ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

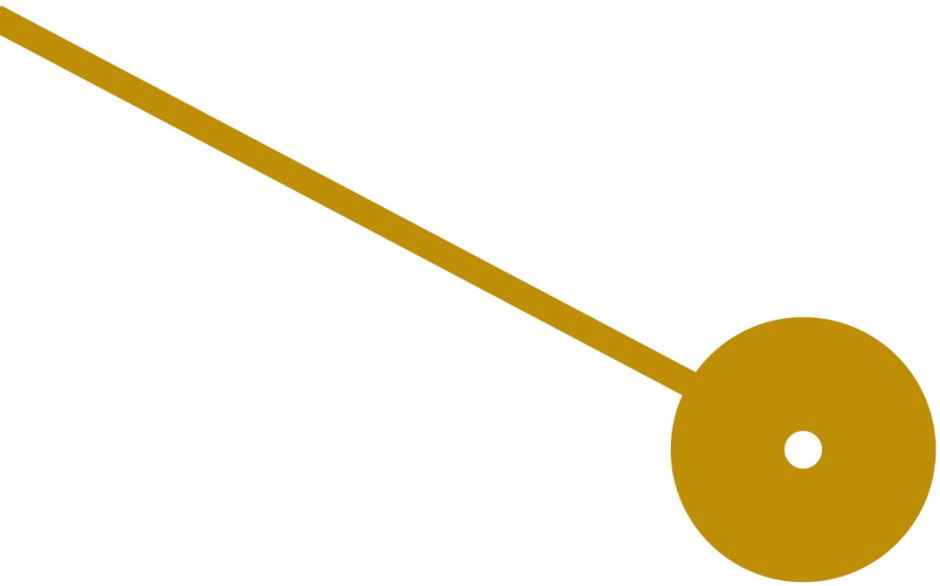
P.PORTO

M MESTRADO
COMPOSIÇÃO

Tempo-relacional: um ponto de partida para a Composição

Marco Luís Lopes Pereira

06/**2024**



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

P.PORTO

M MESTRADO
COMPOSIÇÃO

Tempo-relacional: um ponto de partida para a Composição

Marco Luís Lopes Pereira

Projeto apresentado à Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Composição realizada sob a orientação científica do Professor Doutor Rui Luís Nogueira Penha.

06/**2024**

À minha mãe. À minha avó.

Ao meu avô, cuja presença se mantém eternamente.

Ao *Fra Ensemble*, amigos para a vida.

ESMAE

ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO

POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

Agradecimentos

À Ana Rosa, ao Eduardo Seabra, à Marta Nabeiro e ao Rodrigo Allen por terem aceitado fazer esta viagem comigo e a desafiarem-me ao longo deste trabalho.

À Ema, colega e amiga, que viu todo o trabalho nascer desde o início e cujo apoio foi basilar para chegar até aqui.

Ao meu orientador, compositor Rui Penha, pelo acompanhamento e encorajamento em todo o processo.

À professora Ana Freijo por me encorajar, desde o início, a levar mais além a minha forma de pensar e por todo o acompanhamento teórico dado.

Ao professor Manuel Campos por toda a ajuda logística com os instrumentos de percussão.

À professora Ana Roriz, minha antiga professora de Física e Química A e amiga de longa data, que fez a revisão da parte teórica científica e cujo interesse pela Física Relativística me inspirou desde cedo.

Ao *Quarteto Contratempus* por disponibilizar o seu espaço para a apresentação do Recital Final que acompanha esta dissertação.

Agradeço a todos os meus colegas e amigos que, de uma maneira ou de outra, me mostraram as soluções para os vários desafios que fui encontrando.

Por último, agradeço à minha mãe, por tudo.

ESMAE

ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO

POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

Resumo

Procurando problematizar a separação sujeito-objeto entre o *ser* e o *Tempo-comum* materializado pelo relógio, esta dissertação pretende diluir essa separação, encontrando nela nada mais do que a *relação*. Assim, deixa de existir uma separação entre o *ser* e o *tempo*, consagrando-se assim o *Tempo-relacional* que, no *ser-uns-com-os-outros* em partilha, dá origem, através da improvisação, a obras composicionais.

Palavras-chave

Composição; Performance; Tempo-comum; Tempo-relacional; Relação; Silêncio; Experiência, Eternidade Potencial.

Abtract

Problematizing the gap between *being* and the *Common-time* materialized by the clock, this dissertation aims to bridge this gap, aiming towards the establishment of a *relation*.

In this way, the gap between *being* and *time* ceases to exist, consecrating the *Relational-Time* that, in the process of *being-with-each-other*, i.e. in sharing, compositional works are originated through improvisation.

Keywords

Composition; Performance; Common-time; Relational-time; Relation; Silence; Experience, Potential Eternity.

ESMAE

ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO

POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

Índice

Introdução.....1

1. **O Tempo separado do Sujeito**.....4
    1.1. A impossibilidade de uma definição singular de Tempo.....4
    1.2. Vivemos um problema temporal? O Tempo na sociedade onde me incluo.....7

2. **Diluição da fronteira Sujeito-Objeto com o Tempo**.....13
    2.1. A perda da Unidade – A perda do Tempo como Objeto.....13
    2.2. Cai a objetificação do Tempo. Perda do Tempo Subjetivo e Intersubjetivo.....18

3. **Após a diluição da fronteira Sujeito-Objeto com o Tempo**.....20
    3.1. A *Relação* e a inexistência da separação Sujeito-Objeto. Ser=Tempo.....20
    3.2. A *Experiência* e a fuga ao Conhecimento lógico.....23
    3.3. Problematização do Silêncio.....26
    3.4. Silêncio e a Experiência estética.....31
    3.5. Como se ligam o Silêncio e o Tempo? – A Eternidade em Potência.....35

4. **Composição e Processo com o *Fra Ensemble***.....39
    4.1. Nascimento do *Fra Ensemble*.....39
    4.2. Descrição geral do processo.....43
    4.3. *Sobre uma comunhão Sucessiva e Simultânea* (2023).....49
        4.3.1. Arranjo do recitativo e ária *When I am laid in earth – Dido e Eneias* de Henry Purcell.....52
        4.3.2. Problemas, desafios e outras considerações.....54
    4.4. *Escuto o calcanhar do pássaro sobre a flor* (2024).....56
        4.4.1. Problemas, desafios e outras considerações.....61

5. **Conclusões**.....63

6. **Trabalho futuro**.....65

Bibliografia e Webgrafia.....66

Partituras

Apêndices

Anexos

ESMAE

ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO

POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

INTRODUÇÃO

Não na individualidade. Sim, na partilha.

Antes de começar a escrita deste texto – que se apresenta como um registo, através do uso das palavras, da pesquisa aparentemente individual que tenho vindo a desenvolver ao longo destes dois anos – importa fazer saber que este trabalho não é individual. A individualidade, como um *estar-centrado-in-ipse*[1], não cabe no âmbito da *partilha*, que move a escrita deste texto e do trabalho artístico desenvolvido.

Nesse sentido, apesar de ser o meu nome que se encontra a acompanhar o título que introduz este texto, não nos esqueçamos de que estamos perante uma mera formalidade. Este trabalho é, portanto, partilhado. É tão meu como, igualmente, dos *outros*, que me permitiram *ser-com-eles*. Foi o *ser-com-eles* que permitiu o nascimento das obras que este texto documenta. As obras não são escritas por mim para eles. As obras são escritas através de nós e da nossa relação. E é exatamente por isso que não lhes posso estar mais grato.

Eles são:

1. **Ana Maria da Silva Rosa:** soprano;
2. **Eduardo de Oliveira Guedes Seabra:** clarinete;
3. **Marta de Ferreira Nabeiro:** violoncelo;
4. **Rodrigo Allen Valente Guedes de Pinho:** percussão[2].

É assim que, partindo da premissa de que não sabíamos a que resultados iríamos chegar, nasceu o *Fra Ensemble*[3] que, desde o início do ano letivo 2022/2023, embarcou comigo num fascínio antigo – pessoal – que aprofundamos em conjunto: o Tempo e a sua experiência.

[1] Como um *estar-centrado-em-si-mesmo*. A escrita de termos com hífen remetem para a escrita do filósofo alemão Martin Heidegger que, como será evidente mais à frente, é uma referência importante no trabalho que está a ser documentado.

[2] O Rodrigo entrou neste grupo posteriormente, após percebermos que os horários do nosso primeiro percussionista não eram compatíveis com o esforço que este trabalho exige. Um problema temporal, curiosamente.

[3] O *Fra Ensemble* estabeleceu-se oficialmente enquanto grupo a partir do mês de março do ano 2023. Desde o início que, procurando descentralizar a gestão do ensemble, encorajei o espírito "filarmónico", em que as decisões eram tomadas pelo grupo, de forma igualitária. Neste sentido, partiu da Marta Nabeiro a motivação de oficializar o ensemble que, nascendo no âmbito desta dissertação de mestrado, tivesse a vontade de se estabelecer enquanto grupo, para além do trabalho de investigação, tornando-se num ensemble flexível, multidisciplinar, que não prevê uma definição estética das suas características criativas e performativas.

Quando o desafio lhes foi lançado para, juntamente comigo, embarcarem numa "nau para o desconhecido", era evidente, para mim, que o tema do Tempo seria o ponto de partida. Assim, em conjunto, chegamos a uma forma de criação musical que parte da improvisação conjunta e que, a partir da fruição do momento da improvisação projetada a partir da temporalidade de cada um, cria um Tempo que é de todos, mas que, em simultâneo não pertence, individualmente, a ninguém. Um Tempo de partilha, projetado a partir da temporalidade individual de cada um que, ulteriormente, se dilui no Tempo do *outro* – o *Tempo-relacional*. Este processo não pretende ser exclusivo do processo de criação, mas aberto ao público, para que este possa, no momento da performance, "viajar no tempo" e/ou "viajar-se", diluindo também ele mesmo as suas plurais temporalidades e embarcar na "nau para o desconhecido" connosco. No fim de contas, o que se espera do público é que *seja-connosco*.

Nesse sentido, começarei por enquadrar teoricamente o trabalho sobre o *Tempo-relacional* começando por refletir sobre o Tempo na divisão sujeito-objeto; de seguida, diluirei as fronteiras dessa separação; por fim, após a diluição, abordarei a *relação*, a *experiência* e o *silêncio* na sua relação com o Tempo.

Após o enquadramento teórico, passarei a descrever o processo de composição no seio do *Fra Ensemble* descrevendo, em geral e para cada obra, os vários processos e desafios que se estenderam ao longo destes dois anos e os resultados que a experiência partilhada do *Tempo-relacional* trouxe para a composição.

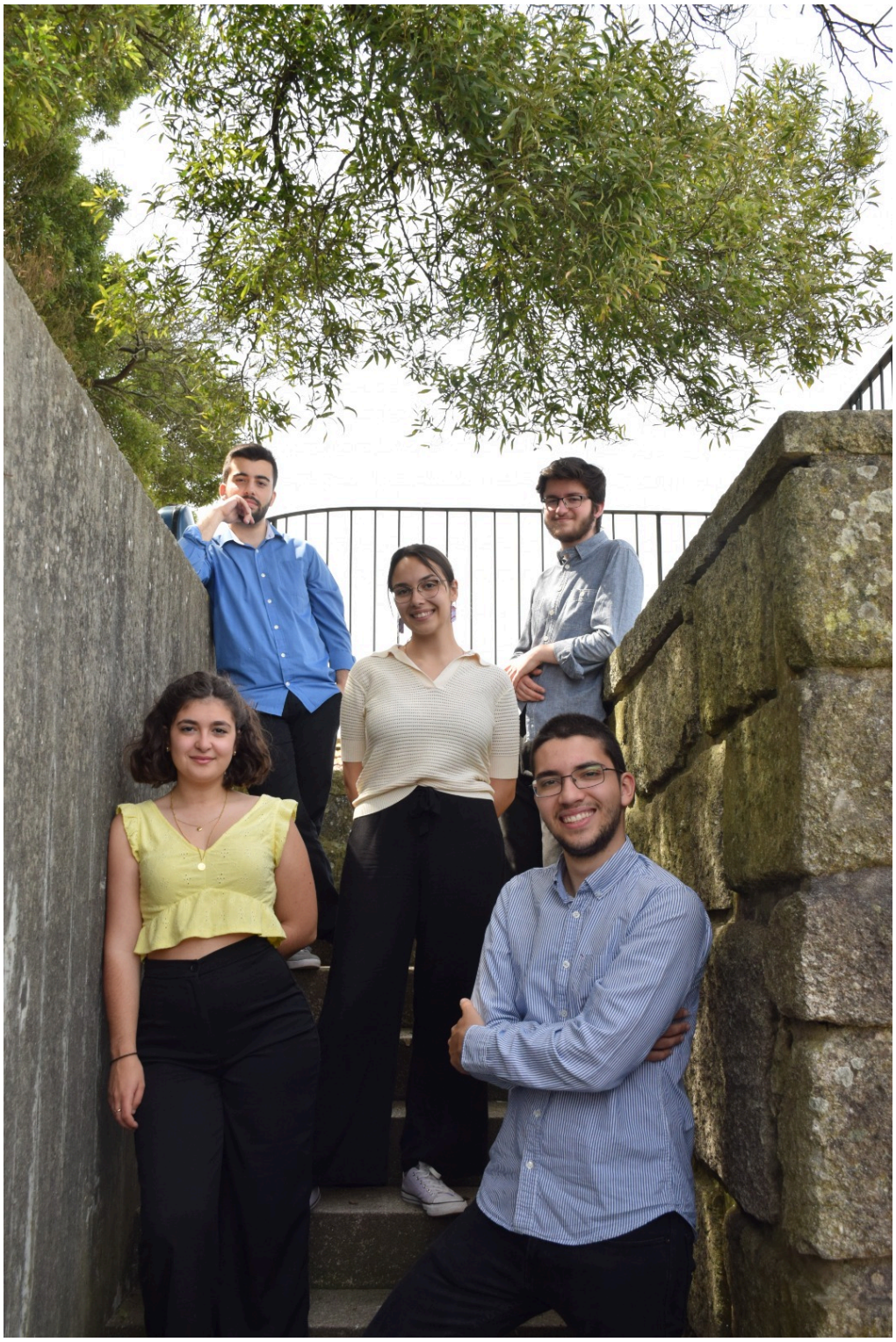


Figura 1. O ***Fra Ensemble****:* Marta Nabeiro (esquerda-frente); Rodrigo Allen (direita-frente); Ana Rosa (centro); Eduardo Seabra (direta-atrás); Marco Pereira (esquerda-atrás). Fotografia © Francisca Ribeiro

1. O TEMPO SEPARADO DO SUJEITO

1.1. A impossibilidade de uma definição singular de Tempo.

> Q*ue é, pois, o tempo? [...] Quando dele falamos, compreendemos o que dizemos. Compreendemos também o que nos dizem, quando dele nos falam. O que é, por conseguinte, o tempo? Se ninguém mo perguntar, eu sei; se o quiser explicar a quem me fizer a pergunta, já não sei. Porém, atrevo-me a declarar, sem receio de contestação, que se nada sobrevivesse, não haveria tempo futuro, e se agora nada houvesse, não existia o tempo presente.* (Agostinho, 2018, p.441)

É difícil falar do Tempo sem abordar as famosíssimas palavras de Agostinho de Hipona sobre o tema. Do que falamos, quando abordamos o Tempo? De facto, a resposta não é fácil de ser dada. Poderemos até falar sobre a impossibilidade de atingir uma resposta que encerre em si o problema da definição singular de Tempo.

Podemos, no entanto, começar por perceber como usamos a definição de Tempo na vida quotidiana. Neste tipo de apreensão do Tempo que apresentamos – doravante referir-me-ei a ele enquanto *Tempo-comum* –, o *ser* e o *tempo*[4] encontram-se afastados. Para melhor compreender este afastamento, adoto a divisão, proposta por Jeanne Hersch, do *Tempo-comum* em dois tipos de temporalidades: o *tempo prático* e o *tempo da natureza* (Hersch, 2013, pp.11-13).

Do primeiro, o *tempo prático,* podemos referir que ocupa uma parte substancial da nossa apreensão sobre o *Tempo-comum*, visto ser ele que rege as nossas atividades diárias: falamos do horário de trabalho, das aulas, dos autocarros, das sessões de cinema, do horário habitual a que sai o pão quente na confeitaria do quarteirão onde moro. Quando nos referimos ao *tempo prático* vemo-nos e gerimo-nos dentro dele: ele mostra-se, assim, como uma das coordenadas de um gráfico cartesiano, onde o *ser* se ocupa de ser um ponto.

[4] Sempre que me refiro à dicotomia *ser* e *tempo,* os termos aparecerão em itálico. É a separação entre estes dois elementos que pretendo diluir ao longo deste texto.

Figura 2. O ***ser*** como um ponto num gráfico cartesiano em que o Tempo é uma das suas dimensões

Neste sentido, encontramos em Jeanne Hersch uma boa explicação para a definição do *tempo prático*, onde o *ser* tem a possibilidade da ação e da decisão no "agora", no tempo presente do *Tempo-comum*:

> *Tentemos em primeiro lugar representar o tempo tal e qual como o vivemos na nossa vida quotidiana, quando não pensamos nele [...]. A este tempo o chamo de prático, simplesmente porque se estrutura em torno das possibilidades que tenho de tomar uma decisão ou de agir, portanto, em torno do meu presente.* (Hersch, 2013, p.11)[5]

No nosso dia-a-dia, quando falamos de *tempo prático* falamos daquele que nos permite *agir* no presente. É prático, pela sua utilidade diária, de regulamentação e organização das tarefas quotidianas, numa sociedade que (sobre)vive da, e para, a eficiência produtiva e consumista[6].

Em relação ao *tempo da natureza* podemos aferir que tem uma relação muito próxima com o *tempo prático,* visto ser ele resultado de uma ilação retirada a partir de informações dadas pelo *tempo prático*. O *tempo da natureza* é o que corresponde à medição, ao "antes" e ao "depois", o que nos permite compreender, a partir da fixação de dois instantes de tempo diferentes, a duração de um determinado evento.

Podemos dizer, por exemplo, que uma palestra começou às 15 horas, e que teve uma duração de duas horas. Por isso, às 15 horas, fui à palestra (marca a ação de ir à palestra, característica do *tempo prático*), e às 17 horas, a palestra terminou, tendo voltado para casa (marca a ação de sair da palestra e ir para casa, também característica do *tempo prático*). É na apreensão dos dois instantes de tempo (do

[5]Tradução livre: "Intentemos en primer lugar representarnos el tiempo tal como lo vivimos en nuestra vida cotidiana, cuando no pensamos en él [...]. A este tiempo lo llamo práctico, simplemente porque se estructura en torno a las posibilidades que tengo de tomar una decisión o de actuar, por lo tanto, en torno a mi presente." (Hersch, 2013, p.11)

[6] A organização temporal é fundamental na sociedade eficiente como veremos mais à frente.

"antes" e do "depois") que poderemos compreender o *tempo da natureza*, o Tempo da medição e, consequentemente, da duração[7].

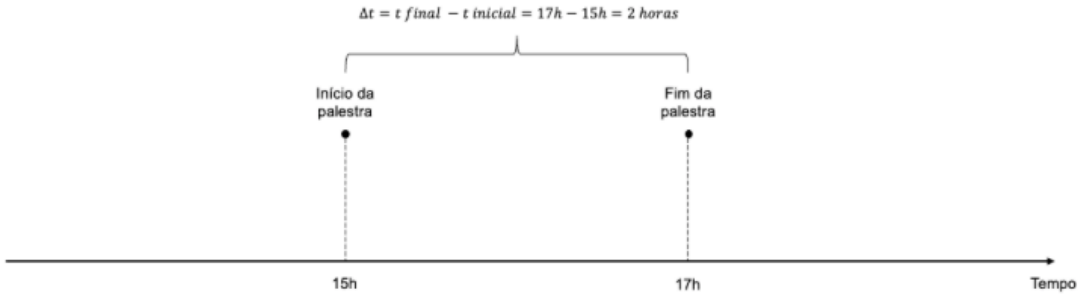


Figura 3. O *tempo da natureza*: o Tempo da **medição**

O *tempo prático* e o *tempo da natureza* mostram-se como as camadas principais quando falamos do *Tempo-comum.*

A compreensão deste Tempo que acabamos de abordar só se possibilita por este ter características cíclicas, regulares e, acima de tudo, pela sua aparente universalidade.

> *O físico encontra o tempo como [sendo] o quê? A captação determinante do tempo tem o caráter de medição. A medição indica o "durante" e o "quando", o "desde-quando-até-quando". O relógio indica o tempo. [...] O relógio mostra uma duração igual, que se repete de forma constante, à qual se pode recorrer. O relógio mede o tempo na medida em que a amplitude da duração de um acontecer é comparada com igual sequência de estádios no relógio e, com essa base, é determinado numericamente na sua quantidade.* (Heidegger, 2008, pp.27-29)

Em última análise, as duas camadas temporais que acabamos de apresentar são, nada mais, nada menos, a informação que o relógio nos dá. É desta forma que, falando do *Tempo-comum*, se percebe que este vive na separação entre sujeito e objeto. A separação entre o *ser* e o relógio é o que nos permite apreender este Tempo como uma dimensão externa ao sujeito, estando este refém da imparcialidade do movimento ininterrupto[8] do objeto *Tempo-comum*, materializado pelo relógio.

[7] Ver Hersch, 2013, pp.12-13. A propósito do exemplo de ir a um concerto.

[8] Convém salientar que Martin Heidegger, tal como Jeanne Hersch, abordam o *Tempo-comum* nas suas duas ramificações: *tempo prático* e *tempo da natureza*. Contudo, há uma diferença importante a salientar: ao invés de Jeanne Hersch – que vê o *tempo prático* como correspondendo àquele que o *ser* tem para agir no "agora" –, Martin Heidegger vê no momento presente, a consciência-de-ser-em-todo-o-momento. No entanto, ambos olham para o *tempo*

É aqui que parte a motivação para o desenvolvimento deste trabalho: é na procura de diluir a fronteira sujeito-objeto que criamos, diariamente, com o Tempo, que pretendemos encontrar uma forma de experienciá-lo verdadeiramente, *em propriedade*. Por conseguinte, deixar de ser *no* Tempo para passar a ser *o* Tempo, com a particularidade de que não o pretendemos fazê-lo de forma centrada *in ipse*, mas em *partilha,* com o *outro*.

1.2. Vivemos um problema temporal? O Tempo na sociedade onde me incluo.

> *A obsessão moderna com o tempo não mais se concretiza apenas na esfera do trabalho que está submetida aos critérios de produtividade – ela se apossou de todos os aspetos da vida. A sociedade hipermoderna se apresenta como a sociedade em que o tempo é cada vez mais vivido como preocupação maior; a sociedade em que se exerce e se generaliza uma pressão temporal crescente.* (Lipovetsky, 2004, p.75)

Tal como o faz Lipovetsky, nos últimos anos muito se tem escrito acerca do Tempo. E a maioria das perspetivas sobre a forma como lidamos com o *Tempo-comum* não são animadoras. Desde a revolução industrial que a priorização da produção e da eficiência acentuou a clivagem existente entre o *ser* e o *tempo.* Através do uso da metáfora de Benjamin Franklin[9], *Tempo é dinheiro* (Lakoff & Johnson, 1980, p.7)[10], George Lakoff e Mark Johnson em *Metaphors We Live By* (1980) explicam como esta metáfora mudou a nossa forma de olhar para o Tempo, equiparando-o ao dinheiro, e como este se pode gastar, desperdiçar, economizar:

> *TEMPO É DINHEIRO*
>
> *Tu estás a fazer perder o meu tempo.*
>
> *Este aparelho far-te-á ganhar horas.*
>
> *Não tenho tempo para te dar.*
>
> *Como gastas o tempo nestes dias?*
>
> *Aquele pneu furado custou-me uma hora.*

prático como um Tempo centrado no presente, e o *tempo da natureza* como aquele que conhece o "antes" e o "depois". Ver Heidegger, 2008, pp.29-31.

[9] Benjamin Franklin é uma das figuras mais importantes da revolução industrial.

[10] Tradução livre: “Time is Money” (Lakoff & Johnson, 1980, p.7)

Eu investi muito tempo nela.

Eu não tenho tempo suficiente para gastar nisso.

Tu estás a ficar sem tempo.

Tens de economizar o teu tempo.

Guarda algum tempo para ping pong.

Isso vale a pena o teu tempo?

Ainda tens muito tempo?

Ele está a viver com tempo emprestado.

Tu não usas o teu tempo de forma rentável.

Eu perdi imenso tempo quando estive doente.

Obrigado pelo teu tempo.

Tempo na nossa cultura é a uma comodidade valiosa. É um recurso limitado que usamos para atingir os nossos objetivos. Devido à forma como conceito de trabalho se desenvolveu na sociedade ocidental, onde o trabalho é tipicamente associado com o tempo que demora e é precisamente quantificado, tornou-se habitual pagar às pessoas à hora, à semana, ou ao ano. Na nossa cultura TEMPO É DINHEIRO de muitas formas: unidades de mensagens telefónicas, salários por hora, tarifas de quarto de hotel, orçamentos anuais, juros sobre empréstimos, e pagamentos à sociedade através de "passar o tempo na cadeia". Estas práticas são relativamente recentes na história da humanidade e de modo algum existem em todas as culturas. Surgiram nas sociedades modernas industrializadas e estruturam as nossas atividades diárias básicas de uma forma muito profunda. Correspondendo ao facto de que nós agimos como se o tempo fosse um bem valioso – um recurso limitado, até dinheiro – nós concebemos o tempo dessa forma. Assim, entendemos e vivenciamos o tempo como o tipo de coisa que pode ser gasta, desperdiçada, orçamentada, investida inteligentemente ou não, poupada ou desperdiçada. (Lakoff & Johnson, 1980, pp.7-8)[11][12]

[11] Os usos do sublinhado, nas citações, marcam destacamentos do texto realizados pelo próprio autor citado.

[12] Tradução livre:

"TIME IS MONEY

You're *wasting* my time.

Além disso, encontramos, no avanço da tecnologia, a aceleração do fluxo de informação, a rápida e fácil conexão virtual – que acarreta um fascínio perigoso, pois na conexão virtual, a atração dá-se menos devido à possibilidade da rápida ligação, do que à capacidade de nos podermos desligar[13] - e o encantamento pela moda, que consequentemente cria o desejo da sua constante renovação.

Todos estes aspetos reforçam a facilidade e a rapidez com que conseguimos satisfazer os nossos desejos, dando-nos a ideia de que ganhamos mais tempo útil.

> *O pensamento rápido domina o mercado, aliás, está na base do seu êxito. Quando o pensamento rápido é particularmente eficaz, desencadeia uma bulimia de consumos que se torna desejo, mas também divertimento, fuga do real e da depressão.*
>
> *[...] O desejo da aquisição do novo não é gerado pelo pensamento lento da reflexão e da utilidade do objeto, mas pelo pensamento rápido, rapidíssimo da moda.* (Maffei, 2018, p.89)

This gadget will *save* you hours.
I don't *have* the time to *give* you.
How do you *spend* your time these days?
That flat tire *cost* me na hour.
I've *invested* a lot of time in her.
I don't *have enough* time to *spare* for that.
You're *running out* of time.
You need to *budget* your time.
Put aside some time for ping pong.
Is that *worth your while?*
Do you *have* much time *left?*
He's living on *borrowed* time.
You don't *use* your time *profitably.*
I *lost* a lot of time when I got sick.
Thank you for your time.

Time in our culture is a valuable commodity. I tis a limited resource that we use to accomplish our goals. Because of the way that the concept of work has developed in modern Western culture, where work is typically associated with the time it takes and time is precisely quantified, it has become customary to pay people by the hour, week, or year. In our culture TIME IS MONEY in many ways: telephone message units, hourly wages, hotel room rates, yearly budgets, interest on loans, and paying your debt to society by "serving time." These practices are relatively new in the history of the human race, and by no means do they exist in all cultures. They have arisen in modern industrialized societies and structure our basic everyday activities in a very profound way. Corresponding to the fact that we *act* as if time is a valuable commodity – a limited resource, even money – we *conceive of* time that way. Thus we understand and experience time as the kind of thing that can be spent, wasted, budgeted, invested wisely or poorly, saved, or squandered." (Lakoff & Johnson, 1980, pp.7-8)

[13] Ver (Youtube. 2011, Agosto 10). Zygmunt Bauman - Fronteiras do Pensamento [Ficheiro de Vídeo]. Retirado de https://www.youtube.com/watch?v=POZcBNo-D4A

No entanto, é na ideia de que ganhamos mais tempo que nos pressionamos a uma eficiência maior de produção e de consumo, levando-nos, pelo contrário, a uma sensação de que o tempo escasseia. Para o modelo social e económico marcado pela eficiência, produção e consumo[14] que se tem vindo a renovar até aos dias de hoje, a separação sujeito-objeto criada em relação ao *Tempo-comum* é basilar. E os problemas apontados pelos vários autores contemporâneos em relação a ele são originadas a partir dessa mesma separação. O próprio Heidegger nos chama à atenção deste aspeto:

> *O ser-aí faz contas e pergunta a quantas andamos, mas dessa maneira nunca está no tempo em propriedade. É que, perguntando pelo "quando" e pelo "quanto", o ser-aí perde o seu tempo. Porque é que ao fazer estas perguntas se perde o tempo? Aonde vai parar o tempo? É justamente o ser-aí, que calcula o tempo e que vive de relógio na mão, é este ser-aí que faz contas com o tempo, passando a vida a dizer: não tenho tempo. Não se trairá ele a si mesmo, nisso que faz com o tempo, uma vez que é ele mesmo o tempo? Perder tempo e precisar, para isso, de um relógio! Não irrompe aqui o carácter inquietante do ser-aí?* (Heidegger, 2008, p.55)

Aqui encontra-se um aspeto muito importante para a minha motivação – agora partilhada no seio do *Fra Ensemble:* é na procura de *estar-no-tempo-em-propriedade,* e assim criar uma relação autêntica com o Tempo – doravante referir-me-ei a este Tempo da relação como *Tempo-relacional* –, que procuramos, através da forma de criação artística que pretendo descrever, diluir o muro criado diariamente entre o *ser* e o *tempo*.

Sabemos, ainda assim, que não operamos à margem do *Tempo-comum* que temos vindo a falar – como vimos, nos tempos que correm, a nossa sociedade é refém desta regulamentação do Tempo –, mas operamos, sim, dentro dele, não procurando resolver universalmente e/ou localmente um possível problema da experiência do Tempo, mas, humildemente, dar a possibilidade de potenciar a sua transcendência. Assim, procuramos chegar em conjunto, através da experiência partilhada do *Tempo-relacional*, a obras que provêm dessa mesma experiência conjunta, íntima e autêntica, dando, ao público, a possibilidade de ter essa experiência connosco.

Para nós, enquanto artistas criadores e intérpretes, esta forma de criação resgata uma relação com o Tempo, fazendo com que o nosso trabalho artístico não se imponha como verdade, mas que possibilite uma relação. Citando o poeta Roberto Juarroz, nuns diálogos editados acerca do papel da poesia e da criação, o trabalho artístico não procura dar soluções "para esta coisa sem solução que é a vida e a morte do homem", apenas uma "companhia para a vida" (Juarroz, 2021, p.22). É por isso que a tarefa de documentar o nosso trabalho artístico

[14] A sociedade dos dias de hoje é vista como a *sociedade de produção*, em oposição à *sociedade disciplinar* do século XX. Ver Han, 2014, pp.19-23.

nestes moldes se revela difícil, pois não mostra soluções claras e respostas claras. Apenas uma "companhia para a vida".

Ainda assim, nestas circunstâncias, é necessário fazer saber que a regulamentação característica do *Tempo-comum* (e, por isso a sua apreensão distante, enquanto objeto) tem as suas vantagens. É o que nos permite, de facto, manter diariamente uma ordem social, uma organização necessária num mundo ideologica, social e culturalmente plural. O *Tempo-comum* estabelece-se assim como uma lei que permite a ordenação e a tranquilidade num mundo que, constantemente, coloca desafios à tolerância e à coexistência de diferentes ideias.

Por conseguinte, a eficiência não mostra apenas um lado negativo. Mostra-se, também ela, vantajosa face à pluralidade de ideologias e de tarefas. Mas não pode deixar de nos retirar a possibilidade de criar relações autênticas com o mundo – quer seja através da experiência de um cheiro, de um som, de uma cor, de um abraço ou de uma obra de arte.

Pessoalmente, a separação criada constantemente com o Tempo, motivada pela necessidade da eficiência produtiva, é uma problemática que me é muito próxima. A constante sensação de falta de tempo cria-me, frequentemente, muitos problemas em relação à sua gestão, não sendo possível, muitas das vezes, encontrar um equilíbrio entre as tarefas profissionais e as responsabilidades pessoais. Esta é a questão principal que moveu o meu interesse pelo tema, que me levou a investigá-lo e, por sua vez, a trabalhar em conjunto com os *outros* para o poder abordar[15].

A vivência singular do *Tempo-comum* pode ser asfixiante do ponto de vista da revelação do mundo, levando ao afastamento da experiência do mundo, e, enquanto do mundo, também ao afastamento do *outro*[16]. Quantas vezes nos vemos afastados das responsabilidades sociais e do cultivo de relações para, ao jeito do indivíduo que nunca tem tempo, focar apenas nos detalhes da eficiência (a carreira, as obrigações profissionais, entre muitos outros)?

Por isso, esta é também uma forma de recuperar a *relação*, o *olhar*, o *toque*. No fundo, uma recuperação de nos reencontrarmos *no outro*.

Nesse sentido, recuperando o que foi exposto anteriormente, compreendemos que a conexão virtual que nos iludiu na possibilidade de conectar mais facilmente e rapidamente com *o outro* teve, por sua vez, o efeito contrário – a desconexão, a dificuldade na cimentação da *relação*, do *vínculo* e do *toque*.

Byung-Chul Han, durante o processo de trabalho que me levou a esta reflexão, deu uma palestra intitulada "Sobre Eros" em que abordou as questões do afastamento humano e da

[15] Até porque sinto que o problema descrito em relação ao *Tempo-comum*, é, também ele, um problema partilhado e não centrado apenas em mim.

[16] Para Heidegger "ser-no-mundo coincide, assim, com o ser-uns-com-os-outros, ser com outrem: ter aí, com outrem, o mesmo mundo, encontrar-se uns com os outros, ser-uns-com-os-outros à maneira do ser-uns-para-os-outros." (Heidegger, 2008, p. 37)

ausência do *outro*[17]. Falou do *toque* como produtor da hormona da felicidade que, por sua vez, é fundamental na coesão social. Abordou a comunicação digital, onde não cabe o *toque* e a *presença*. Em conclusão, só a *presença* traz felicidade. A tentativa de estar próximo, digitalmente, do *outro*, aniquila o *outro*, por isso Byung-Chul Han afirma que, na positividade da proximidade digital, encontramos, atualmente, a negatividade da distância.

Em conclusão, encontramos nas reflexões sobre a forma como o *Tempo-comum* é apreendido atualmente, uma explicação comum a todas elas: os problemas atuais em relação ao Tempo moram na primazia da objetificação do Tempo – o *tempo da sociedade de produção*[18], o *tempo prático*, o *tempo da natureza*, i.e. o *Tempo-comum*.

Todas as referências realizadas a este tipo de Tempo são sinónimas e congruentes à apreensão de um Tempo externo ao indivíduo que ganha a sua força no muro estabelecido entre sujeito e objeto – em última análise entre o *ser* e o *tempo*.

O indivíduo, perante este tipo de Tempo, não é *o-tempo-em-propriedade*. É *no tempo* e gere-se nele, com a agravante de que tem em vista a eficiência, a produção e o consumo que, além de darem a sensação de que o tempo se rarefaz, deixa pouco espaço para os processos lentos, da espera e das relações humanas.

> *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. [...] A mania de considerar as horas do dia como fator a ter em conta num orçamento é produto de uma economia de aceleração global, cuja única variante aparentemente privada é a agenda carregada de compromissos – sem espaços em branco que pudessem ser vistos como uma mácula. Se o próprio tempo já é visto como um fator de retardamento, damos connosco a obedecer ao ditame dessa obrigação de o valorizar, tão concisamente expressa no lema «tempo é dinheiro». Este princípio baseia-se, como sabemos, na paradoxal noção de que, de cada vez que se economiza tempo, a escassez de tempo tende a aumentar ainda mais.* (Köhler, 2023, pp. 75-76)

Encontramo-nos agora aptos para começar a diluir as fronteiras.

[17] Byung-Chul Han esteve na cidade do Porto, no dia 11 de abril de 2023, no Cinema Batalha, onde tive a oportunidade de assistir à sua palestra. Para mais informações ver: https://www.porto.pt/pt/noticia/filosofo-coreano-byung-chul-han-apresenta-palestra-e-filme-no-batalha

[18] *Sociedade de produção* é o termo usado por Byung-Chul Han para descrever o desígnio da sociedade do século XXI. Ver Han, 2014, pp.19-23.

2. DILUIÇÃO DA FRONTEIRA SUJEITO-OBJETO COM O TEMPO

2.1. A perda da Unidade – A perda do Tempo como Objeto.

À boa maneira de Agamben, num exercício da nossa contemporaneidade, acabamos de problematizar o *Tempo-comum* e a forma como este assoberbou a nossa vivência temporal, canalizando os nossos esforços para a exigência eficiente, com grande impacto no cultivo da *relação*. Podemos dizer, pegando nas suas palavras, que o exercício que fizemos até ao momento se encontra espelhado na sua segunda definição de *contemporaneidade:* "contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro" (Agamben, 2009, p.62).

Ser-se contemporâneo é também encontrar, no *escuro*, uma luz que embora dirigida a nós, nunca nos alcança[19]. Agamben assemelha esse percurso ao das galáxias distantes, nas quais a sua luz vem ao nosso encontro, mas nunca nos atinge, pois essas galáxias afastam-se de nós a uma velocidade superior à da luz. É na procura dessa luz que nos encontramos aptos para iluminar, a partir de uma perspetiva criativa, a diluição da fronteira existente entre o *ser* e o *tempo.* Para isso, precisarei de – músico que sou – fazer um exercício de contraponto, contrapondo o *Tempo-comum* – e, por isso, singular –, que expus nos capítulos anteriores, com o *Tempo-relativo* – e, por isso, plural.

É partindo das galáxias e das longas distâncias que nos convém contrapor a ideia de que existe uma universalidade do *Tempo-comum*. Agamben afirma que “aquilo que percebemos como o escuro do céu é essa luz que viaja velocíssima até nós e, no entanto, não pode nos alcançar, porque as galáxias das quais provém se distanciam a uma velocidade superior àquela da luz” (Agamben, 2009, p.65).

Sabe-se, no entanto, que a velocidade da luz não diferencia, mesmo quando a sua fonte se movimenta, ou o seu observador[20]. Por isso, a velocidade da luz das galáxias a afastarem-se da Terra não se alteraria. No entanto, há razões para acreditar que existem galáxias que se afastam a uma velocidade superior à da luz, e, nesta circunstância a luz dessas galáxias nunca nos chegaria. Contudo, é algo que os cientistas ainda não comprovaram.

[19] Ver Agamben, 2009, pp.64-65.

[20] A invariância da velocidade da luz foi provada experiencialmente, em 1878, por Albert Michelson e Edward Morley, ainda antes da chegada à Teoria da Relatividade Restrita, por Einstein, em 1905. Ver Hawking, 2022, p.31.

Sabemos, sim, que a maior parte das galáxias distantes do nosso planeta se estão a afastar. E sabemos até que há uma relação de proporcionalidade direta entre a distância a que se encontram do planeta Terra e a velocidade com que se afastam[21].

A partir daqui é possível imaginar que possa haver galáxias tão distantes que superam a velocidade da luz. Se estas galáxias fossem encontradas, as leis da Física, em particular a Teoria da Relatividade de Einstein, deixariam de poder explicar o comportamento dos corpos e da luz nas extremidades do universo. Mas, até hoje não há indícios que possam confirmar esta teoria. Por isso, restam-nos as galáxias que conseguimos ver, apesar do seu movimento (quer seja ele de proximidade ou de afastamento) cuja velocidade da sua luz não varia[22].

Damos um exemplo explicativo para facilitar o processo de apreensão deste facto: a velocidade de uma pessoa Z (*Vf*[23]), a caminhar, dentro de um autocarro em movimento, é a soma da velocidade da pessoa Z (*Vz*), mais a velocidade do autocarro (*Va*), para alguém que esteja a observar o seu movimento, em repouso, na paragem do autocarro: *Vf = Vz + Va.*

Contudo, a velocidade da pessoa Z é somente a sua velocidade no ato de caminhar, para alguém que esteja a observar o seu movimento, em repouso, dentro do autocarro em movimento: *Vf = Vz.*

Neste último caso, o observador que estuda o movimento da pessoa Z encontra-se dentro do autocarro em movimento, pelo que ambos estão sob o efeito da mesma velocidade do autocarro, tornando-se esta última irrelevante para o observador que estuda o movimento. Podemos assim dizer que o *referencial* da pessoa que estuda é partilhado pela pessoa cujo movimento está a ser estudado (a pessoa Z).

Poderíamos ainda colocar mais variáveis, imaginando que os observadores que realizam este estudo não se encontram em repouso, mas sim, em movimento. Por isso, é essencial estudar o movimento de um corpo em relação a um *referencial*[24]*.*

---

[21] Hubble foi o cientista responsável por, através da medição da frequência da luz dessas galáxias distantes, perceber se estas se afastavam ou se aproximavam do planeta Terra. Após várias medidas em relação a diferentes galáxias percebeu que havia uma proporcionalidade entre a distância das galáxias e a sua velocidade: quanto maior fosse a distância entre a galáxia e o planeta Terra, maior a velocidade de afastamento dessa galáxia. Esta lei da física ficou conhecida como a Lei de Hubble. Ver Hawking, 2022, pp.49-57.

[22] Por esta razão, ainda hoje, podemos ver alguns vestígios do Universo primitivo, pois só agora a sua luz nos está a chegar.

[23] *Vf* significa, neste contexto, *Velocidade final.*

[24] Um *referencial* que se denomina *inercial*, no caso de o observador estar em repouso.

