2021, p. 77)

Voltando a Bachelard e ao pensamento de Bergson, penso que há uma crítica feita pelo primeiro ao segundo que é conveniente assinalar. Na perspectiva bergsoniana, a duração, sendo contínua, não teria necessariamente um início e um fim estabelecidos. Sobre isto, Bachelard escreve:

Tendo triunfado ao provar a irreabilidade do instante, como falaremos do começo de um acto? Que potência sobrenatural, situada fora da duração, fará então o favor de marcar com um signo decisivo uma hora fecunda que, para durar, deve, apesar de tudo, começar? (Bachelard, 2025, p. 19)

Este tipo de reflexão poderá explicar a minha menor afinidade com o universo da chamada *obra aberta* (como exploraram compositores como John Cage ou Erik Satie). Tal como referi no início desta dissertação, mesmo um *niente* tem um pequeno ataque escondido nas suas raízes. Sendo assim, assumo o início da obra, sem que este venha necessariamente de um sítio prévio; da mesma forma, termino. Contudo, em ambos os casos, o silêncio tem uma potência dinamizadora para o que se segue ou anteviu.

---

<sup>71</sup> Este “livro” pertence a Maria Gabriela Llansol.

### 3.3 Silêncio como amplificador da duração



Figura 9: Barcelona, Junho de 2022

Com frequência, o silêncio ergue-se perante nós, reverberando. Todo o som e toda a música nascem do silêncio e é para lá que se dirigem. “O silêncio é arcaico, pré-primordial”. (Barrento, 2021, p. 8). Actualmente, todos os concertos, mesmo aqueles cujas estéticas e escolhas critico, começam com o silêncio<sup>72</sup>. O público abre-se ao silêncio para permitir que surja o início da música. Se, por um lado, isto poderá parecer uma prática antiquada e conservadora, percebe-se perfeitamente o porquê de acontecer. Esta limpeza sonora é essencial para o início de um momento de audição; serve para *afinar a escuta*, como Mário Azevedo costuma dizer nas suas aulas; ele próprio escreve: “A procura de uma escuta interna, reflexiva e silenciosa é, por assim

---

<sup>72</sup> Penso que seja importante realçar que esta afirmação surge dentro do contexto da música clássica actual. Há concertos, noutros géneros de música, onde o barulho é incentivado no início, durante e após a performance. Mesmo noutras épocas, a música clássica foi tratada como som de fundo e era natural existirem outras sonoridades a ocorrer da parte do público.

dizer, o passo a darmos para nos sentirmos de bem com a nossa consciência, para podermos progredir e confrontar as nossas debilidades.” (Azevedo, 2017, p. 255).

Falar de algo sem ter uma definição é difícil: mas isso acontece precisamente ao falar de silêncio. Na maior parte dos dicionários, a definição deve ser algo como “ausência de barulho ou de ruído”. Contudo, esse não é o silêncio que procuro. Há outros silêncios: o silêncio de Cage; o silêncio de Rothko; o silêncio da Natureza; o silêncio de Bashō. A melhor definição deste tipo de silêncio parece-me aquela proposta por Augusto (2014):

O silêncio pode ser entendido apenas como um vazio, um buraco negro. As várias ciências têm estes vazios. O silêncio parece ser o *horror vacui* da comunicação. (...) Não há silêncio, portanto há silêncios. O silêncio não é a ausência de comunicação. Os silêncios nunca são, porém, nada. (pp. 47-48)

Um silêncio<sup>73</sup> é um meio propício para o desenvolvimento de pensamento e, por consequência, de arte. Um silêncio poderá ser o melhor amigo para um criador, especialmente um compositor: “O silêncio, em si, é rico. É algo de exclusivo e luxuoso. Uma chave para abrir novas maneiras de pensar. Não o encaro como uma renúncia ou algo espiritual, mas como um recurso prático para viver uma vida mais rica.” (Kagge, 2017, p. 46). Para criar, é preciso silêncios. E, neste caso, são dois: por um lado, um silêncio exterior, relacionado com os outros e com o meio envolvente, convidativo para a composição; por outro, um silêncio interior sem o qual, penso, a criação não poderá ser favorável.

Esta perspectiva de um silêncio sob o ponto de vista do criador está relacionada, por um lado, com a escuta. Apesar de parecer paradoxal, por normalmente a escuta estar relacionada com o ouvinte, esta tem de estar também presente aquando do

---

<sup>73</sup> Devido à citação de Carlos Alberto Augusto, passarei a utilizar, ao escrever a palavra “silêncio”, um determinante artigo indefinido, em vez de um definido.

momento de composição; é possível, inclusive, dizer que o compositor é o primeiro ouvinte. Esta escuta a que me refiro remete mais uma vez para o *Deep Listening* de Pauline Oliveros. Mas também para o *estar à escuta*. Este *estar à escuta*, elaborado por Jean-Luc Nancy, é fulcral para um silêncio. Nancy escreve:

Estar à escuta será então sempre estar inclinado para ou estar num acesso ao si (dever-se-ia dizer, de modo patológico, *um acesso de si*: não seria, antes de mais e de cada vez, o sentido (sonoro) *uma crise de si?*).

Acesso ao si: nem a um si próprio (eu), nem ao si de um outro, mas sim à forma ou à estrutura do *si* enquanto tal, quer dizer, à forma, à estrutura e ao movimento de um reenvio infinito, uma vez que reenvia ao (ele) que não é nada fora do reenvio. Sempre que se está à escuta, está-se à espreita de um sujeito, o (ele) que *se* identifica ressoando de si a si, em si e para si, fora de si consequentemente, ao mesmo tempo o mesmo e outro que não ele, um como eco do outro, e este eco como o próprio som do seu sentido. Ora, o som do sentido é como ele *se* reenvia ou como ele *se envia* ou *se endereça*, e por conseguinte como faz sentido. (Nancy, 2014, p. 23)

Vivemos tempos raros de encontro com um silêncio. É difícil conseguirmos ouvir um alfinete a cair numa grande cidade, mesmo de noite. Há uma dessensibilização para um silêncio, tal como é possível ver neste excerto de entrevista feita a José Tolentino de Mendonça:

### **Quer dizer que a experiência contemporânea ocidental carece de silêncio?**

As nossas escolas são feitas para a aprendizagem da palavra, do discurso, do conceito, do saber fazer. E faltam-nos mestres do silêncio, escolas que permitam aprender a não fazer, a pausa, a interrupção, os caminhos silenciosos, a contenção. Ou seja, a aprendizagem da arte do silêncio, a fecundidade que há na escassez, o vigor que existe na sede. Mas toda a nossa sociedade caminha noutra sentido.

**O convite ao silêncio parece mesmo vir em contracorrente.**

Mas a arte tem esse papel de iniciar uma espécie de contraciclo, de contraviagem, em que a aprendizagem se faz ao contrário. Talvez a primeira coisa que o poema transmite seja realmente a necessidade de silêncio, de mergulhar numa experiência, de uma linguagem que está para lá da palavra.

**No entanto, o poema é feito de palavras.**

Mas creio que é o silêncio que escreve o poema. As palavras estão lá para o testemunhar. Porque o poema não é evidência, mas a interrogação, a sugestão, a lacuna, a fenda, a porta entreaberta, a possibilidade de viagem para cá e para lá dele. Nesse sentido, é sempre um sinal transitório, não é um vestígio definitivo. O definitivo é justamente onde nos leva. Por isso o endereço do poema é o silêncio.

(Nunes, 2013, p. 9)<sup>74</sup>

Esta sensibilização para um silêncio pode ser uma das soluções para algumas obras que, a meu ver, carecem desta característica, porque “A música surge, assim, do silêncio de uma sonoridade branca, é silêncio interrompido ou provisoriamente suspenso, mas nunca objecto de angústia (...), antes um porto de recolhimento” (Barrento, 2021, p. 35).

Um silêncio pré-música de que já falei também acontece no outro espectro: há um silêncio pós-música, um silêncio após uma obra. Um dos aspectos que mais me incomoda quando vou a um concerto de música é a rapidez com que, logo após a obra acabar, surgem aplausos e gritos de “Bravo!!!”, quase como se houvesse uma competição para ver quem é o primeiro a “responder” à performance musical. Infelizmente, isto prejudica a experiência do que escuta (talvez não do ouvinte); o poder

---

<sup>74</sup> O negrito representa as perguntas e intervenções da entrevistadora (Maria Leonor Nunes), enquanto que o restante texto é as respostas de José Tolentino Mendonça, tal como aparece no jornal.

de um silêncio acompanha a última nota, a última arcada, o último gesto. E tal como *surge do silêncio de uma sonoridade branca*, ele encaminha-se, naturalmente, para lá, a não ser que seja interrompido. Barrento (2021) escreve (a partir de um poema) algo relacionado com isto:

Mas há duas formas de testemunhar: pela voz e pelo silêncio. Esta última é a de uma “presença” que emana da palavra do poema (ou do que vibra nos interstícios das palavras), daquela sua *deriva ondulante*, e audível, muitas vezes mais ainda do que a palavra dita – porque há realidades que só o não-dito do poema pode dar, para lá de qualquer narrativa ou relato. (p. 94)

Gostaria de realçar a *presença que emana da palavra do poema*, enquanto forma de guardar em cada pessoa aquilo que foi dito (ou no caso da música, ouvido). Isto só acontece através de um silêncio; um silêncio que permite amplificar o que foi escutado anteriormente; um silêncio feito de uma *presença*.

### 3.4 Lentidão

*Defendo neste livro que uma excessiva prevalência dos mecanismos rápidos do pensamento, que designaremos “pensamento rápido” ou digital, pode implicar soluções e comportamentos errados, danos na educação e, em geral, na vivência civil. (Maffei, 2021, p. 19)*

Uma das características para definir o tempo é a sua aceleração: lenta ou rápida. Ao se falar de duração, o cérebro remete necessariamente para o mais longo: a lentidão. Por exemplo, ao utilizarmos uma faixa de áudio de 10 segundos, se acelerarmos a velocidade para o dobro (rapidez), esta faixa fica com 5 segundos; da mesma forma, se reduzirmos a velocidade para metade (aplicarmos a lentidão) a faixa terá 20 segundos. Desta forma, percebemos que a duração (neste exemplo utilizando o tempo concreto apenas como exemplo) poderá estar relacionada com um aspecto de lentidão. Para a defesa da lentidão, irei utilizar como principal fonte o livro *Elogio da Lentidão* de Lamberto Maffei. Ele próprio escreve, em 2021:

*Se a realidade presente significa correr para metas não claras ou, até, misteriosas, escrever tweets ou sms, saber de notícias através da televisão sem sequer ter tempo de verificar se a informação é verdadeira ou manipulada, então assalta-me o desejo de voltar para trás, de percorrer o tempo em sentido inverso, fugir de uma cultura centrada na rapidez da comunicação visual e voltar ao ritmo lento da linguagem falada e escrita. (p. 17)*

Esta citação enquadra-se nos temas já expostos nesta dissertação. Estes estímulos contemporâneos são recorrentes no dia a dia e manipulam a nossa atenção. Também é possível observar a crítica do autor associada à rapidez presente na comunicação, incorporada nestes dias sob forma de informação (e não de narração). Maffei (2021) defende que o cérebro humano

é uma máquina lenta e este desejo de imitar as máquinas velozes criadas por nós torna-se fonte de angústia e de frustração, uma vez que, como defendia Goethe, a felicidade suprema do pensador é sondar o sondável e venerar em paz o insondável. (p. 17)

Uma das críticas que faço à actual música contemporânea é, precisamente, muita dela querer que o ouvinte não utilize a sua capacidade natural de exercer a lentidão, e que deseje *imitar as máquinas velozes* de que fala Maffei. Um pouco mais à frente é possível ler:

o cérebro humano possui mecanismos ancestrais rápidos de resposta ao ambiente, automáticos ou quase automáticos, mas também mecanismos mais lentos, que apareceram mais tarde. Os primeiros são, em grande parte, inconscientes, enquanto os segundos são frutos de raciocínio. (pp. 17-18)

Lamberto Maffei defende também que os *mecanismos ancestrais rápidos*, de carácter inconsciente, estão relacionados com a intuição que permite, por exemplo, ao ser humano manifestar certas características de sobrevivência quando confrontado com tomadas de decisão rapidíssimas<sup>75</sup>. Por oposição, os mecanismos mais lentos, correlacionados com o raciocínio, são aqueles que nos permitem um tipo de pensamento mais complexo, também relacionado com um lado criativo<sup>76</sup>. Nesse aspecto, parece-me mais útil, como é óbvio, o raciocínio lento no momento da composição.

---

<sup>75</sup> “nela predominavam as reações rápidas: era necessário responder rapidamente aos perigos que ameaçavam a sua sobrevivência” (Maffei, 2021, p. 57).

<sup>76</sup> “Normalmente, na produção de um trabalho científico ou artístico, o sistema rápido propõe possíveis soluções, a maior parte das quais erradas e cuja avaliação é devolvida ao sistema lento” (Maffei, 2021, p. 63).

Inicialmente, estabeleci um paralelismo entre música e vida, a partir de Heidegger. Será igualmente útil fazê-lo, desta vez na perspectiva de Maffei: “Devemos estar gratos à lentidão dos processos de envelhecimento, graças à qual podemos esquecer que estamos a terminar o nosso passeio pelo mundo” (p.38). Inicialmente, a partir do *ser-para-a-morte* de Heidegger, resolvi estabelecer a música como o *som-para-o-silêncio*; este tem inerente de forma clara a sua finitude. Uma maneira de fazer com que essa viagem musical valha a pena é através da lentidão, exactamente para fazer com que ela dure, a partir do ponto de vista de Maffei. Por isso, a música que quero escrever terá, necessariamente, uma relação com a lentidão. Para além de pretender que a lentidão esteja activa no momento de composição, quero que também esteja presente para ser compreendida do lado do ouvinte (será que se poderá dizer *ouvido lento?*).

## 4. (Des)atenção quotidiana

### 4.1 Tédio e aborrecimento



Figura 10: Barcelona, Junho de 2022

Na nossa vida, os acontecimentos precipitam-se, gerando também os seus vazios. Talvez a arte de viver consista em ser capaz de aprisionar esses momentos, transformando-os em novas realidades intimamente vivenciadas. Um dos aspectos importantes a considerar neste trabalho, tendo nascido em 2002, no seio de um mundo digital, é precisamente a minha relação com esse ambiente, perguntando-me se tal circunstância não me estaria a retirar o foco do mais importante. Apesar de não ter crescido assim, habituei-me, nestes últimos anos, a ficar *entretido* de forma fácil, encontrando-me frequentemente a alguns cliques ou toques num telemóvel da possibilidade de matar o tédio. Estes períodos faziam com que a minha cabeça estivesse alheada, mas não pensativa. Esses momentos são, precisamente, os *entres*, o tempo de espera que é cada vez mais raro no nosso quotidiano.

A actual crise de tédio está relacionada com um tipo de atenção e actividade típicas dos nossos dias, de carácter menos prolongado e focado em várias coisas ao mesmo tempo. Byung-Chul Han chama a este tipo de atenção *hiperatenção*:

A atenção profunda tem vindo a ser cada vez mais suplantada por um tipo de atenção completamente diferente – a hiperatenção (*hyperattention*). Esta atenção dispersa ou distraída é caracterizada pela mudança brusca do foco da questão, pela alternância constante de tarefas, fontes de informação e processos. Uma vez que a sua tolerância ao tédio é bastante limitada, acaba por não deixar igualmente muito espaço livre àquele tédio profundo propiciador do processo criativo. (Han, 2014, p. 26)

A sociedade contemporânea despreza estes minutos disponíveis para a demora e/ou aborrecimento e/ou tédio, essa pá que nos permite escavar, ir mais ao fundo da existência. Todos estes momentos estão a ser removidos pelo nosso estilo de vida. Quem nunca sentiu o aborrecimento profundo, à espera de uma consulta que já se encontra atrasada? Eu já senti demasiadas vezes o tédio ao passar o Dragão, na congestionada VCI. O trânsito provoca-nos este fastio; contudo, só assim podemos estar livres na manta do pensamento e da criatividade. O metropolitano, lugar próximo de mim, muitas vezes um ateliê subterrâneo está cheio de *zombies*; apercebemo-nos de que um número muito grande de passageiros fica imerso num “scroll” contínuo. O aborrecimento positivo desaparece e dá um lugar a um aborrecimento depressivo-negativo. Constatamos a substituição de um momento pessoal por um outro passado a dois, entre um ser humano e um telemóvel. O leque da contemplação e do êxtase pensativo está em vias de extinção. Estamos a falar da mesma sociedade que substituiu o mar pela piscina.

O que antigamente era um aborrecimento total, em horas passadas numa sala de espera (curiosamente é mesmo assim o nome atribuído a esses espaços), tornou-se, hoje em dia, facilmente, um momento de *entretenimento*, através do uso de um

telemóvel, por exemplo. Se antigamente até era comum estes locais terem revistas ou televisões para diminuir o tédio, hoje em dia cada pessoa tem a sua forma de o eliminar.

Em *Poema à Duração*, Peter Handke refere-se a determinados sítios como *locais de duração* e sugere que podem não ter nenhuma característica que salte à vista:

“E os locais da duração também nada têm de notável,  
muitas vezes nem estão assinalados em nenhum mapa  
ou não têm no mapa qualquer nome” (Handke, 2019, p. 53).

Estes locais de duração, no caso de Handke, estão relacionados ou com a infância, ou com etapas específicas da sua vida, por exemplo um local onde costumava esperar que a filha saísse da escola.

A ausência de momentos de tédio, em 2025, pode ser explicada através da seguinte reflexão de Köhler (2023): “A modernidade – na medida em que esta seja entendida como a história da mobilidade – pode também ser descrita como um processo de abreviamento dos tempos de espera; a tecnologia trabalha na eliminação desses tempos e espaços de intervalo entre eles.” (p. 75). Esse momento, o do tédio e o da espera, pode ser muito precioso para um criador. Benjamin escreve, possivelmente, uma das frases mais bonitas que já li, precisamente relacionada com este tópico: “Se o sono é o ponto alto da descontração física, o tédio é o da psíquica. O tédio é o pássaro de sonho que choca os ovos da experiência. O simples sussurrar da folhagem afugenta-o”. (Benjamin, 1992, p. 36)

Este tédio, foi para mim, durante o processo desta dissertação, um elemento fulcral. Para além de me fazer pensar directamente em determinados temas, quando imerso em espaços (físicos e temporais) de tédio, também me permitiu não estar absorvido em

vícios estimulativos, como é o caso das redes sociais. Senti que em toda esta jornada, por apreciar e assumir os tempos de espera, me tornei mais atento e indagador do mundo (artístico e não só) que me rodeia. Este tédio torna-se um momento de procura, mas também de reflexão. Byung-Chul Han, a partir de uma conferência de Heidegger, escreve: “Ao contrário da ação, que faz avançar, a reflexão faz-nos recuar para *onde sempre* estivemos.”<sup>77</sup> (Han, 2023, pp. 41-42) Também Fisher (2023) se refere a este assunto: “Estar aborrecido significa simplesmente estar arredado da matriz comunicativa de sensação-estímulo das SMS, do YouTube e das *fast food*; ver recusado, por um instante, o fluxo constante de gratificação açucarada a pedido.” (p. 43)

Lembro-me do universo que criava, quando era mais jovem, no aborrecimento que sentia nas missas e na igreja. Este tédio era muitas vezes apenas interrompido por um gole numa garrafa de água. Era um momento em que, frequentemente, me desligava do mundo, o que me permitia estar comigo mesmo. Apesar de próximo dos outros, alguns deles até entidades divinas, era um dos poucos momentos da semana em que me sentia sozinho pela positiva. Possivelmente, tal só era possível devido ao facto do conjunto de pessoas que me rodeavam estarem quase todas em modo de contemplação e oração.

A abolição dos tempos de tédio, relacionada com um mundo acelerado capitalista (de tendências neoliberais), alude à máxima contemporânea de *o tempo é dinheiro*. Sobre este tipo de premissa, assenta a ideia de uma produtividade máxima, em que os tempos de espera são vistos como inimigos por, precisamente, afastarem o ser humano do capital. Este aspecto está estritamente associado ao que se passa actualmente nas novas composições musicais: há também esta tentativa de matar os tempos de espera e todo o material composicional tem de ser entregue ao ouvinte da forma o mais rápida possível – esta música *afugenta o pássaro de sonho que choca os*

---

<sup>77</sup> A tradução deste livro utiliza o Novo Acordo Ortográfico.

*ovos da experiência*. Se Benjamin sugere que apenas o simples sussurrar o afugenta, então o que muitas vezes esta música faz torna-se uma espécie de grito.

O tédio também é aproveitado pelo capitalismo enquanto arma, precisamente por saber que a maior parte das pessoas não consegue estar à espera, não superando o tédio. Um exemplo disso é descrito por Mark Fisher:

A experiência do centro de atendimento telefónico destila a fenomenologia política do capitalismo tardio: o aborrecimento e a frustração pontuados por tiradas bem-dispostas de Relações Públicas, a repetição dos mesmos pormenores monótonos várias vezes aos diferentes trabalhadores mal preparados e mal informados, a raiva cada vez maior que tem de se manter impotente pela impossibilidade de ter um objecto legítimo, dado que – como rapidamente se torna evidente para quem liga – não há ninguém que saiba e ninguém poderia fazer o que quer que fosse mesmo que pudesse. (Fisher, 2023, p. 96)

A apropriação pessoal do tédio está muitas vezes presente nas crianças, que sempre inventam algo para fazer; a este propósito poderemos lembrar uma observação de João Barrento, no seu *COMO UM HIATO NA RESPIRAÇÃO – DIÁRIO DO DIA SEGUINTE*: “Ficámos sós num mundo que se desritualizou – se banalizou e caiu no infantilismo sem infância” (Barrento, 2015, p. 71).

António Guerreiro recorda-nos que Guy Debord, em *A Sociedade do Espectáculo*, aponta o facto de a organização técnica do consumo ter levado a cidade a “consumir-se a si própria” (Guerreiro, 2021, p. 251). E acrescenta: “Esta autofagia é fonte de deslumbramento e magia, é o que garante que as escolhas «para ver» não proporcionarão o tédio, mas o divertimento. Aí, tudo se passa, mas nada acontece” (Guerreiro, 2021, p.251). Não obstante, o tédio pode permitir a escuta. Faz uma espécie de aquecimento para estamos disponíveis a tal. Toda a escuta permite um estado de concentração que nem sempre é acessível, especialmente quando o quotidiano decorre

de uma forma acelerada. O tédio faz com que haja esta predisposição, que é sempre bem-vinda para o momento de uma audição atenta. Ao longo da história, os grandes compositores sempre o souberam.

## 4.2 O Positivismo de uma Sociedade do Cansaço



Figura 11: Porto, Outubro de 2023

Vivemos numa sociedade que preza um aparente conforto, mas que não sabe evitar os seus efeitos corrosivos. Em 2014, o filósofo germano-coreano Byung-Chul Han publica *A Sociedade do Cansaço*. Este livro, provavelmente o seu mais conceituado até à data, é importante para compreender certas características da sociedade contemporânea. Apesar dos parâmetros apresentados ainda se manterem até hoje no nosso quotidiano, o livro foi publicado há mais de 10 anos e certas circunstâncias sofreram já alguma transformação. Desde então, houve um acréscimo de utilização de plataformas de redes sociais, por pessoas cada vez mais novas, muitas vezes associado a fenómenos de violência e utilização política. Entretanto, também se vivenciou uma

pandemia que teve as suas repercussões a nível social, entre outros. Contudo, em geral, os seus diagnósticos continuam a ser actuais e os fenómenos descritos foram até, em muitos casos, amplificados. Han propõe-nos, por exemplo, o conceito de *positivismo*, como chave de leitura de aspectos importantes do mundo contemporâneo: “O excesso de positividade manifesta-se igualmente sob a forma de um excesso de estímulos, informações e impulsos, transformando radicalmente a estrutura e a economia da atenção” (Han, 2014, p. 16). Esta noção está extremamente relacionada com reflexões já atrás apresentadas, associando a ideia de *informação* (o grande adversário da *narrativa*) à perturbação da atenção; pode-se fazer ainda uma ponte entre esta perspectiva e a *hiperatenção* descrita anteriormente pelo mesmo autor<sup>78</sup>. No panorama musical, esta excessiva estimulação é cada vez mais comum, mesmo na música popular, cuja tendência é a de produzir álbuns com músicas avulsas, sem grande ligação entre elas. A duração das faixas é cada vez menor, para atrair um público com menor disposição para um consumo demorado e cada vez mais ávido de estímulos e informações. Como é possível perceber pela figura abaixo, as faixas mais populares são quase todas muito curtas. Este é um aspecto actual da nossa sociedade e, no fundo, o que se pode observar nesta *playlist* (dominada por música pop e hip hop) acontece igualmente na música clássica contemporânea: ainda que a maior parte das obras tenham maior extensão, são estruturadas por segmentos cada vez mais curtos.