Este é um exemplo muito simples e que tem bastante utilidade no nosso dia-a-dia. No entanto, a respeito da velocidade da luz, a soma vetorial das velocidades que acabamos de exemplificar não se aplica. A velocidade da luz mantém-se invariável, independentemente do *referencial* e do movimento/repouso do objeto.

Que implicações tem esta descoberta?

De uma maneira muito simples, percebemos que a luz viaja com uma determinada velocidade. Esta velocidade é muito rápida, por isso no planeta Terra, todas as imagens que vemos são percecionadas simultaneamente[25]. Nesse sentido, um acontecimento *presente*, em Portugal, é apreendido *presentemente* na Austrália. A uma pequena escala, como a do nosso planeta, o *presente* universal é aplicável na prática apenas se analisarmos sem grande exatidão.

Mas se estudarmos casos de grandes distâncias – entre galáxias, por exemplo – um determinado evento no *presente* da galáxia X, chega, aos nossos olhos, atrasado. Ou seja, quando apreendemos, com os nossos olhos, o *presente* acontecimento da galáxia X, só é *presente* para nós, sendo já *passado* na galáxia X.

Aqui encontramos um primeiro vestígio de que quando falamos de Tempo, não falamos apenas do *Tempo-comum* independente, universal e singular.

A partir da Teoria da Relatividade[26], proposta por Albert Einstein, acabamos por ter mais detalhes em relação à forma como a universalidade do *Tempo-comum* é fruto de uma apreensão humanamente desfocada dos eventos do universo. Nasce, assim, uma nova Física, que pôs em causa algo que era dado como certo: o Tempo universal de Newton. Separa-se assim a Física denominada "clássica" da Física "moderna".

De uma forma simples, a Teoria da Relatividade diz-nos o seguinte: um corpo massivo[27] distorce o espaço. O tempo passa mais devagar no ponto de maior distorção e mais rapidamente no ponto de menor distorção do espaço[28]. Além da

[25] A velocidade da luz é de aproximadamente, 300000 km/s.

[26] Para um resumo sobre a importância da Teoria da Relatividade, no campo da Física, ver Cotardière, 2015, pp.88-89.

[27] Um corpo com grande massa.

[28] Além disso, explica como a Terra e o Sol se atraem. A atração resulta da distorção que cada um desses corpos massivos realizam sobre o espaço-tempo. Daí chamar-se também ao espaço-tempo, "campo-gravitacional". Ver Rovelli, 2018, p.73. Imaginemos dois berlindes, em cima de uma toalha, o primeiro com mais massa do que o segundo. O primeiro - o mais massivo - tem um impacto maior na distorção do espaço; o segundo, quando colocado na toalha, é atraído para o mais massivo. Acontece o mesmo com a Terra em relação ao Sol. O Sol - corpo mais massivo - distorce mais o espaço, fazendo com que a Terra seja atraída para ele. No entanto, a velocidade da Terra e a ausência de forças de atrito, no vazio, impedem o nosso planeta de cair para o Sol, realizando um movimento curvilíneo à volta do Sol. Se não houvesse

distorção do espaço, a velocidade afeta também a passagem do tempo: para um corpo com maior velocidade, o tempo é mais lento em comparação com um corpo com menor velocidade[29].

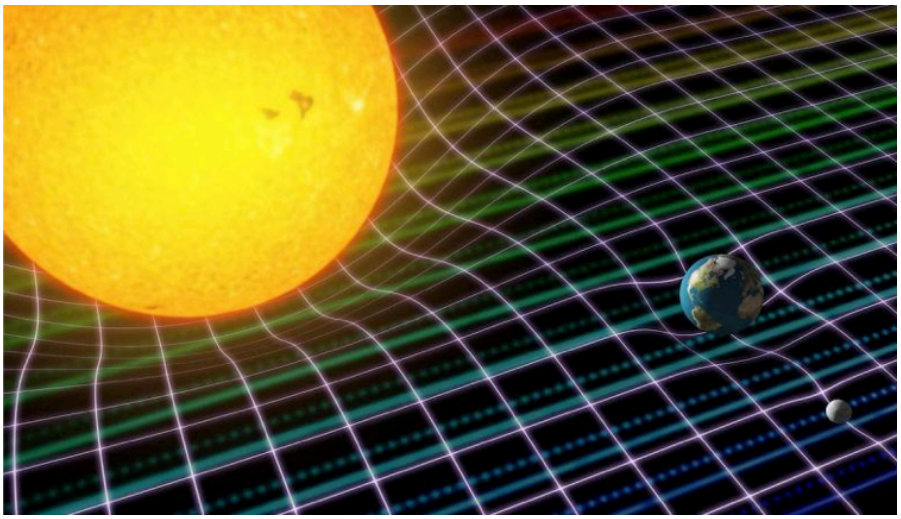


Figura 4. A distorção do espaço-tempo: **o campo-gravitacional**

É Einstein que, perante o estudo da forma como a luz se comporta no espaço – cuja teoria contrapunha o *bom senso* da *mecânica* de Newton que explicava o comportamento do movimento dos objetos –, questiona a existência da universalidade do *Tempo-comum*.

Deixamos, assim, de poder falar do Tempo e do Espaço como entidades autónomas e percebemos que para cada espaço há um tempo específico, que não é universal, sendo, por isso relativo. Por conseguinte, cai das equações físicas a variável *t*, indicativa de um tempo absoluto onde os acontecimentos se sequenciam e se ordenam. Agora, também as características do Tempo passam a estar relacionadas com as circunstâncias do Espaço, bem como os corpos passam a distorcer e a influenciar o espaço-tempo.

Um dos autores que melhor nos explica esta circunstância em relação ao *Tempo-relativo* é o físico Carlo Rovelli que nos diz:

> *Cada quantidade «tempo» divide-se numa teia de tempos. Não descrevemos como o mundo evolui no tempo: descrevemos as coisas a acontecerem em tempos locais, e os tempos locais a acontecerem um em relação ao outro. O*

o Sol (ou outros corpos que distorcessem o espaço à volta da Terra), esperar-se-ia, da Terra, um movimento retilíneo uniforme. Ver Rovelli, 2018, p.21.

[29] Para a explicação científica deste efeito ver Roriz, 2004, pp.82-92.

> *mundo não é como um pelotão que avança ao ritmo de um comandante. É uma rede de eventos que se influenciam reciprocamente.*
>
> *É assim que a teoria da relatividade geral de Einstein concebe o tempo. As suas equações não têm um único tempo, têm inúmeros. Entre dois acontecimentos, como a separação e o reencontro de dois relógios, a duração não é única. A física* [moderna] *não descreve como as coisas evoluem «no tempo», mas como as coisas evoluem nos seus tempos e como «os tempos» evoluem um em relação ao outro.*
>
> *O tempo perdeu a primeira camada: a sua unicidade. Em cada lugar, o tempo tem um ritmo diferente, um andamento distinto. As coisas do mundo entrelaçam-se em danças a ritmos diferentes.* (Rovelli, 2018, pp.25-26)

O jargão científico é complicado e este texto não pretende demorar-se nele, mas foi a partir da possibilidade da pluralidade do *Tempo-relativo* – projetada numa forma de pensar *os tempos* – que senti a necessidade de aprofundar o Tempo procurando encontrar na sua pluralidade uma forma de transcender o *Tempo-comum*.

A ciência – sempre muito séria e respeitada no que toca à *imparcialidade epistemológica* no estudo dos objetos – dá-nos agora a oportunidade de legitimar a pluralidade do Tempo.

Assim, quando falamos de Tempo, não falamos apenas da singularidade do *Tempo-comum*. Falamos de *tempos*, cada um com as suas características e circunstâncias. Significa também apreender os acontecimentos na sua complexidade, nas suas infinitas teias de relações.

Por isso, a queda da universalidade do *Tempo-comum* não significa que tudo é inerte. A imutabilidade das "coisas" não cabe na Física Relativa. Tudo está em constante movimento e mudança.

E o Tempo faz parte dessa dança, bem como o Espaço.

> *Pensar o mundo como um conjunto de eventos, de processos, é a maneira que nos dá a possibilidade de o apreender, de o compreender, de o descrever melhor. É a única maneira compatível com a relatividade. O mundo não é um conjunto de coisas, é um conjunto de eventos.* (Rovelli, 2018, p.91)

Figura 5. Chiharu Shiota - ***The Web of Time***

2.2. Cai a objetificação do Tempo. Perda do Tempo Subjetivo e Intersubjetivo.

Após destruirmos a universalidade do *Tempo-comum*, precisamos também de refletir sobre o *Tempo-relativo*.

A Física relativista, até agora, mostra-nos que não se pode abordar o Tempo apenas como parâmetro universal. O Tempo é também local, e, por isso, relativo[30].

Olhando agora para o espectro subjetivo do Tempo, a sua relatividade é fundamental para ver em cada um de nós, o Tempo individual de cada um. Estamos perante um facto entendido por todos: como bem sabemos, a experiência da passagem do tempo não é a mesma para cada indivíduo. Vejamos a experiência de estar num concerto: a pessoa A adorou aquele concerto; a pessoa B não gostou do mesmo concerto – as experiências da passagem do tempo, para cada uma delas serão certamente diferentes[31] em relação a um mesmo evento.

[30] O uso da palavra *relativo* a partir deste momento não está circunscrito à ciência, mais especificamente, à Teoria da Relatividade. O uso da palavra *relativo* é agora mais abrangente.

[31] Um bom estudo sobre a forma como diferentes pessoas, em diferentes ambientes, percecionam a passagem do Tempo de forma distinta encontra-se neste artigo: Pfeier, E. & Wittmann, M. (2020), pp.1-11. O artigo foca-se sobretudo na forma como vários grupos de pessoas, em diferentes ambientes, com diferentes estímulos, percecionavam a passagem do Tempo, em silêncio. O facto de ser em *silêncio* torna-se relevante no trabalho que estamos a referenciar e que vai ser desenvolvido mais tarde.

No entanto, a relação que a pessoa A tem com o Tempo da pessoa B é uma relação, ainda assim, marcada pela clivagem sujeito-objeto. Diríamos: "o Tempo da pessoa B não é o meu Tempo"; ou "o Tempo da pessoa A não é o Tempo da pessoa B", ou ainda "o meu Tempo difere do da pessoa A e do da pessoa B".

Em todas estas premissas, apesar de abordarmos a subjetividade *Tempo-relativo*, não é ainda condição suficiente para diluir a separação sujeito-objeto com o Tempo. Em todas as premissas enumeradas, abordamos o Tempo do *outro* como não sendo o meu, mas do *outro*. Esta perspetiva só é possível devido à minha separação em relação ao *outro*.

Poderemos perguntar neste momento: estamos, então, a abordar o *Tempo-intersubjetivo*?

Quando falamos do ato de *ser-uns-com-os-outros* procurando o *Tempo-relacional* também não nos referimos ao *Tempo-intersubjetivo*. A intersubjetividade temporal marca uma afinidade do Tempo da pessoa A com o Tempo da pessoa B coincidente. Esta tese só é permitida a partir do conhecimento do Tempo subjetivo da pessoa A e da pessoa B. São subjetivamente coincidentes não precisando, por isso, de estarem em *relação*.

O que procuramos então?

Procuramos diluir as fronteiras existentes entre o *ser* e o *tempo*. Quando somos no Tempo *em propriedade* – isto é sinónimo a dizer: quando somos *o tempo* – perdemos o Tempo exterior ao indivíduo. Perdemos o *Tempo-comum*, marcado pelo relógio, mas também perdemos a subjetividade do nosso próprio Tempo, o *Tempo-relativo*. E, em relação ao *outro*, perdemos também o Tempo do *outro*. Deixa de ser possível apreender o Tempo nosso e de cada um.

Chegamos, assim, a um momento em que deixamos de apreender a passagem do Tempo. E, sabendo que *ser* e *tempo* são, aqui, a mesma "face da nossa moeda", perdemos a consciência da nossa própria existência, que é, por si só, temporal devido à sua efemeridade e finitude.

Só aí somos *o-tempo-em-propriedade*. E, quando o fazemos, juntamente com *outros*, em conjunto e em partilha, chegamos ao ato da comunhão: deixo de ser capaz de apreender o meu Tempo e o do *outro*. Deixamos sequer de poder falar sobre o meu Tempo e o do *outro*. Deixa de haver fronteira entre *mim* e o *outro*. Eu sou o *outro* e o *outro* sou eu. Estamos, neste momento, perante a propriedade fundamental da *relação*.

3. APÓS A DILUIÇÃO DA FRONTEIRA SUJEITO-OBJETO COM O TEMPO

3.1 A *Relação* e a inexistência da separação Sujeito-Objeto. Ser=Tempo.

Martin Buber, acerca da *relação* diz-nos:

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

A separação sujeito-objeto vive no âmbito do *Isso* impessoal. Tal como estar perante o relógio vive no âmbito da separação e, por isso, do *Isso* impessoal. O afastamento do *outro* devido ao *Tempo-comum*, faz-nos olhar para o *outro* como aquele que não sou eu. Mais uma vez, encontramo-nos na impessoalidade do *Isso* – o *outro* objetificado.

Este trabalho não procura documentar uma simples colaboração entre compositor e intérpretes. Uma parte significativa destas colaborações vivem na objetificação dos instrumentistas por parte do compositor – apropriando-se do seu conhecimento técnico e musical para se tornarem melhores compositores – e da objetificação contrária, a do compositor por parte dos instrumentistas – no intuito de se tornarem melhores intérpretes da música de determinado autor. Aqui não se trata de um processo de criação artística que vive no âmbito do *Tu* relacional, mas sim de relações em que compositores e instrumentistas são *Isso* para cada um em relação ao outro.

É nesse sentido que posso afirmar que o trabalho que documento não se fundamenta no *Isso* impessoal. É um trabalho que procura através das *relações* estabelecidas *a priori* e *a posteriori* à formação do ensemble, potenciar uma procura artística, uma forma de *ser-uns-com-os-outros*, que mergulhados num mesmo *momento* – numa mesma experiência do Tempo – nos possamos diluir nele, passando a criar música, no âmbito do *Tu* relacional entre todos os elementos, relacionados todos entre si e um Tempo que lhes é comum, não havendo separação entre eles e o Tempo. Estamos perante o *Tempo-relacional*.

Quando falamos da *relação* procuramos o *Tu* que nos permite *ser-com-o-outro* e ir até mais longe: *ser-o-outro*. Em simultâneo, o mesmo acontece entre mim e o Tempo: deixo de *ser-no-tempo* e passo a *ser-o-tempo*. Não havendo separação entre mim e o outro, também não há separação entre o meu Tempo e o do outro. Passamos, assim, a *sermos-o-tempo*.

Este processo é imediato e não prevê condições para a sua execução. Martin Buber alerta-nos para esse facto:

> *A relação com o Tu é imediata. Nada de conceptual existe entre Eu e Tu, nenhum saber prévio, nenhuma fantasia; e até a memória se transforma, ao arrojar-se da individuação à totalidade. Nenhum fim existe entre Eu e Tu, nenhuma avidez, nenhuma antecipação [...] Todo o meio é um obstáculo. Só onde todos os meios se desintegram tem lugar o encontro.* (Buber, 2014, p.16)

São, por isso, raros os momentos em que conseguimos tal alienação do *impessoal* e nos ligamos de forma autêntica ao mundo. Só o fazemos quando transformamos uma *relação Eu-Isso* numa *relação Eu-Tu*.

Por isso, nos momentos de criação, não se encontra um processo racional, lógico, que vive da análise a todo o momento dos sons que estão a ser criados. Esta forma de estar perante os sons, objetifica os sons, engavetando-os de acordo com as suas propriedades características analisadas *no tempo* e *no espaço*. Esta forma de apreender os sons vive no âmbito do *Isso* que, por sua vez, clarifica a sua proveniência: é um som realizado por A; após a análise do som de A, eu estou em condições de responder com um som realizado por mim. Assim, está criado o afastamento entre mim e A. Eu sou diferente de A. Não só o som foi objetificado, como também a minha relação com A foi objetificada. Vive no âmbito do *Isso* impessoal.

A *relação Eu-Tu* mostra-nos algo diferente. Dilui o que está entre: os obstáculos, os muros. E a palavra torna-se incapaz de cristalizar a *relação Eu-Tu* e os efeitos que ela cria nos seres em *relação*, pois não os consegue apreender enquanto seres individuais, não os consegue separar ou distinguir. Se a palavra fosse suficiente para mediar a experiência da *relação Eu-Tu*, então não seria uma *relação Eu-Tu* autêntica. A palavra tornar-se-ia um meio e estaríamos perante uma *relação Eu-Isso*[32].

O *encontro* como nos diz Buber, é proporcionado pela diluição do meio, dos fins que constituem um obstáculo à *reciprocidade* e ao *imediato* da *relação Eu-Tu*. É neste

[32] É devido a esta questão que é tão difícil (e diria até, por vezes doloroso) escrever uma dissertação que documente esta forma de criação artística que não se deixa capturar pela palavra e pelo discurso lógico.

sentido que *nós-somos-com-o-outro,* pois estamos todos no âmbito da *relação Eu-Tu*. E é nesta circunstância que podemos ir mais longe: *ser-com-o-outro* implica ainda uma separação, por isso, aquando do estabelecimento da *relação Eu-Tu*, é potenciado o *ser-o-outro-em-propriedade*.

Este aspeto não é circunscrito a relações entre pessoas. A *relação Eu-Tu* pode ser consagrada em relação a qualquer elemento com o qual nos relacionamos. Neste caso, a relação primordial que pretendemos documentar é aquela que é criada com o Tempo e com o *outro,* que move a criação artística. No entanto, há uma particularidade: a *relação Eu-Tu* estabelecida com o Tempo é criada em comunhão e, por isso, em partilha. Na circunstância em que *sendo-uns-com-os-outros* potenciamos a possibilidade de *sermos-o-outro*, então, em comunhão, partilhamos um Tempo congruente, resultado da pluralidade da temporalidade própria de cada um. E no *sendo-o-outro* acabamos por criar a *relação Eu-Tu* com o *Tempo-relacional-partilhado*. Não conhecendo, a *relação Eu-Tu*, a separação sujeito-objeto que temos vindo a desintegrar lentamente, no *sendo-o-outro* encontramos o *ser-o-tempo*.

> *Na antecipação, o ser-aí é o seu porvir, mas de tal maneira que, neste ser-porvir, ele regressa ao seu passado e ao seu presente. Concebido na sua possibilidade de ser mais extrema, o ser-aí não é no tempo, ele é mesmo o tempo.* (Heidegger, 2008, p.51)

Através de um exemplo pragmático, tentamos clarificar como se traduz a *relação Eu-Tu*:

num momento de improvisação, a resposta da Ana Rosa ao pizzicato da Marta Nabeiro não é dada a partir da análise lógica que o discurso sonoro implica. A técnica de improvisação e o conhecimento musical permitem a análise em tempo real dos elementos que vão sendo processados pelo ouvido. Depois de processados requerem uma resposta que depende da técnica e, em última análise, do conhecimento[33]. Esta forma de improvisação corresponde a uma *relação Eu-Isso* a todo o momento que separa o sujeito que estuda e o objeto estudado. É a análise objetiva do pizzicato que a separa desse pizzicato, separando-a da Marta e separando-a, em última análise, da partilha do momento. A *relação Eu-Tu*, sobre a qual nós temos trabalhado, é a que permite uma resposta da Ana Rosa à Marta Nabeiro resultado da *reciprocidade* da *relação* manifestada pela *intuição* no *momento* da improvisação. Não há uma transformação da Ana Rosa em relação à Marta; há uma transformação simultânea de ambas; e não há nenhuma separação entre elas e o seu Tempo, pois no *imediato* da

[33] A rapidez deste processo dita a capacidade virtuosística do improvisador.

relação, elas são o próprio Tempo. Em última análise, a resposta da Ana Rosa à Marta era a única resposta possível de ser dada naquele *momento*.

> *Relação é reciprocidade. O meu Tu atua em mim, tal como eu nele atuo. Os nossos alunos formam-nos, as nossas obras edificam-nos. [...] Quão instruídos somos pelas crianças, pelos animais! Inescrutavelmente implicados, vivemos na torrente da universal reciprocidade*. (Buber, 2014, p.20)

3.2. A *Experiência* e a fuga ao Conhecimento lógico.

O percurso desde a explicação da separação sujeito-objeto até à sua diluição explica a circunstância específica e excecional em que a *experiência* se dá a nós. A *relação Eu-Tu* permite a *experiência* autêntica, reveladora de verdades – também elas plurais – sobre o *mundo-onde-somos*.

No entanto, a *experiência* não se deixa captar pela análise e discurso lógicos. A tentativa de descrever uma *experiência* arrebatadora[34] – como esta que continuamente falho em descrever – é comummente procedida pela impossibilidade da medição da palavra. Diríamos: “Não tenho palavras para descrever a experiência que tive”.

Mas não deixamos de tentar encontrar – animal insaciado que somos em conhecer – as palavras que nos possam aproximar dessa *experiência*. Quando o fazemos, falhamos a *experiência*, afastamo-nos e transformamos uma *relação Eu-Tu* numa *relação Eu-Isso*. Em última análise, acabamos por nos resumir à separação sujeito-objeto.

Um dos livros fundamentais para toda a pesquisa documentada é do escritor francês Georges Bataille, *A Experiência Interior* (2022). Bataille, percebendo a potencialidade da *experiência* no alargamento do saber (não discursivo), falha – de uma forma belíssima – em escrever sobre o tema.

O autor diz-nos:

[34] O *arrebatamento* é a expressão usada por Bataille para descrever a *experiência* fugaz ao *saber*: “A angústia dura enquanto o *ipse* persistir na sua vontade de saber e de ser *ipse*, mas se este se abandonar a si mesmo e, consigo, o saber, se ele se entregar ao não-saber nesse abandono, começa o arrebatamento. No arrebatamento, a minha experiência volta a encontrar um sentido, mas o sentido refere-se de imediato ao *ipse*, torna-se *o meu* arrebatamento, um arrebatamento que eu, *ipse*, possuo, dando satisfação à minha vontade de ser tudo. Assim que chego a este ponto, cessa a comunicação, a perda de mim próprio, deixei de me abandonar, permaneço ali, mas com um saber novo.” (Bataille, 2022, p.80)

> *Mas, é inegável, o avanço da inteligência humana teve como efeito secundário a diminuição do possível num domínio que parecia estranho à inteligência: o da experiência interior.*
>
> *Dizer diminuir ainda é dizer pouco. O desenvolvimento da inteligência levou a um dessecamento da vida que, em retorno, diminuiu a inteligência.* (Bataille, 2022, p.22)

Este argumento dá força ao que tenho vindo a afirmar: embora a separação sujeito-objeto seja uma ferramenta poderosa no que toca ao conhecimento imparcial dos objetos, esta não é a única forma legítima de conhecer. No entanto, o perigo que aponto, acompanhando Bataille, é de que o conhecimento baseado na separação sujeito-objeto está, à medida que o tempo passa, a tomar o lugar de única forma de conhecimento.

A arte, tal como a penso e faço, aqui juntamente com o *Fra Ensemble*, vive no âmbito da diluição da separação sujeito-objeto. Rui Penha, na comunicação apresentada à Sociedade Portuguesa de Investigação em Música (SPIM) sob o título *A Arte para além do objeto e do sujeito* (2020), reforça esta ideia, afirmando

> *[...] que a arte não se deixará nunca capturar enquanto objeto e que todas as abordagens que procurem definir a arte assumindo uma separação entre sujeito (seja este criador ou observador, a distinção é irrelevante) e objeto artístico estarão, à partida, destinadas ao fracasso. Este erro pode ser cometido atribuindo quer às propriedades do objeto artístico, quer ao seu contexto de criação e apresentação as condições que o tornam – a esse objeto – numa obra de arte*. (Penha, 2020, p.9)

Atentemos que, como Rui Penha nos diz, não interessa saber qual o sujeito que apreende o objeto artístico como objeto. Para nós, *Fra Ensemble,* também não nos interessa, visto que o trabalho que realizamos dilui essa separação: dilui, para mim enquanto compositor e performer, como para os colegas que trabalham comigo; dilui as separações entre nós e entre o Tempo que é partilhado; assim como dilui, no momento da performance em concerto, a separação entre nós e o público – entre os Tempos plurais de cada um (do ensemble e do público) procurando um Tempo do concerto, um Tempo partilhado por todos, onde o público *seja-connosco* e onde, por muito estranho que possa parecer, a *reciprocidade* permita que *nós-sejamos-o-público*. Em última análise, a consagração do *Tempo-relacional*.

Por isso Bataille (2022) diz-nos que "É preciso *viver* a experiência; ela não é acessível facilmente [...] Só do interior, vivida até ao transe, ela aparece a unir aquilo que o pensamento discursivo tem de separar" (p.22).

E continua:

> *A experiência atinge por fim a fusão do objeto e do sujeito, sendo como sujeito não-saber, e como objeto, o desconhecido. [...]*
>
> *[E]ra preciso não procurar longe, mas, pelo contrário, voltar a entrar em si mesmo para aí encontrar aquilo que faltou desde o dia em que contestámos as construções. «Si mesmo» não é o sujeito que se isola do mundo, mas um lugar de comunicação, de fusão do sujeito e do objeto.* (Bataille, 2022, p.23)

E poderíamos acrescentar às palavras de Bataille, que estamos perante um lugar de *encontro* que Buber nos traz, de *presença* e do *toque* que Byung-Chul Han recupera, de *companhia* apresentada por Juarroz.

De facto, a criação artística que tenho vindo a realizar com o *Fra Ensemble* tem esta vontade: a de potenciar a *experiência* de *ser-o-tempo-sendo-o-outro-em-propriedade* – o *Tempo-relacional*.

Quando atingimos a experiência que "não é acessível facilmente" a *relação Eu-Tu* está consagrada entre tudo o que pode ser, numa perspetiva lógica, sujeito e objeto.

Por isso, quando Pauline Oliveros pergunta: "Consegues imaginar que és som?"[35] (Oliveros, 2005, p.32), nós, *Fra Ensemble*, podemos afirmar com toda a certeza: "Sim, conseguimos".

[35] Tradução livre: "Can you imagine that you are sound?" (Oliveros, 2005, p.32).

3.3. Problematização do Silêncio.

Trago os instrumentos do fogo

Ponho-os na boca

Ponho-os no coração

Trago os instrumentos da respiração

- Uma montanha, uma árvore que lhe dá abrigo –

E suspendo-os nos ramos como pinhas que dão sombra

Um lugar fresco para os deportados de Sião nas margens

Trouxe também os instrumentos dos mineiros

Uma luz na cabeça voltada para o pensamento

Um olhar profundo

O modo prisioneiro de virem livremente para fora

E trago todos os instrumentos na circulação do sangue e na ocupação

[permanente

Das mãos

Para o instrumento difícil

Do silêncio

(Faria, 2015, p.183)

Diz-nos, Daniel Faria, que trouxe consigo vários *instrumentos* para *o instrumento difícil do silêncio*. É surpreendente. Trata o *silêncio* de ser um *instrumento*? Se o é, trata-se de um instrumento *difícil*?

Não deixa de ser curioso contrapor esta ideia de *silêncio*, que Daniel Faria nos apresenta, pela definição académica do conceito:

> ***Silêncio*** *s.m. Ausência de qualquer ruído: o silêncio da noite. / Sossego, repouso, inação: por alguns dias, as paixões ficaram em silêncio. / Mistério, segredo: no silêncio prepara seus golpes mortais. / Mús. Interrupção mais ou menos longa do som; pausa. / Sinal musical que representa a pausa. // Silêncio mortal, silêncio absoluto. // Guardar silêncio, calar-se.* (Houaiss, 1982, p.808)

Refletindo a partir da definição (talvez) mais popular da palavra *silêncio* – *Ausência de qualquer ruído* – relativo à sua caracterização estritamente sonora, encontramos nele o vazio da *ausência*. Como pode ser, este *silêncio*, vazio, um *instrumento difícil*? A *ausência* certamente o será, pelo menos, na maior parte das vezes.

O silêncio, tal como o Tempo, não se encerra numa definição. Nem, como podemos ver pela definição de Houaiss (1982) se trata de uma caracterização estritamente sonora. Há algo de plural em relação ao silêncio. Silêncios há muitos. Podem ser sonoros, mas também podem ser visuais, sensitivos, metafísicos. Podem também ser ruidosos.

Poderá o silêncio ser ruidoso?

Bataille chama-nos à atenção: “A palavra silêncio é ainda um ruído” (Bataille, 2022, p.29).

Também creio que sim. Creio que cada vez há mais silêncios ruidosos. Talvez seja por isso que estamos perante um *instrumento difícil* que requer esforço, sacrifício e que, por isso, precisa dos *instrumentos do fogo, da respiração* e *dos mineiros*, transportados nas *mãos e na circulação do sangue*. Todo este esforço para e pelo silêncio.

De um ponto de vista estritamente sonoro, podemos ir ainda mais longe e questionar a definição de *silêncio* enquanto ausência de som. O silêncio enquanto

ausência de som, existe? Mais do que uma caracterização do som – neste caso da sua *ausência* – será o silêncio, em alternativa, uma atitude de procura?

O compositor John Cage diz-nos: "Não existe silêncio. Está sempre a acontecer algo que faz um som. Ninguém se consegue aperceber disso até começar, realmente, a ouvir" (Cage, 1961, p.191)[36]. Creio que essa seja a função da sua obra *4'33''*: potenciar a capacidade da escuta. E deixando o conceito de ser encurralado no estritamente sonoro, potenciar também as capacidades sensitivas, tornando-nos porosos às experiências que o mundo nos pode oferecer.

Trata-se, assim, de um silêncio potenciador, de uma *presença* inabalável que luta constantemente com o *já ouvido* e o *já sentido* dos tempos da rentabilização, do consumo em massa e da moda.

É neste sentido que Mario Perniola coloca o ato da escuta no primado dos sentidos da sociedade contemporânea. Ele diz-nos:

> *Parece, pois, que o já sentido é na verdade um já visto, um já tocado, um já gostado, um já cheirado, mas mais essencialmente um já saboreado, um já escutado. Este primado do ouvido sobre os outros sentidos, implícito na palavra italiana [sentire], é uma armadilha linguística ou reflete um aspeto importante da sociedade contemporânea?* (Perniola, 1993, p.45)

Tradicionalmente, o sentido-visão é tido como o sentido mais imediato e mais confiável. No entanto, há no sentido-audição uma particularidade que o sentido-visão não consagra: a impossibilidade da escolha do que é sentido. No campo visual, basta fechar os olhos para evitar determinada experiência (há a possibilidade da escolha). No campo auditivo, o mesmo não acontece. A audição não nos dá a escolher a possibilidade de deixar de ouvir. Os sons invadem-nos, tornando este sentido, indubitavelmente, o mais permeável. No entanto, não significa que outros sentidos não possam apoiar o sentido-audição na procura de um determinado som (mesmo que este seja o silêncio): vejamos o caso do maestro – o gesto do maestro pretende atingir um determinado som a partir da sua receção-visual por parte dos músicos. Neste caso, o sentido-visão tem um papel fundamental na produção de um determinado som pois mostra-se eficiente a encontrar uma proposta sonora partilhada pelos vários músicos. Estes usam o sentido-audição para poderem resolver problemas de junção, de timbre,

[36] Tradução livre: "There is no such thing as silence. Something is always happening that makes a sound. No one can have an idea once he starts really listening." (Cage, 1961, p.191)

de afinação, bem como para procurarem uniformizar o som. Mas o sentido-visão, orientado pela potência do gesto de um maestro, unifica e encerra uma única interpretação que é partilhada pelos demais. Desta forma, ambos os sentidos se mostram congruentes na procura daquele som ou daquele silêncio.

É num exemplo deste intercâmbio sensitivo que olhamos para Kirill Petrenko, maestro titular atual da Orquestra Filarmónica de Berlim, e vemos/ouvimos a sua proposta de interpretação, espelhada no seu gesto, da obra *4'33''* de John Cage[37].

Somos capazes de, através do gesto de Kirill Petrenko, nos diferentes andamentos, percecionar silêncios diferentes?

Creio que sim. Mas só compreendemos essa diversidade se recorrermos ao sentido-visão e a direcionarmos para o gesto do maestro. Duvido que, sem a visão, chegássemos ao veredicto de uma diversidade de silêncios. Este é um bom exemplo de uma forma de silêncio não circunscrito ao sonoro, mostrando-se pluralmente significante e sensitivo.

4'33'' de John Cage torna consciente a porosidade auditiva, mostrando que a audição pode ser o sentido mais imparcial em relação ao gosto, ao conforto e ao desconforto, às várias e diferenciadas experiências do mundo. Torna-se possível esta consciencialização da audição se tomarmos a atitude do silêncio.

Mário Azevedo, diz-nos, em relação ao *silêncio* de John Cage, que

> *É um silêncio contra a estetização do quotidiano, contra a abundância em demasia e contra a integração consumista e a sistemática poluição da paisagem sonora humana, no que diz respeito à forma como esta se apropria do mundo. É um silêncio – grito em rotura com o modo de regulação, digamos, fordiano com que nos puseram a viver.*
>
> *É um silêncio malcomportado, capaz de rir na cara da racionalidade contabilística e da rentabilidade máxima com que temos vindo a lidar com o mundo, em particular com a educação, a música e o mundo das artes.* (Azevedo, 2017, p.52)

[37] Ver Youtube. (2020, Novembro 11). John Cage: 4'33'' / Petrenko . Berliner Philarmoniker [Ficheiro de Vídeo]. Retirado de https://www.youtube.com/watch?v=AWVUp12XPpU

No mesmo sentido, Mario Perniola, encontra no *sentir* a grande mudança do século XX, tratando-se de uma mudança que não afeta incisivamente nos âmbitos do *pensar* e do *agir*, mas no âmbito do *sentir*, da *aisthesis*[38]. Trata-se da mudança do *sentir* pelo *já sentido*:

> *Aos nossos avós, os objetos, as pessoas, os acontecimentos apresentavam-se como algo para ser sentido, para ser vivido como uma experiência interior, causa de alegria ou de dor, objeto de participação sensorial, emotiva, espiritual, ou, pelo contrário, algo de que não se apercebiam ou se recusavam a perceber. A nós, pelo contrário, os objetos, 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 objetos, de pessoas e de acontecimentos passados sem serem sentidos, esta é a grande viragem histórica de que somos testemunhas.* (Perniola, 1993, pp.12-13)

A diferença do *sentir* e do *já sentido* pode ser transposta para o âmbito da *relação*. O *já sentido* trata-se da passividade do *impessoal*: no fundo, da *relação Eu-Isso*. O *sentir*, tal como Perniola o descreve, trata de ser ativo (precisa *do esforço, da responsabilidade, da atenção, da escolha, da aplicação*), procurando a autenticidade da *experiência*, consagrando a *relação Eu-Tu*.

Tanto Azevedo (2017) como Perniola (1993) colocam a *escuta* como o sentido primordial na procura de *sentir*. E o silêncio, não se tratando de *ausência*, mas de ser um potenciador sensitivo parece tomar um lugar primordial no desvelamento de autenticidades.

[38] Ver Perniola, 1993, pp.11-12.

O silêncio permeia-nos às experiências, aos eventos que nos rodeiam. É, desta forma, um revelador de novos universos, plurais e incertos. Mas que têm a legitimidade de nos invadir, através da escuta, de forma pura, sem filtros e preconceitos.

Encontramos, assim, na pluralidade do silêncio – nos *silêncios* – uma forma de procurar autenticidades que nos permitam criar *relações Eu-Tu* com o mundo.

3.4. Silêncio e a Experiência estética.

Como acabamos de ver, o silêncio, escapando à sua caracterização estritamente sonora, não se trata apenas da *ausência*. Aqui, encontramos no silêncio, a partir da importância do sentido-audição, uma forma de potenciar todos os sentidos, procurando autenticidades que o mundo, numa *relação Eu-Tu* connosco, nos pode desvelar[39].

O trabalho que realizamos, e que aqui descrevo – não apenas centrado na composição, mas também na performance –, é estético. Define-se como estético no sentido em que pretende criar sensações, lutar contra o *já sentido* e recuperar o ato de *sentir*. Não pretende dar conforto nem respostas. Enquanto trabalho estético, pretende fazer *sentir* plurais sensações.

Chegados a este ponto questionamos: é legítimo, em relação ao trabalho artístico, a escrita deste texto?

A palavra, quando usada numa lógica discursiva e racional, pode-se tornar um entrave à *experiência*. Este texto, a ser lido, deveria proceder a performance do trabalho artístico. Este texto, a ser legitimado pelo ouvinte, dever-se-ia encontrar na posição de posfácio. No entanto, a Academia não o permite: o júri, constituído pelo arguente e pelo orientador deverá, como esperado, assistir ao concerto de forma informada, podendo, assim, avaliar imparcialmente o trabalho realizado por mim. Constitui-se assim a separação que teimo em diluir.

Bataille explica-nos:

> *O silêncio é dado na dileção doentia do coração. Quando um perfume é carregado de reminiscências, demoramo-nos sozinhos a respirar a flor, a*

[39] Uma dessas relações é a que criamos, em conjunto e em partilha, com o Tempo.

> *interrogá-la, na angústia do segredo que a sua doçura nos confiará dentro de instantes: esse segredo é somente a presença interior, silenciosa, insondável e nua que uma atenção sempre dada às palavras (aos objetos) nos furta, e que nos é restituída por ela, se a dermos ao mais transparente dos objetos.* (Bataille, 2022, p.33)

A palavra retira-nos da *experiência*. Aqui, o silêncio enquanto *ausência* da palavra é também uma atitude:

> *À palavra* [silêncio] *pertence já, como disse, a abolição do ruído que é a palavra; é de todas as palavras a mais perversa, ou a mais poética: é ela própria garantia da sua morte*. (Bataille, 2022, pp.32-33)

Um outro exemplo do silêncio enquanto potenciador da *experiência* é nos dado pelo herói de guerra norueguês Claus Hellberg[40]:

> *Certo dia de manhã cedo, conduzido por Hellberg, um grupo de caminhantes saiu de Finsehytta, uma cabana de montanha, famosa na Noruega. A luz do verão regressara, o inverno apresentava-se menos agreste e novas cores surgiam por todo o lado. As condições eram fantásticas, mas, em vez de falar delas, Hellberg deu início à caminhada distribuindo tiras de papel a cada um dos participantes, em cada uma das quais se lia: «Sim, é perfeitamente espantoso.»* (Kagge, 2017, p.105)

A tentativa de descrever a *experiência* mata a *experiência*. Por isso, quando perguntam a Luísa Cunha *o que é uma imagem?* Ela responde:

> *É aquilo que não se pode dizer por palavras. Para mim é isso.* [...]. *Pedia-lhes* [aos alunos] *para fazerem um trabalho, com um tema, e depois discutíamos. O que é isto? – perguntava-lhes. Faziam ilustrações, e de seguida descreviam-nas, crendo que podia haver uma correspondência direta entre as palavras e as imagens. Diziam coisas inacreditáveis. Isto é o amor, é um sonho, é não sei o quê, não sei que mais. Eu respondia-lhes que aquilo não dizia nada: o amor não se consegue pôr aqui. Ficavam de rastos, desiludidos.* (Cunha, 2019, p.55)

Tudo isto são exemplos do silêncio enquanto atitude. A *ausência* da palavra como forma de fuga ao método discursivo lógico, da apreensão de objetos e de sujeitos.

[40] A história foi contada ao autor Erling Kagge pelo explorador polar Herman Mehren, que, por sua vez, conhecia Hellberg pessoalmente. Ver Kagge, 2017, p.153.

> [...] *Eu só respondia: o material não aguenta. O material não aguenta tanta historieta. Não se esqueçam de que isto são artes visuais. Não estão a trabalhar no domínio verbal das palavras*. (Cunha, 2019, p.56)

A experiência estética – e, enquanto estética, do *sentir* – dilui a separação, enfraquece a palavra e cria autenticidades desveladas em *relação Eu-Tu* com o mundo. Essas autenticidades constituem-se como um conhecimento tão legítimo como aquele científico que vive na separação de objetos e de sujeitos.

No entanto, é necessário abordar o conceito de *estética* enquanto disciplina: sabendo que o julgamento estético é subjetivo em relação a um determinado objeto – aqui podemos dar como exemplo o de uma pessoa que está a ouvir a música que eu escrevi, interpretada pelo *Fra Ensemble* –; sabendo também que este objeto contém propriedades que o tornam *belo* ao sujeito que o julga; então, há uma possível objetividade em relação ao julgamento do *belo* que mostra que o que é *belo* para um, será belo para os demais. Disto tem tratado a Estética. Segundo o *Dicionário de estética*:

> *A estética nasce como tentativa de fundamentar criticamente tudo aquilo que, num primeiro momento, aparece como acidental e irracional, elevando-o a um estatuto normativo. É uma disciplina filosófica que pretende dotar de universalidade e necessidade uma determinada experiência que, em geral, se encontra privada de tais condições.*
>
> *[...] No fenómeno do GOSTO anunciava-se uma subjetividade totalmente entregue a si própria, à sua mais íntima liberdade. A estética é a resposta a esta situação.* (Carchia & D'Angelo, 2009, pp.109-110)

E continua apontando o seu desafio:

> *De facto, o problema é o seguinte: se os conceitos estéticos continuassem a funcionar como normas, não haveria espaço nem para o gosto nem para o sentimento, mas tão-somente para a aplicação de regras. Pelo contrário, se o gosto de cada um tivesse um valor incondicional, não haveria a possibilidade de uma esfera comum de objetividade – um espaço para o juízo – e, deste modo, triunfaria o caráter estatisticamente acidental da experiência. Portanto, o problema é o de encontrar uma dimensão de objetividade que não seja dogmático-racional.* (Carchia & D'Angelo, 2009, p.110)

E é numa forma de reflexão sobre este desafio que convém invocar para a discussão Alexander Nehamas que no livro, *Only a Promise of Happiness* [*Apenas uma*

promessa de felicidade] (2017), reflete sobre a Estética – enquanto disciplina – e como esta foi aniquilando o *belo* na procura do equilíbrio entre o julgamento subjetivo e a sua tendência para a objetividade. Para isso, Nehamas reflete sobre a amizade, procurando mostrar que as relações estabelecidas na amizade não diferem daquelas que estabelecemos com as obras de arte. Por conseguinte, Nehamas dá-nos um exemplo comum – o momento em que os nossos amigos dizem-me que tenho de conhecer um amigo deles, que desconheço:

> *[N]ada do que eles me podem dizer acerca dessa pessoa pode ser muito específico ou informativo; os termos que usam para me descrever estão sentenciados a serem genéricos: eles irão dizer-me que tu és atrativo, inteligente, interessante, incomum, bondoso, sensível, sofisticado, generoso para com os teus amigos, que vens de um contexto exótico, e por aí fora. Se eu concordar em conhecer-te nestas circunstâncias, eu irei arriscar, e irei ao nosso encontro esperando fazê-lo, mas não para desfrutar e certamente não para decidir se vale a pena desfrutar. Claro, eu irei querer desfrutar, mas não é o meu objetivo, que é apenas conhecer alguém que pode adicionar algo à minha vida. Se tudo correr como todos à nossa volta esperamos, e uma vez que nos encontramos, eu considero a tua companhia agradável, e aí, longe de me apoiar neste "veredicto", eu quererei conhecer-te melhor. O "veredicto" não é, de todo, o fim do julgamento: ele expressa a minha sensação de que tu terás algo mais a oferecer-me – aliás, que teremos algo a oferecer um ao outro – e o meu desejo de fazer com que tu, de uma forma de outra, faças parte da minha vida para eu descobrir o que me terás a oferecer. Em vez de significar o fim da nossa interação, o "veredicto" indica que está longe de pensarmos que terminamos, eu quero continuar. Noutras palavras, não é um veredicto.* (Nehamas, 2017, pp.52-53)[41]

Neste exemplo, os amigos que me tentam convencer de que é uma boa ideia conhecer o amigo deles já fizeram uma apreciação estética sobre ele. O seu julgamento

[41] Tradução livre: "Nothing they tell me about such a person can be very specific or very informative; their terms are bound to be generic: they'll tell me you are attractive, intelligent, interesting, unusual, kind, sensitive, sophisticated, generous to your friends, from an exotic background, and so on. If I agree to meet you on such grounds, I will be taking a chance, and I will go to our meeting *hoping* to do so but not *in order to* enjoy it and certainly not in order to *decide* whether it is worth enjoying. Of course, I will *want* to enjoy it, but that won't be my goal, which is only to get to know someone who may add to my life. If everything turns out as all of us had hoped and, once we've met, I find you and your company enjoyable, then, far from resting on that "verdict", I shall want to get to know you better. The "verdict" is not at all the end of the matter: it expresses my sense that you have more to offer me – that we have more to offer each other – and my desire to make you, to some extent or another, a part of my life so that I can find out what it is. Instead of signifying the end of our interaction, the "verdict" indicates that far from thinking it's over, I want it to continue. In other words, it isn't a verdict." (Nehamas, 2017, pp.52-53)

levou-os a manter esta amizade, procurando nela a *promessa de felicidade* seguros de que eu ganharia em conhecê-lo também. Por muitas palavras que eles usem para descrever em que características ele é *belo*, só eu, a partir da experiência, poderei fazer o meu julgamento e continuar a procurar nele, aquilo que os meus amigos procuram também. É exatamente no "veredicto" – neste caso, na sua ausência – que Nehamas reposiciona a sua função no julgamento estético. O "veredicto" não é o fim objetivo do julgamento de que esta ou aquela pessoa – ou esta ou aquela obra de arte – é *bela*. É sim, a partir do "veredicto" que, confiando e arriscando nele, podemos experienciar o que a pessoa ou a obra julgada tem para oferecer. O "veredicto" não aparece no fim – como pretendia a disciplina de Estética – mas é um ponto de partida para que cada sujeito possa se sentir tentado a arriscar a experiência, e a encontrar, para si – somente para si – o que lhe é *belo*.

Por isso, quando afirmo que o trabalho que fazemos é estético[42], é no sentido de priorizar o ato de *sentir*. Tal como o *Fra Ensemble* aquando dos momentos de improvisação não sabe o que irá encontrar, também o público terá oportunidade de fazer o seu julgamento, no momento da performance. E, cada um saberá certamente qual a relação que quer ter com o que iremos apresentar. No entanto, é na partilha e na *relação* entre todos, através da experiência do momento, que se nos afigura mais fácil potenciar uma universalidade e objetividade do Espaço e do Tempo da apresentação e, possivelmente, do julgamento estético. Mas esta objetividade e universalidade é enganadora. No sentido em que *somos-o-tempo-sendo-o-outro-em-propriedade* não existe universalidade nem objetividade.

Somente *relação*.

3.5. Como se ligam o Silêncio e o Tempo? – A Eternidade em Potência.

Erling Kagge, a partir da sua reflexão sobre o silêncio, a uma determinada altura diz-nos:

[42] "A palavra "estética" vem de palavra grega *aisthēsis*, que significa "perceção"". Tradução livre: "The word "aesthetic" comes from the Greek *aisthēsis*, which means "perception"". (Nehamas, 2017, p.94)

> *Será possível estar e não estar ao mesmo tempo presente no mundo? Acho que sim.*
>
> *Para mim, os breves momentos em que me deixo estar no horizonte ou me encanto com tudo o que me rodeia, ou quando não faço mais nada senão observar uma rocha coberta de musgo verde e me sinto incapaz de desviar o olhar dela ou, então, quando simplesmente tenho uma criança ao colo, são os mais preciosos.*
>
> *O tempo, de súbito, para e sinto-me interiormente presente e, ao mesmo tempo, completamente distante. De súbito, um breve momento pode parecer uma eternidade.*
>
> *É como se o momento e a eternidade se tornassem num só.* (Kagge, 2017, p.107)

Bataille, acerca da *experiência interior*, diz-nos:

> *Em condições normais, o tempo é anulado, encerrado na permanência das formas ou das mudanças previstas. Movimentos inscritos no interior de uma ordem <u>param</u> o tempo, imobilizando-o num sistema de medidas e equivalências. A «catástrofe» é a revolução mais profunda – ela é o tempo «que saiu dos gonzos»: o esqueleto é sinal disso, à saída da podridão, de onde se desprende a sua existência ilusória.* (Bataille, 2022, p.107)

O Tempo parece parar aquando da *experiência*, e o instante de tempo – característico de um *presente* que passa, que flui constantemente –, como nos diz Kagge, não se diferencia da *eternidade* – um *presente* que não passa.

O *presente* e a *eternidade* encontram-se assim distinguidos em relação à sua fluidez. O que caracteriza o *presente* é ele deixar de o ser: é a passagem para o *passado* que nos mostra a fluidez constante do *presente*. A *eternidade*, por sua vez, não passa: não distingue *passado*, *presente* e *futuro*. É atemporal. Agostinho de Hipona explica-nos:

> *De que modo existem aqueles dois tempos – o passado e o futuro –, se o passado já não existe e o futuro ainda não veio? Quanto ao presente, se fosse sempre presente e não passasse para o pretérito, já não seria tempo mas eternidade. Mas se o presente, para ser tempo, tem necessariamente de passar para o pretérito, como podemos afirmar que ele existe, se a causa da sua existência é a mesma pela qual deixará de existir?* (Agostinho, 2018, p.442)

A *eternidade* encontra-se assim afastada do Tempo. A *eternidade*, não conhecendo *futuro* nem *passado*, não se cruza com o Tempo.

No entanto, o silêncio enquanto potenciador de relações autênticas com o mundo, possibilita a *experiência* – que se perde quando a tentamos apreender pelas palavras. E é no momento da *experiência* arrebatadora que a passagem do Tempo e a *eternidade*, paralelamente, se tocam.

Encontramos assim, a afinidade existente entre o silêncio potenciador e o Tempo.

A *experiência* tem uma duração, cronometrada pelo relógio – a objetificação do Tempo, o *Tempo-comum*. A relação criada com o Tempo no momento da *experiência* arrebatadora é, também ela, uma *relação Eu-Tu*. Assim, perdemos o *Tempo-comum* e passamos *nós-a-ser-o-tempo*. Deixando de haver qualquer distinção entre *nós* e o *tempo*, transcendemos a sua inevitável passagem. A perda da perceção da passagem do Tempo, desvela-nos a *eternidade*.

É na possibilidade de transcender a passagem do Tempo e atingir a *eternidade* em potência que Jeanne Hersch vê o fenómeno da música como aquele que mais facilmente dilui os dois paralelos:

> *As notas e os ritmos sucedem-se e desvanecem, mas ao mesmo tempo não se desvanecem, cada uma implica as precedentes. Não se trata de memória, mas de um denso presente, estendido, que dura: que é, no vivido pelos homens, o mais parecido a uma miniatura de eternidade.* (Hersch, 2013, p.35)[43]

Encontramos aqui, novamente, a mesma aproximação: aquela entre o Tempo e a *eternidade*. Mas a *eternidade* a que nos referimos é diferente daquela a que Agostinho de Hipona se refere, no Livro XI da obra *Confissões*, em relação à Criação. Para Agostinho, a *eternidade* e o Tempo referem-se a planos paralelos: o primeiro, no qual Deus, o Criador, opera, operou e operará, através do Verbo atemporal, e por isso,

[43] Tradução livre: "Las notas y los ritmos se suceden y desvanecen, pero al mismo tiempo no se desvanecen, cada uno implica los precedentes. No se trata de memoria, sino de un denso presente, extendido, que dura: que es, en lo vivido por los hombres, lo más parecido a una miniatura de eternidad." (Hersch, 2013, p.35)

eterno[44]; o segundo, o do Homem, que é temporal, que conhece *passado*, *presente* e *futuro*, e, enquanto temporal, finito.

É inevitável associar o caráter finito ao Tempo e o caráter infinito à *eternidade*. Mas, tal como Aristóteles, no Livro III[45] da *Física*, diferencia o *infinito* em *ato* e o *infinito* em *potência*, então a mesma relação pode ser subjugada à *eternidade*. A *eternidade* de que Agostinho fala é, em enteléquia, a *eternidade em ato*. A *eternidade* de que falo é uma *eternidade potencial*: tal como numa régua há a possibilidade de, numa medida finita, dividi-la em infinitas parcelas[46], também na finitude característica do nosso *ser* temporal há a possibilidade podermos experienciar a *potencial eternidade*.

É assim que a porosidade sensitiva, que nos é dada pelo silêncio enquanto *experiência* arrebatadora, nos pode fazer transcender a passagem do Tempo, consagrando, em partilha e em comunhão, o *Tempo-relacional* e potenciando uma *eternidade* que, paralelamente, se cruza com a finitude do nosso *ser* temporal[47].

[44] "A inteligência comparou essas palavras, proferidas no tempo, com o vosso Verbo, gerado no eterno silêncio, e disse: «Sim, a diferença é grande, muito grande" Estas palavras estão muito abaixo de mim. Nem sequer existem, porque fogem e passam. O Verbo de Deus, porém permanece sobre mim eternamente»." (Agostinho, 2018, p.432)

[45] Ver Aristóteles, 2023, pp.89-111.

[46] "Na verdade, o infinito consiste tanto na matéria como finalidade visada pela grandeza quanto no todo em potência, embora não o seja em enteléquia; sendo ora divisível por redução ora da maneira inversa por adição; sendo, ainda, na totalidade limitado, ainda que não em si mesmo, embora o seja, no entanto, enquanto extrínseco [...]. Visto isto, afigura-se evidente encontrar-se o infinito sobretudo na noção de parte, mais do que na de todo: é que a matéria constitui parte do todo, tal como o bronze o é da estátua de bronze." (Aristóteles, 2023, p.108).

[47] Para Heidegger, bem como para o trabalho que realizamos, não há diferença entre *ser* e *tempo*. Por isso, poder-se-ia reformular a frase dizendo: com a finitude do "tempo temporal". Ver Heidegger, 2018, p.69.

4. COMPOSIÇÃO E PROCESSO COM O *FRA ENSEMBLE*

4.1. Nascimento do *Fra Ensemble.*

O *Fra Ensemble*, foi um ensemble criado e pensado por mim tendo em mente as possíveis pessoas que, no contexto escolar, me pareciam ser as certas para poder abordar uma questão tão profunda e densa como aquela que tem estado sob escrutínio. Para isso, os músicos que poderia escolher não deveriam ser apenas músicos com qualidade e profissionais no momento do trabalho, mas também pessoas que me ajudassem a levar este trabalho mais além, que me desafiassem a pensar e que, juntamente comigo, mergulhassem tão profundamente no tema como eu.

A Marta Nabeiro (violoncelista) é uma amiga que tive oportunidade de conhecer há quatro anos, na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo (ESMAE[48]) em contexto profissional na minha atividade enquanto maestro. Dirigi algumas obras de colegas compositores e a Marta mostrou, desde sempre, uma grande vontade em fazer música contemporânea – algo que a acompanhava desde muito cedo. Quatro anos é muito tempo para se conhecer bem a pessoa e, por isso, sabia que, a criar um ensemble para o efeito descrito, deveria contar com ela[49].

Figura 6. A Marta Nabeiro (violoncelista). Fotografia © Rúben C. Dias

[48] Doravante refirmar-me-ei à Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo como ESMAE.

[49] E tinha a certeza que não recusaria a oportunidade e que faria de tudo para poder fazer crescer o ensemble.

Ao Eduardo Seabra (clarinetista) conheci-o numa circunstância muito especial. Também em contexto profissional, preparava a obra de um compositor para um pequeno ensemble de sopros para um concerto, quando por razões variadas (organização logística, despiques entre músicos...) o ensaio foi sabotado pelos músicos, tendo ficado unicamente eu e o Eduardo Seabra para trabalhar. Não podendo continuar o trabalho nesta circunstância, fomos beber um café. E começou uma grande amizade. Para além disso, através do ambiente académico da ESMAE, consegui perceber que o Eduardo Seabra, para além de um grande músico, é uma pessoa que é adorada por muita gente – poucos têm esta capacidade – e estas características faziam dele a pessoa ideal para trabalhar connosco.

Figura 7. O Eduardo Seabra (clarinetista). Fotografia © Rúben C. Dias

A Ana Rosa era a pessoa, dos quatro, que menos conhecia. No entanto, enquanto aluno da licenciatura em Composição, tive a oportunidade de a dirigir em contexto coral e a partir daí fui seguindo o trabalho que ela ia realizando. Foi num desses momentos, num concerto dos Coros da ESMAE na Sé da cidade do Porto, que numa conversa muito rápida falávamos sobre a importância de oportunidades para mostrar o trabalho e para colaborar uns com os outros – este concerto tinha juntado os coros, orquestra e alunos de teatro da ESMAE para a realização da Paixão segundo S. Marcos de J. S. Bach. Tive a oportunidade de ouvir a Ana Rosa cantar a solo várias das árias e fiquei impressionado com a capacidade técnica e musical dela. A seriedade e qualidade do trabalho que mostrava regularmente levou-me a crer que seria uma ótima pessoa para fazer este trabalho. Não estava enganado.

Figura 8. A Ana Rosa (soprano). Fotografia © Rúben C. Dias

O Francisco Fernandes – o primeiro percussionista do *Fra Ensemble* – havia trabalhado comigo numa encomenda feita por ele para uma peça de vibrafone e eletrónica – *Time's perception* (2022) – que, curiosamente, foi a primeira peça em que trabalhei assumidamente o Tempo.

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

Figura 9. O Rodrigo Allen (percussão). Fotografia © Rúben C. Dias

Figura 10. Eu (Marco Pereira). Fotografia © Rúben C. Dias

Figura 11. O *Fra Ensemble* em trabalho. Fotografia © Rúben C. Dias

Do ponto de vista da instrumentação, o ensemble tem a particularidade de ter um instrumento de cada família, pelo que torna desafiante a procura da homogeneidade do som do ensemble, como também revela possibilidades de orquestração múltiplas que enriquecem a composição.

Assim nasceu o *Fra Ensemble*.

Figura 12. Logótipo do *Fra Ensemble*. Logótipo © Ana Lobo

4.2. Descrição geral do processo.

De um ponto de vista prático interessa-nos agora descrever o processo geral que levou à criação das obras que acompanham esta dissertação.

Apesar de termos demorado algum tempo a descobrir o processo que deu origem à primeira peça – e que depois nos serviu de modelo para a segunda –, encontrámos uma forma de trabalho pré-composicional que nos permite chegar a uma obra escrita através da improvisação.

Os músicos que fazem parte do *Fra Ensemble*, no início deste trabalho, não tinham qualquer experiência no campo da improvisação, pelo que foi necessário algum tempo para aquisição de certas técnicas auditivas para que o pudessem fazer de uma forma natural. A partir daí, o desafio passou por – e é o momento em que nos encontramos agora –, a partir da improvisação em conjunto, chegarmos à comunhão, onde as respostas de um impulso para o outro não são pensadas; sim intuídas durante a improvisação[50]. É no momento em que essas respostas passam a ser intuídas que se estabelece o *Tempo-relacional* – aquele em que todos diluem as suas temporalidades individuais na do espaço em que nos encontramos, perdendo cada um a noção do seu tempo individual e não havendo entre cada um e o Tempo uma separação. Esse é o momento em que a improvisação se torna musicalmente fluída e interessante. É o momento onde o som da composição surge.

Para isso, o espaço onde realizamos estas improvisações é também pensado de forma a permitir que a comunhão se estabeleça mais facilmente: um espaço acolhedor, pequeno, onde todos possam estar próximos uns dos outros e em contacto.

Figura 13. Ambiente acolhedor do *Fra Ensemble*. Fotografia © Rúben C. Dias

Por conseguinte, no momento posterior à conclusão da primeira obra fez sentido para nós, *Fra Ensemble*, dar a oportunidade ao público de poder aceder a uma experiência semelhante à que nos levou a criar estas composições. Nesse sentido, não nos interessa realizar a performance destas obras em espaços grandes; antes, em

[50] É de notar que o conceito de "música intuitiva" foi introduzido pelo compositor alemão Karlheinz Stockhausen, em 1968, com a sua obra *Aus den sieben Tagen*.

espaços pequenos, acolhedores, com a disposição de vários candeeiros no chão à volta do ensemble, com a oportunidade do público se sentar no chão, à nossa volta e entre o ensemble, fugindo aos moldes tradicionais de um concerto de música clássica, onde as fronteiras entre o público e os performers são mais acentuadas.

Após os momentos de improvisação em que se conseguiu atingir a diluição entre mim e o *outro* – entre nós e o Tempo – procedi a um registo escrito da improvisação, baseado na experiência da audição do momento. Mais do que a forma e os pormenores da improvisação, interessava-me a minha experiência do Tempo que se havia criado naquele espaço – eu participei em algumas improvisações enquanto instrumentista e enquanto ouvinte ativo.

Interessava-me o fenómeno que me revelou um universo sonoro a explorar. Por isso, não realizei gravações áudio ou vídeo das improvisações, evitando assim sentir-me tentado a escutá-las e a fazer uma mera transferência das improvisações para a composição. Isso levou-me a ter a preocupação de saber quais os elementos da composição provinham de elementos da improvisação que recordava, e quais nasciam do diálogo entre mim e o material que a improvisação me desvelou. Sabendo que estava a fazer um trabalho de memória, era exatamente nos momentos em que não me lembrava do que havia acontecido na improvisação que poderia ser o compositor e dialogar, assim, com os materiais da obra.

Acabei por recorrer sempre ao registo escrito de uma perspetiva macroscópica, apontando os elementos microscópicos que recordava e a sua respetiva sucessão e desenvolvimento.

Nesta altura, há já um afastamento considerável da escrita composicional em relação à improvisação que a motivou: quer por ser transportada para o papel a partir da minha experiência parcial do momento de improvisação; quer pela plasticidade da memória; quer por preconceitos estilísticos – que tentei que não se tornassem um obstáculo à composição, mas que servissem para filtrar o que deveria (ou faria sentido de um ponto de vista expressivo) usar ou não – quer, até, por limitações técnicas que possa ter no processo de transcrição da música que me é interior para o papel.

Um exemplo que mostra bem o tipo de processo que aqui descrevo provém da primeira obra que criámos, *Sobre uma Comunhão Sucessiva e Simultânea* (2023), onde a partir da exploração de transição entre dois acordes – esse era o desafio do exercício que tínhamos proposto fazer e que será explicado, em detalhe, no capítulo respetivo –,

conseguimos estender essa transição para cerca de 3-4 minutos, com soluções reveladas no momento da improvisação, consagrada pelo *Tempo-relacional*.

Figura 14. Trabalho de improvisação sobre a transição entre dois acordes

Soluções como entradas sucessivas, pequenas alterações microtonais dos sons, saliências de dinâmicas, transições tímbricas num instrumento particular (e entre instrumentos), transições escondendo a mudança de nota através da dinâmica, o uso do *glissando*, entre muitas outras, mostram, assim, as múltiplas possibilidades que, no momento da improvisação, se revelaram a nós como possíveis para a realização desta transição. O processo de esticar a transição revelou também harmonias diferentes, resultado da mudança sucessiva das respetivas notas. Isso leva a que a apreensão do momento de chegada do segundo acorde seja enfraquecida.

Mas o que eu considero mais relevante apontar é que, no momento da improvisação sob o estabelecimento do *Tempo-relacional*, as soluções descritas para a transição foram usadas no momento certo, com a duração certa, sem se perceber a interrupção do discurso musical, revelando-se assim o equilíbrio da forma orgânica.

Vejam-se os compassos 1 a 48 (compreendem a partida do acorde inicial – a vermelho - até à chegada do segundo acorde da obra – a azul):

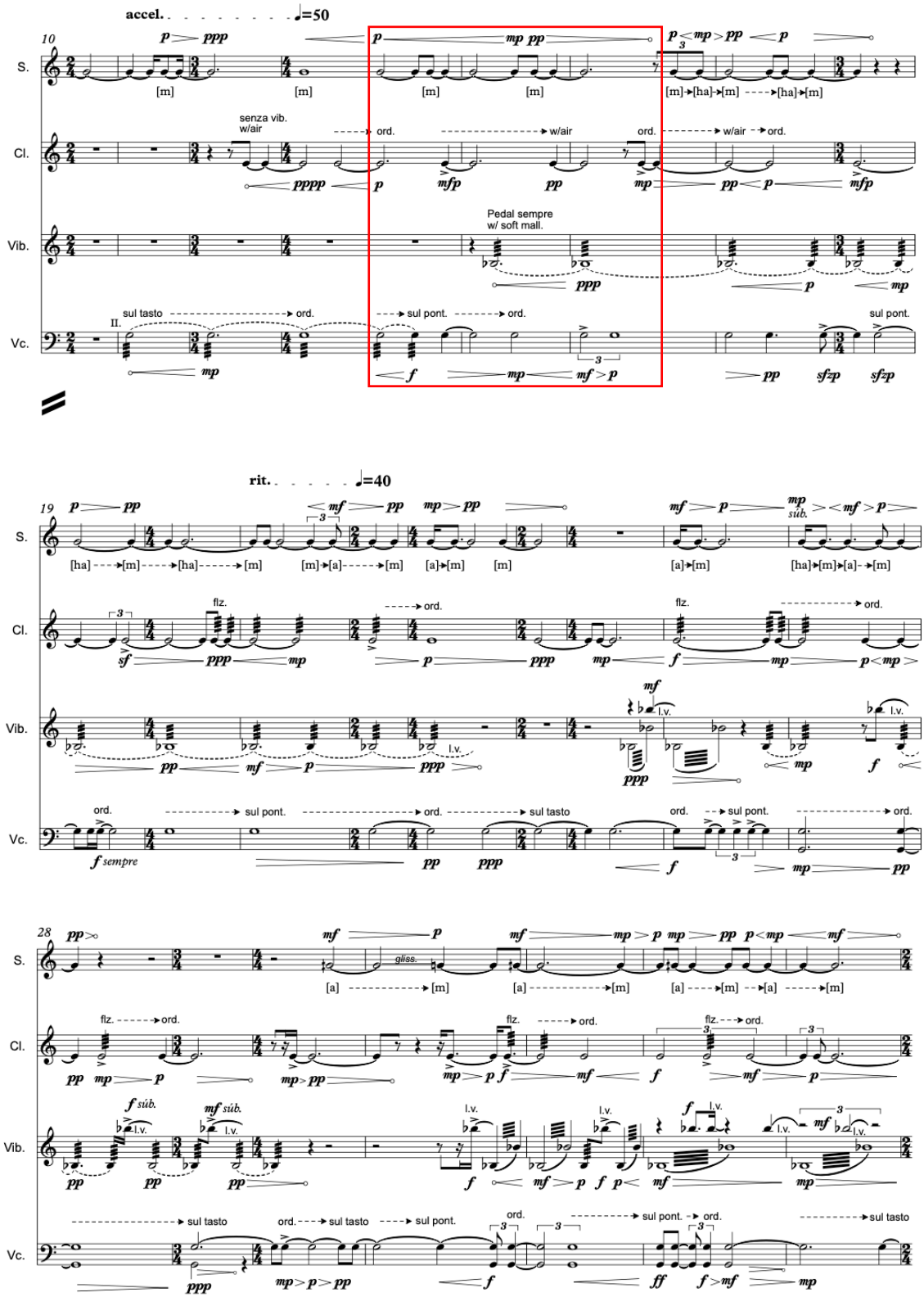

accel. ♩=50
10
S.
Cl.
Vib.
Vc.
senza vib.
w/air
ord.
Pedal sempre
w/ soft mall.
sul tasto
sul pont.
rit. ♩=40
19
flz.
l.v.
sempre
28
gliss.
súb.

Figura 15. Transição entre o acorde inicial – a vermelho – e o segundo acorde da obra – a azul

Após a composição, e tendo já em vista alguns concertos que tínhamos agendados de forma a podermos ganhar experiência com a peça, dividimos o trabalho em ensaios de leitura e ensaios de preparação (como um estágio de orquestra de forma a preparar o concerto). Durante este processo de montagem, já do lado da performance, tive a oportunidade de poder rever passagens, dinâmicas, alterações do ponto de vista prático, fazendo com que a partitura não esteja encerrada no intervalo de tempo pós-improvisação – pré-ensaio. Em apêndice serão apresentados os vários documentos, desde manuscritos, incluindo registos textuais e gráficos.

As sessões de improvisação foram descritas pormenorizadamente através de relatórios que se encontram em Apêndice (**Apêndice A**). A contagem das sessões de improvisação, nos relatórios, é contabilizada a partir do número 2 (e não do número 1, como seria esperado), pois a primeira sessão foi uma sessão informal, de apresentação e de explicação do trabalho que me propunha a fazer juntamente com os músicos. O processo de ensaio e de montagem da peça foi realizado normalmente, pelo que não havia necessidade de descrever o trabalho no modelo de relatório.

Tendo, de uma forma geral, explicado o processo de criação das obras, irei agora especificar o processo de criação para cada uma das obras.

4.3. *Sobre uma Comunhão Sucessiva e Simultânea* (2023).

Sobre uma Comunhão Sucessiva e Simultânea (2023) foi a primeira peça que nasceu a partir do trabalho descrito no *Fra Ensemble*.

Tal como havia afirmado, os elementos do ensemble – oriundos de um estudo de música clássica tradicional – tinham pouca experiência com o processo de improvisação. Logo à partida, existe aqui uma tensão temporal entre o tempo da música escrita, numa partitura, que um músico clássico impõe sobre si naturalmente, e o tempo da música improvisada – um tempo projetado a partir da temporalidade individual do sujeito que improvisa[51].

Por isso, sabia que as primeiras sessões de trabalho seriam, sobretudo, para trabalhar a improvisação: o saber ouvir, responder, influenciar, impulsionar, ser disruptivo... O relatório da segunda sessão de trabalho (ver **Apêndice A)** descreve o trabalho realizado neste sentido.

No entanto, durante este processo, continuava sem saber o que poderia fazer para orientar mais rapidamente o grupo para que este pudesse desbloquear o momento que iria desvelar a nova obra. Sabia, contudo, que no processo de aprendizagem das técnicas de improvisação havíamos chegado a um ponto importante, mas faltava a intuição do *Tempo-relacional* – o momento em que nos esquecemos da nossa existência

[51] De facto, o trabalho que descrevo chega a uma partitura escrita. Mas os ensaios que fazemos da partitura prevê o afastamento da eficiência normativa e procura encontrar a naturalidade e a organicidade da interpretação. Só aí teremos condições para dar a possibilidade a quem ouve de poder ter uma experiência semelhante àquela do *Tempo-relacional*.

não havendo separação entre quem toca e o som que é produzido. Aliás, a pergunta de investigação que me acompanhava no início deste trabalho era: *Quanto tempo dura um momento?*

Foi na procura de solucionar este impasse que em conversa com o meu orientador, professor Rui Penha, decidimos que seria benéfico restringir a improvisação a um material dado. O meu orientador sugeriu que trabalhasse a transição entre acordes de forma a poder perceber quanto tempo consegue durar um acorde e como poderia descobrir novas harmonias entre eles. Foi assim que surgiu a ideia de extrair o percurso harmónico cromático da ária *When I am laid in earth* da ópera *Dido e Eneias* (1688) do compositor inglês Henry Purcell e estendê-lo no tempo[52].

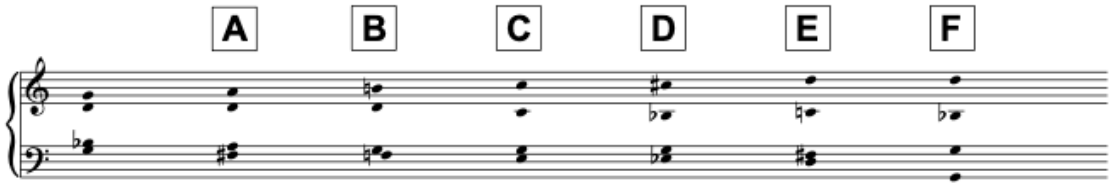


Figura 16. Movimento cromático descendente da tónica à dominante. O baixo ostinato da ária *When I am laid in earth* de H. Purcell

Fizemos alguns exercícios sobre este material, descritos na terceira e quarta sessões de trabalho em relatório (ver **Apêndice A**), até chegar ao exercício que desbloqueou a composição e que se baseava no seguinte: todos deveriam começar a tocar o primeiro acorde e a ficar nele quanto tempo fosse necessário; de seguida, a partir do momento em que alguém do ensemble sentisse que o acorde deveria mudar, então essa pessoa tomava a iniciativa de mudar para a sua nota do acorde seguinte, escondendo a mudança; a partir do momento em que os restantes percebiam que alguém havia sentido que o acorde devia mudar, todos, ao seu tempo, deveriam acompanhar essa mudança; e assim sucessivamente até ao fim.

O pedido de esconder a mudança da nota na transição foi fundamental: evita-se assim a vontade em mostrar a todos, de forma evidente, a intenção de fazer mudar o acorde. Assim, a obrigatoriedade em transitar para o acorde seguinte não partia da pessoa que muda a nota, mas da escuta ativa por parte de todos. Este aspeto permitiu

[52] Creio ter usado a obra de Purcell pois estava a obcecado por ela, na altura.

também que novas harmonias surgissem, através da mistura de notas do acorde anterior e do novo acorde.

Após a improvisação em que atingimos a experiência do *Tempo-relacional*, procedi a um registo escrito da minha memória do fenómeno, usando a partitura que dei aos músicos para a improvisação (ver **Apêndice B**), descrevendo de que forma as várias notas foram aparecendo no tempo e que estratégias técnicas foram utilizadas.

Após esse registo fiz um plano para a composição mais detalhado no pentagrama (ver **Apêndice C**).

A partir daí iniciei a composição, colaborando com os instrumentistas em dúvidas que iam aparecendo (ver relatórios de sessões de trabalho 6 a 8, em **Apêndice B**), tendo, este processo, dado origem à obra aqui descrita (ver manuscrito em **Apêndice D**; ver primeira edição em **Apêndice E**).

Em simultâneo, continuamos a realizar sessões de improvisação para criar o hábito da improvisação entre nós e para explorar o som do ensemble.

A partir de um determinado momento – já com o Rodrigo Allen no ensemble – foi feita uma revisão da partitura (ver revisão da partitura em **Apêndice F**), com alterações significativas na percussão, nomeadamente entre as letras de ensaio D e E, quando começámos a trabalhar intensivamente para a estreia do *Fra Ensemble* em concerto no dia 5 de junho de 2023, na Sala Preta da ESMAE (ver **Apêndice G**)[53]. Esta edição é aquela que, ainda hoje, usámos em concerto.

No entanto, para registo nesta dissertação, a terceira edição que apresento em **Partitura I** é a edição mais próxima daquilo que temos vindo a fazer em concerto. Esta partitura é uma revisão recente da obra e foi realizada juntamente com os músicos.

Para além do concerto de 5 de junho de 2023, foram realizados concertos nos dias: 9 de junho de 2023, na sala B2 da ESMAE (ver **Apêndice G**); 4 de julho de 2023, na Sala dos Serenins, no Palácio da Ajuda, em Lisboa, numa colaboração do *Fra Ensemble* com o Conservatório Nacional (ver **Apêndice H**); no dia 7 de março de 2024,

[53] Foi realizado um teaser de publicitação do trabalho desenvolvido para ser divulgado nas redes sociais dias antes da estreia do ensemble. Neste teaser é feito uma sinopse do processo de criação das obras. Ver https://www.youtube.com/watch?v=VhU2gM6uSuY

no Auditório Ernestina Silva Monteiro, no Porto, numa colaboração entre o *Fra Ensemble* e o Curso de Música Silva Monteiro (ver **Apêndice I**).

4.3.1. Arranjo do recitativo e ária *When I am laid in earth – Dido e Eneias* de Henry Purcell.

Após a finalização da obra *Sobre uma Comunhão Sucessiva e Simultânea* (2023), cujo final apresenta uma semelhança sonora mais explícita com a ária *When I am laid in earth* da ópera *Dido e Eneias* de H. Purcell – vejam-se os compassos 226 a 233 da **Partitura I** (na linha da soprano) e o fragmento melódico da obra original, nos compassos 48 (com anacruse) a 50, da ária em **Anexo A** – em conversa com o meu orientador, achamos por bem dar ao público, como *encore*[54], a possibilidade de revisitar o lamento da personagem Dido, espelhada na ária *When I am laid in earth*.

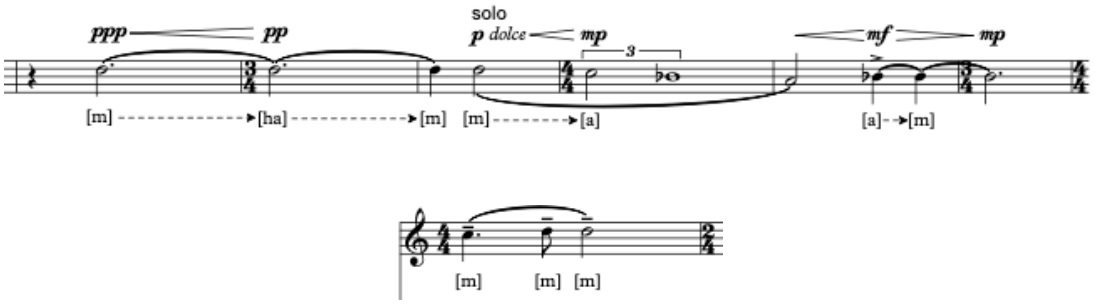


Figura 17. Melodia da soprano – compassos 226 a 233 da **Partitura I**, *Sobre uma Comunhão Sucessiva e Simultânea* (2023)

Figura 18. Melodia da soprano – compassos 48 (com anacruse) a 50 do **Anexo A**, Recitativo *Thy hand Belinda* e Ária *When I am laid in earth* da ópera *Dido e Eneias* de H. Purcell

A ideia entusiasmou-me imediatamente, pois teria a possibilidade de apresentar, organicamente, música de diferentes períodos estilísticos sem que a sua programação

[54] *Encore* é um empréstimo linguístico inglês e é usado, normalmente, para descrever as obras que são realizadas no fim de um concerto como oferenda ao público.

fosse forçada ou descontextualizada. Aqui, teríamos a oportunidade de realizar um concerto que conta com música feita nos dias de hoje e que contextualiza música do passado, propondo, assim, uma pequena viagem ao século XVII.

Assim, de forma muito natural, nasceu este arranjo (ver **Apêndice J**), sabendo que um dos principais desafios seria manter a simplicidade do timbre original – a versão original é para orquestra de cordas –, procurando na heterogeneidade do som do *Fra Ensemble*, um som homogéneo característico das cordas. Não havendo muito que pudesse fazer do ponto de vista da composição para atingir essa homogeneidade, sabia que passaria pelo trabalho que iria fazer enquanto maestro – sempre em diálogo com os músicos – encontrar as soluções para atingir esse objetivo.

O outro desafio passava por tornar especial o momento final da ária, constituído por linhas melódicas cromáticas descendentes que vão entrando e contrapondo umas com as outras, com recurso a retardos recorrentes. Para isso, e sabendo que o uso de arco no vibrafone apresenta um pequeno atraso sonoro, com a particularidade de que é seguido com um crescendo na dinâmica, poderia intensificar o momento dos retardos com uma reorquestração que usasse arcos nesse instrumento. Sabendo que as várias linhas tornar-se-iam impossíveis de tocar com apenas um músico no vibrafone, tive de encontrar uma forma, dentro do ensemble, para que pudesse levar a bom porto a minha ideia. Para isso, arranjei uma forma de libertar a Marta Nabeiro (violoncelista) para que no fim se possa juntar ao Rodrigo no vibrafone (ver compasso 49 a 64 do **Apêndice J**).

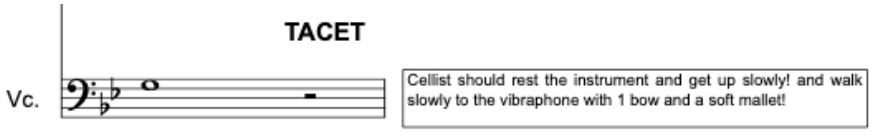


Figura 19. Compasso 49 do **Apêndice J** – o momento em que a Marta se dirige para o vibrafone

Esta *encore* procede sempre a obra *Sobre uma Comunhão Sucessiva e Simultânea* (2023), pelo que o recital será montado tendo em conta esta circunstância.

Dos concertos realizados até ao momento, com estes dois trabalhos musicais que apresentei até ao momento, temos tido um público variado – desde professores a alunos de música com níveis de escolaridade diferentes, conhecidos a amigos, e, até

mesmo, pessoas que desconhecemos e que vão pela curiosidade – e a opinião que temos recebido tem sido, em geral, muito positiva[55].

Penso que esta forma de apresentação tem tido alguma importância no que toca à forma como a música contemporânea chega aos mais variados públicos e como se abre, saindo das salas de concerto tradicionais.

4.3.2. Problemas, desafios e outras considerações.

Num trabalho como aquele que descrevemos, as relações estabelecidas *a priori* e à *posteriori* marcam de uma forma significativa a dinâmica das improvisações e a qualidade do ensaio. Nesta circunstância torna-se difícil proceder a um trabalho que separe estritamente o âmbito pessoal do âmbito profissional, sendo esta uma característica excecional em relação a outros ensembles com que tenho trabalhado.

Neste sentido, durante o processo que levou à criação desta peça, foi muito difícil para mim proceder à substituição de um dos elementos. Apesar de não ter havido qualquer problema pessoal ou profissional, até hoje terá sido um dos momentos em que senti o perigo de um trabalho tão próximo dos músicos (ver relatório da sessão de trabalho número 9 em **Apêndice A**).

Por conseguinte, englobar o Rodrigo num trabalho que já se encontrava "a meio" também não foi fácil. A peça *Sobre uma Comunhão Sucessiva e Simultânea* (2023), em março de 2023, estava já praticamente terminada e o resultado da obra provinha das improvisações realizadas anteriormente pelo Francisco.

Por isso, aquando da primeira sessão de trabalho que fizemos com o Rodrigo (ver relatório da sessão de trabalho 9 em **Apêndice A**), tive a preocupação de voltar atrás no trabalho – não mudando em nada a obra – dando a possibilidade de dedicarmos mais uma sessão de trabalho a improvisar sobre os materiais que lhe deram origem. Através deste exercício consegui perceber que o Francisco tinha uma maior preocupação com a ressonância do instrumento, ao invés do Rodrigo que procurava encontrar novos sons, com características mais percussivas. Este aspeto deu-me a

[55] Apesar disso, não deixamos de reinventar o tipo de abordagens aos espaços e aos contextos em que apresentamos estas obras, procurando sempre o desafio e novas soluções que possamos usar para a experiência auditiva e para a consagração do *Tempo-relacional*.

possibilidade, enquanto maestro, de poder antecipar o trabalho que poderia fazer com o Rodrigo, mas tendo em mente de que poderia encontrar na obra sons que não havia pensado.

Nesta sessão, percebi que o Rodrigo é uma pessoa extrovertida, que gosta do sentido de grupo e que tem a capacidade de iniciativa. Ele sugeriu que a sessão de improvisação seguinte fosse realizada sem instrumentos; apenas com recurso à voz e aos possíveis objetos que o espaço nos dava. Essa sessão aconteceu e foi, talvez, a mais importante do *Fra Ensemble* no que toca às relações entre nós.

Foi também nesta altura que partiu da Marta Nabeiro a formalização do ensemble que nasceu no âmbito desta dissertação.