---

<sup>78</sup> Ver subcapítulo 4.1 .

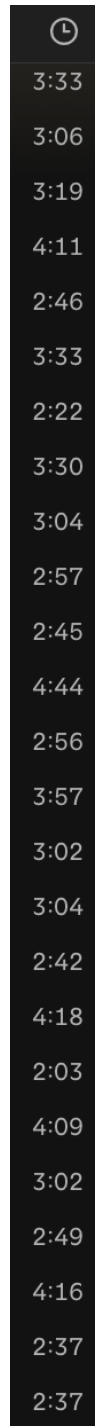


Figura 12: Minutagens das músicas presentes na playlist *Today's Top Hits* do Spotify, em Junho de 2025.

Actualmente, se algo não nos chega num curto espaço de tempo, estamos desactualizados e/ou desinformados. Esta experiência acontece precisamente pelo facto de a minha geração estar a viver num mundo em que a narrativa é lacunar. Já há quase 100 anos, Benjamin (1992) escreve-nos: “Cada manhã somos informados sobre o que acontece em todo o mundo. E, no entanto, somos tão pobres em histórias maravilhosas! Isto, porque nenhum acontecimento nos chega que não esteja impregnado de explicações” (p. 34). Se esta realidade estava presente na época do ensaísta germânico, actualmente é elevada ao seu expoente máximo.

Esta *sociedade do cansaço*, descrita por Han, é uma sociedade de vícios, que estão relacionados, de certa forma, com a exploração do sistema capitalista actual. Exemplos disto poderão ser as redes sociais, a pressão sentida para se estar a par de tudo, o *fast food*, entre outros traços característicos da nossa experiência quotidiana. Contudo, Fisher refere que este estado de vício é característico do ser humano:

Tal como Burroughs, Espinosa mostra que, longe de ser uma doença aberrante, o vício é o estado normal dos seres humanos, os quais são habitualmente escravizados por imagens paradas (deles próprios e do mundo) com vista a adoptarem comportamentos reactivos e repetitivos. A liberdade, mostra-nos Espinosa, é algo que só pode ser *alcançando* se conseguirmos apreender as causas reais das nossas acções, se pudermos pôr de lado as “tristes paixões” que nos inebriam e arrebatam.” (Fisher, 2023, p. 107)

Esta sociedade, que, de acordo com Fisher, vivencia um *realismo capitalista*, está também expressa nas reflexões de Han, quando sublinha a prevalência do *agora*, em detrimento do *passado* e do *futuro*:

Por um lado, trata-se de uma cultura que privilegia apenas o presente e o imediato – a extirpação do longo prazo prolonga-se para trás e para a frente no tempo (...) por outro, trata-se de uma cultura que é excessivamente nostálgica, que é dada à retrospecção, incapaz de gerar qualquer novidade autêntica. (Fisher, 2023, p. 89)

Esta ideia está correlacionada com o *infantilismo sem infância* de João Barrento, de que atrás falamos. Contudo, o que se poderá entender por este *realismo capitalista*? Fisher (2023) define-o da seguinte forma: “a sensação generalizada de que o capitalismo é não só o único sistema político e económico viável como também de que é impossível *imaginar* sequer hoje em dia uma alternativa coerente ao mesmo” (p. 12). Neste contexto, o capitalismo surge como “uma entidade monstruosa e infinitamente plástica, capaz de metabolizar e absorver tudo aquilo com que entre em contacto” (p. 17); acrescenta que o capitalismo é “o que sobra depois de as crenças ruírem ao nível da elaboração ritual ou simbólica, restando apenas o consumidor-espectador a arrastar-se por entre as ruínas e as relíquias” (p. 16).

Este enquadramento do *realismo capitalista* é útil enquanto sintoma do que se passa também no panorama da música clássica contemporânea. É possível estabelecer conexão entre a *plasticidade* atrás referida e o carácter da música hoje dominante, que observei anteriormente de uma forma crítica. O *compositor-ouvinte* e o *consumidor-espectador* tendem a identificar-se, ao compactuarem com este estado de coisas, apesar de identificarem a situação.

De acordo com Han (2014), o índice patológico da sociedade alterou-se: passou-se de uma dimensão bacteriana ou viral para uma prevalência neuronal, associada a doenças como depressão, perturbação de défice de atenção e hiperactividade (PDAH), bem como a perturbações de personalidade. Assim, já “Não estamos perante infeções<sup>79</sup>, mas, sim, enfartes, originados não pela *negatividade* do outro imunológico, mas, sim,

---

<sup>79</sup> A tradução deste livro utiliza o Novo Acordo Ortográfico.

por um excesso de *positividade*.” (p. 9). É o que encontramos também, com frequência, na música pós-moderna: excesso de estímulos, associados à referida *positividade*.

Já Mario Perniola, na sua obra *do sentir*, nos tinha apresentado um diagnóstico semelhante, falando-nos de uma sociedade em que o *já sentido* predomina. Apesar de este ensaio ter sido originalmente publicado em 1991, há mais de 30 anos, as suas caracterizações mantêm grande actualidade. Se as características denunciadas em *Sociedade do Cansaço* foram exponenciadas desde a publicação da obra, no caso de Perniola esse facto é ainda mais evidente. A sua tese assenta na seguinte ideia:

Aos nossos avós, os objectos, as pessoas, os acontecimentos apresentavam-se como algo para ser sentido, para ser vivido como uma experiência interior, causa de alegria ou de dor, objecto de participação sensorial, emotiva, espiritual, ou, pelo contrário, algo de que não se apercebiam ou que se recusavam a perceber. A nós, pelo contrário, os objectos, as pessoas, os acontecimentos apresentam-se como algo já sentido, que vem ocupar-nos com uma tonalidade sensorial, emotiva, espiritual já determinada. Na verdade, não é entre a participação emotiva e a indiferença que reside a distinção, mas é entre o que está por sentir e o já sentido. O que está por sentir pode ser sentido ou não; mas o já sentido só pode ser recalcado: o facto de a sua tonalidade ser quente ou fria é secundário em relação ao facto de estarmos isentos de senti-lo ou não. Dispensar o homem tanto da participação quanto da indiferença, tanto da sensibilidade quanto da insensibilidade, libertá-lo da fadiga, do esforço, da responsabilidade, da atenção, da escolha, da aplicação, subtraí-lo ao enorme dispêndio de energia consumida no sentir, assim como ao enorme esbanjamento de objectos, de pessoas e de acontecimentos passados sem serem sentidos, esta é a grande viragem histórica de que somos testemunhas.

Hoje nada escapa, pois, ao sentir; não é já no entanto sobre cada subjectividade particular que recai o peso de ser exposta em primeira pessoa e sem a protecção desta experiência. O sentir adquiriu uma dimensão anónima, impessoal, socializada que exige ser recalcada. (Perniola, 1993, pp. 12-13)

Esta caracterização de Perniola suscita-nos algumas observações. Por um lado, na sociedade actual detectamos, de facto, este traço de universalidade, que faz com que

tudo seja tratado da mesma forma, não exigindo qualquer tipo de interpretação, por ser apresentado como *já sentido*, tal como as características apresentadas pela música pós-moderna. Contudo, gostaria que isso não acontecesse com aquilo que escrevo; desejo que a minha música não esteja como que *já sentida* no momento da chegada ao ouvido do público, abrindo um espaço que possibilite a interpretação.

A sociedade actual faz-nos lembrar Leónia, cidade apresentada em *As Cidades Invisíveis*, de Italo Calvino. A sua população “acorda no meio de lençóis frescos, lava-se com sabonetes acabados de tirar da embalagem, veste roupas novinhas em folha, extrai do mais aperfeiçoado frigorífico frascos e latas ainda intactos, ouvindo as últimas canções no último modelo de aparelho de rádio” (Calvino, 1996, p. 115). Contudo, estabelece-se um contraste entre o novo e o que sobrou do dia anterior: “Nos passeios, embrulhados em rígidos sacos de plástico, os restos de Leónia de ontem esperam o carro de lixo. Não só tubos de pasta dentífrica bem apertados, lâmpadas fundidas, jornais, contentores, restos de embalagens, mas também esquentadores, enciclopédias, pianos, serviços de porcelana” (p. 115). Por esta razão, acaba por ser dado um tratamento de luxo aos varredores de lixo, porque “mais do que pelas coisas que dia a dia são fabricadas vendidas compradas, a opulência de Leónia mede-se pelas coisas que dia a dia se deitam fora para dar lugar às novas” (p. 115). Reconhecemos esta característica também na nossa sociedade. O mundo capitalista funciona, precisamente, desta maneira. Talvez menos óbvia seja a relação desta história exemplar com o nosso panorama musical. Muitos dos compositores meus coetâneos vivem numa espécie de cidade igualmente viciada no desperdício. Regressando à metáfora de Luísa Cunha, diríamos que o *material*, neste caso musical, poderia *aguentar mais*, tal como os objectos deitados fora pela população de Leónia. Curiosamente, o próprio autor faz uma referência à música, quando nos fala das *últimas canções no último modelo de aparelho de rádio*. Salienta-se uma necessidade do novo pelo novo, que se vê reflectida nas opções de composição de muitos autores, bem como nas exigências da maior parte dos ouvintes actuais. É curioso notar o respeito que os habitantes de Leónia dispensam aos seus varredores de lixo, dado que a sua tarefa de remover os restos da existência de

ontem está rodeada de um *respeitoso silêncio*. Mais do que da *novidade*, exalta-se o gosto de deitar fora.

## 5. Processo de escrita de *gnärus*



Figura 13: Porto, Fevereiro de 2024

Há, muitas vezes, uma cortina entre som e texto. Escrever sobre música nunca é fácil. Parece existir, frequentemente, uma dificuldade em transformar aquilo que se pensa em palavras. Há aspectos que a música proporciona que não podem ser convertidos em texto. Parto para este capítulo reconhecendo essa dificuldade.

O processo de composição é, muitas vezes, atribulado. Infelizmente, é frequente existirem problemas logísticos e de organização (muitas vezes alheios ao compositor) que dificultam o processo: este meu caminho, até à finalização da escrita de *gnärus*, foi, precisamente, atribulado.

Opto por começar, naturalmente, pelo início.

Já tinha decidido, há algum tempo, que gostaria de escrever apenas uma obra para o meu recital: por um lado, pretendia que essa composição tivesse organicidade (se calhar, já estava motivado para a temática da *duração*); por outro, a obra seria também um desafio pessoal, tendo em conta que nunca tinha escrito uma peça com mais de 20 minutos, não porque não quisesse, mas por motivos logísticos.

Após esta escolha e ainda antes de escrever qualquer nota na partitura, tentei pensar em formações de músicos possíveis. O mais natural é contactar músicos com os quais já tenho uma relação prévia. Desde cedo, comecei a sondar instrumentistas com quem colaborara e pessoas com quem sabia que poderia contar (tudo isto cerca de 10 meses antes da data do recital). Não tinha uma formação de instrumentos concreta em mente, preferindo que as disponibilidades e as qualidades de cada instrumentista fossem o factor preferencial para a sua escolha. Infelizmente, muita gente com quem gostaria de trabalhar está actualmente a viver fora de Portugal, o que me fez excluir um número considerável de pessoas. Também já sabia que o meu recital aconteceria numa altura atribulada para bastantes estudantes de música<sup>80</sup>. Isto resultou, necessariamente, numa série de pedidos falhados. Ainda assim, rapidamente falei com Marco Pereira, compositor, amigo e maestro, com quem já tinha trabalhado previamente em três composições minhas, para dirigir a obra, pedido que foi imediatamente aceite.

Não tinha intenção de incluir qualquer tipo de electrónica na obra do recital, porque, para além de dificultar muitas vezes o processo logístico (a nível de composição, mas, sobretudo, a nível de equipamento necessário para a reprodução da mesma), também não me sentia motivado para o fazer.

Com o tempo a passar, e sem ainda ter fechado todos os músicos para uma formação de ensemble que visualizara, o processo de escrita foi sendo atrasado: nos

---

<sup>80</sup> É comum estarem programados bastantes recitais, concertos e festivais no início de Julho.

meus planos iniciais, gostaria de ter escrito a obra entre Outubro de 2024 e início de Março de 2025, sendo que os ensaios começariam no final de Março ou no início de Abril. O que aconteceu, na realidade, foi um atraso considerável no início da escrita da obra (apenas em Dezembro do ano transacto, ainda numa fase em que estava a escrever para instrumentos que acabariam por não estar na versão final). A finalização da escrita da peça só aconteceu em Junho de 2025.

Numa fase inicial, pensei nos instrumentos para os quais gostaria de escrever: tenho tendência a usar sempre, pelo menos, um percussionista, o que não veio a acontecer, sendo que, nos primeiros rascunhos da obra, a percussão tinha um papel importante, devido à sua capacidade para realizar ataques fortes e ressonantes. Outro músico com quem gostaria de contar era um compositor que toca alguns instrumentos tradicionais chineses (como por exemplo, o Sheng); numa fase inicial, tive uma resposta positiva, pelo que durante alguns meses estava a escrever a obra com ele em mente; contudo, por motivos que me são alheios, não foi possível inclui-lo (apesar de só ter tido a confirmação de que não poderia contar com a colaboração no final do mês de Maio). Como é difícil de encontrar músicos que toquem estes instrumentos, tive de reescrever substancialmente a obra.

Ao contrário do meu plano inicial, o ensemble é formado maioritariamente por pessoas com quem não tinha trabalhado previamente. Muitos destes músicos, na realidade, só os conhecia de vista, sendo que alguns deles me foram apresentados por amigos e professores que os recomendaram. Sendo assim, o ensemble final é composto por Guilherme Salgado (flautas), Maria Arezes (clarinete), Ana Rita Costa (clarinetes), Sérgio Silva (trompete), Pedro Bladh (violino), Sara Carneiro (violino), Francisco Salgado (viola) e Laura Silva (violoncelo), para além da direcção estar a cargo de Marco Pereira, como referi anteriormente. Apesar de todos estes contratemplos, fiquei bastante feliz com o conjunto de músicos deste ensemble, com a sua performance, esforço e dedicação.

Contudo, os problemas não ficaram por aqui. Desde cedo (início do ano de 2024), comecei a pensar em espaços para a apresentação final. Apesar de gostar imenso da ESMAE e do Teatro Helena Sá e Costa, que seriam as opções mais óbvias, pensei em apresentar o meu trabalho fora desse contexto, exactamente por já ter feito bastantes concertos nestes espaços. Tinha perspectivado, inicialmente, a possibilidade de realizar este evento numa igreja, não só por todo o ambiente envolvente (provavelmente é mais propício à escuta), mas também por questões acústicas. Infelizmente, os contactos que estabeleci não deram em nada. Por isso, e depois de algum tempo de pesquisa, optei por fazer esta apresentação no novo auditório do RCA (Radioclube Agramonte), cujos responsáveis foram bastante receptivos à minha proposta. Não obstante, muito perto da realização do evento, constatei que não estavam reunidas as condições técnicas previstas. Contudo, acabei à última hora por encontrar um espaço alternativo, que se mostrou particularmente adequado ao espírito da peça – a Casa do Infante.

Questões logísticas resolvidas, apesar do seu longo processo e dificuldade, é altura de me debruçar sobre a música propriamente dita.

As temáticas abordadas nesta dissertação tiveram, como é óbvio, a sua influência na escrita desta peça. Pretendi que todas as abordagens estéticas problematizadas estivessem presentes. Apesar disto, o meu objectivo não é fazer uma tradução directa e literal, mas sim, no momento de composição, ter essas temáticas em mente. Mesmo assim, conceitos como a *duração*, a *narrativa*, um *silêncio*, as questões relacionadas com a *escuta*, poderão ser, facilmente, perceptíveis. No fundo, esta secção da dissertação servirá para fazer uma memória descritiva da obra, bem como, talvez, facilitar o *dar a mão ao ouvinte*.

Após algum tempo de reflexão, optei por intitular esta composição *gnārus*. Como foi previamente referido, esta palavra, original do sânscrito, significa *ter conhecimento de algo, saber*. Penso que um dos objectivos de uma dissertação como esta é abordar temas que suscitem o nosso interesse. Para isso, e sabendo que ninguém tem

armazenada em si toda a sabedoria possível, partimos para um trabalho de pesquisa, numa busca por ganhar conhecimento e *saber* a partir das matérias que nos interessam. Precisamente, por esta composição partir do meu interesse nos temas abordados previamente, sobre os quais passei a *saber* bastante mais, achei por bem denominá-la desta forma, para além do papel de relevo que o conceito de *narrativa* assume nesta dissertação e na peça musical.

Numa primeira instância, quis começar *gnärus* com um silêncio, surgindo de seguida um *niente* o mais suave possível. Contudo, talvez influenciado pela crítica de Bachelard a Bergson<sup>81</sup>, optei por escrever um ataque assumido. Na primeira versão da obra, este ataque era feito por um *tubular bell*; contudo, ao não conseguir arranjar um percussionista, optei por uma solução diferente. Assim, a obra começa com uma nota longa com um decrescendo na dinâmica; para além dessa nota longa, encontra-se um pequeno ataque em *pizzicato*. Apesar de não ter a mesma intensidade de um *tubular bell*, esta opção creio que funciona bastante bem para um início de uma obra longa:

The image shows the first measures of the musical score for 'gnärus'. It features two staves: Violin 1 and Violin 2. Both staves are in 4/4 time. Violin 1 begins with a single note marked 'p' (piano) and 'con sord.' (con sordina). Violin 2 begins with a long note marked 'fp' (fortissimo) and 'con sord.', which then transitions into a section marked 'flautando' (flautando).

Figura 14: Primeiros compassos de *gnärus*

<sup>81</sup> Já exposta previamente: “Tendo triunfado ao provar a irreabilidade do instante, como falaremos do começo do acto? Que potência sobrenatural, situada fora da duração, fará então o favor de marcar com um signo decisivo uma hora fecunda que, para durar, deve, apesar de tudo, começar?” (Bachelard, 2025, p. 19)

Tentei que cada momento musical fosse desenvolvido. Um exemplo disso está presente logo nas primeiras páginas da obra. Por exemplo, o início foi sendo lentamente desenvolvido para o momento que abaixo se apresenta:

38

The musical score for measures 38-43 of 'gnärus' features the following parts and dynamics:

- Fl. (Flute):** Measures 38-43, dynamics *pp*.
- Cl. in Bb 1 (Clarinete em Sib 1):** Measures 38-43, dynamics *pp*.
- B. Cl. (Clarinete Baixo):** Measures 38-43, dynamics *ppp* and *pp*.
- Tpt in Bb (Trompete em Sib):** Measures 38-43, dynamics *ppp* and *pp*.
- Vln 1 (Violino 1):** Measures 38-43, dynamics *pp*, marked *flautando*.
- Vln 2 (Violino 2):** Measures 38-43, dynamics *fp*, marked *sp* and *flautando*.
- Vla (Viola):** Measures 38-43, dynamics *pp*, marked *arco flautando*.
- Vc. (Violão):** Measures 38-43, dynamics *p*, marked *pizz.*

Figura 15 Exemplo de um momento de orquestração de uma ideia anterior

Optei por não fazer um esquema da obra, permitindo-me adaptar ao *feedback* que ia recebendo dos ensaios e dos músicos. Isto resultou, penso eu, num

discurso mais fluido. Também tentei levar o que ia escrevendo ao máximo da sua possibilidade, procurando que o *material aguentasse* o máximo possível (influenciado pela ideia de Luísa Cunha). Por isso, para conseguir concretizar esta ideia, optei por escrever um pequeno motivo que está presente ao longo da obra. De forma a maleá-lo,



Figura 16: Exemplo do motivo de segunda maior

de

ida

maior:

Utilizo bastante este motivo numa fase inicial da peça, desenvolvendo-o, e aproveito-o depois para criar uma transição. Nesta secção, os sons de ar estão bastante presentes. Mais tarde, é possível observar algumas variações deste mesmo motivo:



Figura 17: Exemplo de variação motivica

Com o passar da obra, sendo esta desenvolvida de forma lenta, em que nada aparece uma só vez sem consequência, crio um momento de chegada a um ponto vertical. Isso acontece a partir do compasso 232, em que crio uma nova secção, a partir de acordes: isto serve, por um lado, para suscitar, pela primeira vez na obra, um momento de maior variedade harmónica. Contudo, o desenvolvimento até este momento acontece de forma gradual, não tendo eu feito nenhum corte drástico na narrativa da peça. Também é importante para conseguir desenvolver a narrativa

musical, por sentir que o material anterior já começava a ficar um pouco desgastado.

Por isso, nesta secção alterno acordes com um silêncio:

The image displays a musical score for a vertical moment on page 55. The score is written for eight instruments: Flute (Fl.), Clarinet in Bb 1 (Cl. in Bb 1), Bass Clarinet (B. Cl.), Trumpet in Bb (Tpt in Bb), Mersm. (Mersm.), Violin 1 (Vln 1), Violin 2 (Vln 2), Viola (Vla), and Violoncello (Vc.). The score is divided into two systems. The first system covers measures 273 to 276, and the second system covers measures 277 to 280. The time signature changes from 2/4 to 4/4 in measure 274 and remains 4/4 through measure 280. The key signature is one flat (Bb). The Flute, Clarinet in Bb 1, Bass Clarinet, Violin 1, Violin 2, Viola, and Violoncello parts all play a melodic line starting in measure 273, marked with a piano (*p*) dynamic and a slur. The Mersm. part plays a rhythmic accompaniment of quarter notes. The Trumpet in Bb part is silent throughout the entire passage. The score includes various musical notations such as slurs, dynamics, and articulation marks.

Figura 18: Exemplo deste momento vertical, presente na página 55

Um dos aspectos que acabei por utilizar, ao contrário do meu plano inicial, foi o processamento electrónico, porque não consegui ter na peça alguns instrumentos que tinham características tímbricas particulares. Desta forma, uso a electrónica enquanto uma opção tímbrica e não como foco principal. Utilizo alguns pedais de efeitos, com os quais já estou habituado a trabalhar, apesar de nunca os ter manuseado a partir de instrumentos acústicos. Com a ajuda de alguém mais especializado, utilizo um microfone por instrumento. Estes estão sempre ligados como se fossem um bloco, não tratando apenas uns e não outros. Estes microfones estão ligados a uma mesa de mistura que, por sua vez, reenvia a sua saída para uma outra. Desta vez, sou eu que a controlo em tempo real, alternando o processamento entre os pedais. Para perceber melhor como poderia aplicá-los em tempo real, aproveitei o facto de, no início de Junho, ter participado nos *Excursos Hermenêuticos*<sup>82</sup>. Aí pude experimentar algumas possibilidades que acabaram por estar presentes nesta obra.

O pedal que mais uso ao longo desta obra é o *Hologram Microcosm*. Este aparelho permite imensas possibilidades; contudo, utilizo-o maioritariamente de duas formas: a maior parte das vezes está no modo *Granules Haze 3*, um conjunto granular de pequenos *loops* que o pedal produz, para além de utilizar o *reverb* incluído; também utilizo o modo *Micro Loop Mosaic 3*, que sustenta o que está a ser tocado e reproduz a diferentes velocidades e alturas. Este pedal está ligado durante grande parte da obra. Muitas vezes apenas altero alguns parâmetros para dar maior vivacidade e algum movimento à secção electrónica.

Para além deste pedal, utilizo o *Chase Bliss Blooper* que permite fazer *loops* de várias formas. Contudo, utilizo-o como uma espécie de *delay* bastante comprido, sendo

---

<sup>82</sup> Os *Excursos Hermenêuticos* é um espectáculo realizado, normalmente, uma vez por ano. Inicialmente, surgiu na cadeira de *Estética e Hermenêutico* da professora Ana Freijo; a ideia base consiste na transformação de conceitos e ideias estéticas numa performance musical. Apesar de já ter realizado a cadeira, continuo a colaborar neste conjunto de concertos. A edição deste ano foi realizada na Galeria da Biodiversidade e no Jardim Botânico do Porto, com o título de *Bestiário Hermenêutico*.

que há alturas em que o pedal reproduz com um atraso de 6 ou 12 segundos. Isto permite criar uma textura sempre presente, de fundo, e ajudar ao ambiente geral da composição. Utilizo o seu parâmetro de *Stability* para dar alguma *sujidade* à gravação (funciona quase como um gira-discos). Uma outra capacidade deste pedal é a possibilidade de alterar a velocidade (tal como a altura) dos *loops* gravados; utilizo isso numa fase mais final da obra.