Figura 20. Um problema no pedal do vibrafone obrigou o Rodrigo a encontrar uma solução rudimentar com um atacador. Fotografia © Rúben C. Dias

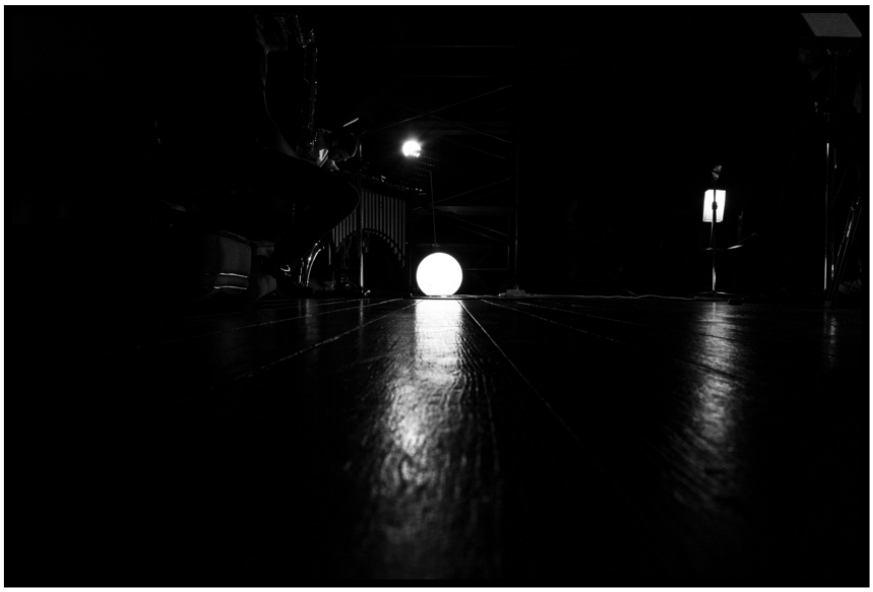


Figura 21. O *Fra Ensemble* na Sala Preta da ESMAE. Fotografias © Rúben C. Dias

4.4. Escuto o calcanhar do pássaro sobre a flor (2024).

A obra *Escuto o calcanhar do pássaro sobre a flor* (2024), começou a ser pensada logo após a conclusão da obra *Sobre uma Comunhão Sucessiva e Simultânea* (2023), em março de 2023.

Interessava-me, na segunda obra, trabalhar a voz de uma forma mais tradicional. A primeira obra explorava a voz de uma forma mais tímbrica, como um instrumento do ensemble (sem adquirir uma posição tradicionalmente mais solística). Na nova obra pretendia trabalhar enfatizar mais o texto.

Começamos por trabalhar um poema de José Régio – *Cântico Negro* – em sessões de improvisação (ver sessão de trabalho número 13 do **Apêndice A**), para que pudesse desbloquear a forma de trabalhar o texto: interessava-me, sobretudo, perceber como poderia – tal como acontece na linguagem – dar a ouvir um mesmo texto, com formas diferentes de o dizer, encontrando nele, desta forma, significados distintos e plurais.

De seguida, em conversa com o orientador, compreendemos que este poema não seria um bom texto para ser trabalhado: apresenta um universo muito característico, com um tom muito claro, o que limitaria esta exploração.

Procurei, por isso, um outro poema que me pudesse dar a possibilidade de explorar este objetivo. De forma acidental encontrei um poema bastante interessante de Sophia de Mello Breyner Andresen, *Data*, que tinha a particularidade de usar, no início de cada verso, a palavra *Tempo*:

Data

(à maneira de Eustache Deschamps)

Tempo de solidão e de incerteza
Tempo de medo e tempo de traição
Tempo de injustiça e de vileza
Tempo de negação

Tempo de covardia e tempo de ira
Tempo de mascarada e de mentira
Tempo que mata quem o denuncia
Tempo de escravidão

Tempo dos coniventes sem cadastro
Tempo de silêncio e de mordaça
Tempo onde o sangue não tem rastro
Tempo de ameaça

(Andresen, 2014, p.79)

Procurando delimitar o texto que iria usar, pensei primeiramente usar apenas a primeira estrofe do poema, no entanto isso colocaria em risco a unidade do poema. Nesse sentido, procedi à divisão vertical do poema, usando, como texto, apenas a expressão *Tempo de* e deixando que os ambientes propostos pela poetiza, para cada *Tempo*, fossem explorados na música (o que sobra dos versos dá origem aos títulos dos vários andamentos na obra *Escuto o calcanhar do pássaro sobre a flor*):

Data

(à maneira de Eustache Deschamps)

Tempo de solidão e de incerteza
Tempo de medo e tempo de traição
Tempo de injustiça e de vileza
Tempo de negação

Tempo de covardia e tempo de ira
Tempo de mascarada e de mentira
Tempo que mata quem o denuncia
Tempo de escravidão

Tempo dos coniventes sem cadastro
Tempo de silêncio e de mordaça
Tempo onde o sangue não tem rastro
Tempo de ameaça

Por curiosidade, estive a tentar perceber quem era Eustache Deschamps, pessoa a quem Sophia faz referência no início do poema. Descobri que Deschamps foi um poeta medieval francês, aluno de Guillaume Machaut (poeta e compositor) abrindo, desta forma ideias para o tipo de sonoridade que poderíamos explorar na nova obra.

Visto que a partir do mês de março todos os elementos do *Fra Ensemble* se encontravam bastante ocupados, achei por bem começar a obra sozinho, sem qualquer sessão de improvisação que consagrasse o *Tempo-relacional* e, assim, permitisse desbloquear a nova composição.

Nesta fase do trabalho, já conhecia bem os elementos do ensemble, pelo que poderia apoiar-me nesse conhecimento para a escrita da obra. Isso deu origem a um

esboço de uma obra que não funcionava como uma peça – aqui cometi o primeiro erro: estando pressionado no sentido de apresentar algo de novo à Academia, a obra que tinha acabado de escrever não funcionava do ponto de vista formal.

Por isso, dividi a obra em várias partes, cada uma sendo um material a ser explorado posteriormente pelo *Fra Ensemble* em sessões de improvisação (ver manuscrito desta peça e edição dos materiais em **Apêndice K**).

Em setembro de 2023, retomámos os trabalhamos e realizámos leituras dos materiais compostos e depois improvisámos sobre eles (ver sessões número 14 e 15 em **Apêndice A**). Nestas sessões, fizemos várias improvisações, sendo que a última – a mais relevante – chegou a ter mais de uma hora.

O objetivo desta improvisação passava por desbloquear a forma da nova obra. O exercício consistia nos músicos escolherem improvisar com um determinado material e, a partir do momento em que sentissem que deixava de fazer sentido continuar a exploração desse mesmo material, deveriam passar ao seguinte.

No entanto, estando eu à procura de uma forma clara e bastante bem definida para a obra, não me deixei diluir no Tempo que o ensemble criou naquele espaço, não diluindo a minha visão objetificada e interessada daquele momento (o plano desta improvisação, até ao momento da interrupção, encontra-se em **Apêndice L**).

Por isso, interrompi a improvisação – o meu segundo erro durante este processo – retirando, ainda assim, conclusões muito importantes para a nova obra: foi aqui que decidi que faria sentido fazer vários andamentos que se iriam articular uns nos outros; seria uma obra de grandes dimensões; e a importância do Material D – que está associado à ideia de uma música medieval, modal, ao ambiente do cantochão, ligado à música de Machaut – que aparecia constantemente, quer de um ponto de vista estrutural quer de passagem, mostrando que tinha sido o material que os músicos, de uma forma intuitiva, mais gostaram.

Figura 22. Material D: associado ao cantochão

Na sessão seguinte (ver sessão número 16 em **Apêndice A**) propus que, no sentido de resolver o problema da forma, deveríamos categorizar melhor cada um dos materiais encontrando, em conjunto, carateres específicos para todos eles. Assim, tornar-se-ia mais claro, para todos, de que o Material A significava X e que o Material B significava Y. Chegamos assim, à seguinte categorização (ver **Apêndice M**):

- Material A: Planície
- Material B: Agressivo, pânico
- Material C: Insistência, sufoco, desassossego
- Material D: Doce, tranquilo
- Material E[56]: Obsessivo, urgência

Depois de concluída esta categorização procedemos à improvisação. Decidi que seria boa ideia desligar a luz da sala, fazer um momento de silêncio; assim que eu desse a indicação, a partir do gesto, a improvisação deveria começar.

Demorei, propositadamente, bastante tempo a dar a entrada inicial. Senti que todos precisávamos daquele silêncio. E, quando dei a entrada, ninguém se atreveu a tocar/cantar logo. Nada poderia ter acontecido de diferente naquele momento. Ao contrário do que aconteceu na improvisação que potenciou a obra *Sobre uma Comunhão Sucessiva e Simultânea* (2023), nesta improvisação o *Tempo-relacional* havia sido atingido ainda antes de começarmos a tocar, no silêncio[57].

[56] O Material E é resultado de uma divisão, feita nesta sessão, do Material A devido às suas grandes proporções.

[57] Foi aqui que procurei compreender melhor a relação existente entre *silêncio* e *tempo*.

Senti, desde logo, que seria esta a improvisação que iria desbloquear a composição. Chegámos ao fim, e sem dizermos uma palavra uns aos outros, saímos da sala.

O registo dos vários momentos foi realizado durante a improvisação (ver **Apêndice M**). Depois procedi à realização do plano de composição mais detalhado, no pentagrama (ver **Apêndice N**).

Todo este processo deu origem à obra que se encontra em **Partitura II**, *Escuto o calcanhar do pássaro sobre a flor* (2024) – o manuscrito encontra-se em apêndice (ver **Apêndice O**).

Até à data, esta obra ainda não foi trabalhada pelo *Fra Ensemble*. Por essa razão haverá certamente ajustes que se realizarão, fruto do trabalho pragmático da montagem da obra para concerto.

4.4.1. Problemas, desafios e outras considerações.

Tal como foi dito em cima, de uma forma mais proeminente em relação a esta obra, cometi mais erros.

Esta é uma obra com maiores dimensões que, por sua vez, reflete o processo mais demorado de chegada a uma boa improvisação e a uma boa experiência do *Tempo-relacional*.

O primeiro grande desafio esteve na sobriedade necessária para perceber que a peça que fiz sozinho, e que deu origem aos materiais para a obra *Escuto o calcanhar do pássaro sobre a flor* (2024), não iria funcionar e que, por isso, seria necessário encontrar uma solução – sem desprezar o trabalho realizado – de forma a potenciar uma obra que proviesse do *Tempo-relacional*.

O segundo desafio, mostrou-se na improvisação na qual eu tinha depositado uma ideia clara do que pretendia encontrar. E, sucumbindo à separação sujeito-objeto e não ao *Tempo-relacional*, fui incapaz de encontrar os meios que me permitissem resistir à tentação de não interromper a improvisação. Não conseguindo fugir a essa tentação, interrompi a improvisação. Fui bastante duro com o ensemble, mostrando-lhes que aquilo que havia sido feito “não servia”. Ficaram todos bastante aborrecidos comigo,

e o desafio que se colocou perante mim era o de dar a possibilidade de, em conjunto, tentarmos novamente.

Eu, enquanto compositor, tenho tendência para a organização formal das peças muito evidente e até literal. O que recebi das improvisações que deram origem a esta obra foi algo muito diferente. E o meu preconceito estético levou-me a criar uma barreira com o que havia sido apresentado. Nesse sentido, o desafio era também o de superar essa barreira e encontrar nela a potencialidade para uma autenticidade do *Tempo-relacional* que deu origem a esta obra.

5. CONCLUSÕES

Até aqui tivemos a possibilidade de acompanhar como uma reflexão sobre o *Tempo-comum* – um tempo afastado do indivíduo, que corre invariavelmente de uma forma independente ao sujeito – levou a que pudéssemos diluir a separação que diariamente estabelecemos com o Tempo. Essa diluição, em partilha com *os outros* – neste caso, o *Fra Ensemble* –, levou-nos ao estabelecimento do *Tempo-relacional* que potenciou a criação de duas composições: *Sobre uma Comunhão Sucessiva e Simultânea* (2023) e *Escuto o calcanhar do pássaro sobre a flor* (2024).

Primeiro, é importante concluir que o trabalho de improvisação que realizámos não é facilmente acessível: chegar ao momento em que se estabelece o *Tempo-relacional* – um tempo de todos que não se prende individualmente a alguém – é difícil; o esforço de estar no momento por parte de quem toca/canta/escuta é muito exigente, pelo que estes momentos são raros. Não obstante, quando o *Tempo-relacional* se estabelece a experiência da nossa existência altera-se, tendendo para um estado de inconsciência da própria existência. Neste estado, não sendo possível delimitar as fronteiras da nossa existência, também não é possível delimitar a fronteira com a dos outros, com a do Tempo e com a do próprio som. Este é o estado da própria *relação*.

É aqui que *tempo* e *eternidade* se cruzam. Na consagração do *Tempo-relacional* a fluidez do presente parece parar, constituindo assim um momento de transcendência do Tempo, onde um segundo (ou um momento) se assemelha à *eternidade* – a Eternidade potencial. O *Tempo-relacional*, de mãos dadas com a potência de uma *eternidade*, encontra-se assim entre os dedos de Adão e do Criador, em *A Criação de Adão* de Michelangelo.

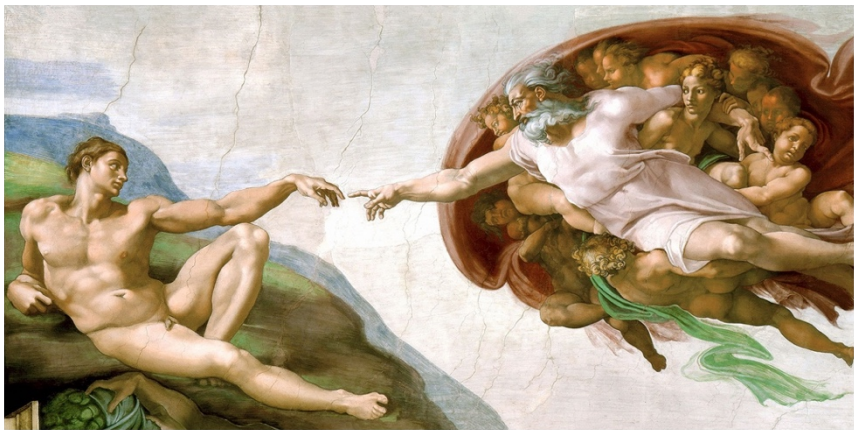


Figura 23. Michelangelo – **A Criação de Adão**

O *Tempo-relacional* precisa do cultivo da *relação* para se poder estabelecer – no caso do *Fra Ensemble*, não circunscrita à relação profissional, mas também à pessoal.

Só assim, nos momentos de estabelecimento do *Tempo-relacional*, o som se revela a nós, no espaço e no tempo, desvelando assim o plano da composição, como vimos anteriormente.

Os resultados composicionais, a meu ver, são muito interessantes. Mas não são circunscritos à composição: também do ponto de vista da performance, um ensemble tem a preocupação de ter um som característico que possa ser reconhecido pela sua autenticidade. Este aspeto é, no meu entender, enquanto compositor e maestro, talvez o mais relevante para a qualidade de um grupo de música de câmara ou de uma orquestra. E a consagração do *Tempo-relacional* permitiu que o som do ensemble, de uma forma orgânica (sem a imposição de soluções objetivas dadas pelo maestro ou pelos músicos), se moldasse para aquele que o ensemble tem nos dias de hoje.

Os concertos realizados até ao dia de hoje – procurando dar a mesma experiência do *Tempo-relacional* ao público – têm mostrado resultados muito positivos. Não interessa, de facto, que o público saia do concerto a *saber* que experienciou o *Tempo-relacional*. Interessa-nos, sim, que tenha tido uma experiência diferente – talvez, para a maioria, uma experiência rara no perfil do quotidiano atual.

6. TRABALHO FUTURO

Aqui é importante dizer que o trabalho apresentado nesta dissertação não foi um começo dos meus interesses artísticos. O meu trabalho composicional e no campo da direção já me acompanhava, e o meu interesse pelo *Tempo*, quer do ponto de vista musical, quer do filosófico ou científico, estava já presente ainda antes de começar este processo de investigação. Além disso, o trabalho próximo com os instrumentistas, era algo que havia cultivado sempre que tinha a possibilidade para o fazer.

Neste sentido, perspetivo o trabalho futuro como uma continuação do que tenho vindo a fazer até aos dias de hoje, procurando sempre mais e melhor. Continuarei a dar muita importância ao trabalho próximo com os instrumentistas. É por isso que, tenho o objetivo individual de prosseguir os estudos formais na área da direção de orquestra.

O trabalho futuro relacionado com a temática que me propus investigar, o Tempo, passa por demorar-me, nos momentos oportunos que a vida me dá, no *Tempo-relacional*, para que possa, enquanto artista, poder transformá-los em obras que potenciem *nos outros* a experiência desse Tempo.

No que toca ao *Fra Ensemble*, fechamos com esta dissertação um importante capítulo do ensemble. Iremos procurar divulgar este trabalho com concertos; iremos procurar dar-nos a conhecer para que o ensemble possa ter mais e melhores oportunidades de apresentação e para que possa, acima de tudo, ser sustentável a longo prazo.

Procuraremos trabalhar com mais compositores e, possivelmente, com mais músicos, em projetos que fujam à convenção do concerto clássico.

Acima de tudo, iremos continuar à procura, passar obstáculos, procurar e dar oportunidades para que possamos – nem que seja num único momento – potenciar sensações a quem nos ouve e a quem trabalha connosco.

BIBLIOGRAFIA E WEBGRAFIA

Agamben, G. (2009). *O que é ser contemporâneo? e outros ensaios.* (V. Honesko, Tradutor). Editora Argos.

Agostinho, S. (2018). *Confissões*. (14ªedição). (L. Silva, S. Couto, Tradutores). Editorial A.O.

Andresen, S. (2014). *Livro Sexto*. Assírio & Alvim.

Aristóteles. (2023). *Física*. (C. Gomes, Tradutor). Edições 70.

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.

Bataille, G. (2022). *A Experiência Interior*. (A. Hall, L. Júdice, Tradutores). Edições 70.

Berliner Philarmoniker. (2020, Novembro 11). John Cage: 4'33'' / Petrenko · Berliner Philarmoniker [Ficheiro de Vídeo]. Retirado de https://www.youtube.com/watch?v=AWVUp12XPpU

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

Cage, J. (1961). *Silence: Lectures and Writings*. Wesleyan University Press.

Carchia, G. & D'Angelo, P. (Dir.). (2009). *Dicionário de estética*. (A. Queirós, J. Serra, Tradutores). Edições 70.

Cotardière, P. (Ed.). (2015). *História das Ciências: da Antiguidade aos nossos dias (Vol.2: Física-Química)*. (2ªedição). (P. Duarte, Tradutor). Texto & Grafia.

Cunha, L. (2019). *O Material não aguenta: conversas com Sara Antónia Matos, Pedro Faro e Hugo Dinis.* Cadernos do Atelier-Museu Júlio Pomar.

Faria, D. (2015). *Poesia*. (2ªedição). Assírio & Alvim.

Fronteiras do Pensamento. (2011, Agosto 10). Zygmunt Bauman - Fronteiras do Pensamento [Ficheiro de Vídeo]. Retirado de https://www.youtube.com/watch?v=POZcBNo-D4A

Han, B. (2014). *A Sociedade do Cansaço*. (G. Encarnação, Tradutor). Relógio D'Água.

Hawking, S. (2022). *Breve História do Tempo.* (15ªedição). (M. Costa, Tradutora). Gradiva.

Heidegger, M. (2008). *O Conceito de Tempo*. (2ªedição). (I. Borges-Duarte, Tradutora). Fim de século.

Hersch, J. (2013). *Tiempo y música*. (3ªedição). (R. Andrés, R. Rius, Tradutores). Acantilado.

Houaiss, A. (Ed.) (1982). *Dicionário Enciclopédico Koogan Larousse Seleções: Léxico Comum.* Seleções do Reader's Digest.

Juarroz, R. (2021). *Poesia e Criação: Diálogos com Guillermo Boido-Volume I.* (2ªedição). (R. Ribeiro, Tradutor). Sr Teste Edições.

Kagge, E. (2017). *Silêncio na Era do Ruído.* (M. Henriques, Tradutor). Quetzal Editores.

Köhler, A. (2023). *O Tempo que passa: Um Ensaio sobre a Espera*. (2ªedição). (P. Rêgo, Tradutor). Guerra e Paz.

Lakoff, G. & Johnson, M. (1980). *Metaphors We Live By.* The University of Chicago Press.

Lipovetsky, G. (2004). *Os Tempos Hipermodernos.* (M. Vilela, Tradutor). Barcarolla.

Maffei, L. (2018). *Elogio da Lentidão*. (J. Serra, Tradutor). Edições 70.

Nehamas, A. (2017). *Only a Promisse of Hapiness: The Place of Beauty in a World Art*. Princeton University Press.

Oliveros, P. (2005). *Deep Listening: A Composer's Sound Practice*. iUniverse.

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

Perniola, M. (1993). *Do sentir*. (A. Guerreiro, Tradutor). Editorial Presença.

Pfeier, E. & Wittmann, M. (2020). Waiting, Thinking, and Feeling: Variations in the Perception of Time During Silence. *Frontiers in Psicology, 11*(602), 1-11. https://doi.org/10.3389/fpsyg.2020.00602

Roriz, A. (2004). *O Cinema e a Literatura de Ficção Científica no Ensino da Física e da Astronomia* [Dissertação de Mestrado não publicada]. Universidade do Porto

Rovelli, C. (2018). *A Ordem do Tempo* (S. Cobucci, Tradutora). Penguin.

Tempo-relacional: um ponto de partida para a Composição
Marco Luís Lopes Pereira

Partituras

Partitura I

Sobre uma Comunhão Sucessiva e Simultânea (2023)

Marco Pereira

Sobre uma comunhão sucessiva e simultânea

for small ensemble

2023

Instrumentation

Soprano

Clarinet in Bb

Percussion:

Vibraphone
Crotales

Violoncello

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

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

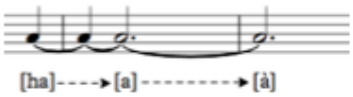
Duration 17-18 min.

Score is Transposed

*Revision from March 2023 version

Execution Notes

Soprano

[m]	*Boca chiusa*
[a]; [e]; [i]; [o]	Vowels to be sing
[à]; [é]; [ó]	Vowels with accent: Open vowel
[ha]	Vowel [a] with pitch and air
[*]	Use vowel that merge better in the ensemble's sound
	Gradual transition between Vowels
	Bar 202 and 203: Improvise with the elements of the piece! Create tension!

Clarinet

w/air	*Play with air*
flz.	*Flatterzunge*

	Multiphonic with duration. Fingering:
	Gradual transition between *Flatterzunge* and normal playing
bisb.	*Bisbigliando*

Fingering for bisbigliando

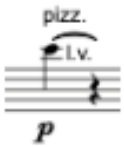
1	2	3	4

Percussion

w/ soft mall.	*Use soft mallets*
w/ medium mall.	*Use medium mallets*
w/ hard mall.	Use hard mallets
w/ Pedal	Use pedal

Senza pedal	*Without pedal*
	Gradual transition from *with pedal* to *without pedal*
	Let vibrate
étoufer	Dump sound

Violoncello

sul tasto	Play on *sul tasto*
flautando	*Play flautando*
sul pont.	Play on *sul ponticello*
sul pont. ext.	Play on *sul ponticello* very close of the bridge, or even above the bridge
spitze	Play on the tip of the bow
over press.	Play with a lot of bow pressure
	Play pizzicato. The player should maximize the resonance of the pizzicato on the instrument
	Gradual transition between *sul ponticello* and normal playing

General Notes

	Quarter Tone (1/4 tone)
	Three Quarter Tone (3/4 tone)
G.P.	Long Pause
con vib.	Play with vibrato
senza vibrato	Play without vibrato
simile	Play similarly

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

from and for Fra Ensemble

Score is Transposed

Sobre uma comunhão sucessiva e simultânea

for small ensemble

Marco Pereira
(2023)

28
S.
Cl.
Vib.
Vc.
flz. ord.
sul tasto
ord. sul tasto
sul pont.
ord. sul pont.
A
35
senza vib.
[ha] [a] [m]
w/air
Mlph.1
sul pont. ord.
IV.
accel. ♩=50
43
(senza vib.) con poco vib. senza vib.
con vib. senza vib. con vib.
III.
(ord.) sul tasto
gliss.

♩=40
♩=100
51
S.
Cl.
Vib.
Vc.
senza vib.
con molto vib.
con vib.
gliss.
Mlph.1
flz.
ord.
súb.
l.v.
w/ medium mall.
simile
(ord.)
sul pont.
58
almost desperate
(w/ Pedal)
senza Pedal
B
63
molto espressivo
calmando
without breathing
(senza Pedal)

69
S.
Cl.
Vib.
Vc.
mf
gliss.
p
mp súb.
pp
mf súb.
[a]
[m]
ord.
w/air.
w/ Pedal
w/ hard mall.
(w/ Pedal)
senza Pedal
f súb.
pp cresc.
76
flz.
sul pont.
80
senza vib.
pppp
[é]

84
S.
Cl.
Vib.
Vc.
[é]
[à]
ord.
sempre
(ord.)
sul pont.
89
(senza vib.)
con vib.
gliss.
flz.
Mlph.1
sul tasto
flaut.
95
l.v.
spitze

100
105
110
S.
Cl.
Vib.
Vc.
Crot.
C
♩=60
gliss.
flz.
ord.
To Crot.
l.v.
pizz.
arco
arco (ord.)
sul pont.
ext.
arco ord.
sul pont.
w/ Pedal
Crotales
Vibraphone
arco sul tasto
sempre
sub.

115
ppp
almost inaudible
senza cresc.
pp
mp
ppp
p
S.
[m]
[m]
[a]
[a]
[é]
[é]
[é]
[à]
Cl.
gliss.
flz.
ord.
mp
p
mp
pp
mp
pp
p
gliss.
pp
mp
pp
Crot.
Vibraphone
Crotales
l.v.
ppp
ppp
ppp
p
ppp
l.v.
ppp
3
l.v.
ppp
Vc.
pizz.
arco
ord.
sul pont.
gliss.
p
mp sub.
l.v.
p
l.v.
pp
p
pp
p
122
pp
p
pp
p
pp sub.
mp sub.
pp
p
S.
gliss.
senza vib.
3
[à]
[à]
[i]
[i]
[m]
[a]
[m]
[m]
[m]
gliss.
gliss.
Cl.
flz.
ord.
w/air
ord.
3
p
pp
ppp
pp
ppp
pppp
mp
p
pp
Crot.
Vibraphone
Crotales
l.v.
ppp
ppp
l.v.
mp
Vc.
pizz.
3
pp
ppp
ppp dolce
l.v.
mp
130
pp sempre
(senza vib.)
ppp
S.
[m]
[a]
[é]
[é]
[i]
[i]
[m]
Cl.
flz.
ord.
solo
3
p
pp
mp
Vibraphone
Crotales
Vibraphone
To Crot.
soft mall.
w/ Pedal sempre
l.v.
3
w/ hard mall.
w/ soft mall.
Vib.
ppp
p
l.v.
pp
ppp
p
l.v.
pp
Vc.
arco
sul pont. ext.
pizz.
l.v.
pp
p
l.v.
pp

poco meno mosso
136
Cl.
senza vib.
(ord.)
w/air
bisb.
(w/air)
ord.
pp
ppp dolce
pppp
pp
pppp
p
143
Cl.
ord.
(senza vib.)
con vib.
ppp
gliss.
mp
mf
p
mf
gliss.
p
ppp
♩=50
150
Cl.
senza vib.
flz.
ord.
pp
mp
Crotales
w/ hard mall.
Vibraphone
Crot.
l.v.
l.v.
l.v.
p
mf
p
mf
Vc.
3
l.v.
l.v.
mf
p
153
S.
ppp
mp
ppp
p
[m] [a] [é] [i] simile
[a] [é] [i] simile
Cl.
flz.
ord.
mf
p
pp
ppp sempre
Vib.
l.v.
l.v.
To Crot.
f
p
mp
f
Vc.
l.v.
l.v.
l.v.
arco
sul tasto
f
mp
p
accel.
♩=60
157
S.
mp súb.
ppp
ff
ppp súb.
fff
[m] [a] [é] [i] simile
[a] [é] [i] simile
Cl.
3
gliss.
gliss.
w/ air
Crotales
Vibraphone
w/ Pedal sempre
To Crot.
Crot.
l.v.
mf
pp
mf
Vc.
ord.
senza vib.
mp
f
ppp súb.

162
S.
Cl.
Crot.
Vc.
flaut.
sul tasto
sul pont.
ord.
Crotales
Vibraphone
w/ hard mall.
simile
gliss.
D
accel.
♩=66
agitato poco a poco
168
Vib.
sul pont.
spitze
172
sempre
sul pont ext.

accel.
♩=80
177
S.
Cl.
Vib.
Vc.
bisb.
simile
ord.
sul tasto
gliss.
sempre
181
con vib.
sim.
over press.
sempre
molto agitato
187
flz.
l.v.
[à]
[m]
[a]
[é]
[i]
[ó]

192
S.
Cl.
Vib.
Vc.
mf súb.
fff
[a] [é] [i] [é] [i] [ó]
[m] [a] [é] [i] [a] [é] [i] [ó]
mp
f
ff
fff
[a] [é] [i] [ó]
[a] [é] [i]
[m] [a] [é] [i] [a] [é] [i] [ó]
gliss.
fp
p
ord.
over press.
ffff
197
[a] [é] [i]
sim.
[m] [a] [é] [i] [a] [é] [i] [ó]
simile
[é] [i] [ó] [a]
[à]
[é]
Mlph.1
sempre
mf
ord.
over press.
201
[a] [é] [i] [ó] [à]
[é]
(ad lib.)
Vibraphone
(w/ Pedal sempre)
sempre

espressivo
con vib.
wide vib.
204
fff possible
sfz sfz sfz sfz
S.
[à] [é] [é] [é] [é] [é] [à]
Cl.
ff
f ff f
Vib.
mp f
Vc.
ord.
207
f fff
mp
[tá] [pá] [tá] [pá] [tá] [pá] [tá] [a]
flz.
ord.
fff
sul pont.
over press.
211
fff
ffff possible
[à] [é]
senza vib.
con vib.
senza vib.
f sùb.
fff
ffff possible
fff sempre
sul pont. ext.
ord.
ffff possible

molto agitato e molto espressivo

accel.

214

S. *mp* *fff* [é] [à] [à] [é] [à]

Cl. *mf* *fff*

Vib.

accel.

Vc. over press.

217

S. [à] [à] [à]

Cl. *ffff possible*

Vib.

Vc. sul pont. ord.

E

♩=112 **♩=50**

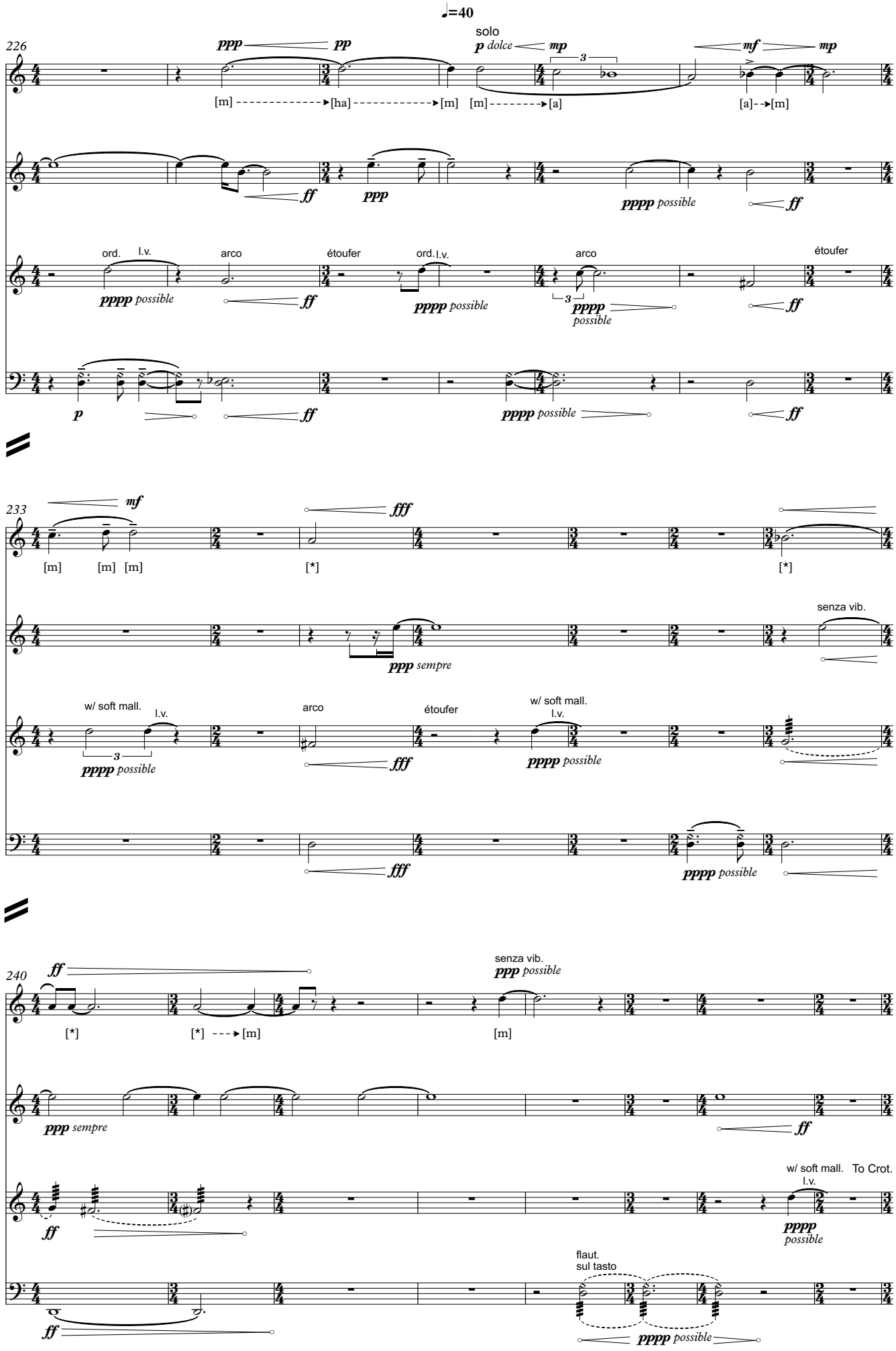
220

S. *ppp* [à] [m]

Cl. súbito *fff* *mf* *f* *ppp* *súb.*

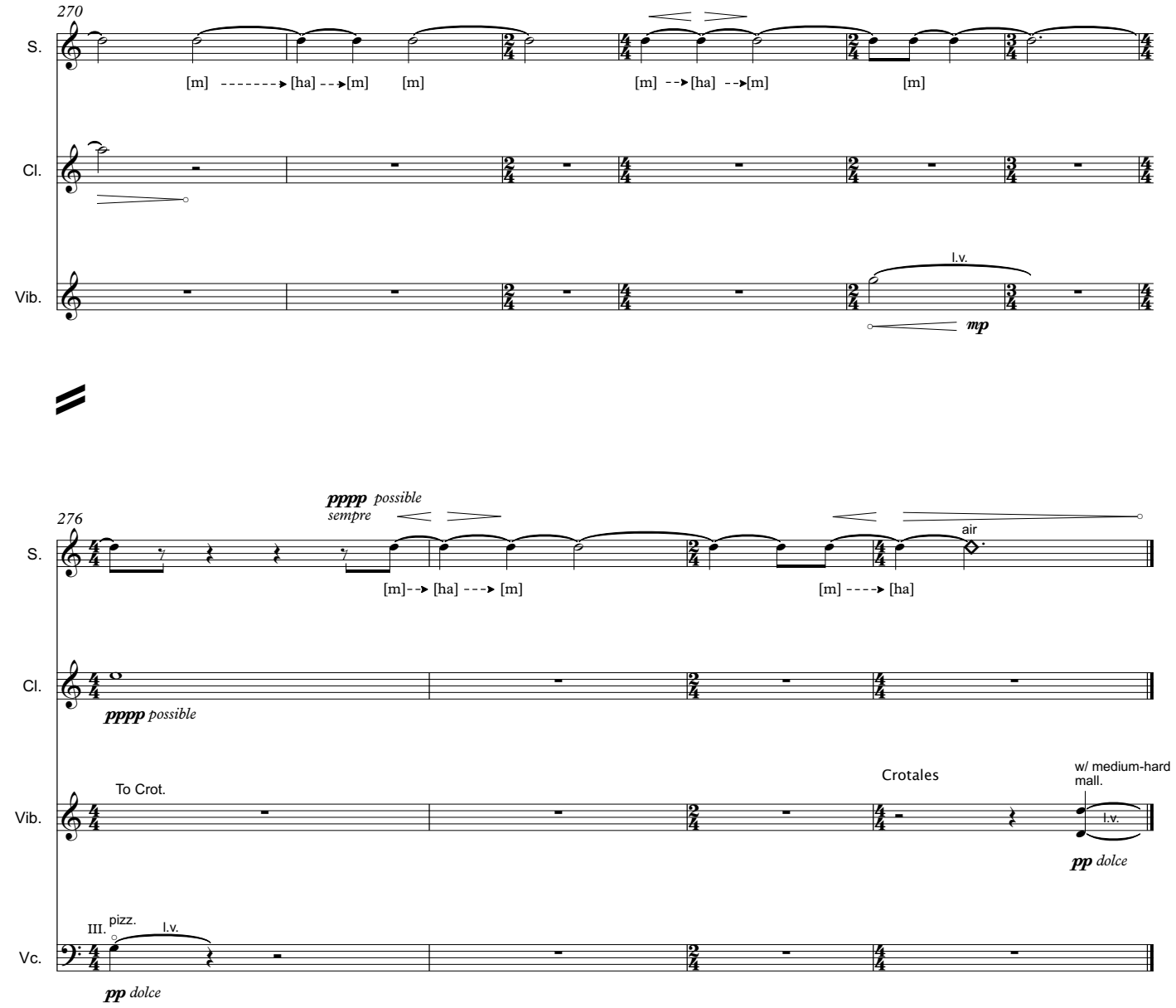
Vib. súbito étoufer w/ soft mall. l.v. *mp* *mf dolce* arco étoufer *f*

Vc. súbito con sord. *ppp* *f*


♩=40
226
S.
Cl.
Vib.
Vc.
ppp
pp
solo
p dolce
mp
mf
mp
[m] [ha] [m] [m] [a] [a] [m]
ff
ppp
pppp possible
ff
ord. l.v.
arco
étoufer
ord. l.v.
arco
étoufer
pppp possible
ff
pppp possible
pppp possible
ff
p
ff
pppp possible
ff
233
mf
fff
[m] [m] [m]
[*]
[*]
senza vib.
ppp sempre
w/ soft mall. l.v.
arco
étoufer
w/ soft mall. l.v.
pppp possible
fff
pppp possible
fff
pppp possible
240
ff
senza vib.
ppp possible
[*] [*] [m]
[m]
ppp sempre
ff
w/ soft mall. l.v.
To Crot.
ff
pppp possible
flaut. sul tasto
ff
pppp possible

F

248
pppp possible
pppp possible
S.
[m] [m] [m]
[m] [m] [m]
en dehors
w/air ord.
Cl.
p dolce
ppp
Crotales
w/ soft mall.
l.v.
To Vib.
Vibraphone
l.v.
Vib.
pppp possible
ppp dolce
spitze
flaut.
Vc.
pppp
possible
255
pppp possible
pppp possible
pp
pppp possible
S.
[m]
[m]
[m] [ha] [m]
[m]
[m]
Cl.
pppp possible
pp
arco
l.v.
w/ soft mall.
l.v.
l.v.
Vib.
pppp
p
pppp
possible
ppp
pppp
possible
Vc.
pppp possible
pp
ppp
262
ppp
ppp
mp dolce
pppp possible
sempre
S.
[m]
[m]
[m] [ha] [m]
[à]
[m]
Cl.
mf dolce
pppp possible
arco
l.v.
l.v.
Vib.
ppp
mf
mf
flaut.
sul tasto
Vc.
pppp possible sempre


270
S.
[m] [ha] [m] [m] [m] [ha] [m] [m]
Cl.
Vib.
l.v.
mp
276
pppp possible
sempre
air
[m] [ha] [m] [m] [ha]
pppp possible
To Crot.
Crotales
w/ medium-hard mall.
l.v.
pp dolce
III. pizz.
l.v.
pp dolce

Partitura II

Escuto o calcanhar do pássaro sobre a flor (2024)

Tempo-relacional: um ponto de partida para a Composição
Marco Luís Lopes Pereira

Marco Pereira

Escuto o calcanhar do pássaro sobre a flor

for small ensemble

2024

Instrumentation

Soprano

Clarinet in Bb

Percussion:

- Vibraphone
- 3 Tom-toms (Low, Medium, High)
- 1 Woodblock
- 1 Bass Drum
- 1 Snare Drum

Violoncello

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

Duration 40-45 min.

Score is in C

Explicação da escuta

Ninguém me chama

Escuto o calcanhar do pássaro
Sobre a flor
E não respondo

by Daniel Faria in Faria, D. (2015). *Poesia*. (2edição). Assírio & Alvim.

Data

(à maneira de Eustache Deschamps)

Tempo de solidão e de incerteza
Tempo de medo e tempo de traição
Tempo de injustiça e de vileza
Tempo de negação

Tempo de covardia e tempo de ira
Tempo de mascarada e de mentira
Tempo que mata quem o denuncia
Tempo de escravidão

Tempo dos coniventes sem cadastro
Tempo de silêncio e de mordaça
Tempo onde o sangue não tem rastro
Tempo de ameaça

by Sophia de Mello Breyner Andresen, in “Livro Sexto”

Movements

Introduction: No início não era o verbo?.....1

I. De Silêncio.....2

II. De Mordaça e Ameaça.....5

III. Que mata quem o denuncia.....10

Intermezzo I.....14

IV. De ira.....17

Intermezzo II.....19

V. De solidão.....19

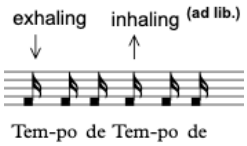
Coda.....25

Execution Notes

Soprano

[m]

boca chiusa

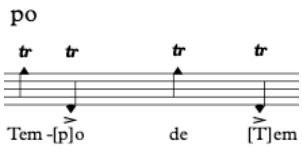


Exhale and inhale with spoken words without definite pitch, just air with the written rhythm

Percussive consonant

In *Intermezzo I*, bar 21, soprano should explore the harmonic partials with the giving fundamental. Try to amplify with the buccal cavity.

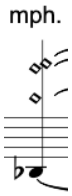
Spoken word



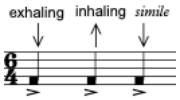
Drastic variations in pitch

Clarinet

Play with *flatterzunge*



Play a multiphonic with the giving fundamental

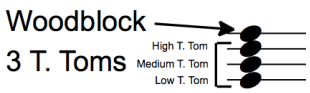


Exhale and inhale without definite pitch, just air with the written rhythm

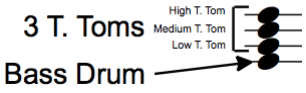
Air without pitch

Percussion

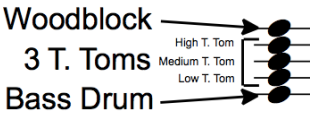
Set 1:



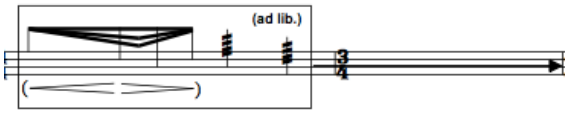
Set 2:



Set 3:

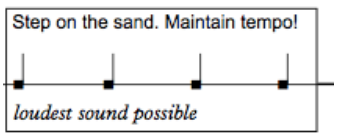


Maintain the gesture during the extent of the arrow

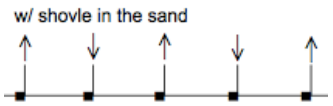


Improvise with the giving set, during the extent of the arrow

Round movement with brush stick (**IV. *De Ira*, bar 14**)

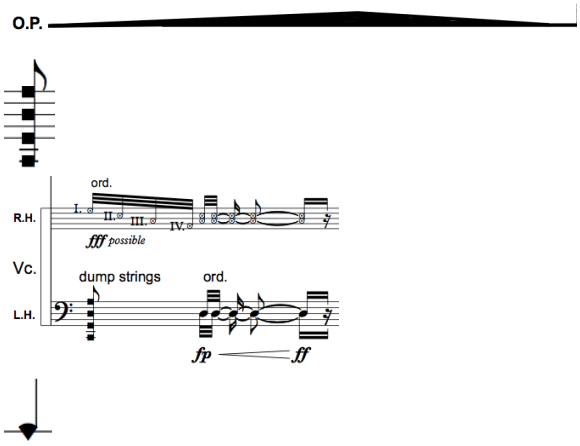


***V. De solidão*, bar 29:** percussionist walks until the center of the ensemble, where sand will be on the floor. The player should step on the sand with the giving Tempo. Explore the sound and make it audible.



***V. De solidão*, bar 50:** the percussionist should play the sand with a shovle. The up-arrow indicates that the percussionist should take the sand with the shovle. The down-arrow indicates that he should drop the sand.

Violoncello



Play with bow overpressure, following the graphic

Dump strings, airy sound

***IV. De ira*, bar 4:** The score, for the cellist, is divided in right hand (R.H.) and left hand (L.H.)
The circular head notes in R.H. indicates the strings which the cellist should play

Play on the tailpiece

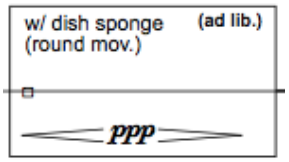
Conductor

The conductor has indications in boxes during all the piece with informations about where to conduct and when to stop. Ex:

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

In V. *De Solidão* the conductor must go to the percussion set and play the Snare Drum with a sponge, with the rhythm indicated:

and with round movement, during the extent of the arrow:

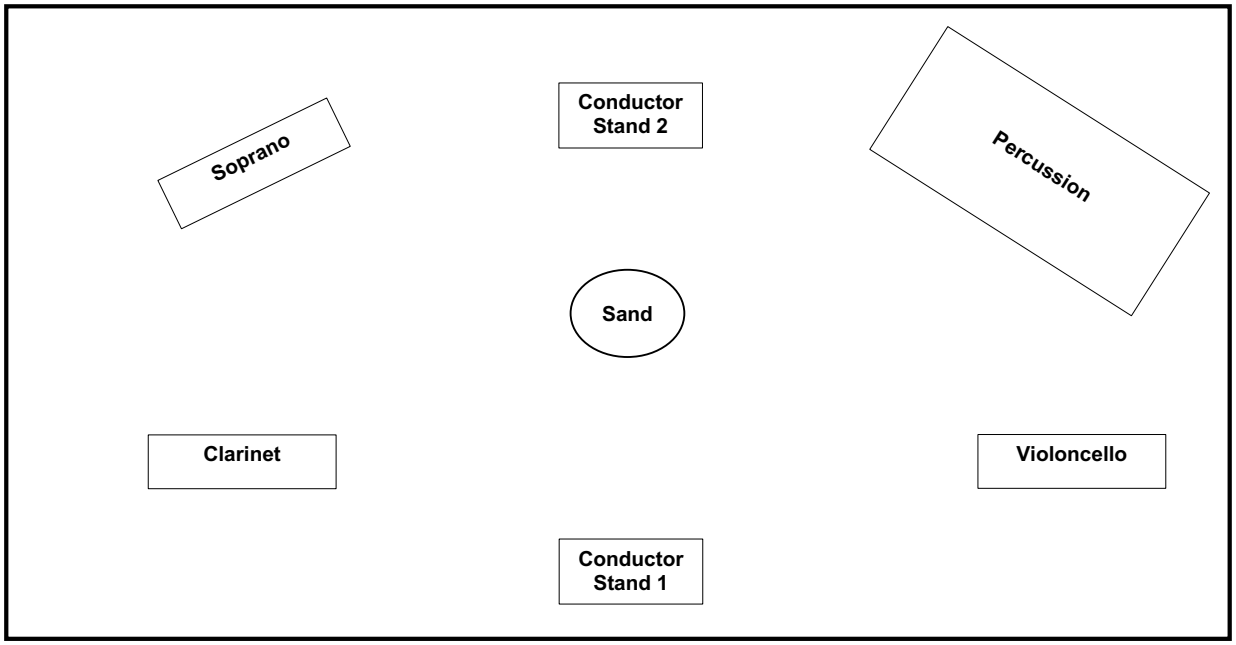


General Notes

	Quarter Tone (1/4 tone)
	Three Quarter Tone (3/4 tone)
G.P.	Long Pause
con vib.	Play with vibrato
senza vibrato	Play without vibrato
simile	Play similarly
étoufer	Dump

All the appoggiaturas are in time.

Spacialization



from and for Fra Ensemble

Score is in C

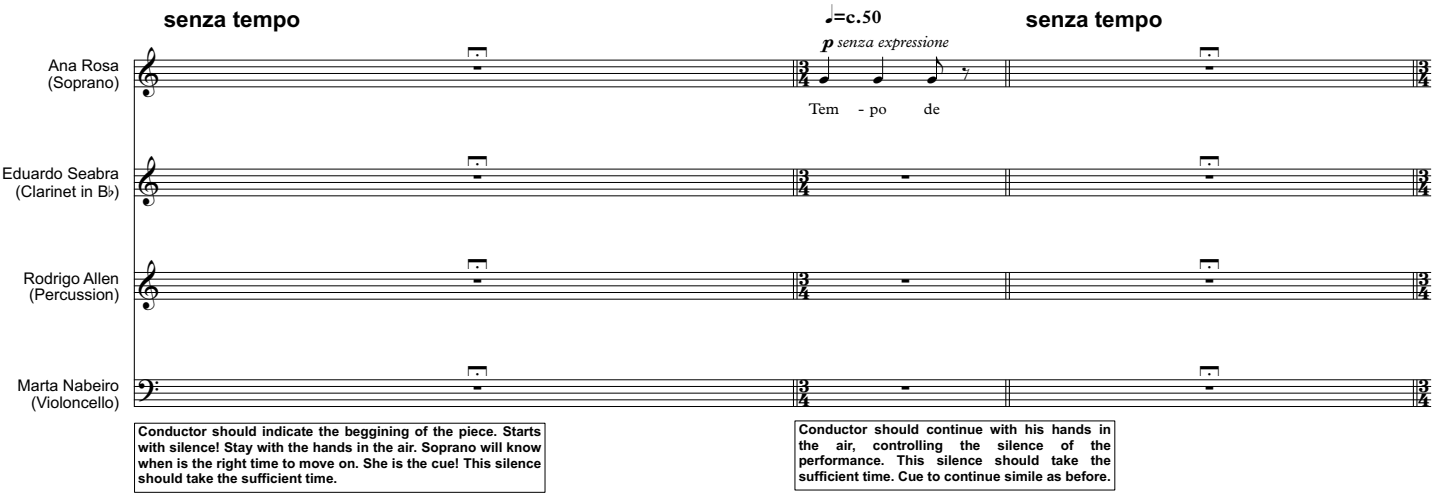
Escuto o calcanhar do pássaro sobre a flor

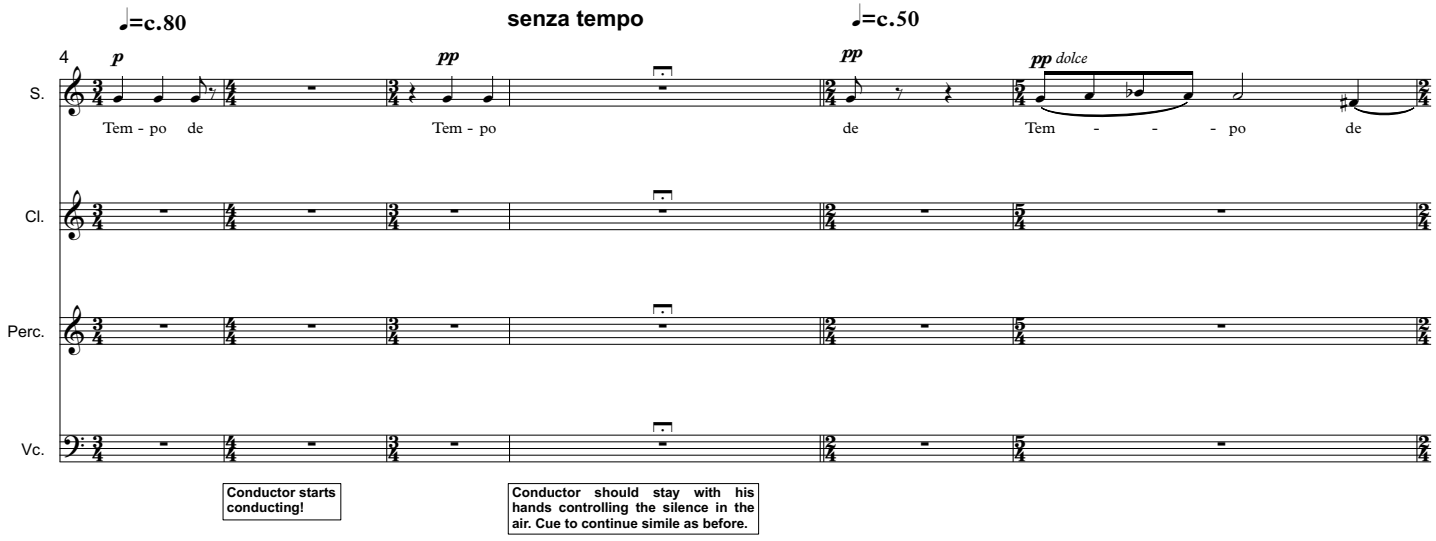
for small ensemble

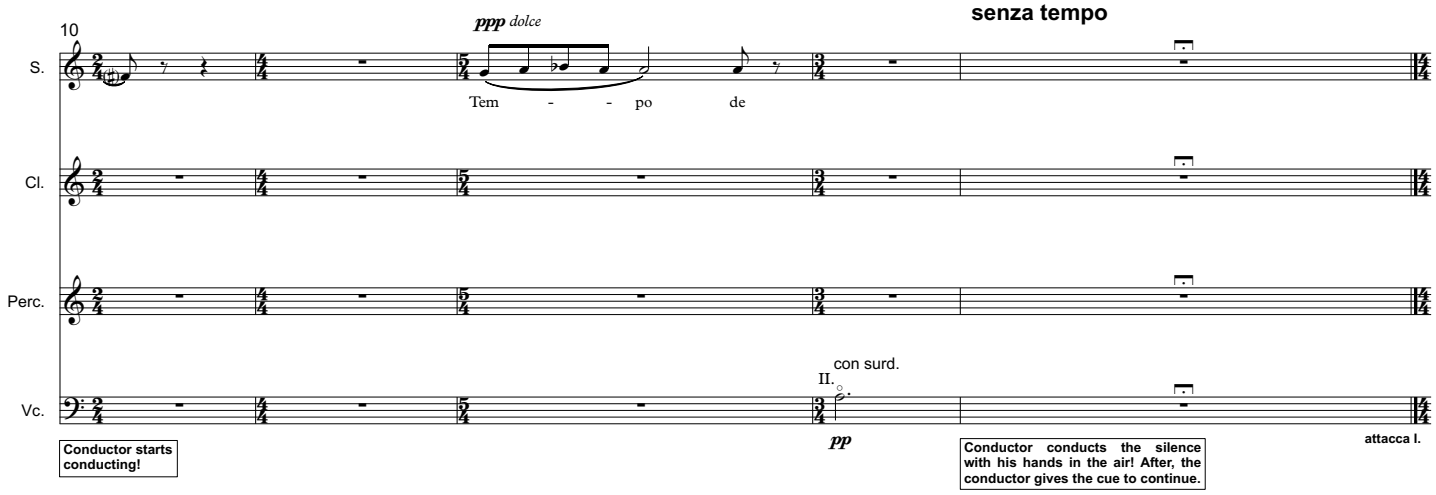
"Data" from Sophia de Mello Breyner Andersen

Marco Pereira
2024

Introduction: No início não era o verbo?



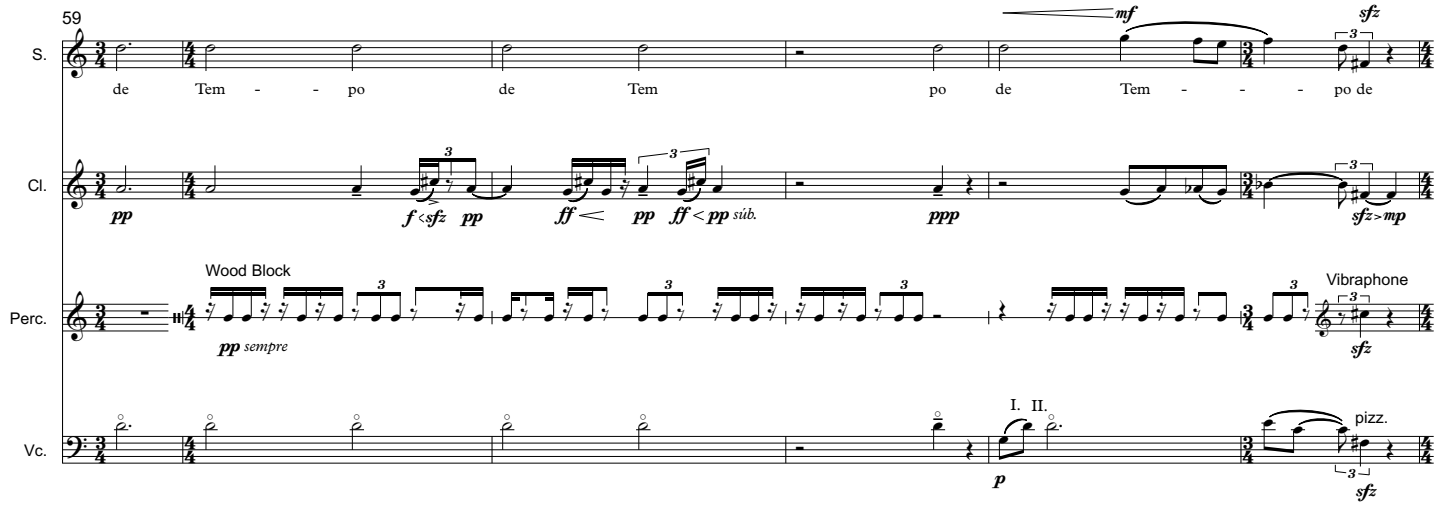




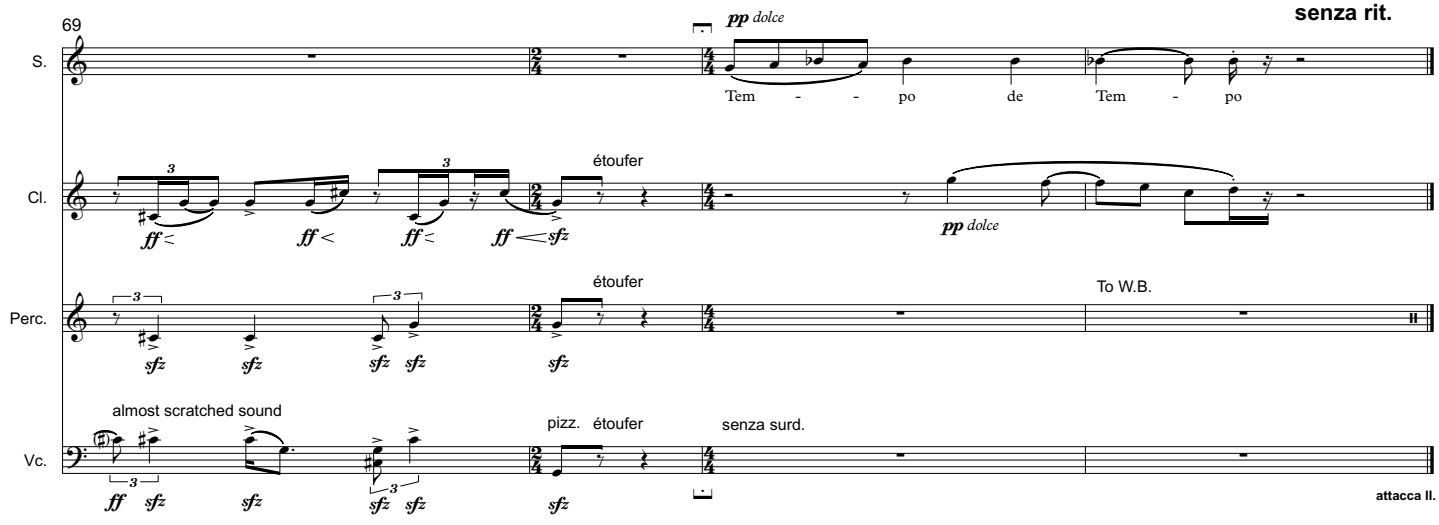
I. De Silêncio

♩=c.50

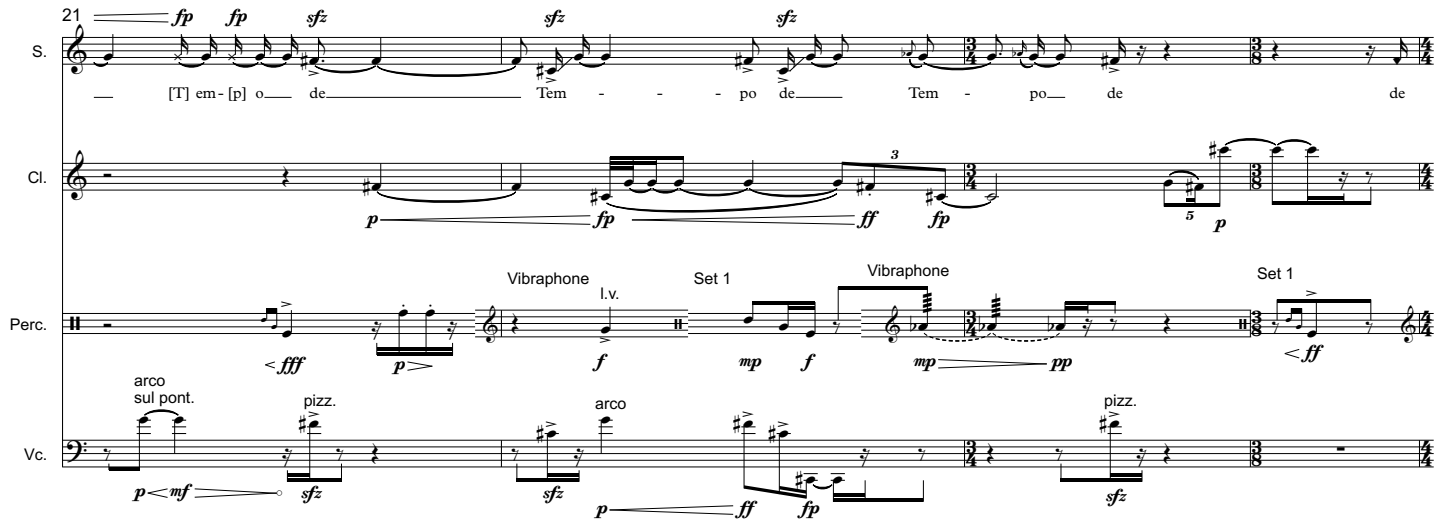
♩=c.72
♩=c.50
34
S.
Cl.
Perc.
Vc.
Wood Block
pizz.
41
Vibraphone
arco
47
53


59
S.
de Tem - - po de Tem po de Tem - - - po de
mf
sfz
Cl.
pp
f < sfz pp
ff < pp súb.
pp
ppp
sfz > mp
Perc.
Wood Block
pp sempre
Vibraphone
sfz
Vc.
I. II.
p
pizz.
sfz

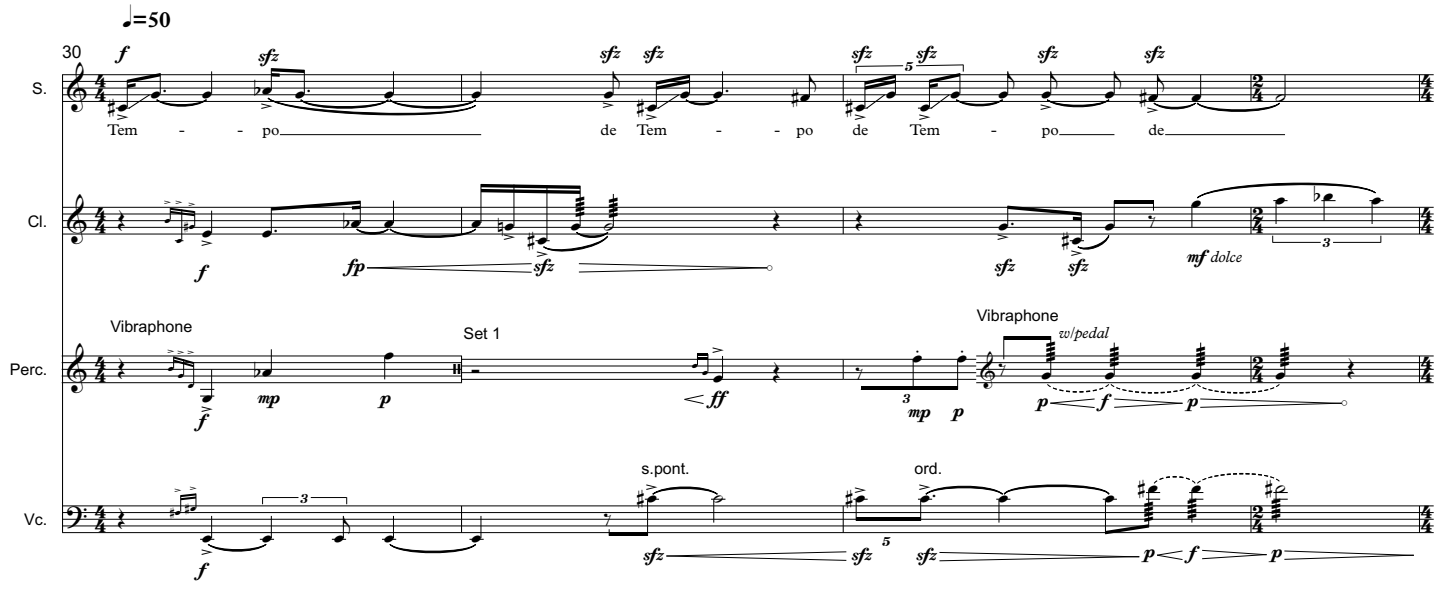
65
S.
Tem - po de Tem - po de Tem - po de
Cl.
f <
f <
f
ff
sfz
f < f <
f <
Perc.
ppp (w/pedal)
p
Vc.
arco
sul pont.
p < mf > p
spitze
pp
pizz.
mp
arco
ord.
f
ff
sfz
p


69
S.
pp dolce
Tem - - po de Tem - po
senza rit.
Cl.
ff <
ff <
ff <
ff < sfz
étoufer
pp dolce
Perc.
sfz
étoufer
To W.B.
Vc.
almost scratched sound
ff
pizz.
étoufer
senza surd.
attacca II.

II. De Mordaça e Ameaça

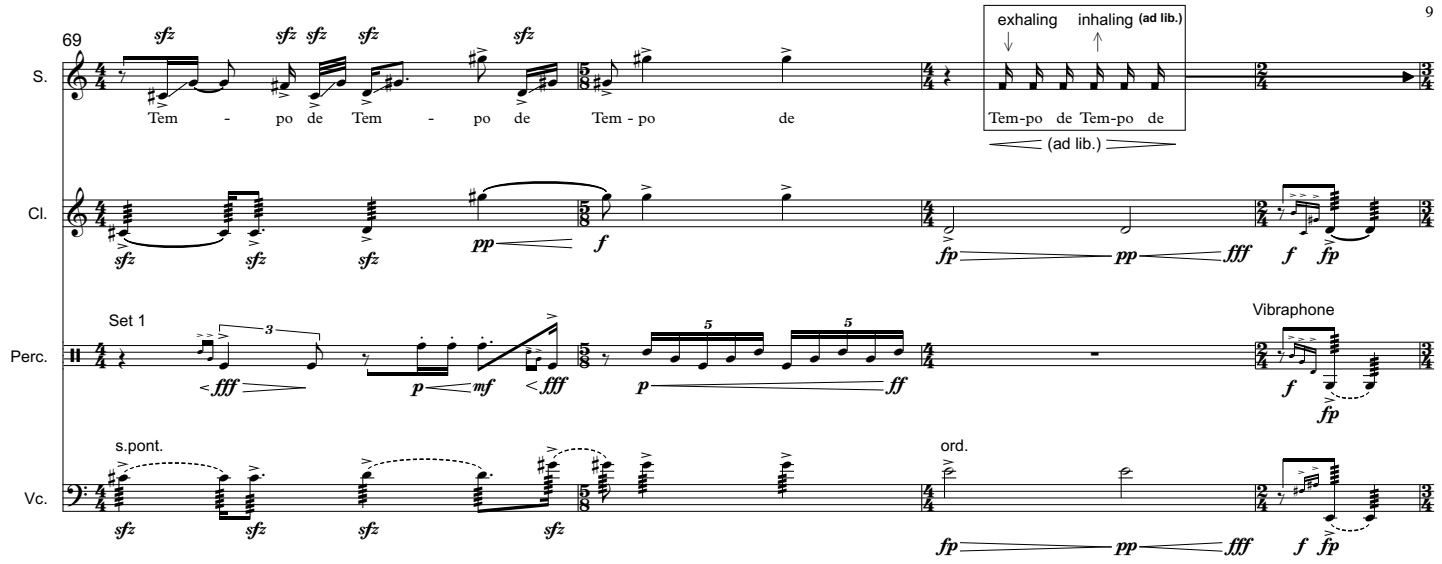

21
S.
Cl.
Perc.
Vc.
Vibraphone
l.v.
Set 1
Vibraphone
Set 1
arco
sul pont.
pizz.
arco
pizz.
[T] em - [p] o de Tem - - - po de Tem - po de de

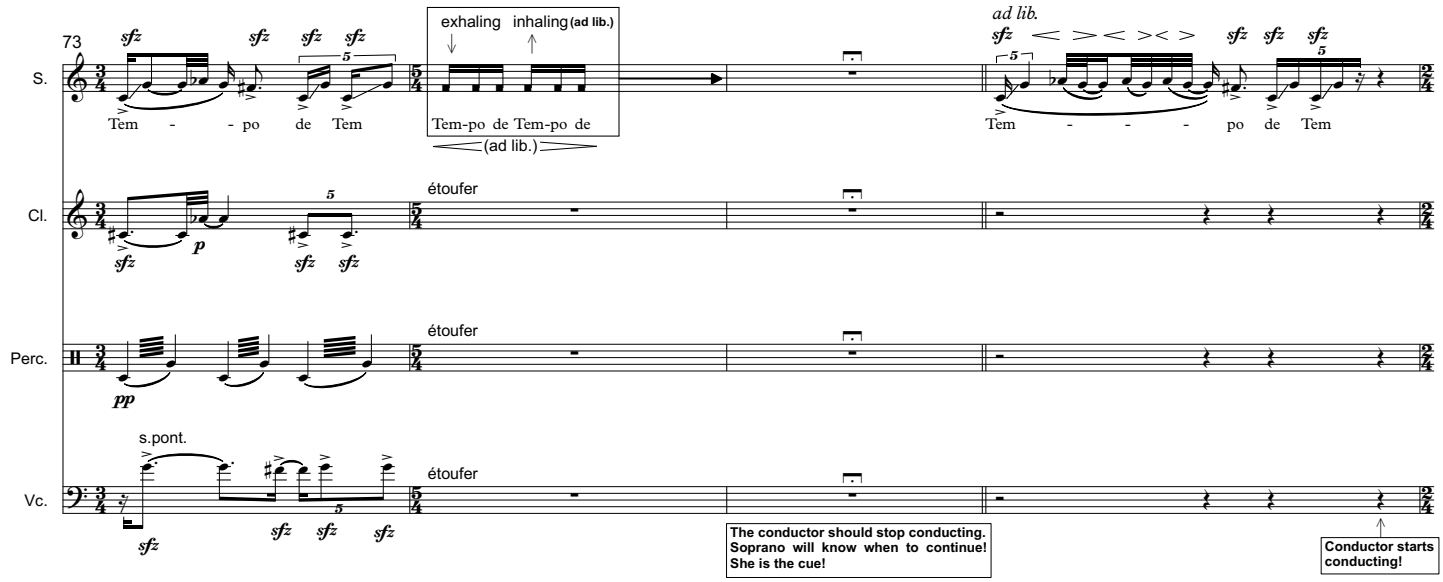
♩=100
25
exhaling inhaling (ad lib.)
Tem-po de Tem-po de
(ad lib.)
S.
Cl.
Perc.
Vc.
Vibraphone
Set 1
arco
Tem/po/de

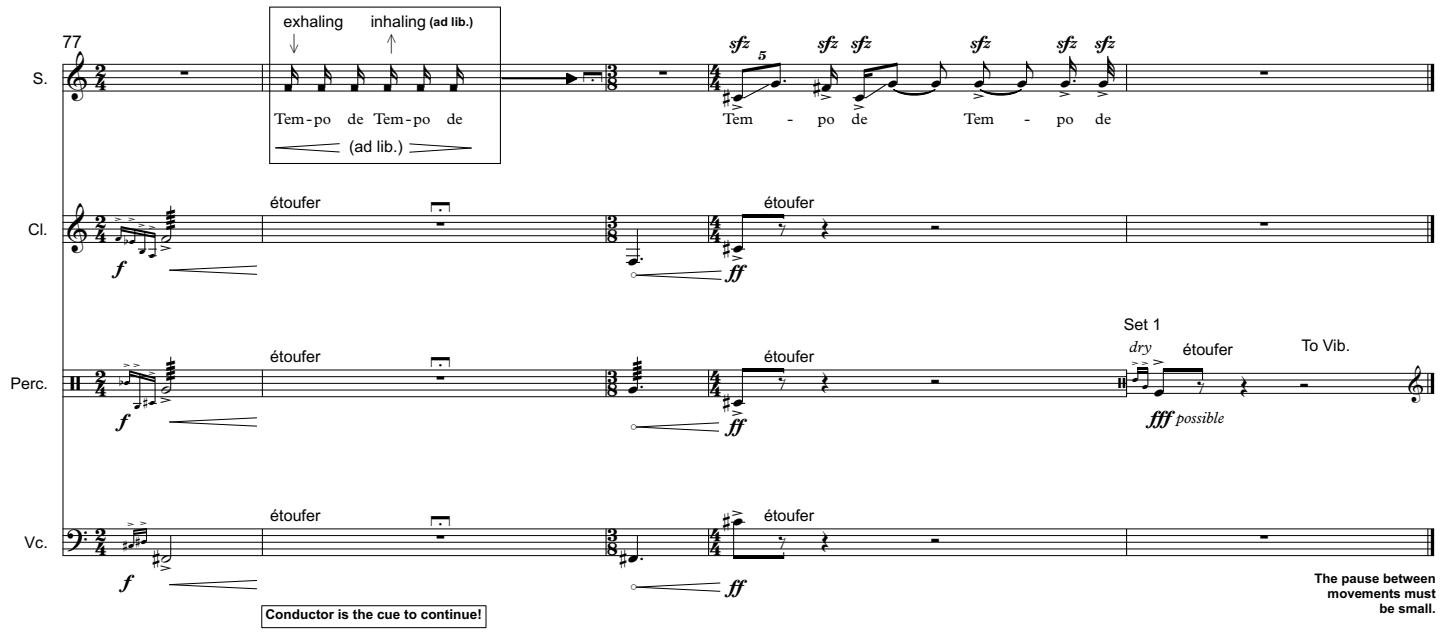

♩=50
30
S.
Cl.
Perc.
Vc.
Tem - - po de Tem - - po de Tem - po de
Vibraphone
Set 1
Vibraphone
w/pedal
s.pont.
ord.
mf dolce

34
pesante
S.
Cl.
Perc.
Vc.
Set 1
s.pont.
ord.
40
♩=100
exhaling inhaling (ad lib.)
Tem-po de Tem-po de
(ad lib.)
pp sempre
46

♩=50
w/ trivial sound always
52
S.
Cl.
Perc.
Vc.
[T] em - [p] o de Tem - - - po de [T] em - [p] o [d] e [T] em - [p] o
pizz.
ppp possible
56
Tem - po de Tem - po de Tem - - - - - - - - po de
Bass Drum
Set 1
arco
s.pont.
ord. s.pont. ord.
(ord.) s.pont. ord.
pizz.
60
Tem - - - [p] o [d] e [T] em - po de Tem - po de Tem - po de Tem
To Vib.
Vibraphone
arco
pizz.
65
exhaling inhaling (ad lib.)
Tem-po de Tem-po de
(ad lib.)
Tem - po de Tem - po
Vibraphone

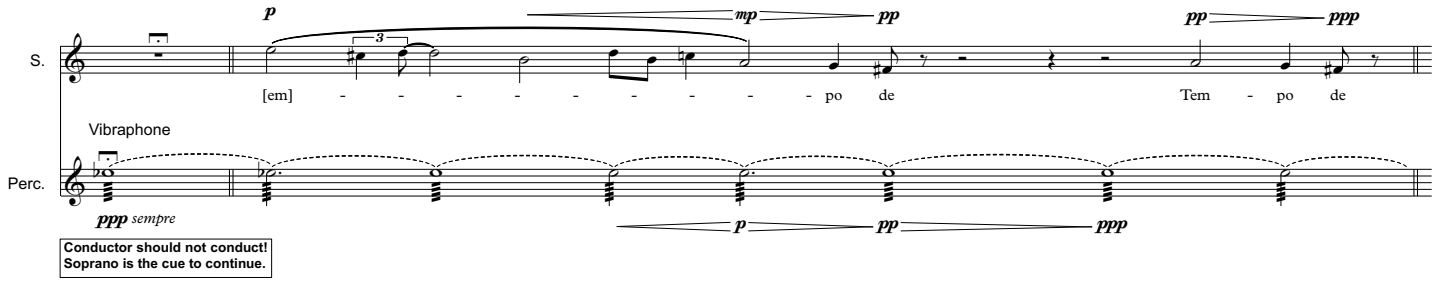

69
S.
Cl.
Perc.
Vc.
Tem - po de Tem - po de Tem - po de
exhaling inhaling (ad lib.)
Tem-po de Tem-po de
(ad lib.)
Set 1
Vibraphone
s.pont.
ord.


73
S.
Cl.
Perc.
Vc.
Tem - - po de Tem
exhaling inhaling (ad lib.)
Tem-po de Tem-po de
(ad lib.)
ad lib.
Tem - - - po de Tem
étoufer
s.pont.
The conductor should stop conducting. Soprano will know when to continue! She is the cue!
Conductor starts conducting!


77
S.
Cl.
Perc.
Vc.
exhaling inhaling (ad lib.)
Tem-po de Tem-po de
(ad lib.)
Tem - po de Tem - po de
étoufer
Set 1
dry
To Vib.
fff possible
Conductor is the cue to continue!
The pause between movements must be small.

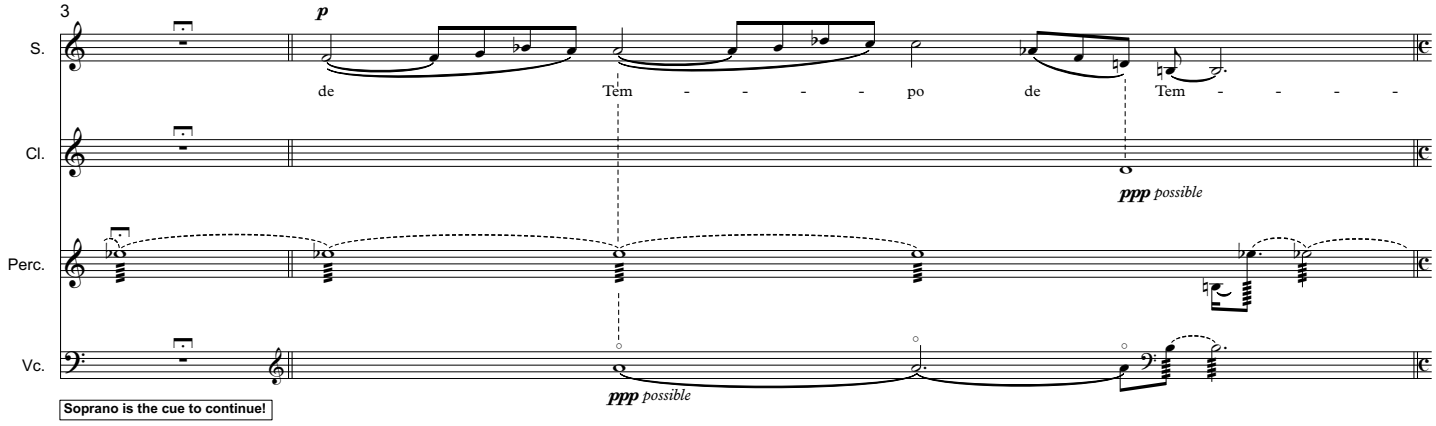
III. Que mata quem o denuncia

Calm
ad lib. (♩=c.50)



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

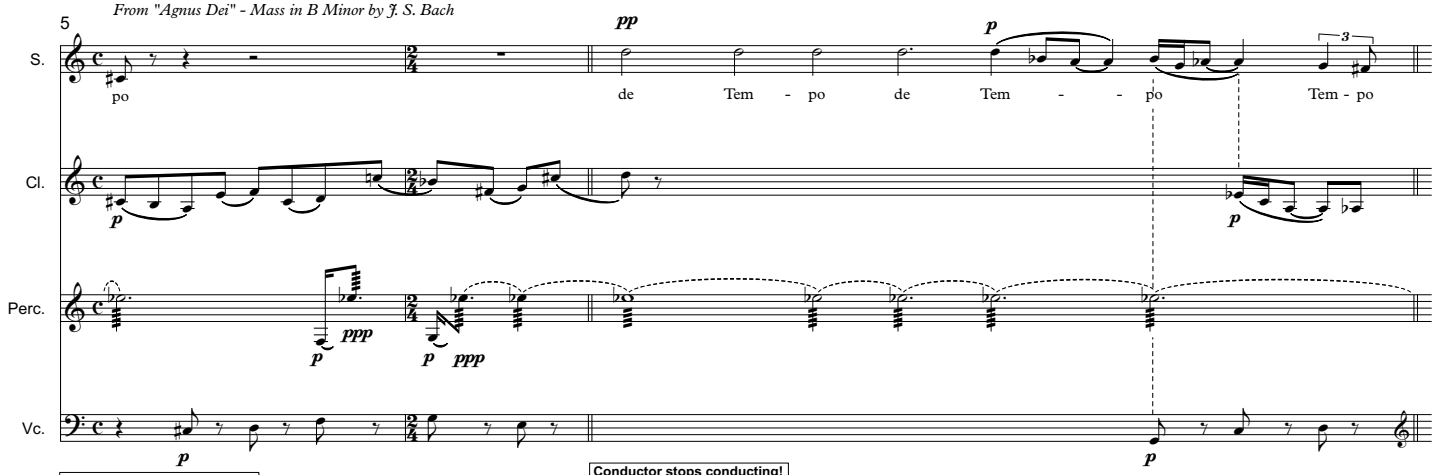
ad lib.



Soprano is the cue to continue!

new tempo, Bach's tempo
From "Agnus Dei" - Mass in B Minor by J. S. Bach

ad lib.



Conductor starts conducting!

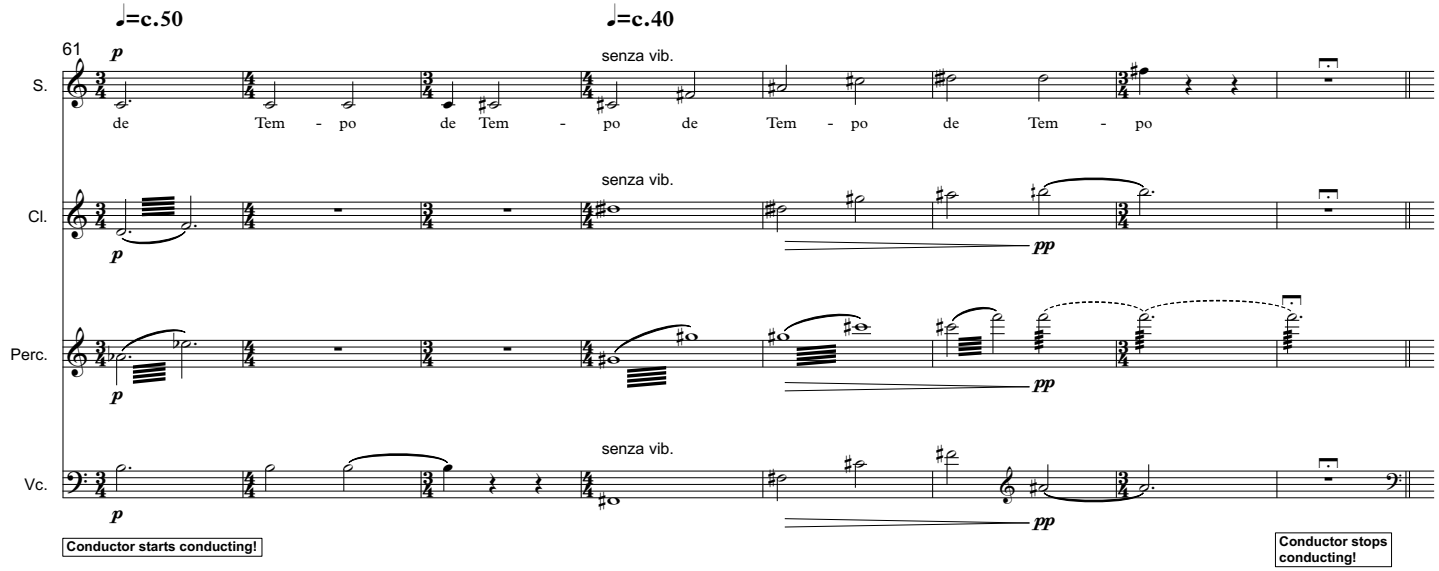
Conductor stops conducting!
Soprano is leading!