O último aparelho a que recorri para modular o som acústico é o *Soma Lyra 8*. Na realidade, este dispositivo é um sintetizador e não um pedal de efeitos. Contudo, tem a possibilidade de utilizar o seu módulo de distorção e o módulo de *delay* (que inclui bastantes possibilidades, como um *feedback* bastante potente) para processar sons externos. Isto é particularmente útil na fase final da obra, em que eu o utilizo para produzir uma maior *parede sonora*. Esta secção é bastante importante para contrastar com toda a restante obra. Outro sintetizador adoptado é o *Arturia Microfreak* que serve, apenas, para dar algumas nuances de harmonia. Os sons por ele produzidos são, na realidade, os únicos cuja fonte sonora não provém de instrumentos acústicos.

A escrita na partitura da secção de electrónica não está muito especificada - utilizo apenas uma notação convencional para marcar as alturas em que está presente. Tendo em conta que sou a pessoa responsável pelo tratamento electrónico, preferi fazer algumas escolhas em tempo real porque, por exemplo, ao trabalhar com *loops*, há a possibilidade de o som não surgir sempre da mesma forma. Assim, ao não estar condicionado a parâmetros pré-definidos na partitura, tenho mais liberdade para agir consoante aquilo que sinto no momento. Mas não é só a electrónica que tem alguns momentos de maior liberdade: por exemplo, o trompete tem uma secção bastante comprida de improvisação:

504

Picc.

Cl. in B $\flat$  1 *ff*

B. Cl. *ff*

Tpt in B $\flat$  Improv, change constantly dynamics, range, notes, velocity, etc.

Lra8. Improv with delay, distortion and feedback

Mcrsm.

Vln 1

Vln 2

Vla

Vc.

Figura 19: Início da secção improvisada do trompete

Assim, ao realizar esta notação aberta, dou mais liberdade para esta passagem solística surgir de uma forma orgânica, por parte do instrumentista. Apesar de não ser a

primeira vez que dou alguma liberdade ao intérprete, como aconteceu no caso de *na eventual contenda de espaço*, desta vez preferi que fosse quase totalmente livre. Ao longo dos ensaios, fui percebendo que o próprio intérprete ficou mais à vontade e o resultado sonoro é, na minha opinião, mais interessante do que se fosse escrito ao pormenor.

A obra acaba com um diminuendo de pequenos ruídos nos instrumentos, após a secção mais forte da obra. Este momento, também com bastante liberdade na escrita (deixo aos instrumentistas o tipo de ruído que pretendem fazer, tal como a sua velocidade), foi bastante trabalhado nos ensaios. Mais uma vez, penso que este tipo de abordagem me permitiu um resultado sonoro que, se tivesse uma escrita minuciosa na partitura, não funcionaria tão bem:

gnârus

139

649

Fl.

Cl. in Bb 1

Cl. in Bb 2

Tpt in Bb

Lra8.

Mcrsm.

Vln 1

Vln 2

Vla

Vc.

Figura 20: Secção final, com uma escrita bastante aberta relativamente aos ruídos produzidos

Digamos que todo este conjunto de questões com que fui confrontado correspondem ao espírito do conceito-chave da peça: *gnärus*, isto é, adquirir conhecimento, um saber que acaba por se relacionar com o fluxo narrativo.

## Bibliografia

- Alves, J. (2009, dezembro 24). NARRATIVA. *E-Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia*.  
<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/narrativa>
- Andrade, E. de. (2017). *Poesia*. Assírio & Alvim.
- Augusto, C. A. (2014). *Sons e Silêncios da Paisagem Sonora Portuguesa*. Fundação Francisco Manuel dos Santos.
- Azevedo, M. (2017). *4'34''': Sobre o Silêncio e da sua entropia a partir de John Cage*. [Dissertação de Doutoramento não publicada]. Universidade do Porto.
- Bachelard, G. (2025). *A Intuição do Instante* (D. Ramos, Trad.). Sr Teste.
- Barthes, R., & Duisit, L. (1975). An Introduction to the Structural Analysis of Narrative. *New Literary History*, 6(2), 237. <https://doi.org/10.2307/468419>
- Barrento, J. (2015). *COMO UM HIATO NA RESPIRAÇÃO - DIÁRIO DO DIA SEGUINTE*. Averno.
- Barrento, J. (2021). *Breviário do Silêncio*. Edições Alambique.
- basscadet. (20106, agosto 26). *Pauline Oliveros, Stuart Dempster, Panaiotis – Deep Listening (Full Album)* [Vídeo]. [https://www.youtube.com/watch?v=U\\_\\_lpPDTUS4&ab\\_channel=basscadet](https://www.youtube.com/watch?v=U__lpPDTUS4&ab_channel=basscadet)

- Benjamin, W. (1992). *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política* (M. L. Moita, M. A. Cruz, & M. Alberto, Trans.). Relógio D'Água Editores.
  
- Calvino, I. (1996). *As Cidades Invisíveis* (J. C. Barreiros, Trad.). editorial teorema.
  
- Chafes, R., Caldas, M. C., Franco, M. N., & Garcia, A. (2021). *DURANTE O FIM*. Documenta.
  
- Dagerman, S. (2025). *A Nossa Necessidade de Consolo é Impossível de Satisfazer* (P. Castro & J. D. Ribero, Trans.). Vasco Santos Editor & Norstedts Förlag.
  
- Fosse, J. (2022). *O OUTRO NOME* (L. Martins, Trad.; 1ª edição). Cavalo de Ferro.
  
- Ferreira, E. (2024). *Para lá da tecnologia na obra audiovisual interativa: Compreender as metáforas que lhe são inerentes*. Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo.
  
- Fisher, M. (2023). *REALISMO CAPITALISTA Não haverá alternativa?* (V. Gato, Trad.; 3ª edição). Vasco Santos Editor.
  
- Gato, V. (2018). *UM PASSO SOBRE A TERRA*. Língua Morta.

- Godspeed You! Black Emperor. (2018, junho 12). *Sleep* [Vídeo]. [https://www.youtube.com/watch?v=7EGTD7azzWk&ab\\_channel=GodspeedYou%21BlackEmperor-Topic](https://www.youtube.com/watch?v=7EGTD7azzWk&ab_channel=GodspeedYou%21BlackEmperor-Topic)
  
- Groys, B. (2022). *Arte em fluxo* (P. É. Duarte, Trad.). Orfeu Negro.
  
- Guerreiro, A. (2021). *Zonas de Baixa Pressão. Crónicas escolhidas* (Edições 70).
  
- Guerreiro, A. (2022, julho 29). *Solastalgia*. *Público - Ípsilon*, 30.
  
- Han, B.-C. (2014). *A Sociedade do Cansaço* (G. L. Encarnação, Trad.). Relógio D' Água Editores.
  
- Han, B.-C. (2023). *Vita Contemplativa* (A. F. Bastos, Trad.). Relógio D' Água Editores.
  
- Han, B.-C. (2024). *A Crise da Narração* (G. L. Encarnação, Trad.). Relógio D' Água Editores.
  
- hand werk. (2012, dezembro 24). *hand werk: Luigi Nono - A Pierre. Dell'azzurro silenzio, inquietum* (1985) [Vídeo]. [https://www.youtube.com/watch?v=vqR9PjqMBFI&ab\\_channel=handwerk](https://www.youtube.com/watch?v=vqR9PjqMBFI&ab_channel=handwerk)
  
- Handke, P. (2019). *Poema à Duração* (J. A. P. Caetano, Trad.; 2ª Edição). Assírio & Alvim.

- Heidegger, M. (2005). *Ser e Tempo—Parte II* (M. S. C. Schuback, Trad.; 13.<sup>a</sup> ed.). Editora Vozes.
  
- Juarroz, R. (2021). *Poesia e Criação: Diálogos com Guillermo Boido VOL. I* (R. Ribeiro, Trad.; 2<sup>a</sup> Edição). Sr Teste Edições.
  
- Juliet Fraser. (2012, novembro 17). *Skin* [Vídeo].  
[https://www.youtube.com/watch?v=CkdODcg2Fmw&ab\\_channel=JulietFraser-Topic](https://www.youtube.com/watch?v=CkdODcg2Fmw&ab_channel=JulietFraser-Topic)
  
- Lourenço, I. (2021). *DOIS CIMBALINOS ESCALDADOS Vivências Portuenses*. Texto Sentido.
  
- Kagge, E. (2017). *Silêncio na Era do Ruído* (M. de C. Henriques, Trad.). Quetzal Editores.
  
- Kramer, J. D. (2016). *Postmodern music, postmodern listening* (R. Carl, Ed.; 1st edition). Bloomsbury Academic.
  
- Köhler, A. (2023). *O tempo que passa: Um ensaio sobre a espera* (P. Rêgo, Trad.; 2<sup>a</sup> edição). Guerra & Paz.
  
- KVD Forum. (2023, agosto 8). *KVDF 2023 Pre-forum event: A Talk by Prof. Graham Harman on 'Beauty and Theory in Architecture.'* [Vídeo].  
[https://www.youtube.com/watch?v=yEVS\\_5466po&ab\\_channel=KVDForum](https://www.youtube.com/watch?v=yEVS_5466po&ab_channel=KVDForum)

- Lyotard, J.-F., & Bennington, G. (2010). *The postmodern condition: A report on knowledge* (Reprint). Univ. of Minnesota Press.
  
- Maffei, L. (2021). *Elogio da Lentidão* (J. Serra, Trad.). EDIÇÕES 70.
  
- Martingo, Â. (com Pires, F., Lima, C., Bochmann, C., Pinho Vargas, A., Oliveira, J. P., Chagas Rosa, A., Azguime, M., Moody, I., Ferreira-Lopes, P., & Azevedo, S.). (2011). *Contextos da modernidade: Um inquérito a compositores portugueses* (1ª). Edições ATELIER DE COMPOSIÇÃO.
  
- Matos, S. A., Faro, P., Dinis, H., & Cunha, L. (Eds.). (2019). *Luisa Cunha: O material não aguenta* (1.a edição). Documenta.
  
- Nancy, J.-L. (2014). *À escuta* (F. Bernardo, Trad.). Chão da Feira.
  
- Not-on-Spotify. (2017, dezembro 24). *Steve Reich/Kronos Quartet/Pat Metheny – Different Trains/Electric Counterpoint (1989) FULL ALBUM* [Vídeo]. [https://www.youtube.com/watch?v=KNY7JhPbYug&ab\\_channel=Not-on-Spotify](https://www.youtube.com/watch?v=KNY7JhPbYug&ab_channel=Not-on-Spotify)
  
- Nunes, M. L. (2013, dezembro 11). José Tolentino Mendonça—A arte do silêncio. *Jornal de Letras*, 8–11.

- Oliveros, P., Anderson, L., & Ione, C. (2022). *Quantum listening*. Ignota Books.
  
- Penha, R. (2022, setembro). *Sapere aude, mas com juizinho!* [Comunicação oral]. 1º Encontro do Grupo de Trabalho Cenografia e Espaço-materialidades das Artes Performativas, Porto.
  
- Perniola, M. (1993). *Do sentir* (1ª Edição). Editorial Presença.
  
- Quartetto Klimt. (2016, junho 22). *Piano, Violin, Viola, Cello* [Vídeo].  
[https://www.youtube.com/watch?v=g01n\\_-5jB\\_E&ab\\_channel=QuartettoKlimt-Topic](https://www.youtube.com/watch?v=g01n_-5jB_E&ab_channel=QuartettoKlimt-Topic)
  
- Rafael Toral. (2024, fevereiro 22). *Spectral Evolution* [Vídeo].  
[https://www.youtube.com/watch?v=YeFG3pNHbTs&ab\\_channel=RafaelToral-Topic](https://www.youtube.com/watch?v=YeFG3pNHbTs&ab_channel=RafaelToral-Topic)
  
- Shenton, A. (Ed.). (2012). *The Cambridge companion to Arvo Pärt*. Cambridge University Press.
  
- Silva, J. M. T. da. (2023). *Os Pequenos Nós da Tempestade*. Língua Morta.
  
- Slonimsky, N. (1978). *Lexicon of musical invective; critical assaults on composers since Beethoven's time* (2. ed., 5. print). Univ. of Washington Pr.
  
- Stravinsky, I. (1971). *Poética Musical* (M. H. Garcia, Trad.). Publicações Dom Quixote.

- Tanizaki, J. (2016). *Elogio da Sombra* (M. G. Moreira, Trad.). Relógio D' Água Editores.
  
- Tavares, G. M. (2015). *Breves notas sobre música*. Relógio D' Água Editores.
  
- Vic Firth. (2012, dezembro 24). *Steve Reich, "Music for 18 Musicians" - FULL PERFORMANCE with eighth blackbird* [Vídeo].  
[https://www.youtube.com/watch?v=ZXJWO2FQ16c&ab\\_channel=VicFirth](https://www.youtube.com/watch?v=ZXJWO2FQ16c&ab_channel=VicFirth)
  
- WherePostRockDwells. (2021, abril 2). *BRUIT ≤ - The Machine is burning and now everyone knows it could happen again* [Album] (2021) [Vídeo].  
[https://www.youtube.com/watch?v=JbxFEIjPOcE&ab\\_channel=WherePostRockDwells](https://www.youtube.com/watch?v=JbxFEIjPOcE&ab_channel=WherePostRockDwells)
  
- win081. (2010, dezembro 5). *Alfred Cortot: Master Class on Schumann Kinderszenen (1953)* [Vídeo].  
[https://www.youtube.com/watch?v=rNUNNNNj\\_Qw&ab\\_channel=win081](https://www.youtube.com/watch?v=rNUNNNNj_Qw&ab_channel=win081)
  
- Zumthor, P. (2006). *Atmospheres: Architectural environments, surrounding objects*. Birkhäuser.

## Índice de figuras

Figura 1: Viena, Agosto de 2024 .....	7
Figura 2: Improvisação a partir de gestos na última página de na eventual contenda de espaço .....	10
Figura 3: Exemplo de notação em neve sobre olhos de ferro .....	12
Figura 4: Primeira página de éternelle: é possível observar o primeiro acorde da obra de Messiaen decomposto ao longo do tempo nos diferentes instrumentos.....	14
Figura 5: San Sebastián, Maio de 2024 .....	21
Figura 6: Viena, Agosto de 2024 .....	27
Figura 7: Barcelona, Junho de 2022.....	35
Figura 8: Barcelona, Junho de 2022.....	45
Figura 9: Barcelona, Junho de 2022.....	64
Figura 10: Barcelona, Junho de 2022.....	72
Figura 11: Porto, Outubro de 2023.....	78
Figura 12: Minutagens das músicas presentes na playlist Today's Top Hits do Spotify, em Junho de 2025.....	80
Figura 13: Porto, Fevereiro de 2024 .....	86
Figura 14: Primeiros compassos de gnärus .....	90
Figura 15 Exemplo de um momento de orquestração de uma ideia anterior.....	92
Figura 16: Exemplo do motivo de segunda maior .....	93
Figura 17: Exemplo de variação motívica .....	93
Figura 18: Exemplo deste momento vertical, presente na página 55 .....	95
Figura 19: Início da secção improvisada do trompete.....	98
Figura 20: Secção final, com uma escrita bastante aberta relativamente aos ruídos produzidos .....	100

## **Anexos**

# gnärus

David Teixeira da Silva

♩ = 44

Flute

Clarinet in B $\flat$  1

Bass Clarinet

Trumpet in B $\flat$

Violin 1

Violin 2

Viola

Violoncello

con sord.  
pizz.

*p*

sp  
con sord.

*fp*

flautando

sp

*fp*

con sord.

con sord.

9

Fl.

Cl. in B $\flat$  1

B. Cl.

*ppp*

Tpt in B $\flat$

Vln 1

*p*

Vln 2

(sp) flautando

sp flautando

*fp*

Vla

Vc.

19

Fl.

Cl. in B $\flat$  1

B. Cl.

Tpt in B $\flat$

Vln 1

Vln 2

Vla

Vc.

*ppp*

*pp*

*ppp*

*pp*

*p*

*pizz.*

*p*

*sp* → *flautando*

*fp*

*sp*

*fp*

*pizz.*

*p*

*p*

29

Fl.

Cl. in B $\flat$  1

B. Cl.

Tpt in B $\flat$

Vln 1

Vln 2

Vla

Vc.

*ppp*

*pp*

*ppp*

*fp*

*p*

*flautando arco*

*sp*

*flautando*

*pizz.*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 29 to 36. The score is for a chamber ensemble consisting of Flute (Fl.), Clarinet in B $\flat$  1 (Cl. in B $\flat$  1), Bass Clarinet (B. Cl.), Trumpet in B $\flat$  (Tpt in B $\flat$ ), Violin 1 (Vln 1), Violin 2 (Vln 2), Viola (Vla), and Violoncello (Vc.). Measure 29 begins with a fermata over a whole note in the Flute, Clarinet in B $\flat$  1, Bass Clarinet, and Trumpet in B $\flat$ . In measure 30, the Bass Clarinet and Violoncello play a half note marked *ppp*. In measure 31, the Flute, Clarinet in B $\flat$  1, Bass Clarinet, and Trumpet in B $\flat$  play a half note marked *pp*. In measure 32, the Flute, Clarinet in B $\flat$  1, Bass Clarinet, and Trumpet in B $\flat$  play a half note marked *pp*. In measure 33, the Flute, Clarinet in B $\flat$  1, Bass Clarinet, and Trumpet in B $\flat$  play a half note marked *pp*. In measure 34, the Flute, Clarinet in B $\flat$  1, Bass Clarinet, and Trumpet in B $\flat$  play a half note marked *pp*. In measure 35, the Flute, Clarinet in B $\flat$  1, Bass Clarinet, and Trumpet in B $\flat$  play a half note marked *pp*. In measure 36, the Flute, Clarinet in B $\flat$  1, Bass Clarinet, and Trumpet in B $\flat$  play a half note marked *pp*. The Violin 1 part starts in measure 30 with a half note marked *ppp* and *flautando arco*. The Violin 2 part starts in measure 30 with a half note marked *fp* and *sp*, and changes to *flautando* in measure 33. The Viola part is silent throughout. The Violoncello part starts in measure 30 with a half note marked *p* and *pizz.*

38

Fl.

Cl. in B $\flat$  1

B. Cl.

Tpt in B $\flat$

Vln 1

Vln 2

Vla

Vc.

*pp*

*ppp*

*pp*

*pp*

*pp*

*fp*

*p*

flautando

sp

arco flautando

pizz.

47

Fl.

Cl. in B $\flat$  1

B. Cl.

Tpt in B $\flat$

Mefrk.

Vln 1

Vln 2

Vla

Vc.

*pp*

*pp*

*ppp*

*pp*

straight mute

*ppp*

flautando

*pp*

sp

*fp*

flautando

flautando

*pp*

pizz.

*p*

*p*

flautando arco

55

Fl.

Cl. in B $\flat$  1

B. Cl.

Tpt in B $\flat$

Vln 1

Vln 2

Vla

Vc.

*ppp*

*pp*

*pp*

*sp*

*fp*

*p*

flautando

flautando

Detailed description: This page of a musical score, numbered 55, features seven staves. The Flute (Fl.) staff begins with a rest in measure 55, followed by a half note in measure 56 and another half note in measure 57, with a *ppp* dynamic marking. The Clarinet in B $\flat$  1 (Cl. in B $\flat$  1) staff has a half note in measure 55, a half note in measure 56, and a half note in measure 57, with a *pp* dynamic marking. The Bass Clarinet (B. Cl.) staff has rests in measures 55 and 56, followed by a half note in measure 57. The Trumpet in B $\flat$  (Tpt in B $\flat$ ) staff has rests in measures 55 and 56, followed by a half note in measure 57. The Violin 1 (Vln 1) staff has a half note in measure 55, a half note in measure 56, and a half note in measure 57, with a *pp* dynamic marking and the instruction 'flautando'. The Violin 2 (Vln 2) staff has a half note in measure 55, a half note in measure 56, and a half note in measure 57, with a *fp* dynamic marking and the instruction 'sp'. The Viola (Vla) staff has rests in measures 55 and 56, followed by a half note in measure 57, with a *p* dynamic marking and the instruction 'flautando'. The Violoncello (Vc.) staff has rests in measures 55, 56, and 57.



63 ord.

Fl.

Cl. in B $\flat$  1

B. Cl.

Tpt in B $\flat$

Vln 1 flautando

Vln 2 st . flautando

Vla

Vc.

*ppp*

*p*

*pp*

*pp*

*p*

*pp*

*p*

*pp*

*pp*

*mp*

*p*

*ff*

*p*

69

Fl.

Cl. in B $\flat$  1

B. Cl.

Tpt in B $\flat$

Vln 1

Vln 2

Vla

Vc.

*ppp*

*pp*

*p*

*mp*

*p*

*p*

*p*

*ppp*

(flautando) → st

st

flautando

flautando arco → st

flautando →

74

Fl.

Cl. in B $\flat$  1

B. Cl.

Tpt in B $\flat$

Mcrfk.

Mcrsm.

Vln 1

Vln 2

Vla

Vc.

*p* *p* *p*

*p*

*p* *mp*

*p*

8va

*p*

Haze 3

*p* *mp*

*sp*

*fp*

st *p* *pizz.* *n arco*

*p* *pizz.* *st arco*

*p*

79 *8va*

Fl. *mp* *p*

Cl. in B $\flat$  1 *mp*

Cl. in B $\flat$  2 To Cl. in B $\flat$  Cl. in B $\flat$  *p* *mp* 3

Tpt in B $\flat$  *p* *p* *tr*

Mcfrk.

Mcrsm. *p*

Vln 1 *sp* arco *st* *p* flautando *p*

Vln 2 (sp) flautando

Vla *sp* *p* *st* *p*

Vc. (st) *sp* *mp*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 79 to 82. It features a woodwind section with Flute (Fl.), two Clarinets in B-flat (Cl. in B $\flat$  1 and 2), and a Trumpet in B-flat (Tpt in B $\flat$ ). The strings include First Violin (Vln 1), Second Violin (Vln 2), Viola (Vla), and Violoncello (Vc.). The Flute part begins with a *8va* marking and plays a melodic line with dynamics *mp* and *p*. The Clarinet in B-flat 1 part has a *mp* dynamic. The Clarinet in B-flat 2 part has a *p* dynamic and includes a triplet of eighth notes. The Trumpet in B-flat part has a *p* dynamic and includes a trill (*tr*). The First Violin part has dynamics *sp*, *arco*, *st*, *p*, and *flautando*. The Second Violin part has dynamics (sp) and *flautando*. The Viola part has dynamics *sp*, *p*, and *st*. The Violoncello part has dynamics (st), *sp*, and *mp*. A dashed line indicates a first ending bracket for measures 79-80.

83

Fl.

Cl. in B $\flat$  1

To B. Cl.      B. Cl.

B. Cl.

Tpt in B $\flat$

Mefrk.

Mcrsm.

Vln 1

Vln 2

Vla

Vc.

*p*

*p*

*mp*

*mp*

*mp*

*tr*

*mp*

(8)

*sp*

*st*

*fp*

*mp*

*st*

*st*

*flautando*

*p*

*flautando*

*p*

*pizz.*

*st arco*

*p 3*

*mp*

*mp*

*mp*



91

Fl. *p*

Cl. in B $\flat$  1 *p*

B. Cl. *mf*

Tpt in B $\flat$  *mp*

Mrcrsm.

Vln 1 *p*

Vln 2 *st*

Vla *pp* *mp* *mp* *pp* col legno battuto

Vc. *pp* col legno battuto

Detailed description: This page of a musical score, numbered 91, contains eight staves. The Flute staff (Fl.) has a melodic line starting with a half note, followed by a quarter note, and ending with a quarter note marked *p*. The Clarinet in Bb 1 staff (Cl. in B $\flat$  1) has a melodic line starting with a quarter note, followed by an eighth note, and ending with a half note marked *p*. The Bass Clarinet staff (B. Cl.) has a melodic line starting with a quarter note, followed by a half note, and ending with a half note marked *mf*. The Trumpet in Bb staff (Tpt in B $\flat$ ) has a melodic line starting with a quarter note, followed by a half note, and ending with a quarter note marked *mp*. The Mrcrsm. staff (Mrcrsm.) has a sustained note with a fermata. The Violin 1 staff (Vln 1) has a sustained note with a fermata marked *p*. The Violin 2 staff (Vln 2) has a melodic line starting with a quarter note, followed by a half note, and ending with a quarter note marked *st*. The Viola staff (Vla) has a melodic line starting with a quarter note, followed by a half note, and ending with a quarter note marked *pp*, *mp*, *mp*, and *pp* with the instruction *col legno battuto*. The Violoncello staff (Vc.) has a melodic line starting with a quarter note, followed by a half note, and ending with a quarter note marked *pp* with the instruction *col legno battuto*.

94

Fl.

Cl. in B $\flat$  1

B. Cl.

Tpt in B $\flat$

Mcrsm.

Vln 1

Vln 2

Vla

Vc.

*p*

*mf*

*mp*

*p*

*mp*

*p*

*sp*

*st arco*

*pizz.*

*p*

*st*

*st arco*

*mp*

*mp*

*pizz.*

*p 3*

*col legno battuto*

*pp*

Detailed description: This page of a musical score, numbered 94, contains eight staves. The Flute staff (Fl.) has a melodic line starting with a grace note, marked *p*. The Clarinet in B $\flat$  1 (Cl. in B $\flat$  1) has a melodic line marked *p*. The Bass Clarinet (B. Cl.) has a melodic line marked *mf*. The Trumpet in B $\flat$  (Tpt in B $\flat$ ) has a melodic line marked *p* and *mp*. The Micsrm. staff has a sustained chord. The Violin 1 (Vln 1) staff has a melodic line marked *p*, with *pizz.* and *st arco* markings. The Violin 2 (Vln 2) staff has a melodic line marked *mp* and *p*, with *sp* and *st* markings. The Viola (Vla) staff has a melodic line marked *mp* and *st arco*. The Violoncello (Vc.) staff has a melodic line marked *p 3* and *col legno battuto*, with a *pp* marking at the end.

98

Fl.

Cl. in B $\flat$  1

B. Cl.

Tpt in B $\flat$

Mrcrsm.

Vln 1

Vln 2

Vla

Vc.

*mp*

*mp*

*mf*

*p*

*pp*

*f*

*mp*

*mp*

*pp* < *mp*

*f*

*sp*  
arco

col legno battuto

st

st

st

st

3

2.

101

Fl.

Cl. in B♭ 1

To Cl. in B♭

Cl. in B♭ 2

Tpt in B♭

Mcrsm.

Vln 1

col legno battuto

arco

Vln 2

st

col legno battuto

Vla

st arco

pizz.

col legno battuto

Vc.

st

Detailed description: This page of a musical score, numbered 101, features seven staves. The Flute (Fl.) staff begins with a melodic line in measure 101, marked *mp*, and continues through measure 103 with dynamics *mp* and *ppp*. The Clarinet in B♭ 1 (Cl. in B♭ 1) and Clarinet in B♭ 2 (Cl. in B♭ 2) parts are marked *mp* and include an *8va* (octave) marking. The Trumpet in B♭ (Tpt in B♭) part is also marked *mp*. The Percussion (Mcrsm.) part consists of three sustained notes. The Violin 1 (Vln 1) part starts with *col legno battuto* (p) and switches to *arco* in measure 103. The Violin 2 (Vln 2) part features staccato (*st*) notes marked *mp* and a *col legno battuto* section marked *p* with a fingering of 5. The Viola (Vla) part includes staccato (*st*) notes marked *mp*, a pizzicato (*pizz.*) section marked *pp*, and another *col legno battuto* section marked *p*. The Cello (Vc.) part begins with a staccato (*st*) note marked *p* and continues with a melodic line marked *p*.

104

Fl.

Cl. in B $\flat$  1

Cl. in B $\flat$  2

Tpt in B $\flat$

Mcrsm.

Vln 1

Vln 2

Vla

Vc.

*p*

*mp*

*ppp*

*mp*

*f*

*p*

*mp*

*st*

*flautando*

*5*

*st arco*

*p*

*f*

*st arco*

*sp*

*mp*

*8<sup>va</sup>*

Detailed description: This page of a musical score, numbered 104, features seven staves. The Flute (Fl.) staff begins with a treble clef and a whole note, followed by a half note and a quarter note, with a dynamic marking of *p*. The Clarinet in B-flat 1 (Cl. in B $\flat$  1) and Clarinet in B-flat 2 (Cl. in B $\flat$  2) staves also start with whole notes, with the second clarinet moving to an octave higher (*8<sup>va</sup>*) in the final measure. The Trumpet in B-flat (Tpt in B $\flat$ ) staff plays a melodic line with dynamics *mp* and *ppp*. The Percussion (Mcrsm.) staff shows a series of sustained notes. The Violin 1 (Vln 1) staff includes dynamics *mp*, *f*, *p*, *mp*, and *flautando* markings, along with a *st* (staccato) marking. The Violin 2 (Vln 2) staff features a tremolo pattern of five notes, with a *5* fingering and a *flautando arco* marking. The Viola (Vla) staff has a *st arco* marking and a dynamic of *p*. The Cello (Vc.) staff includes dynamics *f* and *mp*, along with *st arco* and *sp* (sordina) markings.

108

Fl.

Cl. in B $\flat$  1

Cl. in B $\flat$  2

Tpt in B $\flat$

Mcrsm.

Vln 1

Vln 2

Vla

Vc.

*p*

*ppp*

*mp*

To B. Cl.

flautando

*p*

*ppp*

*p*

*ppp*

st

col legno battuto

*p*

113

Fl.

Cl. in B $\flat$  1

B. Cl.

Tpt in B $\flat$

Micsrm.

(wait for fadeout 100%)

Vln 1

Vln 2

Vla

Vc.

*p*

*p*

*sp*

*fp*

*p*

col legno battuto

col legno battuto

col legno battuto

♩ = 44

122

Fl.

Cl. in B $\flat$  1

B. Cl.

Tpt in B $\flat$

Mcrsm.

Vln 1

Vln 2

Vla

Vc.

Haze 3

col legno battuto

*p*

*mp*

*p*

*fp*

*st arco*

*sp arco*

*sp*

*flautando*

128

Fl. *mp* *mp* *mp* *p*

Cl. in B $\flat$  1 *p*

B. Cl. *p*

Tpt in B $\flat$  *p*

Mcrsm. *p*

Vln 1 *p* *st arco*

Vln 2 *p* *col legno battuto* *pp* *st arco* *p*

Vla (sp) *flautando*

Vc. *p* *sp* *st* *mp* *mp* *sp* *mp*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 128 to 131. The instruments and their parts are: Flute (Fl.), Clarinet in Bb 1 (Cl. in B $\flat$  1), Bass Clarinet (B. Cl.), Trumpet in Bb (Tpt in B $\flat$ ), Mtrsm. (Mtrsm.), Violin 1 (Vln 1), Violin 2 (Vln 2), Viola (Vla), and Violoncello (Vc.). The Flute part starts with a *mp* dynamic, followed by *mp* and *mp* markings, and ends with a *p* dynamic. The Clarinet in Bb 1 and Bass Clarinet parts are marked *p*. The Trumpet in Bb part is marked *p*. The Mtrsm. part is marked *p*. The Violin 1 part is marked *p* and includes the instruction *st arco*. The Violin 2 part is marked *p*, includes the instruction *col legno battuto*, and has *pp* and *st arco* markings. The Viola part is marked (sp) and includes the instruction *flautando*. The Violoncello part is marked *p*, *sp*, *st*, *mp*, *mp*, *sp*, and *mp*.

132

Fl. *mp* *flz.*

Cl. in B $\flat$  1 *mp*

B. Cl. *mp* *tr* *mp*

Tpt in B $\flat$  *tr*

Mcrsm.

Vln 1 *st* *sp* *p*

Vln 2 *st* *mp*

Vla *st* *p*

Vc. *col legno battuto* *p* 5 5 5 5 5

135

Fl. *mp*

Cl. in B $\flat$  1 *p*

B. Cl. *tr* *mp*

Tpt in B $\flat$  *tr* *mp*

Mrcsrm.

Vln 1 *col legno battuto* *p* *sp arco* *ppp*

Vln 2 *st* *mp* *p* *st*

Vla *st* *p*

Vc. *st arco* *mp* *mp* *mp*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 135 through 138. It features eight staves for different instruments. The Flute (Fl.) part starts with a whole note in measure 135, followed by a half note in 136, and rests in 137 and 138. The Clarinet in B $\flat$  1 (Cl. in B $\flat$  1) plays a melodic line with slurs and accents, starting in measure 135 and ending with a fermata in 138. The Bass Clarinet (B. Cl.) has a trill in measure 135, rests in 136 and 137, and a melodic phrase in 138. The Trumpet in B $\flat$  (Tpt in B $\flat$ ) has a trill in measure 135 and rests in the following measures. The Mrcsrm. (Mutes) part consists of four whole notes, one in each measure. Violin 1 (Vln 1) starts with a *col legno battuto* passage in measure 135, then rests, and plays a *sp arco* passage in measures 137 and 138. Violin 2 (Vln 2) has a *staccato* (st) passage in measure 135, rests in 136 and 137, and another *staccato* passage in measure 138. The Viola (Vla) part has a *staccato* passage in measure 135, rests in 136 and 137, and a *staccato* passage in measure 138. The Violoncello (Vc.) part has rests in measures 135 and 136, and a melodic line with slurs and accents in measures 137 and 138. Dynamics include *mp*, *p*, *ppp*, and *st*.

139

Fl. *ord.*  
*pp*

Cl. in B♭ 1  
*mp* *mp*

B. Cl.  
*mp*

Tpt in B♭  
*mp*

Mcfrk.

Mcrsm.

Vln 1  
*mp* *pp* *pp*  
st → sp st → sp

Vln 2

Vla  
*p*  
col legno battuto

Vc.  
*p*  
col legno battuto  
st arco  
*p*

142

Fl. *p* *mp*

Cl. in B $\flat$  1 *mp*

B. Cl. *mp* *mp* *mp* *mp*

Tpt in B $\flat$  *p*

Mcrsm.

Vln 1 *st* *mp* *mp* *mp*

Vln 2 *st* *mp*

Vla *st* *mp* *mp* *mp* *mp*

Vc. *st* *p* *p*

146

Fl. *pp* *p*

Cl. in B $\flat$  1 *ppp* *mp* *mp* *mp* *8va*

B. Cl. *mp* *mp* *3*

Tpt in B $\flat$  *p*

Mcrsm.

Vln 1 *st* *mp* *mp* *st*

Vln 2 *st arco* *mp* *mp* *mp*

Vla *st* *mp*

Vc. *p* *p*

150

Fl. *mp* *mp*

Cl. in B $\flat$  1 *pp* *mp*

B. Cl. flz. *p*

Tpt in B $\flat$

Mcrsm.

Vln 1 *mp* *sp* *mp* *mp* *sp* *st*

Vln 2 flautando *pp* *sp* *fp*

Vla flautando *ppp*

Vc. *sp* *mp* *mp* *sp* *st*

Detailed description: This page of a musical score, numbered 150, features seven staves. The Flute (Fl.) part begins with a triplet of eighth notes and a dynamic of *mp*. The Clarinet in B $\flat$  1 (Cl. in B $\flat$  1) plays a melodic line with dynamics *pp* and *mp*. The Bass Clarinet (B. Cl.) part includes a *flz.* (flautando) marking and a dynamic of *p*. The Trumpet in B $\flat$  (Tpt in B $\flat$ ) and Mtrsm. (Mtrsm.) parts are mostly silent. The Violin 1 (Vln 1) part has dynamics *mp*, *sp*, *mp*, *mp*, *sp*, and *st*. The Violin 2 (Vln 2) part includes a *flautando* marking, dynamics *pp*, *sp*, and *fp*. The Viola (Vla) part starts with a *flautando* marking and a dynamic of *ppp*. The Violoncello (Vc.) part has dynamics *sp*, *mp*, *mp*, *sp*, and *st*.

154 ♩ = 48

Fl. *mp* *pp*

Cl. in B $\flat$  1 *mp* *mp* *p*

B. Cl. ord. *mp* *mp*

Tpt in B $\flat$  *tr* *mp* *p*

Mcrsm.

Vln 1 *mp* st arco st sp

Vln 2 flautando

Vla col legno battuto *p* st arco *p*

Vc. pizz. *p* st arco sp n *mp*

159

Fl. *mp* *mp* *mp*

Cl. in B $\flat$  1 *mp* *mp* *mp* *mp*

B. Cl. *mp* *mp* 3

Tpt in B $\flat$

Mcrsm.

Vln 1 *p* st *sp*

Vln 2 *ppp* st

Vla flautando *pp* *p* st

Vc. *p* *sp* *mp* *mp* *sp*

Detailed description: This page of a musical score, numbered 159, features eight staves. The Flute (Fl.) part begins with a melodic line in treble clef, marked *mp*, with dynamics increasing to *mp* and then *mp*. The Clarinet in B $\flat$  1 (Cl. in B $\flat$  1) and Bass Clarinet (B. Cl.) parts also play melodic lines, all marked *mp*. The Bass Clarinet part includes a triplet of eighth notes. The Trumpet in B $\flat$  (Tpt in B $\flat$ ) part consists of a sustained low note. The Micsrm. (Micsrm.) part features a sustained low note. The Violin 1 (Vln 1) part starts with a *p* dynamic and a *staccato* (st) marking, then moves to *spiccato* (sp). The Violin 2 (Vln 2) part starts with a *ppp* dynamic and a *staccato* (st) marking. The Viola (Vla) part is marked *flautando* and starts with a *pp* dynamic, ending with a *p* dynamic and a *staccato* (st) marking. The Violoncello (Vc.) part starts with a *p* dynamic and a *spiccato* (sp) marking, then moves to *mp* and *mp*, and ends with a *spiccato* (sp) marking.

162

Fl. *pp* > *mp* *mp*

Cl. in Bb 1 *mp* *mp*

B. Cl. *mp* *mp* *mp*

Tpt in Bb *tr* *mp* *8va*

Mefrk.

Mcrsm.

Vln 1 *p* *mp* *n* *sp* *tr*

Vln 2

Vla

Vc. (sp) → st *mp* *mp* *mp*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 162, 163, and 164. The score is for a symphony orchestra. The Flute part (Fl.) starts at measure 162 with a *pp* dynamic and a breath mark (>), moving to *mp* in measure 163 and remaining there. The Clarinet in Bb 1 (Cl. in Bb 1) has a *mp* dynamic in measure 163 and 164. The Bass Clarinet (B. Cl.) also has a *mp* dynamic throughout. The Trumpet in Bb (Tpt in Bb) has a *tr* (trill) in measure 162, a *mp* dynamic in measure 163, and an *8va* (octave up) marking in measure 164. The Mefrk. (Mellophone) and Mcrsm. (Cymbal) parts are silent. The Violin 1 (Vln 1) part starts at *p* in measure 162, moves to *mp* in measure 163, and has a *n* (natural) marking in measure 163. In measure 164, it has a *sp* (sforzando) dynamic and a *tr* (trill) marking. The Violin 2 (Vln 2) part has a melodic line in measure 162 and a rhythmic pattern in measure 164. The Viola (Vla) part has a rhythmic pattern in measure 164. The Violoncello (Vc.) part has a *(sp)* marking in measure 162, a *st* (staccato) marking in measure 163, and *mp* dynamics in measures 163 and 164.

165

Fl.

Cl. in Bb 1

B. Cl.

Tpt in Bb

Mcfrk.

Mcrsm.

Vln 1

Vln 2

Vla

Vc.

*mp*

*mp*

*mp*

*mp*

*mp*

*mp*

*pp*

*pp*

*mp*

*mp*

*p*

*8va*

*col legno battuto*

*col legno battuto*

*st*

*st arco*

*fr*

*sp*

*st*

*st*

*st*

169

Fl. *pp* *p*

Cl. in B $\flat$  1 *ppp* *mp* *mp* *mp*

B. Cl. *mp*

Tpt in B $\flat$

Mcfrk.

Mcrsm.

Vln 1 *st arco* *mp* *mp*

Vln 2 *st arco* *mp* *mp*

Vla *st* *pp* *mp* *mp*

Vc. *p* *sp* *mp* *st*

Detailed description: This page of a musical score, numbered 34, is for a piece titled 'gnärus'. It covers measures 169 to 171. The score is arranged in a system with eight staves. The instruments are: Flute (Fl.), Clarinet in B-flat 1 (Cl. in B $\flat$  1), Bass Clarinet (B. Cl.), Trumpet in B-flat (Tpt in B $\flat$ ), Mellophone (Mcfrk.), Mellophone/Drum (Mcrsm.), Violin 1 (Vln 1), Violin 2 (Vln 2), Viola (Vla), and Violoncello (Vc.). Measure 169 shows the Flute playing a long note with a *pp* dynamic. The Clarinet in B-flat 1 and Bass Clarinet enter with *ppp* dynamics. The Mellophone/Drum part has a *mp* dynamic. Measure 170 continues the Flute's long note, which reaches a *p* dynamic. The Clarinet and Bass Clarinet parts continue with *mp* dynamics. The Mellophone/Drum part remains at *mp*. Measure 171 shows the Flute's long note ending. The Clarinet and Bass Clarinet parts conclude with *mp* dynamics. The Mellophone/Drum part remains at *mp*. The Violin 1 and Violin 2 parts enter in measure 170 with *st arco* and *mp* dynamics. The Viola part enters in measure 170 with *st* and *pp* dynamics, moving to *mp* in measure 171. The Violoncello part enters in measure 170 with *p* dynamics, moving to *sp* and *mp* in measure 171, and *st* in measure 172.

172

Fl. *mp* *pp*

Cl. in Bb 1 *p*

B. Cl. *mp*

Tpt in Bb

Mcrsm.

Vln 1 *mp* *mp* *mp* *mp*

Vln 2 *mp* *mp* *mp*

Vla *mp* *mp* *mp* *mp*

Vc. *mp* *mp* *mp* *mp*





183

Fl. *mp*

Cl. in B $\flat$  1

B. Cl.

Tpt in B $\flat$

Mcrsm.

Vln 1 *p*

Vln 2 *mp*

Vla *mp*

Vc. *mp*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 183, 184, and 185. The Flute part (Fl.) begins with a melodic line in measure 183, marked *mp*, and continues with a long note in measure 184. The Clarinet in B $\flat$  1 (Cl. in B $\flat$  1) and Bass Clarinet (B. Cl.) parts have melodic lines in measure 183. The Trumpet in B $\flat$  (Tpt in B $\flat$ ) part is silent. The Mutes (Mcrsm.) part has a long note in measure 183. The Violin 1 (Vln 1) part has a long note in measure 183 and a tremolo passage in measure 184, marked *p*. The Violin 2 (Vln 2) part has a melodic line in measure 183, marked *mp*. The Viola (Vla) part has a melodic line in measure 183, marked *mp*. The Violoncello (Vc.) part has a melodic line in measure 183, marked *mp*.

186

Fl. *mp*

Cl. in B $\flat$  1

B. Cl.

Tpt in B $\flat$

Mcrsm.

Vln 1 *pp* col legno battuto

Vln 2 *mp*

Vla *mp*

Vc. *mp*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 186, 187, and 188. The instruments are Flute (Fl.), Clarinet in B-flat 1 (Cl. in B $\flat$  1), Bass Clarinet (B. Cl.), Trumpet in B-flat (Tpt in B $\flat$ ), Percussion (Mcrsm.), Violin 1 (Vln 1), Violin 2 (Vln 2), Viola (Vla), and Cello (Vc.). The Flute part begins with a half note G4 in measure 186, marked *mp*, and is sustained with a slur through measures 187 and 188. The Clarinet and Bass Clarinet parts have whole rests in all three measures. The Trumpet part also has whole rests. The Percussion part features a rhythmic pattern of eighth notes with a slur across measures 186-188. Violin 1 starts with a *pp* dynamic in measure 186, playing a rhythmic pattern of eighth notes, then rests in measures 187 and 188, with the instruction "col legno battuto" above the staff. Violin 2 plays a melodic line with a slur across measures 186-188, marked *mp*. The Viola part enters in measure 187 with a half note G3, marked *mp*, and continues with a slur through measure 188. The Cello part plays a melodic line with a slur across measures 186-188, marked *mp*.

189

Fl.

Cl. in B $\flat$  1

B. Cl.

Tpt in B $\flat$

Mcrsm.

(wait for fadeout 100%)

Vln 1

st arco

mp

mp

Vln 2

mp

mp

Vla

col legno battuto

pp

Vc.

mp

mp

mp

194

Fl.

Cl. in B $\flat$  1

B. Cl.

Tpt in B $\flat$

Vln 1

Vln 2

Vla

Vc.

*fp*

*fp*

*pizz.*

*p*

*pizz.*

*p*

*pizz.*

*p*

202 ♩ = 52

Fl. *pp* *p* *mp* *mp* *ppp*

Cl. in B $\flat$  1 *pp*

B. Cl. *mp* *mp*

Tpt in B $\flat$  harmon mute *p*

Blp. Delay 1

Mcrsm. Haze 3

Vln 1 *p* *st arco* *mp* *st*

Vln 2 *p* *st arco* *mp* *st*

Vla *p* *st arco* *mp* *st*

Vc. *sp* *fp*

207

Fl. *pp* *pp*

Cl. in B $\flat$  1 *pp*

B. Cl. *p* *mp* *flz.*

Tpt in B $\flat$  *p*

Mefrk. *8va*

Blp. *p*

Mcrsm. *p*

Vln 1 *mp* *pizz.* *pp*

Vln 2 *mp* *st* *mp* *mp* *mp* *mp*

Vla *mp* *st* *mp* *mp* *mp*

Vc.

211

Fl.

Cl. in B $\flat$  1

B. Cl.

To Cl. in B $\flat$

Tpt in B $\flat$

Blp.

Mcrsm.

Vln 1

Vln 2

Vla

Vc.

*pp*

*p*

*mp*

*st arco*

*st*

*sp*

*mp*

*pp*

*sp*

*fp*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 211 to 214. The instruments are Flute (Fl.), Clarinet in B $\flat$  1 (Cl. in B $\flat$  1), Bass Clarinet (B. Cl.), Trumpet in B $\flat$  (Tpt in B $\flat$ ), Baritone (Blp.), Mtrsm. (Mtrsm.), Violin 1 (Vln 1), Violin 2 (Vln 2), Viola (Vla), and Violoncello (Vc.). The Flute part begins with a melodic line in measure 211, marked *pp*. The Clarinet in B $\flat$  1 and Bass Clarinet parts have a dynamic of *mp*. The Bass Clarinet part includes a section marked 'To Cl. in B $\flat$ ' in measures 212-214. The Trumpet in B $\flat$  part has a dynamic of *p*. The Baritone and Mtrsm. parts play sustained notes. The Violin 1 part starts with *st arco* and *mp*, then moves to *sp*. The Violin 2 part has a dynamic of *mp*. The Viola part has dynamics of *mp* and *pp*. The Violoncello part has a dynamic of *sp*. The bottom of the page shows a double bass line with a dynamic of *fp*.

♩ = 56

216

Fl.

Cl. in B $\flat$  1

Cl. in B $\flat$  2  
flz. ord.

Tpt in B $\flat$

Blp.

Mcrsm.

Vln 1  
mp n st pp p

Vln 2  
mp sp fp

Vla  
mp st mp sp

Vc.  
st

Detailed description: This is a page of a musical score for a symphony orchestra, page 45 of 'gnärus'. The score is for measures 216-219. The tempo is marked as quarter note = 56. The music is in 2/4 and 4/4 time signatures. The instruments and their parts are: Flute (Fl.), Clarinet in B-flat 1 (Cl. in B $\flat$  1), Clarinet in B-flat 2 (Cl. in B $\flat$  2), Trumpet in B-flat (Tpt in B $\flat$ ), Baritone (Blp.), Mtrsm. (Mtrsm.), Violin 1 (Vln 1), Violin 2 (Vln 2), Viola (Vla), and Violoncello (Vc.). The Flute, Clarinet in B-flat 1, and Clarinet in B-flat 2 parts feature melodic lines with dynamics of *mp* and *mp*. The Clarinet in B-flat 2 part includes markings for *flz.* and *ord.*. The Trumpet in B-flat part has dynamics of *mp* and *mp*. The Baritone and Mtrsm. parts consist of sustained notes. The Violin 1 part has dynamics of *mp*, *mp*, *pp*, and *p*, with markings for *n* and *st*. The Violin 2 part has dynamics of *mp* and *fp*, with a marking for *sp*. The Viola part has dynamics of *mp*, *mp*, and *mp*, with markings for *st* and *sp*. The Violoncello part has a marking for *st*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

221

Fl. *mp* *mp* *mp*

Cl. in B♭ 1 *mp* *mp* *mp*

Cl. in B♭ 2 *mp* *mp* *mp*

Tpt in B♭ *mp* *mp* *mp*

Mefrk.