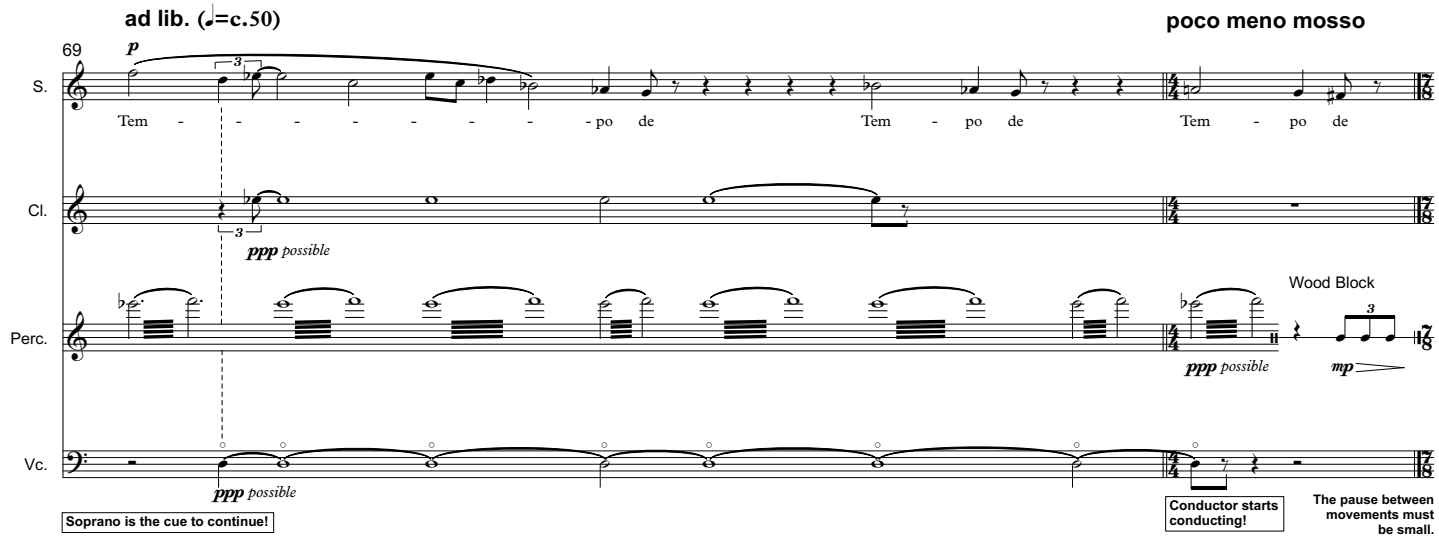
Conductor starts conducting!

14
S.
Cl.
Perc.
Vc.
pp
mp
più f
po de Tem - po de Tem - po de Tem - po Tem - po de
sotto voce
ppp
p
21
mf
più f
f
sfz
senza vib.
Tem - po de Tem - po [em] - - - - - - - - -po de
(ord.)
s.pont.
ord.
27
ad lib.
sprechgesange
Tem - po de Tem - po de Tem - po de Tem -
Conductor stops conducting!
Soprano is the cue to continue!
32
new tempo, Bach's tempo
From "Agnus Dei" - Mass in B Minor by J. S. Bach
♩=c.66
♩=c.50
po de Tem - - - - - po de
Conductor starts conducting!
Conductor stops conducting!

39
ad lib.
più p
più f
S.
Tem - po de Tem - po de de Tem - po de Tem - po
Cl.
Perc.
Vc.
Soprano is the cue to continue!
♩=c.50
rall.
40
mp
più f
S.
de Tem - po [o] de de Tem - po Tem - po de [m]
Cl.
mp
più f
pp
Perc.
Bass Drum
ffff possible
Vc.
Conductor starts conducting!
Conductor should stop conducting keeping his hands in the air.
Percussion player should discretly get ready to play the Bass Drum!
Should be disruptive!
♩=c.50
49
mp
sfz p
S.
Tem - po de de Tem - po de Tem - po de
Cl.
mp
ppp
sfz ppp
Perc.
Vc.
Conductor is the cue to continue!
55
S.
Cl.
p
Perc.
pp
Vc.
pp
pp
Conductor stops conducting!

ad lib.
60
p
S.
de Tem - - - - po de Tem - po de Tem - po
Cl.
p
Perc.
Vc.
Soprano is the cue!


♩=c.50
♩=c.40
61
p
S.
senza vib.
de Tem - po de Tem - po de Tem - po de Tem - po
Cl.
senza vib.
p
pp
Perc.
p
pp
Vc.
senza vib.
p
pp
Conductor starts conducting!
Conductor stops conducting!


ad lib. (♩=c.50)
poco meno mosso
69
p
S.
Tem - - - - - - - - po de Tem - po de Tem - po de
Cl.
ppp possible
Perc.
Wood Block
mp
ppp possible
Vc.
ppp possible
Soprano is the cue to continue!
Conductor starts conducting!
The pause between movements must be small.

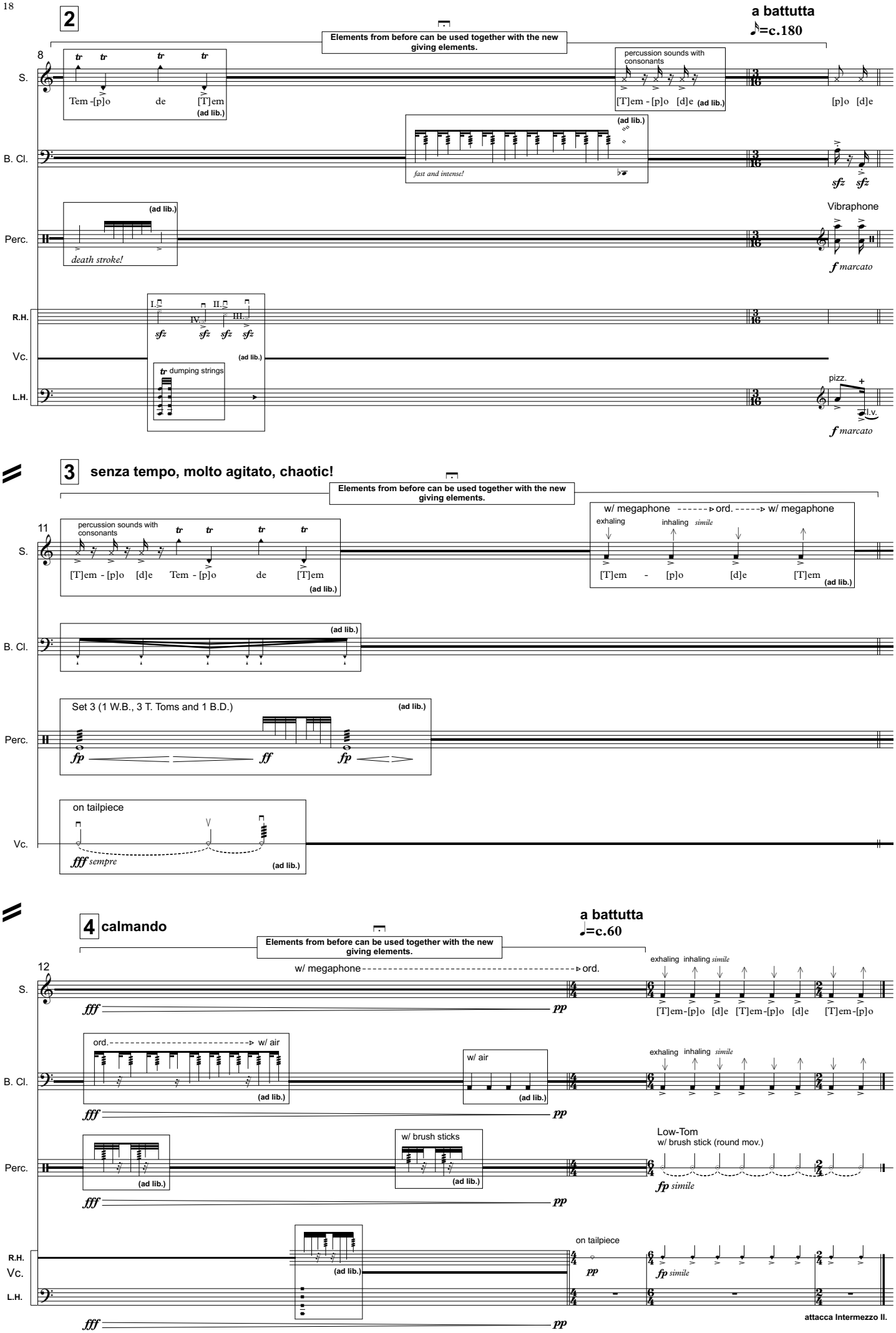
Intermezzo I

♩=c.40
24
S.
Cl.
Perc.
Vc.
3
p
mp pp
p
pp
ppp súb.
l.v.
To B. D.
Bass Drum
ppp possible
w/ s. ball
ord.
s. pont.
ord.
sul tasto
p
pp
mp pp
mp pp
ppp súb.
Conductor and percussionist should communicate!
When the percussion player feels that the music should continue, conductor must continue!
♩=c.80
30
p
mf
Tem - - - po de Tem - po
senza vib.
gliss.
mf
p
mf
To Vib.
Vibraphone
(ad lib.)
p
mf
ord.
senza vib.
gliss.
gliss.
gliss.
mf
p
mf
rit.
♩=c.50
36
p
pp súb.
de
[m]
p
pp
3
p en dehors
mp mf mp pp mp
3
sfz p
(ad lib.)
(ad lib.)
p
pp súb.
(senza vib.)
molto vib.
senza vib.
(ord.)
s. pont.
ord.
s. pont.
ord.
gliss.
p
pp súb.
p
pp
pp
44
3
3
dolce
6
w/air
pp
pp
pp
ppp
(ad lib.)
pp
p
s. pont.
ord.
3
s. tasto
5
ord.
s. pont.
mfp
sfz p
pp dolce
p

51
Cl.
p dolce
sfz
Perc.
l.v.
pp
ord.
s. pont.
Vc.
fp
55
♩=c.80
mf
fp
mp
mf
Set 2 (3 T. toms and 1 B.D.)
étoufer
f
pp
p
mp
pp
mfp
ord.
61
S.
mf
f
sfz sfz sfz
(ord.)
w/ megaphone
fff spoken words
Tem - - po de Tem -po de Tem - po de Tem - po de Tem - po de Tem -po
gliss.
ff
(ad lib.)
fp
O.P.
possible
rit.
♩=c.50
♩=c.40
(w/ megaphone)
ord.
66
ff
p
pp
de Tem po de Tem - po de [m]
sempre
ppp
Vibraphone
(s. pont.)
s. tasto
senza vib.
I. II. simile
II.
attacca IV.

IV. De Ira

♩=c.60 **molto agitato**


2
a battutta
♪=c.180
Elements from before can be used together with the new giving elements.
8
S.
Tem - [p]o de [T]em
(ad lib.)
percussion sounds with consonants
[T]em - [p]o [d]e
(ad lib.)
[p]o [d]e
B. Cl.
(ad lib.)
fast and intense!
sfz sfz
Perc.
(ad lib.)
death stroke!
Vibraphone
f marcato
R.H.
I. II. III. IV.
sfz sfz sfz sfz
Vc.
(ad lib.)
tr dumping strings
L.H.
pizz.
l.v.
f marcato
3
senza tempo, molto agitato, chaotic!
Elements from before can be used together with the new giving elements.
11
S.
percussion sounds with consonants
[T]em - [p]o [d]e Tem - [p]o de [T]em
(ad lib.)
w/ megaphone ord. w/ megaphone
exhaling inhaling simile
[T]em - [p]o [d]e [T]em
(ad lib.)
B. Cl.
(ad lib.)
Perc.
Set 3 (1 W.B., 3 T. Toms and 1 B.D.)
(ad lib.)
fp ff fp
Vc.
on tailpiece
fff sempre
(ad lib.)
4
calmando
a battutta
♩=c.60
Elements from before can be used together with the new giving elements.
12
S.
w/ megaphone ord.
fff pp
exhaling inhaling simile
[T]em-[p]o [d]e [T]em-[p]o [d]e [T]em-[p]o
B. Cl.
ord. w/ air
(ad lib.)
w/ air
(ad lib.)
fff pp
exhaling inhaling simile
Perc.
(ad lib.)
w/ brush sticks
(ad lib.)
fff pp
Low-Tom
w/ brush stick (round mov.)
fp simile
R.H.
Vc.
L.H.
(ad lib.)
on tailpiece
pp
fp simile
fff pp
attacca Intermezzo II.

Intermezzo II

senza tempo

Bass Clarinet
in Bb

fast as possible
like a unsettled, diabolic whisper

air ----▸ air w/pitch ------▸ air *use this timbrical transition freely*

ad lib.

gesture as written

B. Cl.

ppp — *pp* — *ppp* *use these dynamics freely*

ppp — *mp**

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

The pause between movements must be small.

V. De Solidão

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

mp *sempre*

exhaling inhaling *simile*

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

Perc. **Percussionist must go in direction of the sand in the middle of the ensemble!**

In silence, no one must move!

Cond. **Conductor must go in direction of the percussion to play the Snare Drum!**

Conductor should not conduct!

8

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

13

mf *súb.* ***mp*** *sempre* ***mf*** *súb.* ***mp*** *sempre*

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

air

B. Cl. ***mf*** ***mf*** ***f***

dump strings (choose the string that connects better with the voice. Air sound)

Vlc. ***pp*** *sempre* ***fpp***

Snare Drum
w/ dish sponge

Cond. ***mf*** ***mf*** ***f***

21

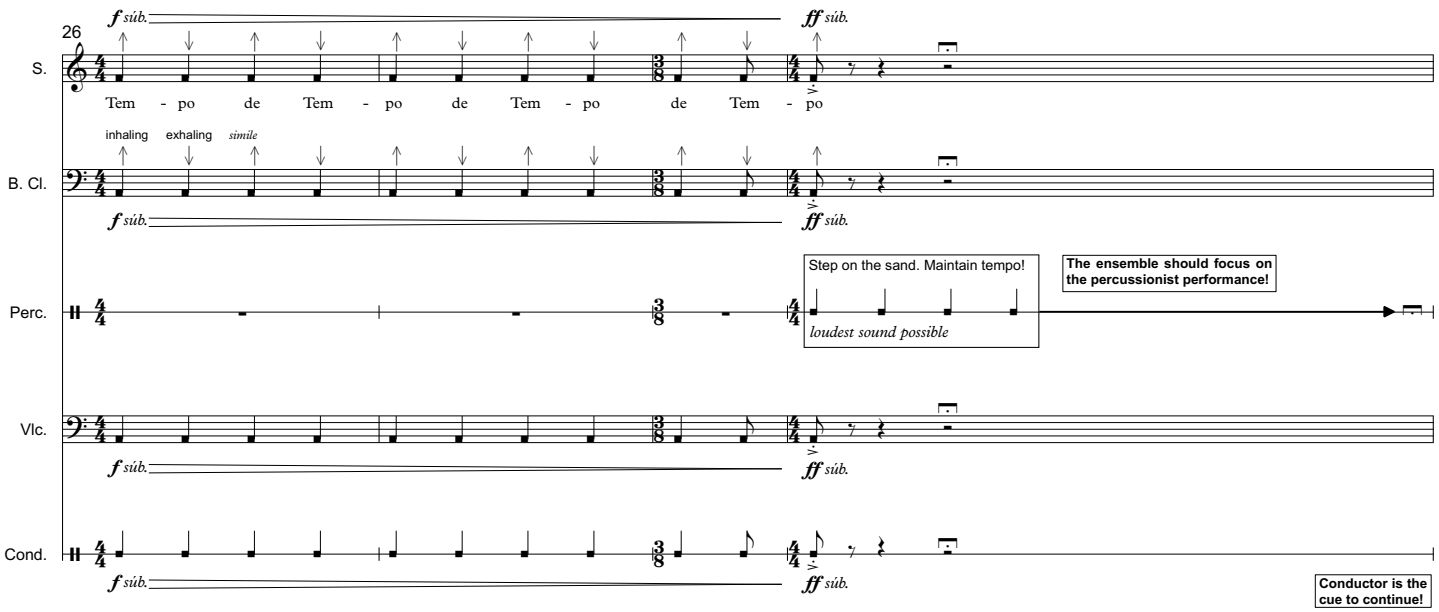
mf *súb.* ***mp*** ***mf*** *súb.* ***mp*** ***mf*** ***f***

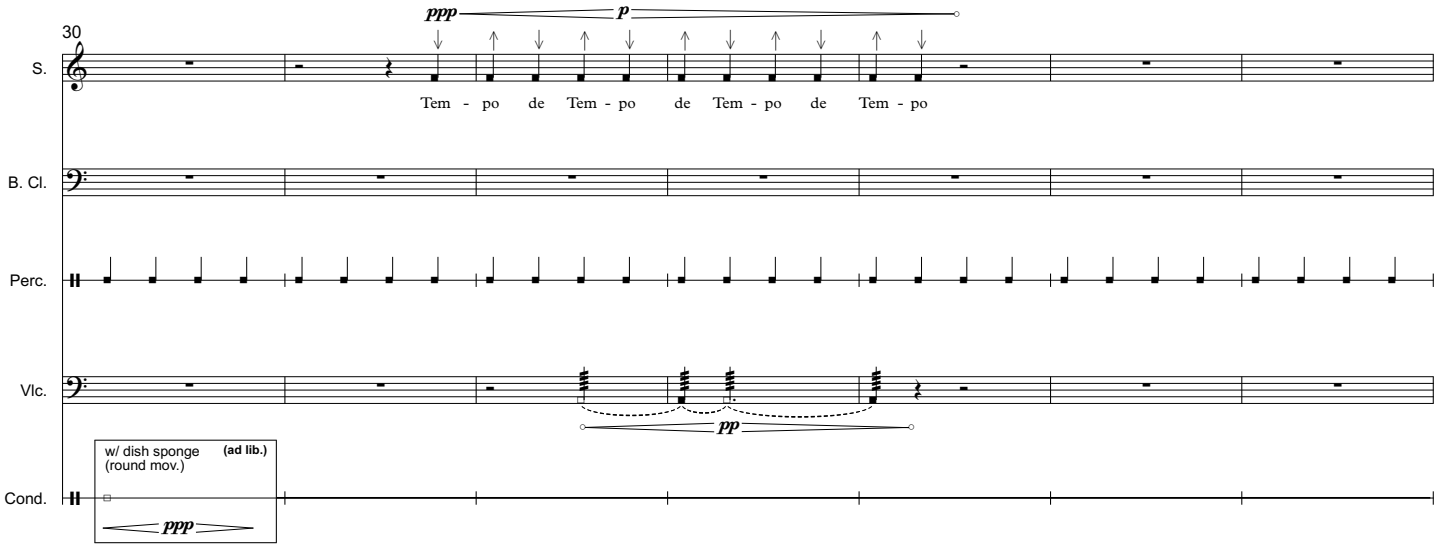
S. po de Tem - po de Tem - po de Tem - po de de Tem - po de Tem - po de Tem - po de

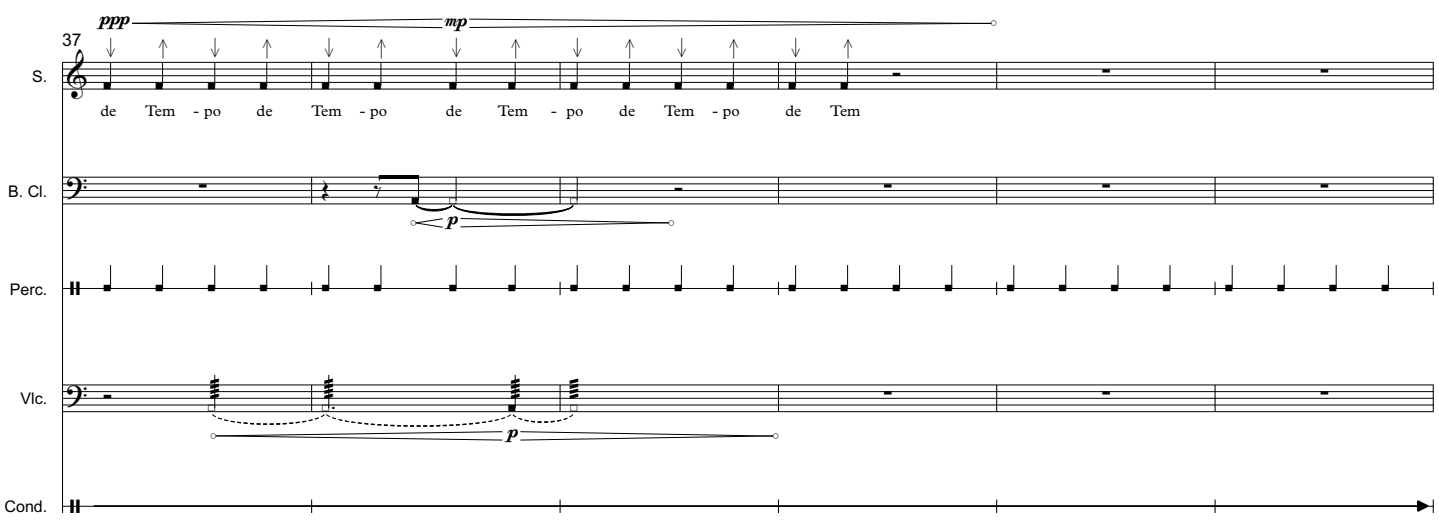
B. Cl. ***mf*** ***mf*** ***mf*** ***f***

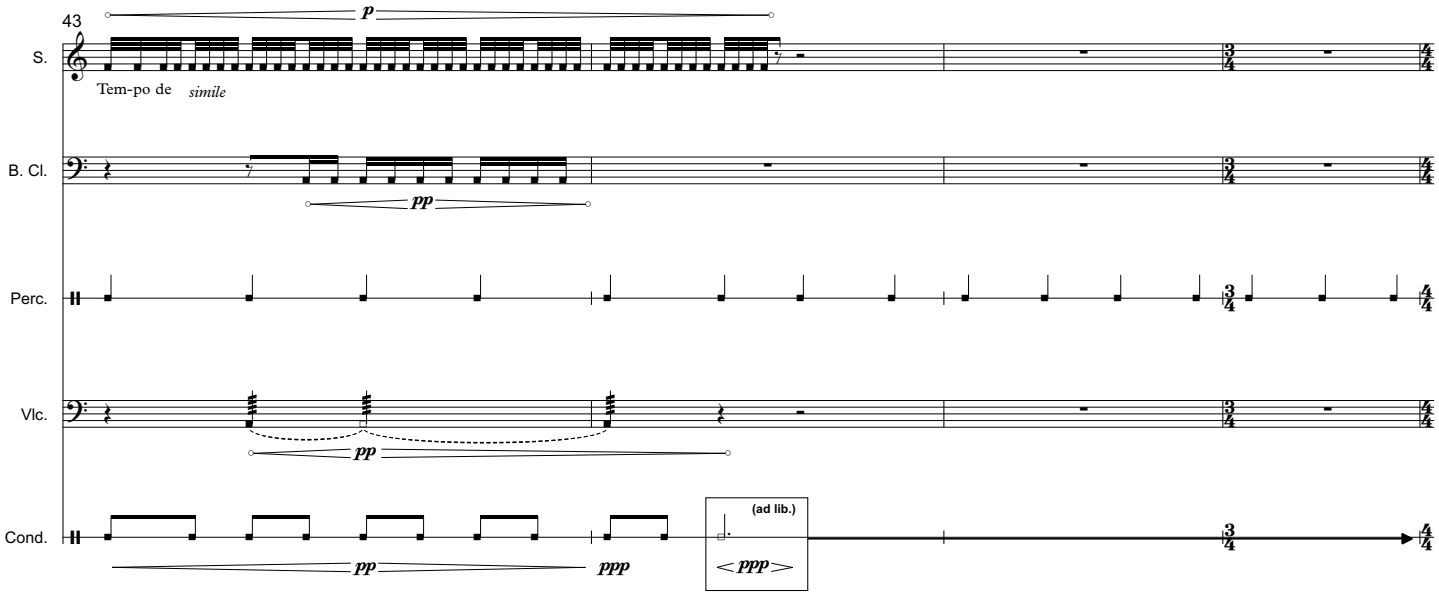
Vlc. ***mf*** ***pp*** ***mf*** ***pp*** ***mf*** ***f***

Cond. ***mf*** ***mf*** ***mf*** ***f***

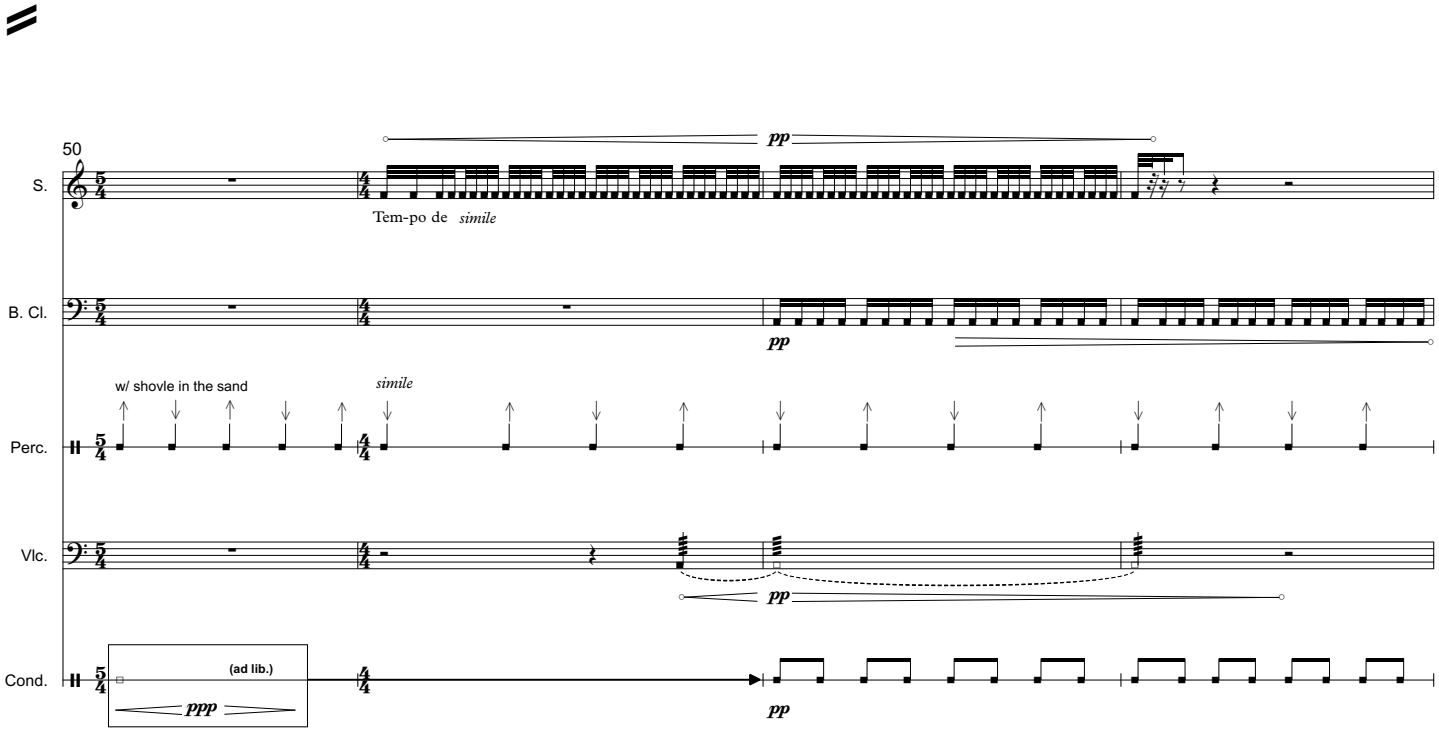

26
S.
Tem - po de Tem - po de Tem - po de Tem - po
f súb.
ff súb.
inhaling
exhaling
simile
B. Cl.
Perc.
Step on the sand. Maintain tempo!
loudest sound possible
The ensemble should focus on the percussionist performance!
Vlc.
Cond.
Conductor is the cue to continue!

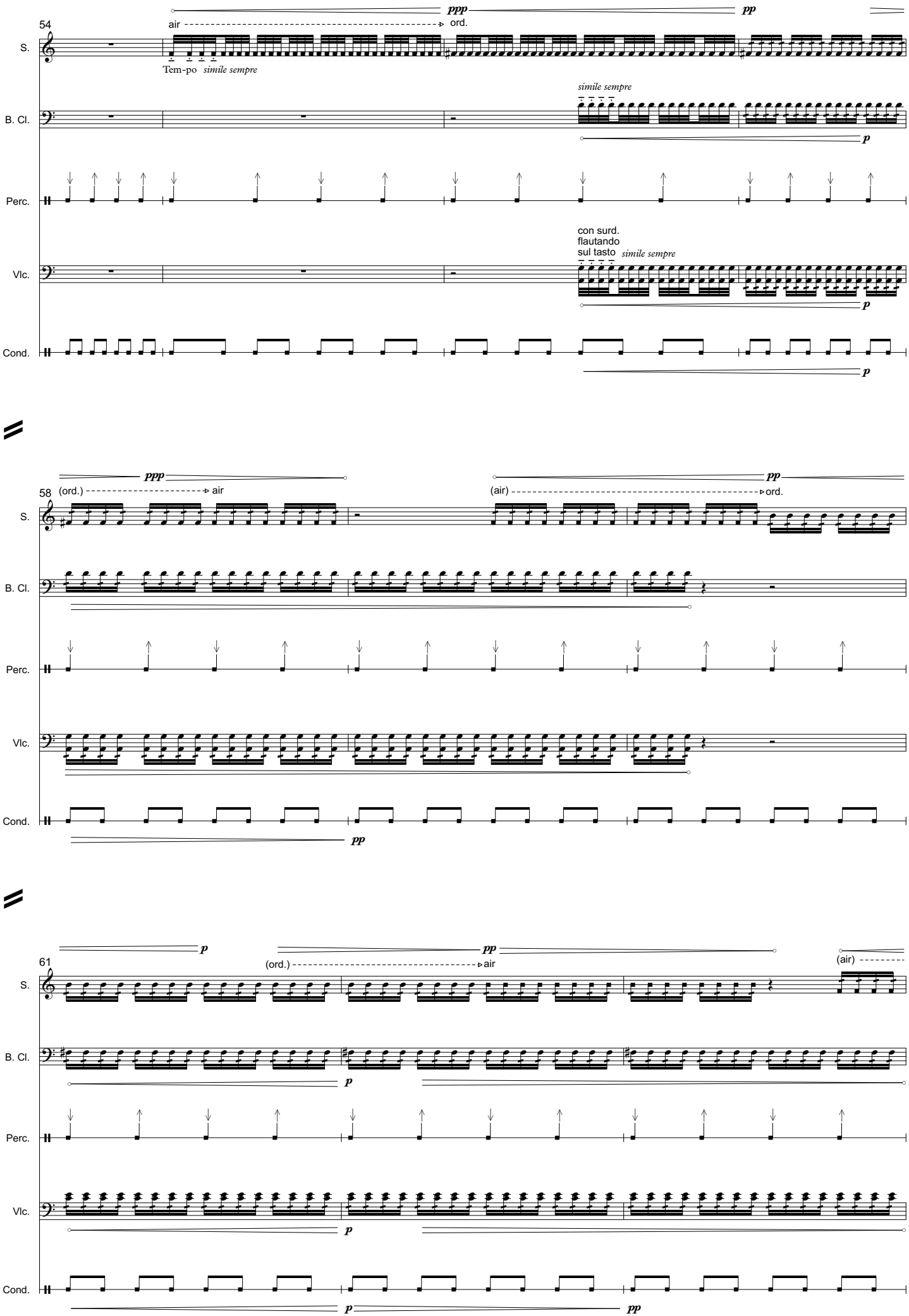

30
S.
Tem - po de Tem - po de Tem - po de Tem - po
ppp
p
B. Cl.
Perc.
Vlc.
pp
w/ dish sponge
(round mov.)
(ad lib.)
Cond.
ppp

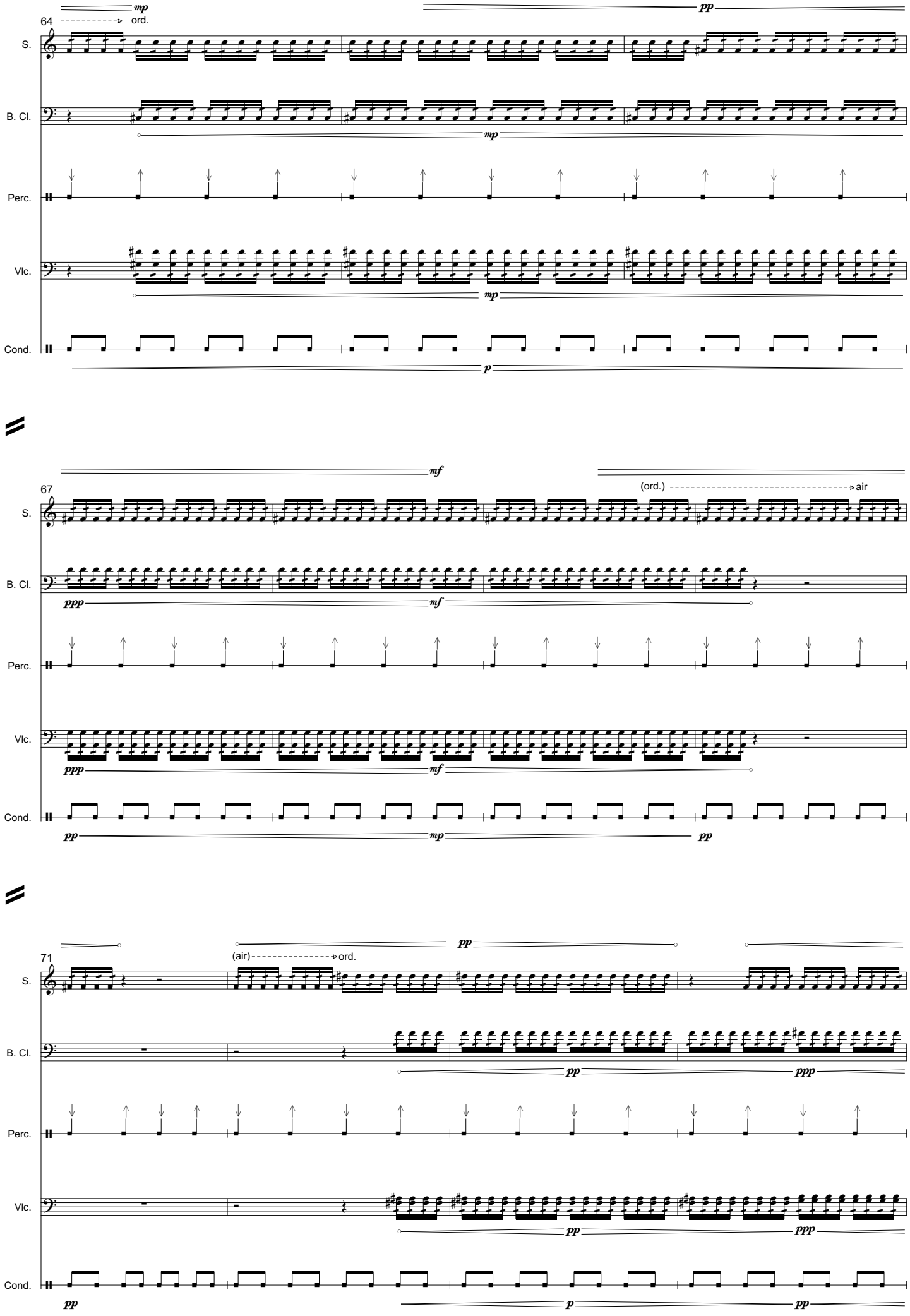

37
S.
de Tem - po de Tem - po de Tem - po de Tem - po de Tem
ppp
mp
B. Cl.
p
Perc.
Vlc.
p
Cond.

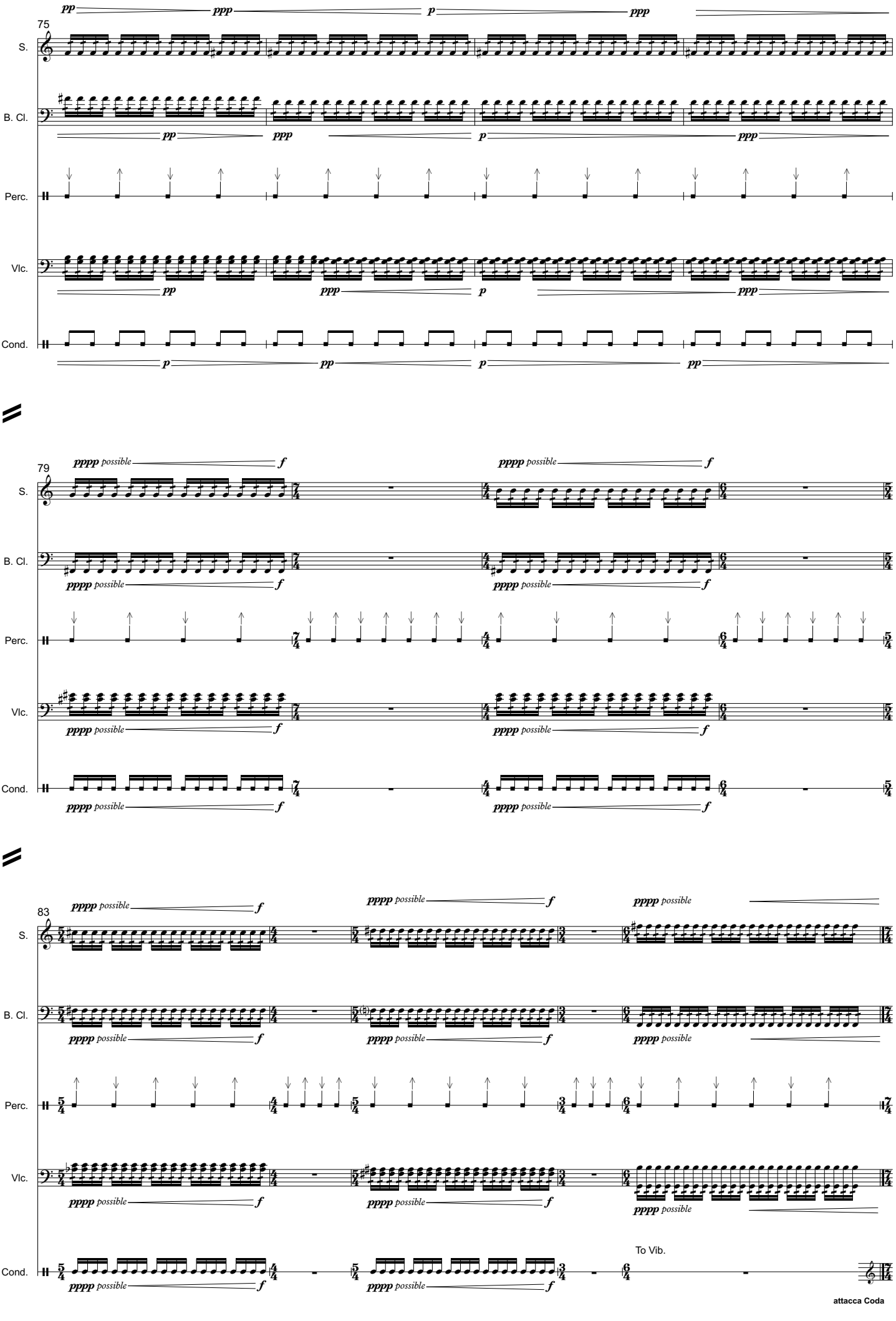

43
S.
Tem-po de simile
B. Cl.
Perc.
Vlc.
Cond.
(ad lib.)

47
S.
Tem-po de simile
B. Cl.
Perc.
Vlc.
Cond.

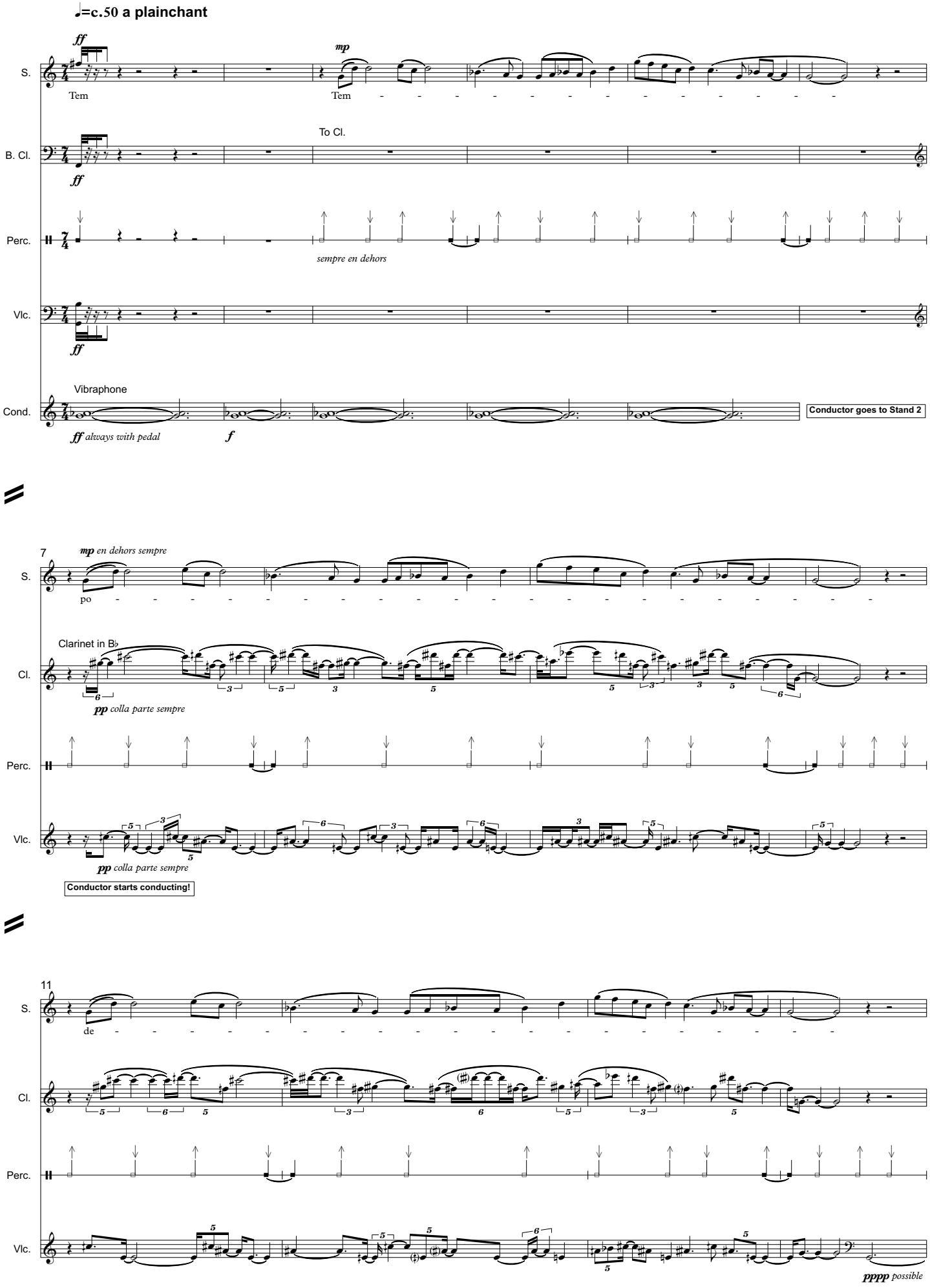

50
S.
Tem-po de simile
B. Cl.
w/ shovle in the sand
simile
Perc.
Vlc.
Cond.
(ad lib.)


54
ppp
pp
air
ord.
S.
Tem-po simile sempre
simile sempre
B. Cl.
p
Perc.
con surd.
flautando
sul tasto simile sempre
Vlc.
p
Cond.
p
58
ppp
(ord.)
air
pp
(air)
ord.
S.
B. Cl.
Perc.
Vlc.
Cond.
pp
61
p
pp
(ord.)
air
(air)
S.
B. Cl.
p
Perc.
Vlc.
p
Cond.
p
pp