Blp.

Mcrsm.

Vln 1 *mp*

Vln 2 (sp) *pizz.* *pp*

Vla *st* *mp*

Vc. (st) *n* *sp* *n* *mp* *mp*

Detailed description: This page of a musical score, numbered 221, contains eight staves. The top staff is for Flute (Fl.), followed by two Clarinet in B-flat (Cl. in B♭) staves, a Trumpet in B-flat (Tpt in B♭) staff, a Mefrk. staff, a Blp. staff, a Mcrsm. staff, and a string section consisting of Violin 1 (Vln 1), Violin 2 (Vln 2), Viola (Vla), and Cello (Vc.). The Flute part features a melodic line with dynamics *mp* and slurs. The Clarinet parts include triplets and dynamics *mp*. The Trumpet part has a melodic line with dynamics *mp* and slurs. The Mefrk. staff shows a complex texture of overlapping lines. The Blp. and Mcrsm. staves have sustained notes with slurs. The Violin 1 part has a melodic line with dynamics *mp*. The Violin 2 part has a melodic line with dynamics *pp* and *pizz.*. The Viola part has a melodic line with dynamics *mp* and slurs. The Cello part has a melodic line with dynamics *mp* and slurs.

225

Fl. *mp* *mp*

Cl. in B♭ 1 *p*

Cl. in B♭ 2 *mp* *mp*

Tpt in B♭ *mp* *mp* *mp*

Mefrk.

Blp.

Mcrsm.

Vln 1 *pp* *pp* *pp* *mp*

Vln 2 *ppp* *mp* *mp*

Vla *mp* *mp* *ppp* *flautando*

Vc. *mp* *p*

Detailed description: This page of a musical score, numbered 225, features a woodwind section and string section. The woodwinds include Flute (Fl.), Clarinet in B-flat 1 (Cl. in B♭ 1), Clarinet in B-flat 2 (Cl. in B♭ 2), and Trumpet in B-flat (Tpt in B♭). The strings consist of Violin 1 (Vln 1), Violin 2 (Vln 2), Viola (Vla), and Violoncello (Vc.). The Flute part begins with a melodic line marked *mp*, featuring a triplet of eighth notes. The Clarinet in B-flat 1 part has a similar triplet marked *p*. The Clarinet in B-flat 2 part plays a sustained line marked *mp*. The Trumpet in B-flat part has three measures of eighth notes marked *mp*, each with a breath mark (+) and a slur. The Violin 1 part starts with three measures of eighth notes marked *pp*, each with a breath mark (+) and a slur, followed by a slur marked *mp*. The Violin 2 part has a single eighth note marked *ppp* followed by a slur marked *mp*. The Viola part has a slur marked *mp*, followed by a triplet of eighth notes marked *ppp*, and then a slur marked *flautando*. The Violoncello part has a slur marked *mp*, followed by a slur marked *p*. The Mefrk. and Mcrsm. parts are silent. The Blp. part has a long slur. The page number 225 is at the top left.

229

Fl. *mp mp mp*

Cl. in B $\flat$  1 *ppp mp mp mp*

Cl. in B $\flat$  2 ord. *mp mp*

Tpt in B $\flat$  *mp mp mp*

Mefrk.

Bln.

Mcrsm.

Vln 1 *mp mp* st

Vln 2 *mp pp* st flautando

Vla *ppp pp* flautando st

Vc. *p* st

Detailed description: This page of a musical score, numbered 229, contains parts for Flute (Fl.), two Clarinets in B-flat (Cl. in B $\flat$  1 and 2), Trumpet in B-flat (Tpt in B $\flat$ ), Mefrk. (Mellophone), Bln. (Bassoon), Mcrsm. (Maracas), Violin 1 (Vln 1), Violin 2 (Vln 2), Viola (Vla), and Cello (Vc.). The Flute part features a melodic line with dynamics *mp* and slurs. The Clarinet parts have various dynamics including *ppp* and *mp*. The Trumpet part includes accents and dynamics *mp*. The Mellophone part has a complex rhythmic pattern. The Bassoon and Maracas parts consist of sustained notes. The Violin and Viola parts include slurs, dynamics like *mp* and *pp*, and the instruction 'flautando'. The Cello part has a dynamic of *p*. The score is written in 4/4 time and includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.





244

Fl.

Cl. in B $\flat$  1

B. Cl.

Tpt in B $\flat$

Mcrsm.

Vln 1

Vln 2

Vla

Vc.

*p*

*p*

*p*

*ppp*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

st arco

st arco

st

st

st senza sord.

st senza sord.

st senza sord.

st senza sord.



258  $\text{♩} = 60$

Fl. *pp* *p*

Cl. in B $\flat$  1 *p*

B. Cl. *p*

Tpt in B $\flat$

Mcrsm.

Vln 1 *st* *p* *st*

Vln 2 *st* *p* *st*

Vla *st* *p* *st*

Vc. *st* *p* *st*

265

Fl. *p*

Cl. in B $\flat$  1 *p*

B. Cl. *p*  
*ppp*

Tpt in B $\flat$

Mcrsm.

Vln 1 *p* st

Vln 2 *p* st

Vla *p* st

Vc. *p* sp *ppp* st *p*

Detailed description: This page of a musical score, numbered 265, is for a piece titled 'gnärus'. It features eight staves for different instruments: Flute (Fl.), Clarinet in B-flat 1 (Cl. in B $\flat$  1), Bass Clarinet (B. Cl.), Trumpet in B-flat (Tpt in B $\flat$ ), Micsrm. (Micsrm.), Violin 1 (Vln 1), Violin 2 (Vln 2), Viola (Vla), and Violoncello (Vc.). The music is in 2/4 time. The Flute, Clarinet in B-flat 1, Bass Clarinet, Violin 1, Violin 2, and Viola parts begin with a dynamic marking of *p* (piano). The Bass Clarinet and Violoncello parts have a *ppp* (pianissimo) marking. The Violoncello part also includes a *sp* (sforzando) marking. The Trumpet in B-flat part is silent. The Micsrm. part consists of a series of notes with a slur. The Violin 1, Violin 2, and Viola parts have a *st* (staccato) marking. The score is divided into measures by a vertical bar line, with a double bar line at the end of the page.

273

Fl.

Cl. in B $\flat$  1

B. Cl.

Tpt in B $\flat$

Mtrsm.

Vln 1

Vln 2

Vla

Vc.

*p*

*st*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

281

Fl. *pp* *<math>p</math>*

Cl. in B $\flat$  1 *p*

B. Cl. *p*

Tpt in B $\flat$

Mcrsm.

Vln 1 *st* *p*

Vln 2 *st* *p*

Vla *st* *p*

Vc. *st* *p*

To Picc.

Picc.

288

The musical score is arranged in a system with eight staves. The Piccolo, Clarinet in Bb 1, Bass Clarinet, Violin 1, Violin 2, Viola, and Violoncello parts all play a melodic line starting at measure 288. This line consists of a dotted half note followed by a quarter note, with a dynamic marking of *p* and a hairpin crescendo. The Piccolo part is marked *Picc.* and also plays this line. The Trumpet in Bb part has a melodic line in the first measure, marked *mp*, and then rests. The Mutes part consists of a series of half notes. The Violin 1 and Violin 2 parts have a *staccato* (*st*) marking above the first note of the melodic line. The Viola and Violoncello parts also have a *staccato* (*st*) marking above the first note. The time signature changes from 3/4 to 4/4 at measure 289, then to 3/8 at measure 290, and back to 4/4 at measure 291. The key signature changes from one flat to two flats at measure 291.

295  $\text{♩} = 68$

**Picc.**  
Musical notation for Piccolo, including dynamics *p*.

**Cl. in B $\flat$  1**  
Musical notation for Clarinet in B-flat 1, including dynamics *p*.

**B. Cl.**  
Musical notation for Bass Clarinet, including dynamics *p*.

**Tpt in B $\flat$**   
Musical notation for Trumpet in B-flat, including dynamics *mp*.

**Mrcsm.**  
Musical notation for Mellophone.

**Vln 1**  
Musical notation for Violin 1, including dynamics *p* and articulation *st*.

**Vln 2**  
Musical notation for Violin 2, including dynamics *p* and articulation *st*.

**Vla**  
Musical notation for Viola, including dynamics *p* and articulation *st*.

**Vc.**  
Musical notation for Violoncello, including dynamics *p* and articulation *st*.

302 ♩ = 72

**Picc.**  
Musical staff with treble clef, 4/4 time signature. Dynamics: *mp*, *mf*. Articulation: *st*.

**Cl. in B $\flat$  1**  
Musical staff with treble clef, 4/4 time signature. Dynamics: *mp*, *mf*. Articulation: *st*.

**B. Cl.**  
Musical staff with bass clef, 4/4 time signature. Dynamics: *mp*, *mf*. Articulation: *st*.

**Tpt in B $\flat$**   
Musical staff with treble clef, 4/4 time signature. Dynamics: *mp*. Articulation: *st*, *+*.

**Mrcrsm.**  
Musical staff with double bar line, 4/4 time signature. Articulation: *st*.

**Vln 1**  
Musical staff with treble clef, 4/4 time signature. Dynamics: *mp*, *mf*. Articulation: *st*.

**Vln 2**  
Musical staff with treble clef, 4/4 time signature. Dynamics: *mp*, *mf*. Articulation: *st*.

**Vla**  
Musical staff with alto clef, 4/4 time signature. Dynamics: *mp*, *mf*. Articulation: *st*.

**Vc.**  
Musical staff with bass clef, 4/4 time signature. Dynamics: *mp*, *mf*. Articulation: *st*.

309

Picc.

Cl. in B $\flat$  1

B. Cl.

Tpt in B $\flat$

Mrcrsm.

Vln 1

Vln 2

Vla

Vc.

*mp*

*mf*

*st*

Detailed description: This page of a musical score, numbered 309, is for the piece 'gnärus'. It contains eight staves for different instruments: Piccolo (Picc.), Clarinet in B-flat 1 (Cl. in B $\flat$  1), Bass Clarinet (B. Cl.), Trumpet in B-flat (Tpt in B $\flat$ ), Mellophone (Mrcrsm.), Violin 1 (Vln 1), Violin 2 (Vln 2), Viola (Vla), and Violoncello (Vc.). The music is in 4/4 time. The Piccolo, Bass Clarinet, and Violoncello parts feature melodic lines with dynamics of mezzo-piano (*mp*) and mezzo-forte (*mf*). The Violin 1, Violin 2, and Viola parts include staccato (*st*) markings. The Mellophone part consists of a rhythmic pattern of eighth notes. The Clarinet in B-flat 1 and Trumpet in B-flat parts are mostly silent in this section.

To Fl.

316

Picc. *mf*

Cl. in B $\flat$  1

B. Cl. *mf*

Tpt in B $\flat$

Blp. Delay 1

Mrcrsm.

Vln 1

Vln 2

Vla *st* *mf*

Vc. *st* *mf* flautando *ppp*

325

Fl.

Cl. in B $\flat$  1

B. Cl.

Tpt in B $\flat$

B $\flat$  p.

Mcrsm. *mp*

Vln 1

Vln 2

Vla

Vc.

335

Fl.

Cl. in B $\flat$  1

B. Cl.

Tpt in B $\flat$

Blp.

Mcrsm.

Vln 1

Vln 2

Vla

Vc.

*mp*

*mp*

flautando con sord.

*pppp*

flautando con sord.

*pppp*

344

Fl.

Cl. in B $\flat$  1

B. Cl.

Tpt in B $\flat$

Blp.

Mcrsm.

Vln 1

Vln 2

Vla

Vc.

Fl.

*mf*

*mf*

straight mute

*mp*

354

Fl.

Cl. in B $\flat$  1

B. Cl.

Tpt in B $\flat$

Blp.

Mtrsm.

Vln 1

Vln 2

Vla

Vc.

*p*

*mp*

*mp*

*mp*

*fp*

st

n

Detailed description: This page of a musical score, numbered 354, features eight staves. The Flute (Fl.) staff begins with a treble clef and a key signature of one flat, containing a melodic line with a slur and a fermata. The Clarinet in B $\flat$  1 (Cl. in B $\flat$  1) and Bass Clarinet (B. Cl.) staves also use treble clefs and one flat, with the B. Cl. staff in bass clef. They play a similar melodic line with slurs and accents, marked *mp*. The Trumpet in B $\flat$  (Tpt in B $\flat$ ) staff has a treble clef and one flat, remaining mostly silent with a final *fp* note. The Baritone (Blp.) and Mtrsm. staves use a double bar line and contain a series of tied notes with a slur. The Violin 1 (Vln 1) staff has a treble clef and one flat, playing a series of tied notes with a slur. The Violin 2 (Vln 2) staff has a treble clef and one flat, remaining silent. The Viola (Vla) staff has an alto clef and one flat, playing a series of tied notes with a slur. The Violoncello (Vc.) staff has a bass clef and one flat, playing a series of tied notes with a slur, marked *st* and *n*.

smorz

360

Fl. *pp*

Cl. in B $\flat$  1 *mp* *p* *p*

B. Cl. *mp* *p*

Tpt in B $\flat$

Blp.

Mcrsm. Mosaic 3

Vln 1

Vln 2 *pppp* flautando con sord.

Vla

Vc. *n* *sp*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 360 to 365. The instruments are Flute (Fl.), Clarinet in B $\flat$  1 (Cl. in B $\flat$  1), Bass Clarinet (B. Cl.), Trumpet in B $\flat$  (Tpt in B $\flat$ ), Baritone Saxophone (Blp.), Mutes (Mcrsm.), Violin 1 (Vln 1), Violin 2 (Vln 2), Viola (Vla), and Cello (Vc.). Measure 360 is marked with a rehearsal mark '360'. The Flute part begins with a *pp* dynamic and a slur over the first two notes. The Clarinet in B $\flat$  1 and Bass Clarinet parts enter in measure 361 with *mp* dynamics. The Clarinet in B $\flat$  1 part has a *p* dynamic in measure 362. The Bass Clarinet part has a *p* dynamic in measure 363. The Trumpet in B $\flat$  part has a *p* dynamic in measure 364. The Baritone Saxophone part has a *p* dynamic in measure 365. The Mutes part has a *p* dynamic in measure 365. The Violin 1 part has a *pppp* dynamic in measure 365. The Violin 2 part has a *pppp* dynamic in measure 365. The Viola part has a *pppp* dynamic in measure 365. The Cello part has a *sp* dynamic in measure 365. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

366

Fl. *mp* *tr* *mp*

Cl. in B $\flat$  1 *mp*

B. Cl. *fit.* *ppp*

Tpt in B $\flat$  *pp*

Mefrk.

Blp.

Mcrsm.

Vln 1 *flautando con sord.* *ppp*

Vln 2

Vla

Vc. *n*

(accelerando e ritardando)

370 *fr* *mp* *sfz* *mp* *mp* *ft.* *ppp* *Delay 1+2* *flautando con sord.* *pppp* *esp* *mp* *bisbigliando*

375

Fl.

Cl. in B $\flat$  1

B. Cl.

Tpt in B $\flat$

Mefrk.

Blp.

Mcrsm.

Vln 1

Vln 2

Vla

Vc.

*mp*

*ppp*

*ft.*

*ord.*

*mpb*

*sp*

*gliss.*

*ppp*

*sp*

*n*

380

Fl.

Cl. in B $\flat$  1

B. Cl.

Tpt in B $\flat$

Blp.

Mcrsm.

Vln 1

Vln 2

Vla

Vc.

*mp*

*flz.*

*p*

*pp*

harmon mute

*mp*

*sp*

*gliss.*

*ppp*

*sp*

*ppp*

*gliss.*

*sp*

*ppp*

*gliss.*

*flautando*

*ppp*

*+*

*+*

*+*

*+*

384

Fl.

Cl. in B $\flat$  1

B. Cl.

Tpt in B $\flat$

Blp.

Mcrsm.

Vln 1

Vln 2

Vla

Vc.

*gliss.*

*p*

*pp*

ord.

*pizz.*

*pp*

*ppp*

*ppp*

*sp*

*ppp*

*pp*

*pizz.*

+

+

5

5

Detailed description: This page of a musical score, numbered 71, is titled 'gnärus'. It covers measures 384, 385, and 386. The score is arranged in a system with ten staves. The instruments are: Flute (Fl.), Clarinet in B-flat 1 (Cl. in B $\flat$  1), Bass Clarinet (B. Cl.), Trumpet in B-flat (Tpt in B $\flat$ ), Baritone Saxophone (Blp.), Mellophone (Mcrsm.), Violin 1 (Vln 1), Violin 2 (Vln 2), Viola (Vla), and Violoncello (Vc.). The Flute part begins with a measure rest, followed by a melodic line starting in measure 385 with dynamics *p* and *pp*. The Clarinet in B-flat 1 part has a *gliss.* in measure 384 and a 'ord.' (order) marking in measure 386. The Bass Clarinet part has a measure rest in 384 and 385, then a melodic line in 386. The Trumpet in B-flat part has a measure rest in 384 and 385, then a melodic line in 386 with a '+' marking. The Baritone Saxophone and Mellophone parts have sustained notes across all three measures. The Violin 1 part has a *pizz.* (pizzicato) marking in measure 384 with dynamics *pp*, *ppp* in 385, and *ppp* in 386 with a '5' fingering. The Violin 2 part has a *sp* (sordano) marking in measure 384 with dynamics *ppp*, and a *pizz.* marking in measure 386. The Viola part has a sustained note across all three measures with dynamics *pp*. The Violoncello part has a measure rest in 384 and 385, then a melodic line in 386 with '+' markings.

To Picc.

387

Fl. *mf* *flz.*

Cl. in B $\flat$  1 *mp*

B. Cl. *p* *pp* *ppp* key clicks

Tpt in B $\flat$  *p*

Blp.

Mcrsm.

Vln 1 *pizz.* (harmonic glissando) *sp arco* *ppp* *gliss.*

Vln 2 *ppp* *gliss.*

Vla

Vc.

390

Picc. ord. *mp* *ppp* key clicks

Cl. in B♭ 1 *smorz* *mp* *mp* key clicks

B. Cl. *ppp* *mp* *smorz*

Tpt in B♭ *mp*

Blp.

Mcrsm.

Vln 1 *pizz.* *ppp* *sp arco* *gliss.* *pizz.* *pp* *ppp* (harmonic glissando)

Vln 2 *ppp* (harmonic glissando) *sp* *gliss.* *pizz.* *ppp* (harmonic glissando) *sp arco* *gliss.*

Vla. *ppp*

Vc. *ppp* 5 5

395 *fr*

Picc. *mp*

Cl. in B $\flat$  1 *flz.* *ord.* *mp*

B. Cl.

Tpt in B $\flat$  *mp*

Blp.

Mcrsm.

Vln 1 *ppp* 5

Vln 2 *gliss.* *pizz.*

Vla

Vc. *sp arco* *mp*

397 *fr*

Picc. *ppp*

Cl. in B $\flat$  1 *pp*

B. Cl. *fr* *mp*

Tpt in B $\flat$  *mp*

Blp.

Mcrsm.

Vln 1 *sp arco* *mp*

Vln 2 (harmonic glissando) *sp arco* *gliss.* *ppp*

Vla

Vc. *pizz.* *ppp* 5

Detailed description: This is a page of a musical score for a chamber ensemble. The score is divided into nine staves, each for a different instrument. The Piccolo (Picc.) part starts at measure 397 with a fortissimo (fr) dynamic and a tremolo effect. The Clarinet in B-flat 1 (Cl. in B $\flat$  1) and Bass Clarinet (B. Cl.) parts have a fortissimo (ppp) dynamic. The Bass Clarinet part includes a fortissimo (fr) dynamic and a mezzo-piano (mp) dynamic. The Trumpet in B-flat (Tpt in B $\flat$ ) part has a mezzo-piano (mp) dynamic. The Flute (Blp.) and Mute Cymbal (Mcrsm.) parts are marked with a plus sign (+) and a slur. The Violin 1 (Vln 1) part has a mezzo-piano (mp) dynamic and is marked *sp arco*. The Violin 2 (Vln 2) part has a pianissimo (ppp) dynamic and is marked *sp arco* and *gliss.*. The Viola (Vla) part has a plus sign (+) and a slur. The Violoncello (Vc.) part has a pizzicato (pizz.) dynamic and a pianissimo (ppp) dynamic, with a fingering of 5 indicated.

To Fl.

400

Picc. *pp*

Cl. in B $\flat$  1

B. Cl. *p* 5 *pp*

Tpt in B $\flat$  *mp*

Blp.

Mcrsm.

Vln 1 *pizz.* *p* *mf*

Vln 2 *pp* *gliss.* *sp* *fr*

Vla

Vc. *pp* 5 *mp* *sp*

(harmonic glissando)  
sp  
arco

403

Fl. ord. *ppp* *mf* key clicks

Cl. in B $\flat$  1 *tr* *mp* *p*

B. Cl. *p*

Tpt in B $\flat$  senza sord. *mp* *gliss.*

Blp.

Mcrsm.

Vln 1 arco *mp* *gliss.* *ppp* *f* *n*

Vln 2 *tr* *mp*

Vla *n* arco *f* *sp*

Vc. col legno battuto *p* arco *pp*

407

Fl. *p* *mf*

Cl. in B $\flat$  1 *mp*

B. Cl.

Tpt in B $\flat$  *mf* 5 5 5 tremolo ritardando

Blp.

Mcrsm.

Vln 1 *mf* n

Vln 2 *p* sp arco *gliss.*

Vla *st* *tr* *sp* *n*

Vc. (seagull effect) *sp* *gliss.* *p*

410

Fl.

Cl. in B $\flat$  1

B. Cl.

Tpt in B $\flat$

Blp.

Mcrsm.

Vln 1

Vln 2

Vla

Vc.

*tr*

*mp*

*mp*

*p*

*mf*

Haze 3

*sp*

*sp arco*

*mp*

*sp*

*f*

*tr*

*st*

*sp 3*

*f*

*pizz.*

*p*

*gliss.*

*gliss.*

*mf*

*pp*

*p*

414 *tr*

Fl.

Cl. in B $\flat$  1

B. Cl.

Tpt in B $\flat$

Blp.

Mcrsm.

Vln 1

Vln 2

Vla

Vc.

*mf*

*mp*

*p*

*ppp*

*f*<sup>3</sup>

*st*

*arco*

*gliss.*

*p*

*sp*

To Cl. in B $\flat$

418

Fl.

Cl. in B $\flat$  1

Cl. in B $\flat$  2

Tpt in B $\flat$

Blp.

Mcrsm.

Vln 1

Vln 2

Vla

Vc.

*pp*

*p*

(seagul effect)  
*sp*

*glass.*

*sp*

*p*

424

Fl.

Cl. in B $\flat$  1

Cl. in B $\flat$  2

Tpt in B $\flat$

Blp. Delay 1

Mcrsm.

Vln 1

Vln 2

Vla

Vc.

*mf*

*ppp*

*mf*

*p*

*ppp*

*mf*

*p*

*st*

*sp*

*gliss.*

Bowing on the bouts,  
make acclerandos and ritardandos ad libitum

col legno battuto

Detailed description: This page of a musical score, numbered 82, is titled 'gnärus'. It contains measures 424 through 427. The score is arranged in a system with ten staves. The instruments are: Flute (Fl.), Clarinet in B-flat 1 (Cl. in B $\flat$  1), Clarinet in B-flat 2 (Cl. in B $\flat$  2), Trumpet in B-flat (Tpt in B $\flat$ ), Bassoon (Blp.) with a 'Delay 1' marking, Mute Cymbals (Mcrsm.), Violin 1 (Vln 1), Violin 2 (Vln 2), Viola (Vla), and Violoncello (Vc.). The Flute part begins with a measure number '424' and a fermata. The Clarinet and Trumpet parts have rests. The Bassoon and Mute Cymbals parts play a sustained note with a fermata. The Violin 1 part starts with a 'staccato' (st) marking and a 'mezzo-forte' (mf) dynamic, then transitions to a 'piano' (p) dynamic with a glissando (gliss.) and a 'sforzando' (sp) marking. The Violin 2 part starts with a 'mezzo-forte' (mf) dynamic and a 'staccato' (st) marking, then plays a 'pianissimo' (ppp) sustained note. The Viola part starts with a 'mezzo-forte' (mf) dynamic and a 'staccato' (st) marking. The Violoncello part starts with a 'mezzo-forte' (mf) dynamic and a 'piano' (p) dynamic, with the instruction 'col legno battuto' (col legno battuto). A performance instruction for the Violin 1 part reads: 'Bowing on the bouts, make acclerandos and ritardandos ad libitum'. The page ends with a double bar line.