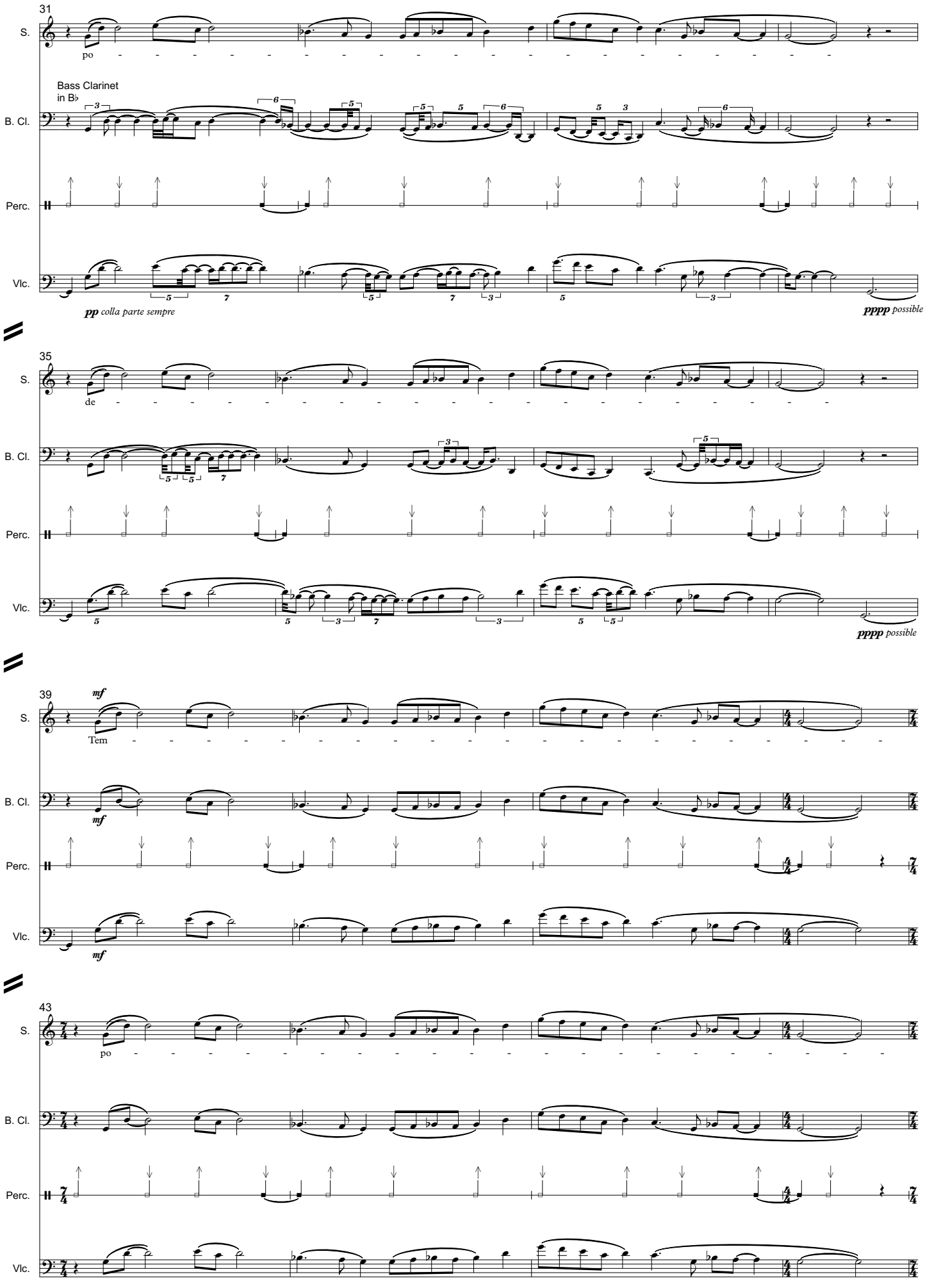

64
ord.
S.
B. Cl.
Perc.
Vlc.
Cond.
67
(ord.)
air
71
(air)
ord.


75
S.
B. Cl.
Perc.
Vlc.
Cond.
pp
ppp
p
ppp
79
pppp possible
f
83
To Vib.
attacca Coda

Coda


♩=c.50 a plainchant
ff
mp
S.
Tem
Tem
To Cl.
B. Cl.
ff
Perc.
sempre en dehors
Vlc.
ff
Vibraphone
Cond.
Conductor goes to Stand 2
ff always with pedal
f
7
mp en dehors sempre
po
Clarinet in B♭
Cl.
pp colla parte sempre
Perc.
Vlc.
pp colla parte sempre
Conductor starts conducting!
11
de
Cl.
Perc.
Vlc.
pppp possible

15
S.
Tem
Cl.
Perc.
Vlc.
pp colla parte sempre
pppp possible
19
S.
po
Cl.
Perc.
Vlc.
pp colla parte sempre
pppp possible
23
S.
de
Cl.
Perc.
Vlc.
pp colla parte sempre
pppp possible
27
S.
Tem
Cl.
To B. Cl.
Perc.
Vlc.
pp colla parte sempre
pppp possible


31
S.
po
Bass Clarinet
in B♭
B. Cl.
Perc.
Vlc.
pp colla parte sempre
pppp possible
35
S.
de
B. Cl.
Perc.
Vlc.
pppp possible
39
mf
S.
Tem
B. Cl.
mf
Perc.
Vlc.
mf
43
S.
po
B. Cl.
Perc.
Vlc.

Conductor stops conducting!
Everyone in silence until the end!

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

c. 40-45 min.

Apêndices

Apêndice A

Relatórios das sessões de improvisação – *Fra Ensemble*

Relatórios – Fra Ensemble

Trabalho de Investigação no âmbito da dissertação de Mestrado em Composição

Marco Pereira

(Outubro de 2022 a Setembro de 2023)

Relatório – Grupo de Trabalho
Projeto de Investigação de Mestrado

Data da sessão: 28/10/2022 **Hora de início:** 17h30 **Hora de fim:** 19h18

Presenças: Ana Rosa e Eduardo Seabra **Número da sessão de trabalho:** 2

No dia 28 de outubro de 2022, na sala 1.8, pelas 17h30, na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, realizou-se a segunda sessão de trabalho com o ensemble que foi criado para este projeto de investigação. Este ensemble ainda não tem um nome identificativo, sendo que a ideia é que este apareça durante o processo de trabalho a que nos propomos fazer. Nesta sessão de trabalho não contei com a presença da violoncelista, Marta Nabeiro, e do percussionista, Francisco Fernandes, que me avisaram que, devido à sua disponibilidade, não poderiam estar presentes. O aviso foi feito com pouca antecedência, pelo que o exercício que tinha pensado fazer com o ensemble teve de ser alterado em função dos músicos que iria ter presentes nesta sessão: a Ana Rosa (soprano) e o Eduardo Seabra (clarinete).

A sessão começou com uma conversa sobre a importância da uniformidade da notação da escrita contemporânea para voz. Uma das preocupações que tinha demonstrado à Ana Rosa anteriormente era a falta de conhecimento que eu tenho, enquanto compositor, da notação musical contemporânea para voz. Durante as duas semanas que precederam esta sessão, a Rosa fez-me chegar um artigo de título *Alternativas de Notação Musical em Peças para Voz Não Acompanhada*, da Laiana de Oliveira, do Instituto das Artes – Universidade de Campinas, onde é feita referência à obra *Stripsody* (1966), da cantora e compositora Cathy Berberian, à obra *Sequenza III* (1966), de Luciano Berio e à obra *Aria* (1958), de John Cage, e onde a autora apresenta diferentes formas de notação utilizadas pelos diferentes compositores.
A Rosa sugeriu-me que escrevesse com a notação que eu achasse melhor e que a explicasse respetivamente nas *Notas de Execução*. No entanto, a minha preocupação baseia-se mais na importância da homogeneidade na notação de diversos tipos de sons da voz que já foram explorados por outros compositores. Desta forma, a leitura por parte do intérprete, é mais intuitiva e eficiente tendo em conta o objetivo pretendido pelo compositor.
Ficou acordado, em relação a esta matéria, que a escolha da notação para certo tipo de sons, que eventualmente irei utilizar na primeira obra que irá nascer destas sessões, será um trabalho colaborativo entre mim (o compositor) e o intérprete (neste caso em específico, a Ana Rosa), com o intuito de criar uma partitura que facilmente seja decifrada pela intérprete e que, ao ser revista por ela, possa também ser facilmente decifrada por outras intérpretes futuras.

Depois desta discussão sobre a notação, passamos para os momentos das improvisações. Foram realizados três momentos de improvisação, sobre o mesmo material, articuladas com momentos de alguma reflexão sobre os aspetos que foram mais interessantes do ponto de vista musical, sobre as sensações (físicas e psicológicas) dos músicos enquanto improvisavam, e sobre as suas limitações, maioritariamente psicológicas, como iremos ver posteriormente com mais detalhe. Convém realçar que através dos momentos de reflexão conseguimos definir aspetos que tentamos trabalhar nas improvisações consequentes, o que

nos levou a um aprofundamento da reflexão inicial. É de referir também que, devido à presença (a 50%) do ensemble, eu participei como intérprete, ao piano, nas improvisações que foram realizadas.

Para estas improvisações, propus a realização de um *drone* que começasse inicialmente no espectro harmónico de dó e passasse gradualmente para o espectro harmónico de dó sustenido.

Sabia que estes momentos de improvisação não fazem parte do dia-a-dia dos intérpretes com quem estou a trabalhar e, por isso, o uso do *drone*, com um desenvolvimento lento que nos permite ouvir com atenção o som que está a ser produzido, pareceu-me ser interessante para introduzirmos uma prática de improvisação nestas sessões de trabalho. Os espectros harmónicos utilizados estão à escala de quartos de tom, para se notar uma maior proximidade com o espectro harmónico das respetivas fundamentais (importância do uso do software *Open Music* para a rápida obtenção dos espectros harmónicos – **Fig.1**). Dei como tempo de referência para a improvisação 10 minutos, no entanto, as improvisações não respeitaram estritamente este tempo, como seria expectável que acontecesse.

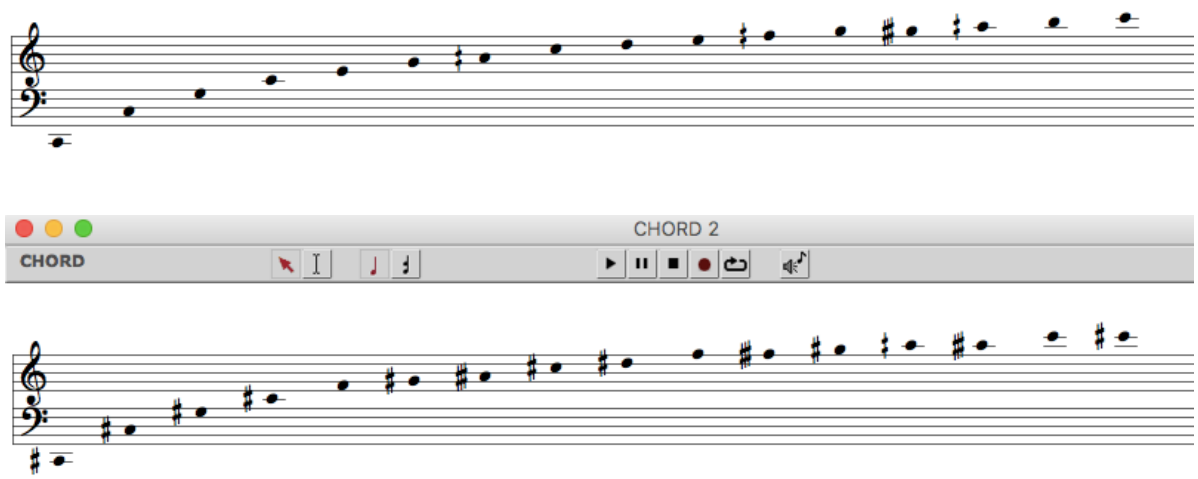


Fig.1 – Espectro Harmónico de Dó (em cima) e Dó sustenido (em baixo), no programa *Open Music*

Realizamos o primeiro momento de improvisação. Embora não saiba detalhadamente quanto tempo a improvisação durou, certamente afirmo que teve menos de 10 minutos (penso que até menos de 7 minutos). A improvisação baseou-se muito naturalmente num grande crescendo e diminuendo formal – curioso, pois aconteceu o mesmo nas duas improvisações ulteriores. Ficamos maioritariamente nas notas longas, sem grandes movimentos, pois ninguém queria arriscar. Eu, que estava no piano, por razões mecânicas não poderia suster as notas longas pelo que tinha um maior controlo da energia interna da improvisação – quando fiz um gesto mais forte e marcado, consegui uma reação rápida, mas tímida por parte dos intérpretes. Um dos momentos mais interessantes desta improvisação aconteceu, ainda no início, quando a Rosa entrou com uma nota longa, em *boca chiusa*, e numa dinâmica de pianissíssimo – só dei pela presença desta nota depois de ela já ter entrado, o que denota um grande controlo, por parte da Rosa, das suas entradas em *niente* e que, penso eu, será interessante explorar este aspeto com o clarinete, visto que é um instrumento que também

tem, por natureza, um grande controlo do *niente*. Foi uma improvisação em que ninguém decidiu arriscar, sendo este o aspeto que discutimos com mais pormenor após o fim desta improvisação. A Rosa, em especial, disse-me que estava mais preocupada em acertar as notas e, como não está habituada a este tipo de trabalho, acabou por não arriscar tanto, mantendo-se nas notas longas, sem grande alteração tímbrica. O mesmo aconteceu com o Eduardo, no clarinete, que explorou mais as notas longas, não tendo explorado outros aspetos como as dinâmicas, os gestos e o timbre do instrumento.

Depois deste momento de reflexão decidimos realizar, com o mesmo material, outro *drone*. Foi interessante perceber como o mesmo exercício nos mostrou uma forma completamente diferente do ato de improvisação de todos. Penso que isso se deve ao facto de termos refletido antecipadamente sobre os aspetos musicais que poderíamos ter explorado mais – gestos, dinâmicas, timbre e, não menos importante, a atitude de confiança na improvisação. Desta vez a Rosa criou mais alterações no timbre das suas notas longas e fez gestos mais rápidos de crescendo e diminuendo, o que permitiu o Eduardo poder responder a estes impulsos com gestos em forte-piano, tornando mais reativa esta improvisação. A moldagem tímbrica da Rosa foi muito mais explorada e os sons que ela apresentou tornaram-se ainda mais ricos e variados. Este aspeto fez o Eduardo Seabra explorar mais a riqueza tímbrica do seu instrumento e explorar outros sons como alguns multifónicos e sons menos convencionais do instrumento (como ar, por exemplo). Senti que ficamos todos mais à vontade e que isso permitiu que nos ouvíssemos mais e que respondêssemos com mais eficácia aos *inputs* dos outros intérpretes. Curiosamente, manteve-se a estrutura formal de crescendo e diminuendo desta improvisação. No entanto, ainda assim, afastamo-nos pouco das notas longas e ninguém interviu com um ataque curto e disrupto da textura que se instalou. Na discussão posterior falou-se exatamente destas questões: o afastamento tímido das notas longas, ainda uma consequência de um certo medo nas intervenções da improvisação, e o facto de termos explorado mais questões tímbricas e de gesto que tornaram este segundo momento de improvisação mais rico que o primeiro. Também este momento de improvisação durou menos de 10 minutos.

No terceiro momento de improvisação decidimos que iríamos começar de forma pontilhística. A ideia seria afastarmo-nos o mais possível das notas longas e perceber que tipo de resultado iríamos obter. Comentamos, antes de iniciarmos o último momento de improvisação, que realizá-la de forma pontilhística iria ser mais difícil pois não teríamos tempo para "cuidar" o som de cada um (e do conjunto), o que, no fim, não se mostrou ser assim tão linear. Houve, mais uma vez, um grande crescendo e um grande diminuendo formal, sendo que, no momento de maior tensão acabamos por nos estabelecer nas notas longas. Uma das minhas preocupações quando chegamos a este ponto foi tentar perceber se e como iríamos voltar às notas curtas e pontilhísticas. Contudo, o retorno às notas curtas foi bastante natural e fluído visto que todos sentimos essa necessidade. Depois desta improvisação que, mais uma vez teve uma duração menor que 10 minutos, discutimos o porquê de, no momento de maior tensão termos a necessidade de "cair" nas notas longas. Chegamos à conclusão de que o primeiro momento pontilhístico é mais reativo e os intérpretes têm a necessidade de estar mais focados e de responder aos vários *inputs* que vão aparecendo no momento da improvisação. Assim que o momento pontilhístico ficou mais tenso falou-se na necessidade de suster as notas que estávamos a tocar/cantar para reforçar o momento de tensão, daí a chegada às notas longas. Não obstante, foi comum a opinião de que no momento das notas longas, deixamo-nos de ouvir e a improvisação ficou menos interessante. A Rosa sugeriu que o facto de o pontilhismo obrigar a uma atenção redobrada aos vários impulsos fez com que,

por outro lado, a nota longa fizesse os intérpretes relaxarem, e assim a sua respetiva atenção foi consequentemente afetada. No entanto, chegamos também à conclusão de que o momento conclusivo da interpretação não foi o das notas longas, mas o do retorno ao pontilhismo que, seria, como havia sido pensado inicialmente, um momento mais tenso que requeria mais atenção e foco. E como é que um momento mais tenso poderia ser, ao mesmo tempo, o momento conclusivo da peça? Pensamos, portanto, que a necessidade formal de voltar ao início conferiu o equilíbrio necessário para concluir o momento de improvisação, sendo que o relaxe do momento das notas longas não se notou tanto num relaxe musical, mas num relaxe da capacidade de atenção dos músicos que levou a um momento de maior desinteresse da improvisação. Penso também que foi este o facto que nos levou, em conjunto, de uma forma bastante interessante – para mim o momento mais interessante da improvisação – a retornar ao momento pontilhístico. E, depois de estabelecido o retorno, o foco levou-nos a concluir de forma pontilhística este momento de improvisação.

Este é um aspeto muito importante que retiro desta última experiência de improvisação: nem sempre uma textura musical (neste caso as notas longas) pode ser condição necessária e suficiente para o estabelecimento do relaxar musical (o que eventualmente corresponde à ideia de cadência musical), no entanto, o equilíbrio formal demonstra-se muito importante e, muito mais eficaz, para esta ideia de término musical que pode ser usado para finalizar uma obra, mas também pode ser usado como um respirar para uma nova secção da obra que está a ser preparada.

Depois deste momento de reflexão, discutimos ainda algumas ideias de escrita, respondendo à preocupação da Rosa em acertar rapidamente os quartos de tom do espectro acústico. Refletimos sobre a importância do contexto onde aparecem estes quartos de tom e o porquê de ser necessário ter cuidado com o respetivo contexto onde aparecem, visto não ser tão intuitivo para os intérpretes realizar essas notas, principalmente para os cantores. Responsabilizamos a nossa educação musical que se foca muito nos doze tons, deixando pouco espaço para a apresentação e realização de música que tem outros tipos de divisões de oitava. Sendo que, o confronto com este tipo de música, aparece muito tarde na nossa educação musical o que limita, quer a nossa performance deste tipo de alturas, quer o nosso tipo de escuta.

Depois desta discussão, concluímos esta sessão às 19h18, 12 minutos antes da sessão terminar.

Relatório – Grupo de Trabalho
Projeto de Investigação de Mestrado

Data da sessão: 04/11/2022 **Hora de início:** 17h10 **Hora de fim:** 18h30

Presenças: Eduardo Seabra, Francisco Fernandes e Marta Nabeiro

Número da sessão de trabalho: 3

No dia 4 de novembro de 2022, na sala 1.6, pelas 17h10, iniciamos a terceira sessão de trabalho com o ensemble. Estiveram presentes o Eduardo Seabra (clarinete), o Francisco Fernandes (percussão) e a Marta Nabeiro (violoncelo). A Rosa avisou-me com bastante antecedência de que não estaria nesta sessão, devido a compromissos profissionais. Sabendo deste aspeto com tempo, decidi levar, para esta sessão de trabalho, o meu violoncelo de forma a poder tocar com eles e a ter experiência de sentir o som que estava a ser produzido e trabalhado pelo ensemble nesta sessão.

Devido a imprevistos que não são da nossa responsabilidade, não pudemos usar o vibrafone, pelo que o Francisco teve de tocar piano. Tivemos também um espectador inesperado nesta sessão, o Gabriel (aluno de composição do 3ºano da Licenciatura), que participou inesperadamente no processo de improvisação desta sessão.

Tenho-me debatido com muita reflexão sobre como trabalhar com os músicos nestas sessões. Tenho-me debruçado sobre questões relacionadas com o "momento", mas procurar respostas e ideias, através da prática musical com o ensemble tem sido um processo doloroso para mim, pois estou à espera de resultados rápidos, mas o tema é difícil, e a minha inexperiência em liderar um trabalho de investigação deste género, coloca-me num estado de algum nervosismo e de muita ansiedade – mesmo estando entre amigos e bons profissionais que me têm apoiado neste processo.

Contudo, para esta sessão levei como exercício uma progressão de acordes baseada no Lamento de *Dido e Eneias* de Henry Purcell, sugerida pelo professor Rui Penha. Decidi que iríamos tocar os acordes (ver **fig.1**) todos juntos e que, à medida que a improvisação avançava, o tempo iria ficar mais lento, até deixarmos de perceber o **instante** da mudança do acorde e começarmos a explorar o **momento** entre os dois acordes. Devido à falta da Rosa, substituí o soprano pelo violoncelo, realizado pela Marta Nabeiro, e eu no violoncelo também, fiz o baixo.

Começamos a improvisar. Esta improvisação teve, certamente, mais de 20 minutos. À medida que o tempo foi ficando mais lento, rapidamente começamos a ter desfasamentos nas mudanças de notas, até chegarmos ao ponto em que cada um estava presente num acorde diferente. A parte inicial foi desinteressante. Não gostei. Estávamos a improvisar pela primeira vez, o Francisco não estava a tocar percussão – sentia-o perdido no processo da improvisação – e, de uma forma geral estávamos todos preocupados com o processo de improvisação. Não havia um som de grupo, não estávamos a fazer música em conjunto. A partir de um momento tive a necessidade de começar a criar algumas alterações, de dinâmicas, de arcadas (velocidade de arco, pressão de arco, *sul tasto e sul ponticello*). Aqui, senti que todos começamos a tentar ouvir mais os outros. Começamos a responder musicalmente, a olhar mais para o que o outro fazia e, como elemento surpresa, a partir de

um certo momento, o Gabriel, que estava a assistir, começou a cantar uma das linhas do exercício. Sentimos todos uma motivação extra, porque o efeito surpresa de ele começar a cantar, e de ninguém perceber primeiramente de onde aquele som vinha, deu-nos a sensação de que algo se estava a materializar. O Francisco não sabia o que poderia fazer na improvisação e quando nos ouviu a fazer coisas novas, também ele percebeu instantaneamente de que poderia arranjar outras formas de contribuir para a improvisação coletiva. Não senti que o som do ensemble tivesse mudado muito, mas uma alteração aconteceu: as contribuições de todos não eram apenas do processo que originou a improvisação, mas eram já musicais, intencionais. Havia no rosto de todos uma certa vontade em "motivar" o outro, a seguir determinado gesto, ou dinâmica. E começaram a aparecer mais ideias. Senti que esta vontade em "motivar" o outro foi tão forte que, por outro lado, trouxe demasiados *inputs* à improvisação...uma espécie de *brainstorm* de ideias que não davam espaço para a contemplação e para o desenvolvimento de um determinado gesto, ou de um determinado timbre. Um momento importante desta improvisação foi um grande crescendo que fizemos, em que, embora o processo harmónico continuasse, o ruído era cada vez maior, o que fez com que o Eduardo Seabra pegasse abruptamente na sua partitura, a amarrotasse e a atirasse de forma veemente ao chão. Todos se riram, e rapidamente estabelecemos um diminuendo.

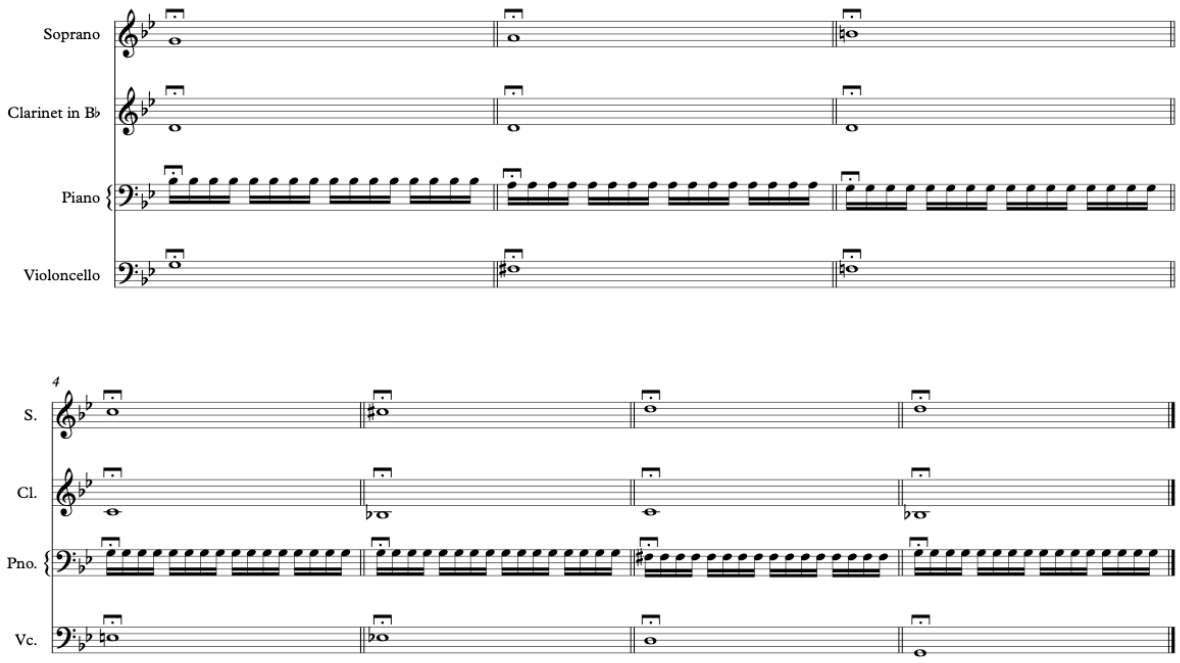


Fig.1 – Improvisação baseada no *Dido e Eneias* de Henry Purcell

Senti que este momento foi muito importante. Foi tão intenso, estávamos todos tão empenhados em contribuir para o crescendo ruidoso que se instalara, que o Eduardo sentiu a necessidade de ter uma atitude que fugisse àquilo que são as normas sociais que temos estabelecidas pela rotina e, consequentemente, se libertasse disso. Senti que ele se transportou para as características daquele momento musical. Mas essa atitude libertou-nos a todos, porque não só todos nos rimos, como rapidamente nos ouvimos e aquilo que era uma improvisação com demasiadas ideias novas, passou a ser uma improvisação cuidada, em que um liderava com um gesto e nós nos transportávamos, como um foco, para esse gesto e o explorávamos obsessivamente. E foi assim que terminou. A Marta Nabeiro

apresentou um gesto rápido de crescendo e diminuendo com o arco. Todos nós começamos por imitar, juntos esse gesto. Posteriormente, começamos a desfasar, e começou a criar-se uma espécie de contraponto destes gestos. Foi dos momentos em que achei que a improvisação fez sentido. Todos estávamos a pensar da mesma forma. Todos desligamos completamente do nosso contexto pessoal e social e apenas estávamos mergulhados naquele gesto musical. Ainda mais interessante foi uma espécie de gesto em anacruse que o Eduardo fazia e que dava mais força ao gesto apresentado pela Marta. Com o desfasamento, o gesto em anacruse do Eduardo, cuja intenção parecia estar dependente do gesto da Marta, tornou-se independente, estando relacionado por vezes com as acentuações do piano, com o meu gesto e por vezes com o da própria Marta. E foi com um relaxar deste momento final que cada um foi saindo, ficando no fim o sol final do meu violoncelo (o sol do baixo no último compasso), que em pianíssimo, era só ar, sobrepondo-se depois o "silêncio" da sala ao último momento da improvisação. Toda esta última parte foi o momento mais interessante da improvisação. Foi o momento em que senti que todos tínhamos perdido a nossa perceção temporal quotidiana e estávamos somente interessados nos fenómenos musicais que apareciam e desapareciam.
Percebi também que é necessário perder as limitações sociais que temos em nós, pois só assim, conseguimos, de uma forma mais pura, usufruir da experiência sonora a que nos colocamos e, de uma forma extraordinária, colaborar para a moldagem desse som que passamos a tratar como a "coisa" mais importante daquele momento.

Depois disto sentimos a necessidade de falar imenso sobre o que gostamos mais (e menos) e o que achamos mais interessante. O Francisco, depois desta experiência, ficou bastante triste por não ter o vibrafone. Ele disse que poderia ter explorado muitas coisas. Houve muitas ideias para as quais ele tinha uma ideia clara de como poderia encaixar o seu som no som do grupo. Ele gostou de um momento em que eu parei de tocar. Ele não soube explicar muito bem porquê. Penso eu que, a razão para a qual ele gostou daquele momento foi o facto de, a partir do momento em que parei e comecei a fazer outras coisas fora da caixa, fez com que ele percebesse que também o poderia fazer. Ou seja, penso que foi o momento em que ele começou a perceber a importância da escuta para uma prática de improvisação como esta.
Falamos da necessidade que o Eduardo teve de amarrotar o papel. Diz ele que foi algo muito honesto e que sentia a necessidade do crescendo ruidoso e da sua importância para esse crescendo. A Marta lembrou um momento que eu já não me recordava e que foi muito curioso quando, a meio do processo (onde as harmonias instaladas já não eram as dos acordes), mudamos de nota ao mesmo tempo e para o mesmo acorde, instalando-se uma consonância entre o caos harmónico que estava instalado. Foi na parte inicial da improvisação.
Penso que este último momento que a Marta referiu tem a sua importância, pois reflete que não nos estávamos a ouvir inicialmente e estávamos presos ao processo harmónico. E quando as simultaneidades aconteceram, o nosso ouvido "fez um clique", mostrando-nos assim que não estávamos a controlar tudo o que estávamos a fazer porque não nos estávamos a ouvir, dando uma maior importância, às coincidências como esta.

Senti que este momento de reflexão foi muito importante, porque fez com que todos se sentissem mais à vontade em partilhar as suas ideias, as suas reflexões, as suas preocupações pois, assim, acredito eu, pode ser mais fácil criar algo em conjunto; partilhar um mesmo "momento" e de nos colocarmos na posição, posterior, para o moldar e para o estender no tempo.

Depois fizemos uma segunda improvisação. Com o mesmo material, a ideia baseava-se no seguinte: poderíamos demorar a mudar a nota para a do acorde seguinte, com o tempo que cada um achasse necessário. No entanto, não poderíamos passar para a nota do terceiro acorde sem todos chegarem à nota do segundo acorde. Portanto, em suma, não poderíamos passar para o terceiro acorde sem ouvir o segundo integralmente.

Esta improvisação foi mais curta. Durou cerca de 15 minutos. Nesta improvisação decidi que deveríamos começar de forma rítmica.

Esta improvisação não teve momentos tão interessantes como a primeira. No entanto, deu para perceber o tempo que cada um demora a sentir a necessidade de mudar a sua nota. Ou, o tempo que cada um dá a si mesmo para escutar o som, ou a harmonia que está instalada no processo da improvisação em determinado momento. Por isso, percebi muitas vezes que sentia a necessidade de ouvir um acorde durante mais tempo, de o trabalhar, de o moldar, tornando alguma das suas características mais visíveis, outras menos. Não obstante, esta minha vontade em ouvir esse acorde não foi partilhada por todos e, rapidamente alguém mudava de nota e o "momento" que, eventualmente, eu pretendia estender desapareceu. Faz parte do processo de interação a que me submeti e é algo que eu estou à espera que aconteça mais vezes. No entanto, isso não invalida que em sessões ulteriores, quando houver um momento destes, eu peça ao ensemble para continuar nesse acorde, para ter tempo de o registar, e até eventualmente, podermos passar para a segunda fase do trabalho que é, como o estender no tempo e moldá-lo.

Nesta improvisação começamos todos com o mesmo ritmo e, à medida que o tempo foi avançando, fomos desfasando, o que tornou a improvisação mais rica do ponto de vista das texturas e que possibilitou que houvesse mais liberdade para explorar o som que se instalou no ensemble.

Mais uma vez, senti que no início das improvisações nós estamos muito presos ao processo da improvisação, e só depois de nos familiarizarmos com ele, é que nos abrimos para o conjunto e para a escuta. Por isso, o fim foi também muito interessante. De forma muito natural eu e a Marta estávamos a fazer pizzicatos no violoncelo – não me lembro exatamente como fizemos a passagem até lá. A Marta estava a tocar a sua nota com um pizzicato em harmónico, que tem uma sonoridade bastante interessante. O Eduardo e o Francisco respondiam a estes pizzicatos e, rapidamente o interesse da improvisação tornou-se rítmico e ninguém teve a necessidade de avançar na harmonia. Estabelecemo-nos entre o primeiro e o segundo acorde – alguns estavam nas notas do primeiro acorde, outros no segundo – e ficamos a ouvir e a explorar o que poderíamos fazer com aquelas notas. O Gabriel, que ainda estava connosco, desde o início desta improvisação, continuou com o ritmo com que começamos e sobrepô-lo aos pizzicatos. Depois, em *fade-out* ele saiu. Penso que foi isso que tornou a passagem tão natural dos ritmos iniciais para os pizzicatos, pois ele ligou os dois aspetos que marcaram, para mim, esta improvisação. Nos pizzicatos, ficamos mais de um minuto, sempre com a mesma harmonia. Depois, sem querer - percebendo que alguns queriam acabar e outros não (incluo-me neste último grupo, pois achava que o material aguentava mais tempo) – toquei um pizzicato que deu uma sensação muito forte de conclusão. Eles perceberam que eu queria continuar, mas quando toquei aquele pizzicato todos perceberam que a improvisação tinha terminado ali. Eu, nem tive a chance de questionar se a minha vontade de continuar a improvisação se deveria sobrepor à sensação conclusiva daquele som. Não duvidei. Aceitei a conclusão e terminamos a improvisação.

Todos rimos de seguida, pois não foi preciso falar para perceber o que tinha acabado de acontecer.

Acabamos por refletir muito nesse momento. A Marta tinha a sensação de que os pizzicatos já deveriam ter acabado há mais tempo. O Francisco afirmou que nós tínhamos terminado na fronteira entre o tempo "perfeito" e o "demais". O Eduardo achou que a sensação de conclusão daquele meu pizzicato foi tão forte que a improvisação terminou no sítio "perfeito". Eu queria continuar, não fosse aquele pizzicato malandro que mudou completamente a minha perspetiva sobre aquele momento. Assim que o ouvi, percebi que não poderia ter sido de outra forma. O Francisco esperava ainda que eu, abruptamente, interrompesse a secção final com algo novo, mas não aconteceu. Senti uma sensação mesmo muito forte naquele pizzicato, como se aquela sensação de conclusão nos tivesse colocado a todos na mesma sensação, no mesmo tipo de experiência. E percebi que não havia uma forma mais forte de estar relacionado com os músicos do que a partilha da mesma experiência. Penso que todos partilhamos a mesma sensação, embora ela seja muito difícil de traduzir em palavras.

Agora, penso naquele que poderá ser o próximo exercício para a próxima sessão. Acho que seria interessante fazer uma improvisação livre que começasse no caos e terminasse numa nota longa ou num *drone*. O caos permite libertarmo-nos, fisicamente e psicologicamente, dos constrangimentos sociais que normalmente seguimos – o que quero dizer é que permite que possamos amarrotar e atirar para o chão a partitura, como o Eduardo fez, de forma a poder intensificar a nossa experiência do som que estamos a desenvolver. A passagem para o *drone* permite-nos escutar com atenção e perceber quando e como iremos fazer essa transição. O *drone* tem como objetivo começar a trabalhar o som do ensemble e de que formas é que podemos ter um som que, moldado, possa ser sustentado no tempo, tornando-se interessante para quem o toca e ouve, e, em simultâneo, interessante para o público.

Terminamos às 18h30 esta sessão de trabalho.

Relatório – Grupo de Trabalho
Projeto de Investigação de Mestrado

Data da sessão: 11/11/2022 **Hora de início:** 17h30 **Hora de fim:** 19h15

Presenças: Ana Rosa, Francisco Fernandes e Marta Nabeiro

Número da sessão de trabalho: 4

No dia 11 de novembro de 2022, pelas 17h30, na sala 1.6, realizamos a 4ª sessão de trabalho. Nesta sessão de trabalho não contei com a presença do Eduardo Seabra, que com antecedência já me tinha avisado que não estaria presente nesta sessão. Por isso, levei novamente o violoncelo para poder improvisar com o ensemble.

O facto de, nas últimas sessões, ter tocado com o ensemble, deu-me a possibilidade de experimentar a sensação de improvisar com um grupo de músicos que me têm revelado momentos musicais muito interessantes e que gostaria de explorar mais.

Convém também referir que, após semanas intensas em relação à aquisição dos instrumentos de percussão, esta foi a primeira sessão em que tivemos, de facto, a presença dos instrumentos (um vibrafone e crotales). Incomodava-me que o Francisco se tivesse disponibilizado a trabalhar comigo, neste projeto, e que não tivesse as condições de trabalho para o poder fazer da melhor forma.

Esta sessão de trabalho iniciou-se com uma improvisação mais livre – um mero exercício – que consistia em começar num caos total, em fortissíssimo, e direcionarmo-nos lentamente para um acorde de dó maior, estático, em pianissíssimo. Este exercício não tinha um grande objetivo artístico, visto que não tinha a finalidade de ser analisado *a posteriori* por mim. Esta improvisação teve como objetivo libertar os músicos fisicamente e mentalmente – daí confrontá-los logo com uma improvisação que começasse no caos – para que eles pudessem, de alguma forma, retirar as sensações que os pudessem limitar nas improvisações que se seguissem. Talvez, a ideia que se adequa melhor para este momento de improvisação é vê-la como uma espécie de ritual de purificação corporal e mental, que nos permitisse ter um contacto mais visceral connosco, com o nosso interior e com a nossa relação com o exterior.

O que guardo deste momento – para além de estar convencido de que deu frutos posteriormente nas improvisações que se sucederam – foi mesmo o início, onde rapidamente fiquei surpreendido com o som do ensemble no caos. O som foi caótico, nos elementos sonoros que foram apresentados pelas diferentes pessoas, contudo, o som do caos era um som balanceado – um som de ensemble – parecia que tínhamos trabalhado aquele som durante muito tempo. Não sei se este aspeto tem alguma justificação para ter acontecido, ou se foi algo natural, ou se foi apenas uma situação momentânea, um mero acaso ou sorte. A coexistência entre sons viscerais e a sua apresentação de uma forma surpreendentemente bela deixou-me a pensar sobre este momento. Penso que por alguma razão. O que é certo é que penso continuar a fazer este exercício no início de cada sessão de trabalho. Além de trazer vantagens para o trabalho que é realizado posteriormente, posso apurar mais detalhes sobre este tipo de momentos.