428

Fl.

Cl. in B $\flat$  1

Cl. in B $\flat$  2

Tpt in B $\flat$

Blp.

Mrcsm.

Vln 1

Vln 2

Vla

Vc.

*ppp*

*st*

*p*

*col legno battuto*

*p*

433

Fl.

Cl. in B $\flat$  1

Cl. in B $\flat$  2

Tpt in B $\flat$

Blp.

Mcrsm.

Vln 1

Vln 2

Vla

Vc.

(seagull effect)  
sp  
arco

*gliss.*

*p*

smorz

437

Fl.

Cl. in B $\flat$  1

Cl. in B $\flat$  2

Tpt in B $\flat$

Blp.

Mcrsm.

Vln 1

Vln 2

Vla

Vc.

*mp*

(seagull effect)  
sp  
*gliss.*

*p*

Detailed description: This is a page of a musical score for a symphony orchestra. The score is written for eight parts: Flute (Fl.), Clarinet in B-flat 1 (Cl. in B $\flat$  1), Clarinet in B-flat 2 (Cl. in B $\flat$  2), Trumpet in B-flat (Tpt in B $\flat$ ), Bassoon (Blp.), Mutes (Mcrsm.), Violin 1 (Vln 1), Violin 2 (Vln 2), Viola (Vla), and Cello (Vc.). The music is in 4/4 time and marked 'smorz' (ritardando) at the beginning. The Flute part starts at measure 437 and features a melodic line with a dynamic marking of *mp*. The Clarinet, Trumpet, and Viola parts have rests. The Bassoon and Mutes parts play a rhythmic pattern of quarter notes with slurs. The Violin 2 part has a melodic line with a slur. The Viola part has a rest. The Cello part has a rest. The score ends with a dynamic marking of *p* and a 'seagull effect' instruction for the Cello, which includes a 'sp' (sforzando) marking and a 'gliss.' (glissando) instruction.

441

Fl.

Cl. in B $\flat$  1

Cl. in B $\flat$  2

Tpt in B $\flat$

Blp.

Mcrsm.

(harmonic glissando, restart bow from below in the middle)

Vln 1

Vln 2

Vla

Vc.

*pp*

*pp*

*pp*

straight mute

*pp*

*p*

*gliss.*

*gliss.*

*pp*

*st*

Make acclerandos and ritardandos ad libitum



455

Fl. *pp* *mp* *mp*

Cl. in B $\flat$  1 *pp* *mp* *mp*

Cl. in B $\flat$  2 *pp* *mp* *mp*

Tpt in B $\flat$  *pp* *mp* *mp*

Blp.

Mcrsm.

Vln 1 *gliss.* *mf*

Vln 2 *st* *pp*

Vla *mf*

Vc. *(seagull effect)* *sp* *gliss.* *p*

♩ = 90

459

Fl.

Cl. in B♭ 1

Cl. in B♭ 2

Tpt in B♭

Blp.

Mcrsm.

Vln 1

Vln 2

Vla

Vc.

*< mf* *mf* *mp* *mp*

*sp* *mp* *sp* *mp* *sp* *mp*

Detailed description: This page of a musical score, numbered 459, features a tempo of quarter note = 90. The score is arranged in a system with eight staves. The top four staves are for woodwinds: Flute (Fl.), Clarinet in B-flat 1 (Cl. in B♭ 1), Clarinet in B-flat 2 (Cl. in B♭ 2), and Trumpet in B-flat (Tpt in B♭). The next two staves are for Blaise (Blp.) and Micsm. (Mcrsm.), both showing sustained notes with slurs. The bottom four staves are for strings: Violin 1 (Vln 1), Violin 2 (Vln 2), Viola (Vla), and Cello (Vc.). The woodwind parts feature dynamic markings of *< mf*, *mf*, *mp*, and *mp* across the measures. The string parts include dynamic markings of *sp* (sforzando) and *mp* (mezzo-piano). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic hairpins.

465

Fl.

Cl. in B $\flat$  1

Cl. in B $\flat$  2

Tpt in B $\flat$

Mefrk.

Blp.

Mcrsm.

Vln 1

Vln 2

Vla

Vc.

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

*mp*

*mp*

*mp*

*mp*

*sp*

5 5 3 5 3

5 5 3 5 3

n

Make acclerandos and ritardandos ad libitum

469

Fl.

Cl. in B $\flat$  1

Cl. in B $\flat$  2

Tpt in B $\flat$

Mefrk.

Bp.

Mcrsm.

Vln 1

Vln 2

Vla

Vc.

*mp*

7 7 5 3

7 7 5 3

To Picc.

472

Fl.

Cl. in B $\flat$  1

Cl. in B $\flat$  2

Tpt in B $\flat$

Mcrsm.

Vln 1

Vln 2

Vla

Vc.

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

*mp*

*mf*

*mf*

*mf*

To B. Cl.

5 3 7 7 5 3

7 7 5 3

5 3 7 7 5 3

n 7 7 5 3

Detailed description: This page of a musical score covers measures 472 to 475. The woodwind section includes Flute (Fl.), Clarinet in B-flat 1 (Cl. in B $\flat$  1), Clarinet in B-flat 2 (Cl. in B $\flat$  2), and Trumpet in B-flat (Tpt in B $\flat$ ). The string section consists of Violin 1 (Vln 1), Violin 2 (Vln 2), Viola (Vla), and Violoncello (Vc.). The Percussion (Mcrsm.) part is shown with a double bar line. The woodwinds play a melodic line starting with a half note in measure 472, marked *mf*. The strings play a rhythmic accompaniment with various fingering patterns (5, 3, 7) and articulation. The score includes dynamic markings such as *mf* and *mp*. A section labeled 'To Picc.' begins in measure 473, and 'To B. Cl.' is indicated in measure 474. The page number 92 is in the top left, and the title 'gnärus' is at the top center.

476

Picc.

Cl. in B $\flat$  1

B. Cl.

Tpt in B $\flat$

Mcrsm.

Vln 1

Vln 2

Vla

Vc.

Detailed description of the musical score: The score is for measures 476, 477, and 478. The Piccolo (Picc.), Clarinet in B-flat 1 (Cl. in B $\flat$  1), Bass Clarinet (B. Cl.), and Trumpet in B-flat (Tpt in B $\flat$ ) parts consist of whole rests in all three measures. The Micsms. part features a series of three tied whole notes across the measures. The Violin 1 (Vln 1) and Violin 2 (Vln 2) parts play a sequence of notes: a pair of notes with a 5th and 3rd finger fingering in measure 476, followed by a pair of notes with a 7th finger fingering in measure 477, and another pair of notes with a 7th finger fingering in measure 478. The Viola (Vla) and Violoncello (Vc.) parts play a similar sequence: a pair of notes with a 5th and 3rd finger fingering in measure 476, followed by a pair of notes with a 7th finger fingering in measure 477, and another pair of notes with a 7th finger fingering in measure 478. The notes in the string parts are marked with a fermata.

479 Picc. *mf* *fz.*

Picc.

Cl. in B $\flat$  1 *mf*

B. Cl. *mf*

Tpt in B $\flat$  *mf*

Mcrsm.

Vln 1 5 3 5 3 7

Vln 2 5 3 5 3 7

Vla 5 3 5 3 7

Vc. 5 3 7

482

Picc. *mf* ord.

Cl. in B $\flat$  1 *mf*

B. Cl. *mf*

Tpt in B $\flat$  *mf*

Mcrsm.

Vln 1 7 5 3 5 3

Vln 2 7 5 3 5 3

Vla 7 5 3 5 3

Vc. 7 5 3 5 3

485

Picc. *mf*

Cl. in B $\flat$  1 *mf*

B. Cl. *mf*

Tpt in B $\flat$

Mcrsm.

Vln 1 *f*

Vln 2 *f*

Vla *f*

Vc. *f*

488

Picc.

Cl. in B $\flat$  1

B. Cl.

Tpt in B $\flat$

Mcrsm.

Vln 1

Vln 2

Vla

Vc.

*f*

*f*

*f*

*f*

5 3 7 7

5 3 7 7

5 3 7 7

5 3 7 7

491

Picc.

Cl. in B $\flat$  1

B. Cl.

Tpt in B $\flat$

Mcrsm.

Vln 1

Vln 2

Vla

Vc.

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

5 3 5 3 7 7

5 3 5 3 7 7

5 3 7 7

5 3 7 7

495

Picc.

Cl. in B♭ 1

B. Cl.

Tpt in B♭

Mcrsm.

Vln 1

Vln 2

Vla

Vc.

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

5 3 5 3 7

5 3 5 3 7

5 3 7

5 3 7

498

Picc.  
*ff*

Cl. in B $\flat$  1  
*ff*

B. Cl.  
*ff* *ff*

Tpt in B $\flat$   
*ff*

Mcrsm.

Vln 1  
7 5 3 5 3

Vln 2  
7 5 3 5 3

Vla  
7 5 3 5 3

Vc.  
7 5 3 5 3

501

The score consists of eight staves. The Piccolo staff (top) has a treble clef and a *ff* dynamic. The Clarinet in Bb 1 staff has a treble clef and a *ff* dynamic. The Bass Clarinet staff has a bass clef and a *ff* dynamic. The Trumpet in Bb staff has a treble clef and a *ff* dynamic. The Mutes staff has a double bar line. The Violin 1 staff has a treble clef and includes fingering numbers 7, 7, 5, and 3. The Violin 2 staff has a treble clef and includes fingering numbers 7, 7, 5, and 3. The Viola staff has a bass clef and includes fingering numbers 7, 7, 5, and 3. The Violoncello staff has a bass clef and includes fingering numbers 7, 7, 5, and 3. The Piccolo staff includes a *ff* dynamic and a *fz.* marking. The Clarinet in Bb 1 staff includes a *ff* dynamic. The Bass Clarinet staff includes a *ff* dynamic. The Trumpet in Bb staff includes a *ff* dynamic. The Mutes staff includes a double bar line. The Violin 1 staff includes fingering numbers 7, 7, 5, and 3. The Violin 2 staff includes fingering numbers 7, 7, 5, and 3. The Viola staff includes fingering numbers 7, 7, 5, and 3. The Violoncello staff includes fingering numbers 7, 7, 5, and 3.

Picc.

Cl. in B $\flat$  1

B. Cl.

Tpt in B $\flat$

Mcrsm.

Vln 1

Vln 2

Vla

Vc.

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*fz.*

7

7

5

3

7

7

5

3

7

7

5

3

7

7

5

3



507

ord.

*ff*

Picc.

Cl. in B $\flat$  1

B. Cl.

Tpt in B $\flat$

Lra8.

Mcrsm.

Vln 1

Vln 2

Vla

Vc.

510

Picc. *ff* ord.

Cl. in B♭ 1 *ff* ord.

B. Cl. *ff* *ff*

Tpt in B♭

Lra8.

Mcrsm.

Vln 1 7 5 3 5 3

Vln 2 7 5 3 5 3

Vla 7 5 3 5 3

Vc. 7 5 3 5 3

513

Picc. *ff*

Cl. in B $\flat$  1 *ff*

B. Cl.

Tpt in B $\flat$

Lra8.

Mcrsm.

Vln 1

Vln 2

Vla

Vc.

517

Picc.

Cl. in B $\flat$  1

B. Cl.

Tpt in B $\flat$

Lra8.

Mcrsm.

Vln 1

Vln 2

Vla

Vc.

520

Picc.

Cl. in B $\flat$  1

B. Cl.

Tpt in B $\flat$

Lra8.

Mcrsm.

Vln 1

Vln 2

Vla

Vc.

5 3 7 7

5 3 7 7

5 3 7 7

5 3 7 7

523

Picc.

Cl. in B $\flat$  1

B. Cl.

Tpt in B $\flat$

Lra8.

Mcrsm.

Vln 1

Vln 2

Vla

Vc.

*ff*

5 3 5 3 7

5 3 5 3 7

5 3 7

5 3 7



529

Picc.

Cl. in B $\flat$  1

B. Cl.

Tpt in B $\flat$

Lra8.

Mcrsm.

Vln 1

Vln 2

Vla

Vc.

*ff*

*ff*

*ff*

7 7 5 3

7 7 5 3

7 7 5 3

7 7 5 3

532

Picc. *ff* *flz.*

Cl. in B $\flat$  1 *ff*

B. Cl. *ff*

Tpt in B $\flat$

Lra8.

Mcrsm.

Vln 1 5 3 7 7

Vln 2 5 3 7 7

Vla 5 3 7 7

Vc. 5 3 7 7

535

Picc. *ord.*  
*ff*

Cl. in B $\flat$  1 *flz.*  
*ff*

B. Cl. *ff*

Tpt in B $\flat$

Lra8.

Mcrsm.

Vln 1 5 3 5 3 7

Vln 2 5 3 5 3 7

Vla 5 3 5 3 7

Vc. 5 3 5 3 7



541

Picc. *ff* *flz.*

Cl. in B $\flat$  1 *ff*

B. Cl. *ff*

Tpt in B $\flat$

Lra8.

Mcrsm.

Vln 1 7 7 5 3

Vln 2 7 7 5 3

Vla 7 7 5 3

Vc. 7 7 5 3

544

Picc. ord. *ff*

Cl. in B $\flat$  1 *flz.* *ff*

B. Cl.

Tpt in B $\flat$

Lra8.

Mcrsm.

Vln 1 5 3 7 7

Vln 2 5 3 7 7

Vla 5 3 7 7

Vc. 5 3 7 7

547

Picc. *ff* ord.

Cl. in B $\flat$  1 *ff* ord.

B. Cl. *ff* *ff*

Tpt in B $\flat$

Lra8.

Mcrsm.

Vln 1 5 3 5 3 7

Vln 2 5 3 5 3 7

Vla 5 3 5 3 7

Vc. 5 3 5 3 7

Detailed description: This page of a musical score covers measures 547, 548, and 549. The Piccolo part (measures 547-549) features a melodic line starting with a half note, followed by quarter notes, and ending with a half note marked 'ord.'. The Clarinet in B $\flat$  1 (measures 547-549) has a similar melodic line, also marked 'ord.' and 'ff'. The Bass Clarinet (measures 547-549) plays a supporting line with a 'ff' dynamic. The Trombone 8 (Lra8.) and Mutes (Mcrsm.) parts (measures 547-549) consist of sustained notes with phrasing slurs. The Violin 1 (Vln 1) and Violin 2 (Vln 2) parts (measures 547-549) play a rhythmic pattern of eighth notes with fingerings 5 and 3, and a final seventh-note chord marked '7'. The Viola (Vla) and Violoncello (Vc.) parts (measures 547-549) also play this rhythmic pattern with fingerings 5 and 3, and a final seventh-note chord marked '7'. The Trumpet in B $\flat$  part (measures 547-549) is marked with a wavy line, indicating a tremolo effect.

550

Picc. *ff*

Cl. in B $\flat$  1 *ff*

B. Cl.

Tpt in B $\flat$

Lra8.

Mcrsm.

Vln 1

Vln 2

Vla

Vc.

7 5 3 5 3

7 5 3 5 3

7 5 3 5 3

7 5 3 5 3

Detailed description: This page of a musical score, numbered 117, is titled 'gnärus'. It features eight staves. The Piccolo (Picc.) and Clarinet in B-flat 1 (Cl. in B $\flat$  1) parts are marked with a forte (ff) dynamic. The Piccolo part begins with a measure containing a whole note with a fermata, marked with the number 550. The Clarinet part has a similar measure. The Trompete in B-flat (Tpt in B $\flat$ ) part consists of a continuous wavy line. The Lira 8 (Lra8.) and Maracas (Mcrsm.) parts are marked with a fermata over a whole note. The Violin 1 (Vln 1), Violin 2 (Vln 2), Viola (Vla), and Violoncello (Vc.) parts are marked with a key signature of one flat (B $\flat$ ) and a common time signature (C). Each of these four parts has a sequence of notes with fingerings 7, 5, and 3 indicated above them. The score is organized into three measures.

553

Picc.

Cl. in B $\flat$  1

B. Cl.

Tpt in B $\flat$

Lra8.

Mcrsm.

Vln 1

Vln 2

Vla

Vc.

Detailed description of the musical score: The score is for a woodwind and string ensemble. It consists of eight staves. The top three staves are for woodwinds: Piccolo (Picc.), Clarinet in B-flat 1 (Cl. in B $\flat$  1), and Bass Clarinet (B. Cl.). The fourth staff is for Trumpet in B-flat (Tpt in B $\flat$ ), which has a tremolo pattern. The fifth and sixth staves are for Percussion: Lira 8 (Lra8.) and Maracas (Mcrsm.), both with sustained notes. The bottom three staves are for strings: Violin 1 (Vln 1), Violin 2 (Vln 2), and Viola (Vla). The bottom-most staff is for Violoncello (Vc.). The score is divided into three measures. The woodwinds and strings play sustained notes with various fingerings and articulations. The strings include a tremolo section for the Tpt in B $\flat$ .

556

Picc. *f*

Cl. in B $\flat$  1 *f*

B. Cl. *f*

Tpt in B $\flat$

Lra8.

Mcrsm.

Vln 1

Vln 2

Vla

Vc.

559

Picc.

Cl. in B $\flat$  1

B. Cl.

Tpt in B $\flat$

Lra8.

Mcrsm.

Vln 1

Vln 2

Vla

Vc.

5

3

5

3

7

5

3

5

3

7

5

3

5

3

7

562

Picc.  
*ff*

Cl. in B $\flat$  1  
*ff*

B. Cl.  
*ff*

Tpt in B $\flat$

Lra8.

Mcrsm.

Vln 1

Vln 2

Vla

Vc.

7 5 3 5 3

7 5 3 5 3

7 5 3 5 3

565

Picc.  
*ff*

Cl. in B $\flat$  1  
*ff*

B. Cl.  
*ff*

Tpt in B $\flat$

Lra8.

Mcrsm.

Vln 1  
7 7 5 3

Vln 2  
7 7 5 3

Vla  
7 7 5 3

Vc.

568

Picc.

Cl. in B $\flat$  1

B. Cl.

Tpt in B $\flat$

Lra8.

Mcrsm.

Vln 1

Vln 2

Vla

Vc.

*ff*

*ff*

*ff*

5 3 7 7

5 3 7 7

5 3 7 7

571 *flz.*  
*ff*

Picc.

Cl. in B $\flat$  1  
*ff*

B. Cl.

Tpt in B $\flat$

Lra8.

Mcrsm.

Vln 1  
5 3 5 3 7

Vln 2  
5 3 5 3 7

Vla  
5 3 5 3 7

Vc.

574

Picc. *ff* ord. *ff* ord.

Cl. in B $\flat$  1 *ff* flz. *ff* ord.

B. Cl.

Tpt in B $\flat$

Lra8.

Mcrsm.

Vln 1 7 5 3 5 3 7

Vln 2 7 5 3 5 3 7

Vla 7 5 3 5 3 7

Vc.

578

Picc.

Cl. in B $\flat$  1

B. Cl.

Tpt in B $\flat$

Lra8.

Mcrsm.

Vln 1

Vln 2

Vla

Vc.

*ff*

*ff*

7 5 3 5 3

7 5 3 5 3

7 5 3 5 3

581

Picc.

Cl. in B $\flat$  1

B. Cl.

*ff*

Tpt in B $\flat$

Lra8.

Mcrsm.

Vln 1

Vln 2

Vla

Vc.

583

Picc. *mp* *mp*

Cl. in B $\flat$  1

B. Cl.

Tpt in B $\flat$

Lra8.

Mcrsm.

Vln 1 *p sub.* 5 3 7

Vln 2 *p sub.* 5 3 5 3 7

Vla *p sub.* 5 3 5 3 7

Vc.

585

Picc. *mp*

Cl. in B $\flat$  1 *p* *mp*

B. Cl. *mp*

Tpt in B $\flat$

Lra8.

Mrcrsm.

Vln 1 *mf*

Vln 2 *mf* 7 5 3 5 3

Vla *mf* 7 5 3 5 3

Vc.

Detailed description of the musical score: The score is for measures 585-587. The Piccolo part starts with a half note G4, followed by a quarter rest, then a half note G4 with a fermata. The Clarinet in B-flat 1 part starts with a half note G3, followed by a quarter rest, then a half note G3 with a fermata. The Bass Clarinet part starts with a half note G2, followed by a quarter rest, then a half note G2 with a fermata. The Trompete in B-flat part is silent. The Lra8. and Mrcrsm. parts are silent. The Violin 1 part starts with a half note G4, followed by a quarter rest, then a half note G4 with a fermata. The Violin 2 part starts with a half note G4, followed by a quarter rest, then a half note G4 with a fermata. The Viola part starts with a half note G4, followed by a quarter rest, then a half note G4 with a fermata. The Violoncello part is silent.

588

Picc. *mp* *mp* 3

Cl. in B $\flat$  1 *p*

B. Cl.

Tpt in B $\flat$

Lra8.

Mcrsm.

Vln 1 7 7 5 3

Vln 2 7 7 5 3

Vla 7 7 5 3

Vc.

591

Picc. *mp*

Cl. in B $\flat$  1 *p* To Cl. in B $\flat$

B. Cl. *mf*

Tpt in B $\flat$

Lra8.

Mcrsm.

Vln 1 5 3 7 7

Vln 2 5 3 7 7

Vla 5 3 7 7

Vc.

594

Picc. *mp mp*

Cl. in B $\flat$  1 *p*

Cl. in B $\flat$  2

Tpt in B $\flat$

Lra8.

Mcrsm.

Vln 1 *5 3 5 3 7*

Vln 2 *5 3 7*

Vla *p*

Vc. *p*

597

Picc.

Cl. in B $\flat$  1

Cl. in B $\flat$  2

Tpt in B $\flat$

Lra8.

Mcrsm.

Vln 1

Vln 2

Vla

Vc.

*mp*

7 5 3 5 3

7 5 3 5 3

To Fl.

600

The score is for a section titled "To Fl." starting at measure 600. It features the following parts:

- Picc.**: Piccolo, starting with a *mf* dynamic.
- Cl. in Bb 1**: First Clarinet in Bb, featuring a triplet and dynamics *mp* and *pp*.
- Cl. in Bb 2**: Second Clarinet in Bb, with a *ppp* dynamic.
- Tpt in Bb**: Trumpet in Bb, which is silent throughout this section.
- Lra8.**: Large Drum, playing a steady pulse.
- Mcrsm.**: Mallet Percussion, playing a steady pulse.
- Vln 1**: Violin 1, playing a sustained note with a *p* dynamic.
- Vln 2**: Violin 2, playing a sustained note with a *p* dynamic.
- Vla**: Viola, playing a sustained note.
- Vc.**: Violoncello, playing a sustained note.

The score is written in 7/8 time and consists of 7 measures. The woodwinds and strings play sustained notes, while the percussion parts play a rhythmic pattern. The dynamics range from *ppp* to *mf*.

607

Fl. *pp*

Cl. in B $\flat$  1 *pp*

Cl. in B $\flat$  2 *pp* *ppp* *pp*

Tpt in B $\flat$

Lra8.

Mcrsm.

Vln 1

Vln 2

Vla

Vc.

Detailed description of the musical score: The score is for measures 607 to 615. The Flute part (Fl.) begins in measure 607 with a whole rest, then in measure 608 has a whole note G4 with a fermata and a dynamic marking of *pp*. The Clarinet in B $\flat$  1 part (Cl. in B $\flat$  1) has a whole note G3 in measure 607, then rests, and in measure 608 has a whole note G3 with a fermata and a dynamic marking of *pp*. The Clarinet in B $\flat$  2 part (Cl. in B $\flat$  2) has a whole note G3 in measure 607, then rests, and in measure 608 has a whole note G3 with a fermata and a dynamic marking of *ppp*. The Trombone 8 part (Lra8.) and Mutes part (Mcrsm.) have a whole note G3 in measure 607, then rests, and in measure 608 have a whole note G3 with a fermata. The Violin 1 (Vln 1), Violin 2 (Vln 2), Viola (Vla), and Violoncello (Vc.) parts have a whole note G3 in measure 607, then rests, and in measure 608 have a whole note G3 with a fermata. The Trumpet in B $\flat$  part (Tpt in B $\flat$ ) has a whole rest in measure 607, then rests, and in measure 608 has a whole rest. The Flute part (Fl.) has a whole note G4 in measure 609, then rests, and in measure 610 has a whole note G4 with a fermata and a dynamic marking of *pp*. The Clarinet in B $\flat$  1 part (Cl. in B $\flat$  1) has a whole note G3 in measure 609, then rests, and in measure 610 has a whole note G3 with a fermata and a dynamic marking of *pp*. The Clarinet in B $\flat$  2 part (Cl. in B $\flat$  2) has a whole note G3 in measure 609, then rests, and in measure 610 has a whole note G3 with a fermata and a dynamic marking of *pp*. The Trombone 8 part (Lra8.) and Mutes part (Mcrsm.) have a whole note G3 in measure 609, then rests, and in measure 610 have a whole note G3 with a fermata. The Violin 1 (Vln 1), Violin 2 (Vln 2), Viola (Vla), and Violoncello (Vc.) parts have a whole note G3 in measure 609, then rests, and in measure 610 have a whole note G3 with a fermata. The Trumpet in B $\flat$  part (Tpt in B $\flat$ ) has a whole rest in measure 609, then rests, and in measure 610 has a whole rest.

616

Fl.

Cl. in B $\flat$  1

Cl. in B $\flat$  2

Tpt in B $\flat$

Lra8.

Mcrsm.

Vln 1

Vln 2

Vla

Vc.

*pp*

*ppp*

*p*

626

Fl. *p*

Cl. in B $\flat$  1 *p*

Cl. in B $\flat$  2

Tpt in B $\flat$

Lra8.

Mcrsm.

Vln 1

Vln 2

Vla

Vc.

636

Fl.

Cl. in B $\flat$  1

Cl. in B $\flat$  2

Tpt in B $\flat$

Lra $\delta$ .

Mcrsm.

Vln 1

Vln 2

Vla

Vc.

Detailed description: This page of a musical score, numbered 138 and titled 'gnärus', contains measures 636 through 645. The score is arranged in a system with seven staves. The top three staves are for Flute (Fl.), Clarinet in B-flat 1 (Cl. in B $\flat$  1), and Clarinet in B-flat 2 (Cl. in B $\flat$  2). The fourth staff is for Trumpet in B-flat (Tpt in B $\flat$ ). The fifth and sixth staves are for Trombone 8 (Lra $\delta$ .) and Trombone 1 (Mcrsm.), both using a double barline. The bottom three staves are for Violin 1 (Vln 1), Violin 2 (Vln 2), and Viola (Vla). The Cello (Vc.) staff is at the bottom, using a bass clef. The Flute, Clarinets, Violin 1, Violin 2, and Viola parts feature a melodic line of quarter notes with a slur and a fermata over the final measure. The Trombone and Trumpet parts consist of a single quarter rest in each measure.

646

Fl.

Cl. in B $\flat$  1

Cl. in B $\flat$  2

Tpt in B $\flat$

Lra8.

Mcrsm.

Vln 1

Vln 2

Vla

Vc.

656

Fl.

Cl. in B $\flat$  1

Cl. in B $\flat$  2

Tpt in B $\flat$

Lra8.

Mcrsm.

Vln 1

Vln 2

Vla

Vc.

david teixeira silva  
 ep

neve sobre olhos de ferro

for flute, bass clarinet, soprano saxophone, piano and electronics

2024

[www.davidteixeiradasilva.com](http://www.davidteixeiradasilva.com)





josé manuel teixeira da silva, 2023

*neve sobre olhos de ferro*

(snow over iron eyes)

for barcelona modern ensemble

comissioned by dme

**score in c**

*neve sobre olhos de ferro* nasceu a partir de uma fotografia feita, por sua vez, a partir de uma outra fotografia na fundação gulbenkian. esta última estava projectada numa tela e mostrava a escultura “sleepless eyes” de rui chafes, semicoberta pela neve muito branca da suíça. se a neve não é permanente, mesmo em zonas montanhosas helvéticas, o mesmo não se dirá do ferro, com uma densidade sólida quase intemporal. se o olhar da escultura remete para o infinito, a música guia-nos nesse sentido e procura a persistência, sabendo sempre das suas limitações para lá chegar. na minha memória, a fotografia a partir do registo fotográfico original da obra de chafes pertencia-me e não a uma outra pessoa que na verdade realmente a captou. esta confusão na minha cabeça está ao nível dos lugares longínquos tantas vezes recordados pelas crianças, tão longínquos como as notas de *neve sobre olhos de ferro* ou o horizonte para onde os olhos de “sleepless eyes” se dirigem.

*snow over iron eyes* was born from a photograph made, in turn, from another photograph at the gulbenkian foundation. the latter was projected on a screen and showed the sculpture “sleepless eyes” by rui chafes, half-covered by the very white snow of switzerland. if snow is not permanent, even in swiss mountainous areas, the same cannot be said of iron, with an almost timeless solid density. if the look of sculpture refers to infinity, music guides us in that direction and seeks persistence, always knowing its limitations in getting there. in my memory, the photograph from the original photographic record of chafes' work belongs to me and not to someone else who actually captured it. this confusion in my head is at the level of the distant places so often recorded by children, as distant as the notes of snow on iron eyes or the horizon to which the eyes of “sleepless eyes” turn.

## performance notes:

- score in c

● - note

◐ - half note/ half air

○ - air

- all instruments should be amplified

- when there is a slur at the end of a note not connected to anything means “laissez vibrer”

multiphonics:

[11]  
m 53-6u

[22]  
m 55-5u

*n < p*


(from explore ensemble website)

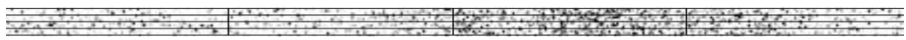
piano:

- e-bow: always use sustain pedal
- to find the harmonics in the piano use the website [pianoharmonics.com](http://pianoharmonics.com)

electronics:

- use the given audio samples;
- the audio files have the names of the noteheads
- put the samples in max msp, ableton live or other software and map them to a mixing table
- turn on and off according to the score, the dynamics represent the maximum volume that the fader should go

 - the audio file has “modulated” on the name

 - the audio file has “with air” on the name



# neve sobre olhos de ferro

David Teixeira da Silva

$\text{♩} = 60$

Flute

Bass Clarinet

Soprano Saxophone

Piano

Electronics

*mp* *mp* *mp* *mf* *mp* *mf* *mp*

*mf* *mf*

*mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

*mp* *pp*

(let the sound resonate for the maximum time possible)

neve sobre olhos de ferro

10

Fl.

B. Cl.

S. Sax.

Pno

Elec.

*p*

*pp*

*mp*

*Sost.*

720

160

*p*

Detailed description: This is a musical score for five instruments: Flute (Fl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Saxophone (S. Sax.), Piano (Pno), and Electric Guitar (Elec.). The score is divided into two systems. The first system (measures 10-14) features the Flute, Bass Clarinet, and Saxophone. The Flute part has dynamics *p*, *pp*, and *p*. The Bass Clarinet part has dynamics *mp* and *p*. The Saxophone part has dynamics *p* and *p*. The Piano part is marked *pp* and *Sost.*. The second system (measures 15-18) features the Bass Clarinet, Saxophone, Piano, and Electric Guitar. The Bass Clarinet part has dynamics *p* and *p*. The Saxophone part has dynamics *p* and *p*. The Piano part is marked *p*. The Electric Guitar part has dynamics *p* and *p*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.



Fl.

Musical staff for Flute (Fl.) in treble clef. It begins with a *ppp* dynamic marking. The staff contains several notes with a slur over them, and a *p* dynamic marking later in the staff.

B. Cl.

21

Musical staff for Bass Clarinet (B. Cl.) in bass clef. It starts at measure 21. The staff contains notes with a slur and a *p* dynamic marking.

S. Sax.

Musical staff for Soprano Saxophone (S. Sax.) in treble clef. It contains notes with a slur and a *p* dynamic marking.

Pno

e-bow

Musical staff for Piano (Pno) in bass clef. It is marked "e-bow" and contains notes with a slur.

Elec.

Musical staff for Electric guitar (Elec.) in treble clef. It contains a series of notes with the number "256" written above them, and a *p* dynamic marking.Musical staff for Piano accompaniment in bass clef. It contains notes with the number "160" written below them. Above the staff, there are frequency markings: "853,33", "853,33", and "853,33". A *p* dynamic marking is present. Below the staff, there are frequency markings: "240", "240", "240", and "240".

neve sobre olhos de ferro

The musical score is arranged in a system with five staves: Flute (Fl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Saxophone (S. Sax.), Piano (Pno), and Electric Guitar (Elec.).

- Flute (Fl.):** Starts at measure 33 with a *p* dynamic. It has a melodic line with a slur and a fermata. A second staff for Flute appears later with *pp* dynamics and a slur.
- Bass Clarinet (B. Cl.):** Starts with a *p* dynamic. It has a melodic line with a slur and a fermata. A second staff for B. Cl. appears later with *pp* dynamics and a slur.
- Saxophone (S. Sax.):** Starts with a *pp* dynamic. It has a melodic line with a slur and a fermata. A second staff for S. Sax. appears later with *p* dynamics and a slur.
- Piano (Pno):** Starts with a *p* dynamic. It has a melodic line with a slur and a fermata. A second staff for Pno. appears later with *mp* and *pp* dynamics and a slur.
- Electric Guitar (Elec.):** Starts with a *p* dynamic. It has a melodic line with a slur and a fermata. A second staff for Elec. appears later with a *p* dynamic and a wavy line.

Measure numbers 80, 85, and 33 are indicated. The score includes various dynamics (*p*, *pp*, *mp*) and slurs. Vertical dashed lines separate the staves into sections. The Elec. staff at the bottom right features a wavy line with a *p* dynamic.

44

Fl. *mp* *p* *p* *p*

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

S. Sax. *p* *p* *p* *p*

Pno *e-bow* *mp* *pp* *p* *pp*

Elec. 682.67 682.67 682.67 682.67 682.67 *mp*

Detailed description: This page of a musical score is for the piece "neve sobre olhos de ferro" and is page 5. It features five staves: Flute (Fl.), B. Clarinet (B. Cl.), Saxophone (S. Sax.), Piano (Pno), and Electric Guitar (Elec.). The Flute part starts at measure 44 with a dynamic of *mp* and includes a breath mark. The B. Clarinet and Saxophone parts follow with dynamics of *p*. The Piano part uses an electric bow (e-bow) and features complex textures with dynamics ranging from *mp* to *pp*. The Electric Guitar part consists of a sustained note at 682.67 Hz with a dynamic of *mp*. Vertical dashed lines indicate the alignment of measures across the different parts.

54

Fl.

*mp* 7

*pp* 6

*p*

accel.....

B. Cl.

*p*

*mf*

*p*

*p*

S. Sax.

*p*

*sfz*

*p*

Pno

*pp*

5

*p*

15<sup>ma</sup> 7

*pp*

*p*

*p*

8<sup>va</sup>

*pp* 6

*mp* 3

Elec.

285,3

285,3

30

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'neve sobre olhos de ferro'. It features five staves: Flute (Fl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Saxophone (S. Sax.), Piano (Pno), and Electric guitar (Elec.). The score is divided into two systems by a vertical dashed line. The first system starts at measure 54. The Flute part begins with a rest, followed by a 7-measure phrase marked *mp*. The Bass Clarinet and Saxophone parts have rests followed by phrases marked *p*. The Piano part has a 5-measure phrase marked *pp*, followed by a 7-measure phrase marked *pp* with a 15<sup>ma</sup> (15th measure) annotation, and then a phrase marked *p*. The Electric guitar part has two notes marked 285,3 and a wavy line below. The second system begins with an 'accel.' marking. The Flute part has a 6-measure phrase marked *pp* and a phrase marked *p*. The Bass Clarinet part has a phrase marked *mf* and a phrase marked *p*. The Saxophone part has a phrase marked *sfz* and a phrase marked *p*. The Piano part has an 8<sup>va</sup> (8<sup>va</sup>) phrase marked *pp* with a 6-measure annotation, followed by a phrase marked *mp* with a 3-measure annotation. The Electric guitar part has a note marked 30 and a wavy line below.

61 ♩ = 88

Fl. *p mp mf mf mp mf*

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

S. Sax. *mp p p mf mp mf*

Pno *p mp*

(lower notes are also 2 octaves higher)

Elec.

30 30 30 30 30 30

67

Fl.

B. Cl.

S. Sax.

Pno

Elec.

The musical score consists of five staves. The Flute staff (top) begins with a melodic line marked *mp*, which transitions to *mf* later in the piece. The Bass Clarinet staff (second) features a melodic line with *mp* and *mf* markings, ending with a dense sixteenth-note texture. The Saxophone staff (third) has a melodic line with *mp*, *p*, and *mf* markings. The Piano staff (fourth) is divided into two sections by a vertical dashed line; the first section has a chordal texture marked *pp* and *mp*, while the second section features a more active accompaniment with *p* and *mp* markings. The Electric Bass staff (bottom) is currently empty.

72

Fl.

B. Cl.

S. Sax.

Pno

e-bow

The musical score consists of four staves. The Flute staff (Fl.) begins with a rest, followed by a melodic line with dynamics *mp*, *mp*, *mf*, *mp*, *mf*, and *mp*. The Bass Clarinet staff (B. Cl.) starts with a dense sixteenth-note texture at *f*, then transitions to a melodic line with dynamics *mp*, *mf*, *mp*, and *mf*. The Saxophone staff (S. Sax.) features a melodic line with dynamics *p*, *p*, *mf*, *mp*, *mf*, and *mp*. The Piano staff (Pno) is marked 'e-bow' and contains sustained chords. A dashed line connects the first measure of the Saxophone staff to the Piano staff.

78

Fl.

B. Cl.

S. Sax.

Pno

Elec.

The musical score for measures 78-82 is arranged in five staves. The Flute (Fl.) staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It features a melodic line with dynamic markings of *mf*, *mf*, *mp*, *mp*, *f*, *mp*, and *f*. The Bass Clarinet (B. Cl.) staff is in bass clef with the same key signature and time signature, mirroring the Flute's dynamics: *mf*, *mp*, *mp*, *mf*, *mp*, and *f*. The Saxophone (S. Sax.) staff is in treble clef with the same key signature and time signature, with dynamics of *mf*, *mf*, *mp*, *mp*, *mf*, *mp*, and *f*. The Piano (Pno) staff consists of two staves (treble and bass clefs) with sustained chords and the instruction "e-bow" above and below the notes. The Electric Bass (Elec.) staff is in bass clef and contains a series of rests. Dotted lines above the Flute and Bass Clarinet staves indicate phrasing or breath marks.

83

Fl.

B. Cl.

S. Sax.

Pno

Elec.

*mf* *mp* *mf* *mp* *mp* *mf*

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

*mp* *mp* *mf* *mp* *mp* *mf* *mp*

*p*

e-bow

682.67

240

The musical score is arranged in five staves. The Flute (Fl.) part begins at measure 88 with a melodic line marked *mp*. The Bass Clarinet (B. Cl.) part starts at measure 88 with a bass line marked *p*, which then changes to *mp*. The Saxophone (S. Sax.) part also begins at measure 88 with a melodic line marked *mp*. The Piano (Pno) part has a few notes at the beginning of the section. The Electric Guitar (Elec.) part consists of two systems of chords, with the first system in treble clef and the second in bass clef. The first system has a treble clef staff with notes 682,67 and 853,33, and a bass clef staff with notes 240 and 853,33. The second system has a treble clef staff with notes 682,67 and 853,33, and a bass clef staff with notes 682,67 and 853,33. The notes are connected by long horizontal lines across the measures.

97

Fl.

B. Cl.

S. Sax.

Elec.

*mp*

853.33

682.67

240

30

Detailed description: This page of a musical score, titled "neve sobre olhos de ferro", is page 13. It features four staves: Flute (Fl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Saxophone (S. Sax.), and Electric Piano (Elec.). The Flute, Bass Clarinet, and Saxophone parts are marked with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The Flute and Saxophone parts consist of melodic lines with slurs and accents. The Bass Clarinet part provides a harmonic accompaniment with slurs. The Electric Piano part is divided into four measures, each with a 30-second duration. The first and fourth measures feature a dense, textured sound, while the second and third measures feature a sustained, low-frequency sound. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

102

Fl.

B. Cl.

S. Sax.

Elec.

mp mp mp mp mp mp mp mp mp mp mp mp mp mp mp

853,33 853,33 853,33 853,33 853,33 853,33

682,67 682,67 682,67 682,67 682,67

240 240 240 240 240 240

pp pp pp pp pp pp

108

Fl.

*mp mp mp mp mp mp*

B. Cl.

*mp mp mp mp mp mp mp mp mp mp mp mp mp mp mp*

S. Sax.

*mp pp mp pp mp pp mp pp mp pp mp pp mp pp mp pp*

Elec.

116

B. Cl.

Pno

Elec.

The musical score for measures 116-119 is arranged in three staves. The top staff is for Bass Clarinet (B. Cl.) in bass clef, showing a melodic line with a slur over measures 117-118 and dynamic markings of *mp*. The middle staff is for Piano (Pno), with treble and bass clefs, featuring a complex melodic and harmonic texture with dynamics ranging from *p* to *mf* and *Red.* markings. The bottom staff is for Electric Bass (Elec.) in bass clef, providing a rhythmic accompaniment with a dense, textured pattern.

119

Pno

The piano part consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. Dynamics include *mp*, *p*, *mf*, *f*, and *mp*. There are also *Red.* markings. The electric bass part is a single staff in bass clef with a dense, textured accompaniment. A *ppp* dynamic marking is present at the bottom right of the electric bass staff.

Elec.

*ppp*

124

Pno

Elec.

The musical score consists of two systems. The first system is for the piano (Pno), featuring a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The piano part begins with a measure of rest, followed by a series of notes and rests. Dynamics include *mf*, *mp*, *p*, and *mf*. There are also markings for *Red.* (Reduction) in the bass staff. The second system is for the electric guitar (Elec.), which is mostly empty with some faint markings.

132 rit. ....

**Pno**

*p* *pp* *ppp* *pppp*

*(trem.) p* *pp*

**Elec.**

The musical score consists of three staves. The top two staves are for the Piano (Pno), with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The bottom staff is for the Electric Bass (Elec.) with a bass clef. The Pno part begins at measure 132 with a 'rit.' (ritardando) marking. The melody in the treble staff starts with a dotted quarter note, followed by eighth notes, and then a half note. The bass staff provides a harmonic accompaniment with a long note in the first measure, followed by a series of notes that eventually lead to a whole note. Dynamics for the Pno part are marked as *p*, *pp*, *ppp*, and *pppp*. The Elec. part features a tremolo effect, indicated by a wavy line under the first few notes, with a dynamic marking of *p*.

**david teixeira silva**  
**ap**

## **éternelle**

for Flute, Percussion, Mezzo-Soprano  
and Accordion

(2024/25)



# éternelle

(2024/2025)

a tribute to Olivier Messiaen (1908-1992)

for Between Feathers  
commissioned by Arte no Tempo  
inserted in Tubo de Ensaio

a special thanks to Daniel Moreira



## **Instrumentation:**

- Flute/Piccolo
- Percussion (vibraphone, crotales and china cymbal)
- Mezzo-soprano (with Ocean Drum or Rainstick)
- Accordion

## Performance Notes:

### General:

Score in C

∩ - laissez vibrer

vib. - vibrato

flz. - flatterzung

### Percussion:

when there is an indication about the level of the motor, the motor is always on

### Voice:

Use a stand near to have the ocean drum placed; pick the instrument when the note starts and leave in the stand a little bit before the note ends

When asked to the mouth vibrato on the vibraphone, sing the note and the continuous wah~wah sound close to the vibraphone bars

### Accordion:

The registers don't change the octave of the note

- keep the previous chord and add the note highlighted in red, at the rythm above

### Flute and piccolo multiphonics

(from Hyperflute book by Alessandro Baticci):

Piccolo:

Flute:



# éternelle

hommage à Messiaen

David Teixeira da Silva

$\text{♩} = 46$

Flute

Crotales

Mezzo-soprano

Accordion

Flute: *p*

Crotales: Crotales arco, To Vibraphone, soft mallets, Crotales arco, Vibraphone arco

Mezzo-soprano: motor on (half speed), Ped. *p*, con bocca chiusa, *mp*

Accordion: 15<sup>ma</sup>, [m], 8<sup>va</sup>, *pp*, *p*

Detailed description: This system contains the first five staves of the score. The Flute staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/8 time signature. It features a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, with dynamics *p* and hairpins. The Crotales staff has a treble clef and a 3/8 time signature, with notes G4, A4, B4, and C5, including instructions for 'Crotales arco', 'To Vibraphone', 'soft mallets', and 'Vibraphone arco'. The Mezzo-soprano staff has a treble clef and a 3/8 time signature, with notes G4, A4, B4, and C5, including instructions for 'motor on (half speed)', 'Ped. p', and 'con bocca chiusa'. The Accordion staff has a treble clef and a 3/8 time signature, with notes G4, A4, B4, and C5, including instructions for '15<sup>ma</sup>', '[m]', '8<sup>va</sup>', and dynamics *pp* and *p*.



6

Fl.

Crot.

M-S.

Accord.

Fl.: harmonic, *pp*

Crot.: Crotales metal mallets, Vibraphone hard mallets, (1/4 speed), *p*

M-S.: *pp*, *mp*, *fp*, [m], æ

Accord.: *pp*

Detailed description: This system contains the next five staves of the score. The Flute staff has a treble clef and a 2/4 time signature, with notes G4, A4, B4, and C5, including the instruction 'harmonic' and dynamic *pp*. The Crotales staff has a treble clef and a 2/4 time signature, with notes G4, A4, B4, and C5, including instructions for 'Crotales metal mallets', 'Vibraphone hard mallets', and '(1/4 speed)'. The Mezzo-soprano staff has a treble clef and a 2/4 time signature, with notes G4, A4, B4, and C5, including dynamics *pp*, *mp*, and *fp*, and instructions for '[m]' and 'æ'. The Accordion staff has a treble clef and a 2/4 time signature, with notes G4, A4, B4, and C5, including dynamic *pp*.

10

Fl. *mf* *mp* *tr*

Vib. arco (half speed) *mf* *mp* *f* *mf* *arco* *arco*

M-S. æ a

Accord. *fp* *mf* *mf* *mp*

8va 15ma

*mf*

15

Fl. *mp* *mp* *harmonic*

Vib. medium mallets *mf* *pp* *ff* *Crotales sticks (upside down mallets)*

motor off Ped. 3

M-S. æ ä

Accord. *f* *mf* *f*

19 To Piccolo *flz.* *mp* *ord.*

Picc. *mp* metal mallet (RH)

Crot. *mp* (half speed)

Vib. *mp* arco (full speed) soft mallets (LH) (half speed)

M-S. *p* con bocca chiusa [m] œ \_\_\_\_\_

Accord. *p* *mp*



23 To Flute *p*

Picc. *p*

Crot. *mf*

Vib. *mp* (full speed) *mf* *f*

M-S. (go to near the percussionist) a \_\_\_\_\_ ε -

Accord. *mf* *p*

27

Fl. *mp*

Crot. *mp* *mf*

Vib. *pp* *f* *mp* *mp*

M-S. *pp* *f* *mp* *mp*

Accord. *pp* *mf* *pp*

œ

t



29 To Piccolo whistle tones ad libitum

Picc. *f* *pp* metal mallet

Crot. *mp*

Vib. arco

Ch. Cym. arco *pp* *mf* *pp*

M-S. *pp* *pp* *pp*

Accord. *mf* *ppp* (*ppp*)

3 15<sup>ma</sup>

a

a

whistle tones ad libitum

33

Picc. *pp* *mf*

Crot. *mf*

Vib. motor off hard mallet Ped. *mf*

Ch. Cym. arco *pp*

M.S. *mf* *p* *mf* (like a wah-wah guitar pedal) *senza vib.*  
æ a wah~wah a a

OcDr. Random accelerandos and ritardandos

Accord. *ppp* *ppp*

Detailed description: This page of a musical score, numbered 33, is for the piece 'éternelle'. It features seven staves. The Piccolo staff has a dynamic of *pp* in the first section and *mf* in the second. The Crotales staff has a dynamic of *mf*. The Vibraphone staff is marked 'motor off' and 'hard mallet', with a pedal dynamic of *mf*. The Chimes staff is marked 'arco' and *pp*. The Mallets staff has dynamics of *mf*, *p*, and *mf*, with a note marked 'æ' and a phrase 'a wah~wah a a' under the final section, which is also marked 'senza vib.'. The Oboe staff is marked 'Random accelerandos and ritardandos'. The Accordion staff has a dynamic of *ppp* in both sections.

36

Picc. *mp*

Crot. *mp*

Vib. (Ped.) *mp*

M-S. *vib.* *senza vib.* *mp*  
wah~wah - wah~wah - - a a a a

OcDr.

Accord. *mp*

38

Picc. *flz.* *pp* *ord.* *mf* *p* *Flute bisbigliando* *mp*

Vib. *motor off* *Hand vibrato* *mf* *(mf)*

M.S. *p* *pp* *vib.* *mp*  
*a a a wah~wah*

OcDr.

Accord.

43

Fl. *bisbigliando* *mp* *p*

Crot. *p* *pp* *pp*

Vib. *ord.* *(mf)*

M.S. *vib.* *mp* *pp* *mp* *mouth vibrato on vibraphone*  
*wah~wah a wah~wah*

Accord. *mp* *pp* *15<sup>ma</sup>* *pp*

48

Fl. *pp* *pp* *p* *pp* ord.

Crot. Crotales To Vibraphone (full speed) To Crotales *pp* *pp*

M-S. (*mp*) mouth vibrato on vibraphone wah~wah

Accord. (15)<sup>7</sup> *p* *pp* *p* *pp*



52

Fl. *p* *pp*

Crot. Crotales To Vibraphone 8<sup>va</sup> 8<sup>7</sup> (*mf*)

M-S. simile wah~wah

Accord. *p* *pp*

55

Fl. *pp*

Ch. Cym. *pp* China Cymbal arco Vibraphone arco

M.S. simile wah~wah

OcDr. Random accelerandos and ritardandos

Accord. *mp*

*mp*

Detailed description: This musical score page, numbered 9, is for the piece 'éternelle'. It features six staves. The Flute (Fl.) staff begins at measure 55 with a *pp* dynamic and a long melodic line. The China Cymbal (Ch. Cym.) staff includes a *pp* dynamic and is marked 'arco'. The Vibraphone staff is also marked 'arco'. The M.S. (Mouthpiece Saxophone) staff has a 'simile' instruction and 'wah~wah' markings. The Oboe/Drum (OcDr.) staff is marked with 'Random accelerandos and ritardandos'. The Accordion (Accord.) staff is marked *mp* and includes a circled cross symbol. The score is written in 2/4 and 4/4 time signatures.

59

Fl. *mp* *pp*

Crot. arco

Vib. arco

Ch. Cym. arco *pp*

M.S. *mp* con bocca chiusa [m]

OcDr. *mp*

Accord. *pp* *p* *p* 15<sup>ma</sup>

Detailed description: This page of a musical score contains measures 59 through 63. The score is arranged in a system with seven staves. The Flute (Fl.) part starts with a rest, followed by a half note in measure 60, and then a half note in measure 61 with a dynamic marking of *pp*. The Crotales (Crot.) part has rests in measures 59-61 and a half note in measure 62 with a dynamic marking of *pp*. The Vibraphone (Vib.) part has rests in measures 59-61 and a half note in measure 62 with a dynamic marking of *pp*. The Chimes (Ch. Cym.) part has rests in measures 59-61 and a half note in measure 62 with a dynamic marking of *pp*. The Mellophone (M.S.) part has rests in measures 59-61 and a half note in measure 62 with a dynamic marking of *mp* and the instruction "con bocca chiusa". The Ocarina (OcDr.) part has rests in measures 59-61 and a half note in measure 62 with a dynamic marking of *mp*. The Accordion (Accord.) part has rests in measures 59-61 and a half note in measure 62 with a dynamic marking of *pp*. The score includes various musical notations such as rests, notes, dynamics, and articulation marks.

# Embalo

Arranjo de "Canção de Embalar"  
Score in C

by José Afonso  
A. David Teixeira da Silva

$\text{♩} = 90$

The musical score is arranged in a system of 13 staves, each representing a different instrument. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 4/4. The tempo is marked as quarter note = 90. The Piccolo part consists of whole notes on a high G. Flute I and II play a melody of whole notes, with Flute I having a grace note on the second measure. Flute III plays a melody of eighth notes. The Clarinet in Bb I, II, and III parts play a melody of eighth notes. The Bass Clarinet part plays a melody of eighth notes. The Soprano Saxophone part plays a melody of whole notes. The Alto Saxophone part plays a melody of eighth notes. The Tenor Saxophone part plays a melody of eighth notes. The Baritone Saxophone part consists of whole notes on a low G. Dynamics are marked as *p* (piano) for most parts.

Piccolo

Flute I

Flute II

Flute III

Clarinet in B♭ I

Clarinet in B♭ II

Clarinet in B♭ III

Bass Clarinet

Soprano Saxophone

Alto Saxophone

Tenor Saxophone

Baritone Saxophone

This musical score page, titled "Embalo" and numbered "2", contains the following parts and markings:

- Picc.**: Starts with a *p* dynamic, followed by a *pp* dynamic and a trill (*tr*) in the final measure.
- Fl. I**: Features a *mf* dynamic marking.
- Fl. II**: Includes a trill (*tr*) and a *p* dynamic marking.
- Fl. III**: Marked with *p* dynamics, and includes performance instructions *flz.* and *ord.*
- Cl. in Bb I**: Shows a dynamic shift from *p* to *mf*.
- Cl. in Bb II**: Starts with *p* and includes a trill (*tr*) in the final measure.
- Cl. in Bb III**: Maintains a *p* dynamic throughout.
- B. Cl.**: Features a complex rhythmic pattern in the final measure.
- S. Sax.**: Includes a *flz.* marking.
- A. Sax.**: Marked with *mp*.
- T. Sax.**: Marked with *p*.
- Bar. Sax.**: Starts with *mp* and ends with *pp*.

11

Picc. *p mp*

Fl. I

Fl. II *tr* *pp*

Fl. III *pp p mp*

Cl. in Bb I *p*

Cl. in Bb II *mp mp*

Cl. in Bb III *tr p mp*

B. Cl. *f p*

S. Sax. ord. *ppp*

A. Sax. *p ppp*

T. Sax. *ppp*

Bar. Sax. *ppp*

14

Picc. *p*

Fl. I *pp*

Fl. II *pp*

Fl. III *p* *mp* *tr* *p*

Cl. in Bb I *mf* *mf*

Cl. in Bb II *p* *mp* *p*

Cl. in Bb III *p* *p*

B. Cl. *pp*

S. Sax.

A. Sax. *mp*

T. Sax. *mp*

Bar. Sax. *p*



22

Picc.

Fl. I

Fl. II

Fl. III

Cl. in B♭ I

Cl. in B♭ II

Cl. in B♭ III

B. Cl.

S. Sax.

A. Sax.

T. Sax.

Bar. Sax.



33

Picc. *mf* *mf*

Fl. I *mp* *p < mf* *p < mf* *mf* *mf*

Fl. II *mp* *mp* *p < mf* *mf*

Fl. III *mp* *p*

Cl. in Bb I *p* *mf* *p* *p* *mf*

Cl. in Bb II *mp* *p* *mf* *p* *tr*

Cl. in Bb III *p* *p* *p* *p*

B. Cl. *p* *p*

S. Sax. *p* *mf* *p* *mf*

A. Sax. *p* *p* *p*

T. Sax. *p* *p* *p*

Bar. Sax. *p* *p*

37

Picc. *mf*

Fl. I *mp* *mf* *mf*

Fl. II *p* *fz.* *mp* *p* *ord.* *mf*

Fl. III *mp* *p*

Cl. in Bb I *mf* *pp* *mp* *mp*

Cl. in Bb II *mp* *mp* *p*

Cl. in Bb III *p* *p* *p*

B. Cl. *p* *p*

S. Sax. *p* *p* *p*

A. Sax. *p* *mp*

T. Sax. *p* *p*

Bar. Sax. *p* *p*

42

Picc. *p* *p*

Fl. I *mf* *p* *mf*

Fl. II *tr* *p* *mf* *mf* *p* *mp* *p*

Fl. III *p* *p*

Cl. in Bb I *mf* *p* *mf*

Cl. in Bb II *p* *mp* *mp*

Cl. in Bb III *tr* *mf* *p* *p*

B. Cl. *p* *p*

S. Sax. *p* *mf* *p*

A. Sax. *mp* *mp* *mp*

T. Sax. *mp* *mp*

Bar. Sax. *mp* *mp*

47

Picc.

Fl. I

Fl. II

Fl. III

Cl. in Bb I

Cl. in Bb II

Cl. in Bb III

B. Cl.

S. Sax.

A. Sax.

T. Sax.

Bar. Sax.

*p*

*mp*

*mf*

51

Picc. *mf p*

Fl. I *mp mp mf*

Fl. II *f mp mf*

Fl. III *mp mp*

Cl. in Bb I *mf mp mp*

Cl. in Bb II *p mp*

Cl. in Bb III *mp mp*

B. Cl. *p p*

S. Sax. *p p*

A. Sax. *mp*

T. Sax. *p p*

Bar. Sax. *mp mp*

56

Picc.

Fl. I

Fl. II

Fl. III

Cl. in B $\flat$  I

Cl. in B $\flat$  II

Cl. in B $\flat$  III

B. Cl.

S. Sax.

A. Sax.

T. Sax.

Bar. Sax.

*p*

*mf*

*mp*

61

Picc.

Fl. I

Fl. II

Fl. III

Cl. in Bb I

Cl. in Bb II

Cl. in Bb III

B. Cl.

S. Sax.

A. Sax.

T. Sax.

Bar. Sax.

*mp*

*mf*

*p*

66

Picc.

Fl. I

Fl. II

Fl. III

Cl. in Bb I

Cl. in Bb II

Cl. in Bb III

B. Cl.

S. Sax.

A. Sax.

T. Sax.

Bar. Sax.

*mf* *mf* *mp* *mp* *mp*

*mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf*

*mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf*

*p* *p*

*p* *p*

*mp* *mp*

71

Picc.

Fl. I

Fl. II

Fl. III

Cl. in B♭ I

Cl. in B♭ II

Cl. in B♭ III

B. Cl.

S. Sax.

A. Sax.

T. Sax.

Bar. Sax.

75

Picc.

Fl. I

Fl. II

Fl. III

Cl. in B♭ I

Cl. in B♭ II

Cl. in B♭ III

B. Cl.

S. Sax.

A. Sax.

T. Sax.

Bar. Sax.

79

Picc.

Fl. I

Fl. II

Fl. III

Cl. in Bb I

Cl. in Bb II

Cl. in Bb III

B. Cl.

S. Sax.

A. Sax.

T. Sax.

Bar. Sax.

The musical score for page 18 of 'Embalo' begins at measure 79. It features a woodwind ensemble with the following parts: Piccolo, Flutes I, II, and III, Clarinets in Bb I, II, and III, Bass Clarinet, Saxophones (Soprano, Alto, Tenor, Baritone), and Bassoon. The key signature has one flat (Bb). The Piccolo part is mostly silent. Flute I plays a melodic line starting with a half note, moving to a quarter note, and ending with a half note, marked *f*. Flutes II and III play a rhythmic pattern of eighth notes, marked *mf*, and then a half note, marked *f*. Clarinet I plays a melodic line marked *mf*, followed by a rapid sixteenth-note passage marked *ppp*. Clarinets II and III play a similar rapid sixteenth-note passage marked *ppp*. Bass Clarinet plays a melodic line marked *mf*, moving to a half note, marked *f*. Soprano Saxophone plays a melodic line marked *mf*, moving to a half note, marked *f*. Alto Saxophone plays a melodic line marked *f*. Tenor Saxophone plays a melodic line marked *p*, moving to a half note, marked *mf*, and then a half note, marked *f*. Bassoon plays a melodic line marked *mf*, moving to a half note, marked *f*.

82

Picc.

Fl. I

Fl. II

Fl. III

Cl. in Bb I

Cl. in Bb II

Cl. in Bb III

B. Cl.

S. Sax.

A. Sax.

T. Sax.

Bar. Sax.

*mp*

*pp*

*fff*

85

Picc.

Fl. I

Fl. II

Fl. III

Cl. in Bb I

Cl. in Bb II

Cl. in Bb III

B. Cl.

S. Sax.

A. Sax.

T. Sax.

Bar. Sax.





94

Picc.

Fl. I

Fl. II

Fl. III

Cl. in Bb I

Cl. in Bb II

Cl. in Bb III

B. Cl.

S. Sax.

A. Sax.

T. Sax.

Bar. Sax.

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

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

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

*mp*

*mp*

97

Picc.

Fl. I

Fl. II

Fl. III

Cl. in Bb I

Cl. in Bb II

Cl. in Bb III

B. Cl.

S. Sax.

A. Sax.

T. Sax.

Bar. Sax.

Dynamic markings for Clarinet parts:

- Cl. in Bb I:  $\text{p}$ ,  $\text{mf}$ ,  $\text{p}$ ,  $\text{mp}$ ,  $\text{mp}$ ,  $\text{p}$ ,  $\text{mf}$ ,  $\text{mf}$ ,  $\text{mp}$ ,  $\text{pp}$
- Cl. in Bb II:  $\text{mp}$ ,  $\text{p}$ ,  $\text{mf}$ ,  $\text{mf}$ ,  $\text{p}$ ,  $\text{mf}$ ,  $\text{pp}$ ,  $\text{mp}$ ,  $\text{p}$ ,  $\text{mf}$ ,  $\text{mf}$ ,  $\text{p}$
- Cl. in Bb III:  $\text{mf}$ ,  $\text{mp}$ ,  $\text{pp}$ ,  $\text{mp}$ ,  $\text{p}$ ,  $\text{mf}$ ,  $\text{p}$

100

Picc.

Fl. I

Fl. II

Fl. III

Cl. in Bb I

Cl. in Bb II

Cl. in Bb III

B. Cl.

S. Sax.

A. Sax.

T. Sax.

Bar. Sax.

*mp > p* *< mf* *< mf* *p < mf* *< mf* *< mf* *< mf*

*< mp > p* *< mf* *< mf* *< mf* *< mf*

**david teixeira silva**  
**ep**

*na eventual contenda de espaço*

for contrabass flute, bass clarinet and electronics

(2023)

Bolsa de Criação da Digitópia – Casa da Música

PEMS 2023 – Porto Electronic Music Symposium



Esta peça foi escrita no contexto de uma Bolsa de Criação da Digitópia – Casa da Música, sendo a sua proposta entregue a Julho de 2023; a peça foi trabalhada durante os meses seguintes na Digitópia, com o intuito de ser apresentada no PEMS 2023 – Porto Electronic Music Symposium, por dois instrumentistas do Remix Ensemble: Stephanie Wagner e Victor Pereira. A peça tem a mesma instrumentação de *A Pierre. Dell'azzurro silenzio, inquietum*, de Luigi Nono, devido à instrumentação possível para o concerto, onde ambas as peças serão apresentadas. *na eventual contenda de espaço* procura explorar a dimensão física do espaço, através da imersão do som, exploração de reverberação, utilizando o processamento electrónico para este efeito; esta consciência da imersão do ouvinte, onde o som expandido através de espaços não presentes visualmente, contra o que os olhos estão a observar, é algo do meu interesse.

## Notas de Performance:

- A peça deverá ser apresentada em quadrfonia. Cada instrumento deverá ter um microfone e cada processamento indicará se utilizará um ou ambos microfones.
- Deverá haver um delay (na partitura apresentado como “Delay”), com um feedback com valores perto dos 90% e com uma duração curta. De seguida, deverá passar por um reverb do género “plate”. Deverão surgir nos altifalantes traseiros. Os dois microfones devem estar ligados a este processamento.
- Deverá haver uma coluna de contacto (transdutor) ligado a um tam-tam (na partitura apresentado como “Send to tam-tam”) ou a um instrumento de percussão de grande dimensão, com um longo sustain e decay. Esta deverá ser uma quinta saída de áudio e aberta conforme a indicação na partitura. A saída ainda passar por algum reverb, caso o tempo de reverberação do instrumento seja inferior a 15 segundos. O tam-tam deverá estar por de trás dos músicos, no palco. Os dois microfones devem estar ligados a esta saída de áudio.
- Deverá haver duas colunas de contacto (transdutores) ligados a dois instrumentos de percussão, um afinado em Ré e outro afinado em Mi (na partitura apresentado como “Send to D and E”). São recomendados instrumentos como Bell Plates, Thai Gongs, Tubular Bells, etc. Esta deverá ser uma sexta e sétima saída de áudio e abertas conforme a indicação na partitura. A saída ainda passar por algum reverb, caso o tempo de reverberação do instrumento seja inferior a 15 segundos. Estes instrumentos deverão estar por de trás dos músicos, no palco. Os dois microfones devem estar ligados a estas saídas de áudio.
- Deverá haver dois freezes espectrais (na partitura apresentado como “Freeze #1” e “Freeze #2”), como, por exemplo, o GRM FREEZE, com vários loops dentro do freeze e uma pequena duração, tentando evitar clicks; de seguida, deverá passar por um reverb de convulsão, com um IR de de uma catedral. Cada freeze deverá estar em rotação pelos diferentes altifalantes, cada um com um sentido oposto a outro e com velocidades diferentes. Os dois microfones devem estar ligados a este processamento.
- Deverá haver um patch de Max (fornecido), que utiliza o package SP.Tools. Deverá haver um conjunto de samples (também fornecidos) que serão carregados pelo Patch e que procurará corresponder os samples ao áudio ouvido; haverá duas partes destes processo, com duas entradas diferentes; primeiramente, o patch está dividido em duas partes, uma para o microfone da flauta e outra para o microfone do clarinete; em cada parte do patch, o conjunto de samples será diferente (também fornecidos, chamados de “Flutes” e “Clarintes”, ambos em formato “.json” mas também serão fornecido o conjunto de samples, caso o patch necessite). Em cada secção, haverá um

ficheiro de áudio (também fornecido, denominado de “Piezo”) que será executado conforme a partitura (corresponde a “Play Flute Audio” e “Play Clarinet Audio”). Na saída de cada parte do Patch, deverá haver quatro saídas, uma sem delays e as restantes com três delays com durações diferentes (com durações de 1, 3 e 5 segundos); depois, ainda passarão por um reverb de convulsão (no caso da flauta, um IR de NuclearReactorHall e, no clarinete, TennisCourt; ambos também fornecidos). No caso das indicações de “Play Flute Audio” e “Play Clarinet Audio” na partitura, o som deverá passar no canal sem delays, estando apenas presente o reverb já referido; mais tarde, quando na partitura aparece “Start improvising with the Clarinet, mess with volumes and delays” e “Start improvising with the flute, mess with volumes and delays” é um momento de improvisação com os intérpretes, onde a mistura com delays, volumes e panorâmica deve ser usada, estando todas estas ao abrigo da pessoa que controla a electrónica.

- A improvisação por parte dos intérpretes deve corresponder graficamente à região das notas e às intensidades; quanto mais pontilhista a escrita, mais curto os gestos tocados. Gestos como whistle tones, sons de ar, keyclicks, são recomendados para intensidades mais pequenas e gestos como overblows, multifónicos em fortíssimo são recomendados para dinâmicas mais fortes.

- Posição multifónico, compasso 25 – retirado do livro “Hyperflute” de Alessandro Baticci:

Musical notation for a multi-fingering exercise in G major. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a dynamic marking of *mp-mf*. The notation shows a quarter note G4 with a downward bow stroke (*v#*) and an upward bow stroke (*↑*) above it, and a quarter note G#4 with a downward bow stroke (*v#*) below it. Below the staff is the notation *(15ba - - - - |)* and a fingering chart for the right hand: a vertical box with fingers 2, 3, 4, 2, 3, 4 and a G# symbol to the right.

Bibliotecas de sons retirados de samples de Alessandro Baticci, do Orchidea e OrchideaSOL; IRs retirados de “Wallace” de Filipe Lopes.



# na eventual contenda de espaço

David Teixeira da Silva

♩ = 48

Contrabass Flute

Musical notation for Contrabass Flute in 5/4 time. The staff contains six measures of music. Dynamics include *ppp*, *pp*, and *p*. There are slurs and accents throughout the passage.

Bass Clarinet

Musical notation for Bass Clarinet in 5/4 time. The staff contains six measures of music. Dynamics include *ppp*, *pp*, and *p*. There are slurs and accents throughout the passage.

Electronics

Musical notation for Electronics in 5/4 time. The staff contains six measures of music, mostly consisting of rests. A *Delay* effect is indicated at the end of the sixth measure, with a *mf* dynamic marking below it.

Cb. Fl.

Musical notation for Cb. Fl. in 5/4 time. The staff contains six measures of music. It starts with a *mp* dynamic. The piece changes to 3/4 time at measure 5 and back to 4/4 at measure 6. It includes a *tr* (trill) in measure 5 and *mf* dynamics in measures 5 and 6.

B. Cl.

Musical notation for B. Cl. in 5/4 time. The staff contains six measures of music. It starts with a *mp* dynamic. The piece changes to 3/4 time at measure 5 and back to 4/4 at measure 6. It includes a *tr* (trill) in measure 5 and *mf* dynamics in measures 5 and 6.

Elec.

Musical notation for Elec. in 5/4 time. The staff contains six measures of music, mostly consisting of rests. A *Send to Tam-tam* effect is indicated at the start of measure 5, and a *Delay* effect is indicated at the end of measure 6. A *mf* dynamic marking is present in measure 5.

16

whistle tone

Cb. Fl.

B. Cl.

Elec.

Freeze #1

Freeze #2

*pp* *mf < f* *mp* *f*

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

24

Cb. Fl.

B. Cl.

Elec.

Send to D and E

Delay

Freeze #1 and #2

Send to Tam-tam

*mp* *ff* *mp* *mf < mf < mf < mf < mf < mf < mf < mf*

*ff* *mp* *mp*

*f* *mf* *mf*

34

Cb. Fl. *< mp ff < mp ff < mp ff < mp ff > mp mp* whistle tone

B. Cl. *mp pp*

Elec. Delay *pp*

44

Cb. Fl. *mp* whistle tone 1:44'

B. Cl. ord. → overblow overblow 1:44'

Elec. Delay *mf* Delay Delay *ff* Play Flute Audio 1:44'

na eventual contenda de espaço

57

Cb. Fl. Start improvising in a spaced-out manner, slowly

B. Cl. Start improvising in a spaced-out manner, slowly

Elec. Start improvising with the clarinet, mess with volumes and delays

Start improvising with the flute, mess with volumes and delays

*pppp*

Appear more often

[57]

Cb. Fl. Fast and loud motives

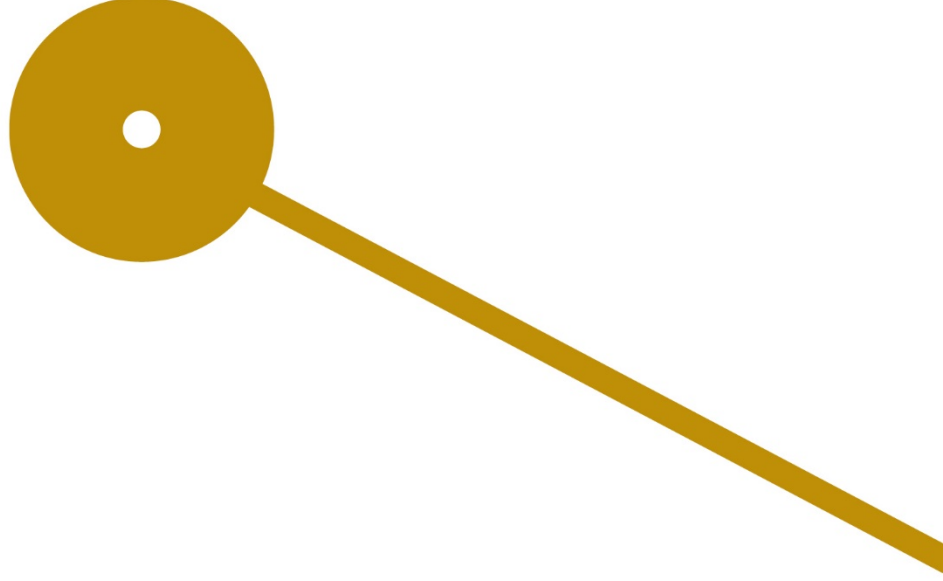
B. Cl. Fast and loud motives

Elec. Play Clarinet Audio

*ffff*

ESCOLA  
SUPERIOR  
DE MÚSICA  
E ARTES  
DO ESPETÁCULO  
POLITÉCNICO  
DO PORTO

P.PORTO



**M**

MESTRADO  
COMPOSIÇÃO

*Narrativa e Duração face à solastalgia*  
David João dos Santos Teixeira da Silva