Posteriormente, passamos para o próximo momento de improvisação. O material que trabalhamos – e que iremos trabalhar nas próximas sessões – foi o mesmo da sessão passada (ver **fig.1**).

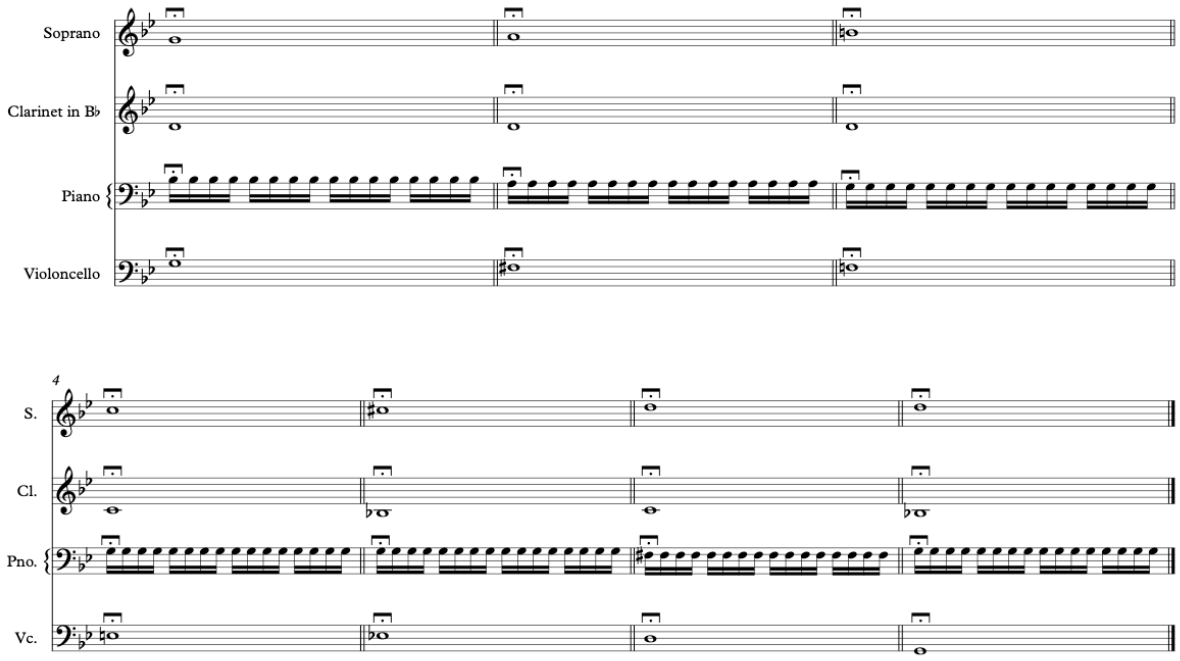


Fig.1 – Improvisação baseada no *Dido e Eneias* de Henry Purcell

Para esta improvisação decidi que deveríamos improvisar sobre os acordes, com a particularidade de que passaríamos para o acorde seguinte assim que alguém sentisse que já não fazia sentido continuar no primeiro acorde. Isto leva a um confronto entre as diferentes experiências de tempo de cada um: uns podem sentir que há mais a trabalhar num determinado acorde e outros, em relação ao mesmo acorde, podem sentir que não há mais nada a fazer, e por isso passam para o seguinte. Assim fizemos. A improvisação durou cerca de 20 minutos. Como era expectável houve momentos muito interessantes dentro de cada acorde. As modulações tímbricas da voz, os gestos apresentados pelo violoncelo (neste caso, a Marta) e os apontamentos feitos pelo Francisco, na percussão, funcionaram bastante bem. Talvez porque foi dado mais tempo e espaço para as várias modificações serem notórias e impactantes. Penso que este aspeto ainda tem de ser mais trabalhado, continuo a sentir algumas vezes muita informação nova a acontecer, o que não dá a possibilidade para certas subtilezas sonoras terem o espaço que merecem para poderem ter impacto na apreciação do som. Não obstante, nota-se o progresso neste sentido, pelo que percebo que sejam necessárias mais sessões deste género para uma melhor análise do progresso do ensemble e assim, perceber que nível de beleza podemos atingir em certos momentos, de forma a poder apropriar-me deles para a criação musical.

Contudo, houve um aspeto que me incomodou nesta improvisação. Não sabia bem o que era, mas depois de alguma reflexão interior (que acontece, principalmente, quando estamos a discutir ideias e a falar após os momentos de improvisação) percebi que houve a necessidade, de todos, em mostrar claramente quando mudavam a sua nota para a do acorde seguinte e assim não deixar dúvidas de que era para realizar uma mudança. Senti que isto

dividiu claramente os momentos da improvisação, não havendo as transições entre acordes que, também, me interessavam explorar. Em tempo real, experienciava um som que era seguido por outro, com harmonia diferente e de uma forma abrupta – como um soluço musical. Não me interessava que as transições fossem todas juntas, até porque os momentos entre acordes, em que há sobreposição de notas da harmonia anterior com notas da harmonia seguinte, são momentos em que se criam outras harmonias, inesperadas, e que também essas podem ser esticadas e fazer parte da composição musical. Aliás, essas até podem ser a estrutura da composição musical e as suas transições serem os acordes da tonalidade funcional que estão presentes no exercício... Há, de facto, muitas possibilidades criativas a considerar a partir da experiência do momento de improvisação.

Por isso, no terceiro e último momento de improvisação, decidi que deveríamos seguir, novamente, o mesmo método, mas desta vez com uma outra particularidade: a passagem de um acorde para o outro deveria ser escondida, por quem toma a iniciativa de mudar o acorde. Isto não só permitiu uma continuidade mais orgânica entre os acordes – com a origem de um *delay* maior entre a mudança de nota e a nossa perceção dessa mudança – dando mais tempo para a criação das novas harmonias geradas na transição entre acordes. Esta mudança revelou ser crucial na forma como experienciámos aquela improvisação, porque a continuidade que se gerou deixou de estar mediada pela perceção direta do processo da improvisação e passou a estar mediada pelo controlo do som, por partes dos músicos, nessas transições, levando a um cuidado, nesses momentos, que exigiam um foco e uma concentração extrema. Esta diferença na forma de sentir e experimentar o tempo do som – falo em tempo do som e não da música (no sentido mais fechado do termo), visto que estas experiências são realizadas sobre o som que estamos a produzir – levaram-nos a ter, em conjunto, o momento mais especial que tivemos até esta sessão.
Houve, de facto, um verdadeiro sentido de comunhão. Eu, que estava a tocar, perdi, após um tempo, a noção da minha existência, naquele espaço e no meu tempo, e senti que me desloquei para um tempo que não era de ninguém, mas que estava a ser produzido por todos. A experiência com o próprio instrumento mudou. A necessidade de contemplação e de cuidado com o som que estávamos a produzir tornou-se tão central que perdi a fronteira entre o meu instrumento e eu. Penso que todos sentimos o mesmo. Ninguém foi capaz de falar depois da improvisação ter terminado. Sinto ainda que exigiu tanto que, a partir do momento, deixamos de sentir a exigência e, simplesmente nos deixamos levar pelo que o som nos proporcionava. Raramente tive esta experiência na minha vida enquanto estudante de música. Sou incapaz de dar uma estimativa de quanto tempo durou esta experiência.

Curiosamente, no fim da improvisação, um colega externo entrou na sala para pegar em alguma coisa. Aquele momento despertou-me uma sensação de desconforto enorme, pois a experiência daquele momento foi interrompida e fez-me, abruptamente, estar consciente da minha existência, naquele tempo e naquele espaço. Lembro-me perfeitamente dos sons que ouvi nesta situação: desde a porta a abrir, os passos e o timbre da voz da pessoa que estava no corredor a falar para o colega que entrou. A Marta partilhou connosco, no fim da improvisação, que o facto do colega ter entrado na sala, não a distraiu do momento musical que estávamos a ter. Ela estava tão embrulhada na experiência que nem conseguiu racionalizar o que aconteceu de externo à improvisação.

Depois deste momento terminamos a sessão. Percebi que, talvez, o primeiro objetivo do trabalho foi concluído: o proporcionar de um momento tão imersivo como aquele que tínhamos acabado de experienciar. Fez-me perceber que podemos atingir um nível artístico

muito interessante e que, esta experiência nos ajudará a ser melhores intérpretes e criadores. Penso que, a partir deste momento, começo a ter condições para começar a escrever a obra. Em simultâneo, continuarei a fazer este tipo de trabalho com o ensemble. Estou a pensar, a partir de um certo momento, tirar algum tempo das sessões para começar a trabalhar aspetos mais técnicos (orquestração e possibilidades tímbricas). Este trabalho acompanhará o trabalho de composição que será feito a partir destes momentos de improvisação.

A sessão terminou às 19h15.

Relatório – Grupo de Trabalho
Projeto de Investigação de Mestrado

Data da sessão: 2/12/2022 **Hora de início:** 19h40 **Hora de fim:** 20h35

Presenças: Ana Rosa, Eduardo Seabra e Marta Nabeiro

Número da sessão de trabalho: 5

No dia 2 de dezembro de 2022, na sala 207, da Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, realizou-se a quinta sessão de trabalho com o Ensemble. Nesta sessão não contei com a presença do percussionista, Francisco Fernandes, que me tinha avisado antecipadamente que, por motivos de trabalho, não poderia estar nesta sessão.

Até esta sessão, não tive a presença de todos os membros numa das sessões. Este não tem sido um entrave para a realização do projeto, mas ainda não pude experienciar o som do ensemble, no seu todo. Curiosamente, a qualidade do som tem sido mantida com as variadas formações que vou tendo ao longo das semanas. Contudo, penso que irei combinar uma sessão mais intensiva – talvez espalhada por dois dias seguidos, como estágio – para podermos trabalhar o som do ensemble, a improvisação em conjunto e, para podermos começar a ver alguns aspetos do esboço da obra que comecei a escrever a partir do último momento de improvisação. O contacto tem sido mantido por todos os elementos do grupo regularmente, apesar da distância, com recurso às redes sociais, neste caso o *WhatsApp*. Tem se revelado uma ferramenta importante, não só para as questões de marcação de horários, burocracias, mas também para a rápida resposta a problemas de composição que vão aparecendo no processo de criação e, também muito importante, na relação entre os músicos. Esta relação vai sendo fortalecida, não só do ponto de vista de trabalho, mas também do ponto de vista pessoal, das amizades...pelo menos assim o espero. Estas questões são muito importantes para a relação que se cria no momento de trabalho, mas também no momento de improvisação que se revela central, neste caso, no início da criação artística.

Para esta sessão, resolvi surpreender os músicos com uma proposta. A ideia que lancei foi de falarem entre 5 a 10 minutos (comigo fora da sala) para planearem uma improvisação. Depois dessa conversa, deviam chamar-me para ouvir a improvisação. Os músicos mostraram-se muito surpreendidos – e assustados – pois, até há 5 sessões atrás, a prática de improvisação era-lhes desconhecida. Agora, para além da improvisação, estava a pedir-lhes que fossem eles a decidir o que queriam fazer. Era expectável a sua reação, mas rapidamente alinharam no desafio.

Saí da sala. Não posso descrever o que foi falado na sala, pois não estava lá. Sei que não passaram sequer 10 minutos, quando me avisaram que estavam prontos.

Entrei na sala. Eles encontravam-se em círculo e eu sentei-me no círculo, entre a Rosa e a Marta. Convém referir que o Eduardo decidiu levar o Clarinete baixo para esta sessão, pelo que ele tocou apenas com este instrumento. Começaram a tocar. A improvisação durou entre 7 e 10 minutos. A sensação que me despertou, em todo o momento da improvisação, foi a de surpresa. Houve o cuidado pela forma/estrutura, e o desenvolvimento levado a cabo pelos

músicos foi gradual e cuidado. Notou-se um desenvolvimento das capacidades de improvisação de cada músico. Comecei a pensar o que poderia estar por detrás da improvisação que eles planearam. Este momento de improvisação iniciou-se com um percutir das chaves do clarinete com ritmo regular, lembrando o mecanismo do relógio. A Rosa entrou também com sons percutidos, mais ou menos coincidentes com os do Eduardo. Contudo, rapidamente, a simultaneidade dos sons se diluiu e qualquer referência à ideia do relógio, num instante, desapareceu. Deu-se um grande crescendo e depois uma rápida dissolução para um relaxamento e a improvisação terminou. No meio do clímax, a Rosa realizou ritmos com a onomatopeia "Tic-Tac". Aí, a ideia do relógio voltou, e percebi que, muito provavelmente, o tema desta improvisação tinha sido o "tempo" – tema este que os músicos sabem que é o que tenho trabalhado e que é a principal motivação para este trabalho.

Após a improvisação, tivemos o momento de discussão. Os músicos tomaram a iniciativa de não me dizerem qual foi o plano e o conceito que deu origem àquele momento, advertindo que queriam saber primeiro a minha reação, sem filtros, à improvisação que tinham acabado de fazer. Primeiro referi que estava muito contente com o facto de terem feito uma improvisação que fazia sentido, que se notava que estava pensado e que o resultado do todo foi bastante positivo, quer do ponto de vista estrutural, quer do ponto de vista do som. Posteriormente, referi que a improvisação, de alguma forma, parecia referenciar ironicamente o tema do tempo. Esta afirmação fez com que todos se rissem. Assumi que tinha acertado no tema, pelo menos de forma parcial. E assim foi. A forma estrutural em que os músicos se basearam era o do quotidiano de uma pessoa: o acordar (de manhã), o aumento da atividade humana, o seu clímax (que corresponde ao meio-dia e à tarde, na visão que eles propuseram) e o do relaxar, do dormir (à noite). De facto, nunca chegaria a esta perspetiva, porque a forma como os músicos trabalharam os momentos da improvisação não foi literal. Talvez, o aspeto mais literal tivesse sido o "Tic-Tac" da Rosa. Este é um aspeto que acabamos por não falar muito no momento de discussão, mas será algo que levarei para falarmos e discutirmos com mais detalhe, na próxima sessão (que funcionará de forma diferente das que temos feito, pois será mais próxima de uma oficina do que de uma sessão de improvisação).

Referi também que alguns dos sons que têm sido apresentados nos momentos de improvisação funcionam muito bem em salas mais pequenas, com um ambiente mais intimista – salas essas em que temos realizado estas sessões. Penso que seria interessante fazer sessões de improvisação em salas maiores para percebermos as adaptações que têm de ser feitas para a música se enquadrar em determinado local. Esta tem sido uma problemática que me tem interessado particularmente, pois o início da obra que comecei a escrever é muito subtil (do ponto de vista dinâmico e tímbrico) e leva-me a pensar se a obra funciona, por exemplo, no Teatro Helena Sá e Costa, onde costumam ser feitos os concertos. Contudo, esta problemática leva-me a querer explorar outras formas de apresentação das obras, outras formas de concerto, com outro tipo de ambiente, sendo este outro aspeto que pretendo explorar em conjunto com os músicos na(s) próxima(s) sessões. De qualquer das maneiras, estamos a abordar uma forma de criação que nasce num determinado espaço, num determinado tempo, em determinadas circunstâncias e, por isso, todos os aspetos são relevantes para o entendimento das problemáticas que este trabalho levanta.

A sessão terminou às 20h30.

Relatório – Grupo de Trabalho
Projeto de Investigação de Mestrado

Data da sessão: 9/12/2022 **Hora de início:** 16h45 **Hora de fim:** 18h15

Presenças: Ana Rosa, Eduardo Seabra e Marta Nabeiro

Número da sessão de trabalho: 6

No dia 9 de dezembro de 2022, no Laboratório de Música Eletroacústica, da Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, realizou-se a sexta sessão de trabalho com o Ensemble. Nesta sessão não contei novamente com a presença do percussionista, Francisco Fernandes. Não obstante, ele já me havia informado da sua indisponibilidade nestas últimas sessões.

Decidi, nesta sessão, trabalharmos no Laboratório de Música Eletroacústica que, para além de ter o material de estúdio (com computadores, colunas e microfone), tem também um conjunto de mesas, na qual todos se podem sentar à volta, criando um ambiente de trabalho diferente. A ideia seria que todos pudéssemos discutir alguns aspetos da composição que estou a fazer. Desta forma, os músicos têm também um papel ativo no seu comprometimento com o processo criativo, não sendo meros intérpretes de uma música que foi escrita no papel, isoladamente pelo compositor.

Assim fizemos. Desta vez não realizamos nenhuma improvisação e estivemos focados num trabalho mais pormenorizado em relação a determinados sons que aparecem em determinados contextos do início da obra que estou agora a escrever para os músicos. As primeiras questões foram para o Eduardo Seabra, no clarinete. Em relação à primeira questão, trabalhamos a passagem de uma nota em *flatterzzung* para *ordinário*, ligada e com transição gradual. À primeira vista seria algo difícil de conseguir. Contudo, o Eduardo, após experimentar vários tipos de *flatterzzung*, chegou à conclusão de que, de facto, o *flatterzzug* feito com a garganta (e não com a língua) facilitava a transição entre esta técnica e *ordinário*. A nota fica um pouco mais frágil, no entanto, essa particularidade reforça o caráter inicial da obra que estou a escrever, no sentido em que, o uso desta fragilidade, vai ao encontro do tipo de som que procuro no início: uma constante moldagem do acorde inicial, notas que entram e saem sucessivamente...
Posteriormente, pedi ao Eduardo para tocar determinadas passagens que faziam uso desta transição entre duas técnicas para clarinete, com metrónomo. Funcionou bastante bem.

Aproveitei que tinha o metrónomo, para desafiar os músicos a fazer uma leitura da obra. Queria trabalhar o início com a Marta, no violoncelo, pois ela começa com trémulo, num crescendo do *niente* até *pppp* e retorno ao *niente*. Começamos. E aproveitei, desde logo para trabalhar este trémulo com a Marta. Ela, de facto, fez muito bem o que estava na partitura, mas o gesto não era suficientemente musical. Pedi-lhe que procurasse o som mais *niente* possível e testamos qual a melhor posição do arco para fazer o crescendo e diminuendo até *niente*. Percebemos, em conjunto, que ela deveria conjugar a pouca velocidade de trémulo no arco, com o tocar em *molto sul tasto* e em *flautando*, na ponta do arco. Para fazer o crescendo, deveria aumentar a velocidade do trémulo e, em simultâneo, descer o arco em direção ao cavalete, para uma posição de *ordinário*. Para fazer o diminuendo, deveria fazer

o processo oposto. Contudo, percebemos que levar o arco, de forma gradual para a posição *molto sul tasto*, novamente, era muito mais difícil, por ser menos natural. O violoncelo, bem como o contrabaixo, são os instrumentos de cordas que se tocam inclinados para baixo (pensar em contraste com o violino e a viola, por exemplo), pelo que, a força da gravidade no arco é mais forte nestes instrumentos, sendo mais difícil trazer o arco para cima. Será muito desafiante para a Marta passar esta dificuldade técnica, no entanto, eu pretendo que este trabalho não seja apenas estimulante para mim, enquanto compositor, mas que possa alargar as capacidades técnicas, musicais, criativas e críticas dos músicos que estão a trabalhar comigo. Percebi também que os músicos fazem este tipo de questões técnicas mais facilmente quando estão a improvisar. Quando confrontados com a partitura, há uma certa tensão física que deixa de existir e que é inerente ao próprio corpo dos músicos – acabam por tocar, meramente, aquilo que está escrito na partitura. Este aspeto é curioso, pois acho que a temporalidade que a partitura coloca é mais restritiva que a temporalidade da improvisação. A improvisação, nos momentos iniciais, era mais desinteressante, pois havia uma procura incessante, em estabelecer uma temporalidade da improvisação que era comum, de alguma forma, às várias temporalidades apresentadas por cada um. Assim, que todos sentiam que existia uma temporalidade musical que era comum aos vários elementos do grupo, eles tinham condições para transcender a sua própria temporalidade e, assim, cuidar o som da forma mais cuidada possível. Nada mais interessava, naquele momento, do que o próprio som. Quando confrontados com a partitura, não há o espaço para a procura dessa temporalidade comum. A temporalidade que será comum aos vários elementos é a da partitura e não parte da temporalidade dos elementos do ensemble. Assim, é muito mais complicado procurar o som ideal que está representado, figurativamente, pela partitura. Penso que o trabalho das oficinas, como esta primeira que estamos a fazer, é a solução para a procura dessa temporalidade, que inclui tornar a música natural para a consciência dos músicos, tornar a música natural para a tensão física dos músicos, e o seu consequente comprometimento constante para com o som que estamos a criar. E, claro, também expandir o seu léxico técnico, que permita a procura mais interessante do som que estamos a trabalhar e a moldar. Este aspeto, reforço, é muito importante e curioso, pois tem origem nas diferentes temporalidades que são criadas a partir da prática musical, e da sua constante relação para com o nosso próprio tempo, um tempo individual.

Apesar das dificuldades técnicas, decidimos avançar na leitura do esboço que está escrito. Nem sempre era fácil ver a partitura, pelo seu tamanho pequeno, pela escrita a lápis e pelo facto de estarmos a ver todos pela mesma folha de papel, mas conseguimos de alguma forma fazer o melhor possível. A segunda questão que analisamos foi a nota com ar, no clarinete. Pedi ao Eduardo que, de forma isolada, tocasse a nota em específico que estava escrita. Era uma nota com ar, que começava no *niente* e ia até *pppp*. O que acontecia era que o ar, aparecia subitamente, e depois a nota entrava em *niente*. Contudo, o aparecimento da nota não era tão controlado. Perguntei se havia possibilidade de o ar ser também um aspeto do som que começasse do *niente*. Esta era uma dificuldade acrescida, visto que pedia ao Eduardo que tocasse o ar do *niente* e depois de instalado o som de ar, aparecesse um pouco da nota a partir do *niente* também. Tudo isto, em poucos segundos. O Eduardo arranjou uma solução curiosa: para poder fazer o que lhe pedi, ele percebeu que tinha de tocar com "bochechas" – algo que, à partida, é proibido no ensino regular da técnica do clarinete. Não obstante, dessa forma, é muito mais claro e mais controlado o tipo de som que pretendia.

À medida que avançávamos na leitura, os músicos iam adequando o seu som e a sua forma de tocar às questões que lhes havia pedido. A Rosa, questionou-me acerca das respirações,

onde discutimos o papel fundamental das respirações na performance. Disse-lhe que as respirações iriam depender, em cada caso, dos ataques e das dinâmicas da nota atacada. No início da peça, as notas que são novamente atacadas são escondidas, pelo que a respiração também deve ser. A partir do momento em que a nota que é novamente atacada tem um pequeno acento e/ou uma saliência na dinâmica, o tipo de respiração deve acompanhar esses aspetos. A Rosa perguntou-me também se eu queria que ela fizesse a vogal *[a]* com nota e ar, em simultâneo. Até este momento, eu não fazia ideia de que era possível realizar essa técnica, na voz. A Rosa, prontamente, mostrou-me como soava e rapidamente percebi que deveria incluir essa técnica, no início da peça. Do ponto de vista do som, a diferença é mínima, mas apresenta o detalhe que é fundamental para o realce do timbre sonoro que pretendo explorar no início. Do ponto de vista da composição, não terei de mudar nada, terei apenas de encontrar uma forma diferente de notação. Para isso, pedirei à Rosa que me ajude neste processo, de forma a ter uma notação que seja clara, para ela, e para qualquer soprano.

Por fim, fizemos a leitura geral dos cerca de 3 minutos que estão escritos, para termos uma ideia, em conjunto, do som e das dificuldades que se apresentam aos músicos. Correu bastante bem. Fiquei satisfeito do ponto de vista da composição – agora até com algum medo de continuar –, penso também que os músicos ficaram bastante satisfeitos com o resultado final e que estão com bastante motivação para me ajudarem a continuar, neste trabalho.

Enquanto arrumávamos a sala, estivemos a falar sobre novas formas de apresentação musical. Depois de terem uma ideia do resultado sonoro, todos concordamos que, eventualmente, seria interessante apresentar esta obra de uma forma diferente, numa sala mais pequena, com menos público. O público estaria próximo dos músicos, de alguma forma. Falamos em fazer algo com luz ou candeeiros. No fim – já sem a Rosa que, entretanto, teve de sair – falamos ainda sobre a possibilidade de fazer algo com vídeo. Fiquei de falar com a compositora Ema Ferreira para perceber a disponibilidade dela e se estaria interessada em, eventualmente, ajudar-me no processo.

Terminamos esta sessão, que será a última de dezembro, às 18h15.

Relatório – Grupo de Trabalho
Projeto de Investigação de Mestrado

Datas das sessões: 13/01/2023 – 15/01/2023
Hora de início (13/01/2023): 17h00 **| Hora de início (15/01/2023):** 10h00
Hora de fim (13/01/2023): 20h00 | **Hora de fim (15/01/2023):** 13h00

Presenças: Eduardo Seabra, Francisco Fernandes e Marta Nabeiro

Número da sessão de trabalho: 7

Este relatório pretende descrever o trabalho realizado, e dividido em duas sessões (dia 13 de janeiro e dia 15 de janeiro), pelo ensemble, em método de ensaio – e não de oficinas, como foi feito até aqui – e focou-se, sensivelmente, nos primeiros 5 minutos escritos da obra que nasceu do trabalho realizado em conjunto.

Nestes ensaios, ao contrário do que era esperado, não pude contar com a presença da soprano, Ana Rosa, que por motivos familiares de extrema gravidade não pode comparecer a nenhum dos dias de ensaio que estavam planeados.

Começo por referir as três principais razões que me levaram a juntar, num relatório, a descrição de dois dias de trabalho:

1. Devido aos problemas de disponibilidade que cada um foi tendo, ao longo das seis primeiras sessões de trabalho, decidi que seria benéfico, no mês de janeiro – um mês normalmente difícil para todos os colegas – fazer sessões mais intensivas, libertando as sessões semanais, criando assim um modelo de estágio: onde o trabalho é condensado e trabalhamos de forma mais intensiva nesses dias.
2. O plano de trabalho, mesmo em forma de ensaio, dirigido por mim, era muito detalhado e procurava também encontrar problemas compositivos e pragmáticos na escrita da composição para este ensemble em específico. Naturalmente aparecem questões e dúvidas por parte dos músicos, e é inevitável que haja momentos de paragem e de reflexão conjunta para resolver eventuais problemas. Por isso, o trabalho realizado no dia 15 de janeiro é a continuação do trabalho do dia 13, fazendo assim sentido que este relatório não separe as duas sessões de trabalho.
3. Estas sessões destinavam-se também a fazer um primeiro registo áudio deste excerto da obra, para incluir no arquivo de trabalho até agora realizado pelo ensemble.

Por isso, começou-se por realizar uma leitura do excerto enviado previamente de forma a perceber por onde deveria começar a trabalhar. O trabalho de preparação para este ensaio foi muito bem realizado pelos músicos, o que me deu a oportunidade de trabalhar, desde início, detalhadamente cada aspeto das linhas individuais de cada músico. Para além disso, o trabalho realizado atempadamente pelos músicos permitiu que eles pudessem colocar, prontamente, questões que não eram esclarecidas pela partitura – é de notar que até esta altura não havia uma lista de notas de execução, pois a obra tem sido realizada de forma muito próxima com os músicos, por isso, as questões que tínhamos falado em relação a determinadas técnicas composicionais não havia ainda sido mediada pela partitura, tendo abordado estes aspetos de forma mais informal e mais experimental. Por isso, era expectável que houvesse questões relativas com a notação e outras.

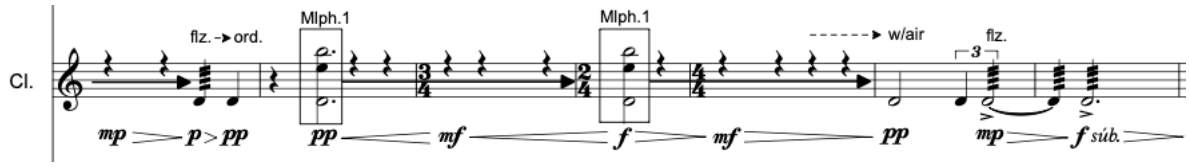
As principais reflexões/alterações que foram feitas, durante estas sessões foram as seguintes:

- **Compasso 25:** decidir a baqueta *dura* a utilizar no vibrafone, nas notas agudas. Experimentamos vários tipos de baquetas. A minha ideia principal era ter um som mais brilhante, mas com ressonância, onde se ouvisse o timbre metálico da lâmina do vibrafone. Acabamos por escolher um tipo de baquetas específicas para o efeito.

- **Compassos 43 a 48:** estes compassos foram submetidos a alterações significativas no clarinete, devido ao uso do multifónico. Descobrimos que uma das notas resultantes do multifónico sai cerca de meio-tom baixo, o que poria em causa a orquestração dessas notas no vibrafone que tinha utilizado. Apesar disso, deixei a nota que, teoricamente seria a resultante do multifónico, na orquestração do vibrafone, criando assim uma distorção do próprio som, com recurso ao choque entre ambas as notas. Para a preparação do multifónico, que é muito instável, criei espaços de maior respiração antes, durante e depois da passagem com o multifónico. Ver imagens das diferenças – antes e depois – imediatamente em baixo:

Antes:

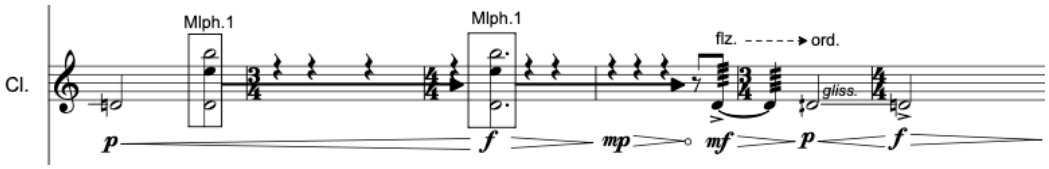
Depois:



- **Compassos 51 a 54:** no clarinete, a questão é semelhante à anterior. Ver imagem em baixo:

Antes:

Depois:



- **Compasso 56:** revisão da dinâmica no vibrafone, aquando da passagem para a semínima igual a 100, de mezzo-forte para mezzo-piano.

- **Compasso 64:** revisão da dinâmica de entrada do multifónico no clarinete de mezzo-forte para mezzo-piano. Aqui não foi necessária revisão da passagem, pois o tempo é mais rápido, sendo possível fazer a passagem com uma respiração apenas.

Nestas sessões, o violoncelo foi o único instrumento que não sofreu alterações significativas, do ponto de vista da composição, mas vários detalhes foram trabalhados durante o ensaio.

Discutimos também como iríamos fazer o concerto e incluir o aspeto da luz na performance. É comum a perspetiva de realização de um espetáculo com menos público, possivelmente sentado no chão, inclusive, entre o ensemble. A ideia de se realizar um concerto fora da ESMAE é atrativa, mas apresenta muitas fraquezas, principalmente ao nível do material que é necessário transportar, em especial a percussão e questões orçamentais. Por isso, pensamos em possíveis apresentações em determinadas espaços da ESMAE (sala 210, sala preta, sala do “Movimento”, sala 1.6, etc...).
O uso das luzes foi bastante discutido por todos. A opinião geral é a de que um trabalho tão intenso, tão relacional e tão íntimo, poderia fazer surgir um desconforto em ter um elemento novo, especialista em luz, que nos ajudasse a criar o ambiente certo para a sala onde fosse apresentada a obra. Por isso, comprometemo-nos, em conjunto, a encontrar soluções “caseiras”, entre nós, para a criação da luz, com recurso a candeeiros, por exemplo, e outros objetos luminosos.

Estas sessões realizaram-se no Estúdio A, da Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo. A gravação, não profissional, foi realizada por mim e com recurso a material meu, na mesma sala de ensaio, no dia 15 de janeiro de 2023, no fim do trabalho de estágio intensivo. Confirmamos também a disponibilidade de todos, com a Ana Rosa, para ser realizada uma nova sessão de ensaio e gravação adicional, do mesmo excerto, para dia 27 de janeiro, das 12h00 às 13h30.

Relatório – Grupo de Trabalho
Projeto de Investigação de Mestrado

Data da sessão: 27/01/2023 **Hora de início:** 12h00 **Hora de fim:** 13h30

Presenças: Ana Rosa, Eduardo Seabra, Francisco Fernandes e Marta Nabeiro

Número da sessão de trabalho: 8

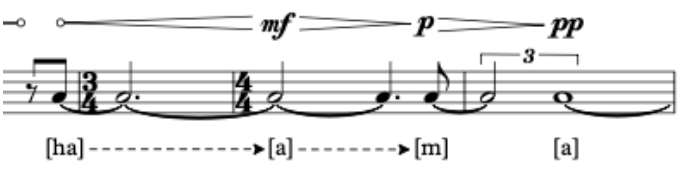
Nesta oitava sessão, e última antes da finalização do primeiro semestre do primeiro ano do mestrado, voltamos a reunir o ensemble, pela primeira vez com toda a gente, para fazer uma leitura do excerto de 5 minutos que já havia sido trabalhado na sessão anterior. Desta vez, com a Ana Rosa presente, pudemos ter a perceção de como a peça soa no seu todo. De facto, a capacidade técnica, musical e tímbrica da Rosa é muito rica, pelo que a sua voz, ainda que numa presença tímida – devido à escrita para voz utilizada neste excerto – consegue abraçar o som do ensemble, quase como contextualizando-o numa esfera sonora mais equilibrada e mais próxima do resultado que pretendo alcançar.

Esta sessão realizou-se na sala 104, a sala de percussão da ESMAE e tinha como objetivo, ler a obra com todos – de forma a termos uma perceção real do som que estamos a esculpir – e fazer um segundo registo áudio deste excerto inicial da obra.

Tal como tinha acontecido nas sessões anteriores, e devido ao pouco tempo que tínhamos, adotei o método de ensaio de forma a ser mais eficiente o trabalho de montagem técnica do excerto. Foram realizadas algumas mudanças que convém notar:

- **Compasso 25:** revi a decisão tomada na última sessão de trabalho em relação às baquetas utilizadas no vibrafone, em relação às notas agudas. O som, embora mais próximo da ideia do brilho do som metálico do vibrafone, perfurava bastante e afastava-se do som geral do ensemble. Preferi tomar a decisão radicalmente oposta, optando por fazer as notas agudas com as baquetas mais moles que o Francisco tinha, que eram aquelas que estavam a ser utilizadas desde o início da obra, nos trémulos. O som claramente melhorou, não saindo assim muito do ambiente sonoro instalado.
- **Compasso 41:** a pedido da Rosa, revi a passagem do compasso 41, criando um apoio de respiração que era necessário para a passagem se tornar mais confortável. Além disso, revi a dinâmica nesse compasso de forma a voz não se sobressair tanto, em relação ao som geral do ensemble. Ver imagens imediatamente abaixo:

Antes:



Depois:

A gravação – não profissional – foi realizada no fim deste ensaio de leitura, com recurso a material meu, do compositor, na sala onde nos encontrávamos.

Tivemos ainda tempo para refletir sobre uma questão temporal que, entretanto, se tornou evidente e que já foi referenciada em relatórios anteriores: a tensão existente entre uma temporalidade "criada" e "comum" na improvisação e a temporalidade "imposta" e "independente" da partitura. A uma dada altura, falávamos entre nós que, embora esta música, escrita na partitura, ressoa em muitos aspetos nas improvisações que deram origem a ela, estava a ser mais complicado tornar a música escrita tão natural como aquando das improvisações. Este é um aspeto muito interessante, porque de facto, na improvisação, há uma procura da temporalidade da improvisação, projetada a partir das temporalidades de cada um – até, anteriormente, havia referenciado que a temporalidade da improvisação demorava tempo a instalar-se, e que, por isso, o início das improvisações eram normalmente pouco interessantes. Contudo, esta partitura – porque nem todas as partituras são tão rigorosas na escrita, como a minha, no sentido em que os pormenores estão escritos e não há espaço para improvisação dentro da partitura, ao contrário de muitas outras – vive alienada das nossas próprias temporalidades. Aquando do estudo de uma partitura, o intérprete procura tornar natural o que não é natural *a priori*. Procura encontrar, através do estudo, como a sua temporalidade se pode moldar à temporalidade da partitura. Não considero que haja uma substituição da temporalidade do intérprete pela da partitura, mas há uma procura de que elas possam viver, próximas, em conflito – penso que quem o faz melhor é um verdadeiro virtuoso, não no sentido mais banal do termo (como o violinista que faz 16 notas por segundo, por exemplo), mas na forma de retirar partido expressivo, emocional e musical deste conflito entre temporalidades. Penso que, enquanto compositor, mas, participando ativamente enquanto maestro no ensemble, este é o meu papel: o de ajudar na procura de um interesse expressivo na tensão entre as diversas temporalidades. Diversas, pois não estamos a falar de um músico apenas, mas de cinco. Cada um com as suas características e com as suas vivências. Penso também que este conflito das temporalidades se torna complexo porque, normalmente, em ensaios, se corre contra o tempo unidimensional, absoluto, que rege as nossas atividades práticas. Aqui, embora tenhamos mais tempo, a academia impõe uma certa pressa na apresentação de resultados, por isso, continuamos contra o relógio, naturalmente. Talvez estas conclusões me permitam começar a ter a coragem de afirmar de que a ideia de que a música é uma Arte do Tempo, está errada. A música é uma Arte dos Tempos.

Relatório – Grupo de Trabalho
Projeto de Investigação de Mestrado

Data da sessão: 10/03/2023 **Hora de início:** 14h30 **Hora de fim:** 16h30

Presenças: Ana Rosa, Eduardo Seabra, Marta Nabeiro e Rodrigo Allen

Número da sessão de trabalho: 9

A nona sessão do grupo de trabalho retoma a atividade do grupo após a interrupção letiva entre semestres. Durante a pausa letiva pude avançar na escrita da obra, que se encontra agora perto do fim, e pude averiguar (e resolver) alguns problemas que afetavam o trabalho contínuo do ensemble, em particular, a disponibilidade do percussionista Francisco Fernandes que, após verificar o seu horário de segundo semestre, percebeu que seria ainda mais complicado estar presente no trabalho que pretendíamos realizar enquanto conjunto. Esta situação começou a incomodar alguns músicos do ensemble, pelo que senti a necessidade de resolver o problema da forma mais diplomática possível. Para isso, e também com o intuito de determinar objetivos para o ensemble no próximo semestre, decidi realizar uma reunião que havia sido realizada uns dias antes, no Café-Concerto da ESMAE. Em relação à questão do Francisco, decidimos em conjunto que a solução seria procurar um outro percussionista que se mostrasse mais interessado e comprometido com o projeto. Assim, contactei o percussionista Rodrigo Allen que rapidamente aceitou integrar o projeto. Após a sua confirmação, contactei o Francisco Fernandes dando-lhe conta da nossa decisão. O Francisco reagiu muito bem, visto que ele próprio me iria pedir para sair tendo em conta a sua disponibilidade. Assim, este problema ficou bem resolvido, não comprometendo nenhuma relação pessoal e profissional.

Por isso, no dia 10 de março de 2023, na sala 1.6 da ESMAE, pude contar com todo o ensemble, desta feita com o novo elemento, o Rodrigo Allen.
A minha principal prioridade nesta sessão foi a de integrar o Rodrigo no trabalho que tem sido realizado. Será interessante perceber, daqui em diante, quais serão as diferenças entre músicos que olharão para uma partitura sabendo de onde ela surgiu (do momento de improvisação) e um músico que olhará para a partitura como o seu ponto inicial. De qualquer das formas, e pegando no mesmo material com que fizemos as improvisações anteriores, pedi rapidamente que fizessem uma improvisação sobre esse material.

O primeiro aspeto a indicar é que demoramos muito tempo a iniciar, pois estávamos todos muito irrequietos. O Rodrigo é também uma pessoa extrovertida e que é mais presente e próximo, na vida académica, dos elementos do ensemble (sendo também o namorado da Marta Nabeiro, a violoncelista deste grupo de trabalho). Por isso, há uma relação diferente entre todos: é uma relação mais próxima, mais quente, do que aquela que tínhamos com o Francisco. Decidi deixar que o ambiente se desenrolasse de uma forma natural para não influenciar o resultado que iremos obter nas próximas sessões. Também as circunstâncias temporais e espaciais não eram as mais vantajosas: estamos a trabalhar logo após o almoço e a sala não tem isolamento acústico pelo que podíamos ouvir outros músicos a estudar nas salas adjacentes.

Nestas circunstâncias começa a improvisação. Deparo-me logo com uma preocupação que me ocorreu ainda antes de começarem a tocar: o facto de a Rosa, a Marta e o Eduardo já terem lido e trabalhado o início da peça e de que modo iria afetar o decurso da improvisação. Curiosamente, quem começa a improvisação do *niente*, em nota longa, é a Marta – tal como na peça escrita, também inicia a obra desta forma (a única diferença é o uso do trémulo).
A improvisação teve cerca de 20 minutos e, sensivelmente, os primeiros 5 minutos foram semelhantes, nos recursos utilizados, ao material escrito da peça. O Rodrigo, ainda um pouco perdido nas possibilidades do exercício, focou-se em ouvir o resto do ensemble e em explorar as possibilidades do vibrafone, através do uso de diferentes baquetas, moedas e outros materiais nas lâminas.
A improvisação teve momentos interessantes, mas desta vez não me interessa discutir ou refletir sobre o conteúdo da improvisação, mas sim sobre os efeitos que tiveram nos músicos, principalmente no Rodrigo que acabou por ser o meu foco de atenção. Primeiramente, o Rodrigo percebeu que, a uma determinada altura, o plano da improvisação não é estrito. Se a improvisação pedir, podem ser feitas outras notas, outras texturas, outras dinâmicas... Por outro lado, percebi que há diferenças na forma de abordar o instrumento por parte do Francisco e por parte do Rodrigo. O Francisco tinha uma preocupação maior com a ressonância do seu instrumento na sala e no ensemble. Por isso, focava-se muito nas notas e no tipo de ataque que lhe possibilitava este ou outro comportamento do instrumento na sala e, por sua vez, no ensemble. O Rodrigo é mais explorativo no som. Mais percussivo e mais disruptivo. Reparei, só nesta improvisação, que há outros tipos de som que são possíveis de explorar no vibrafone devido à multiplicidade de alternativas que o Rodrigo me deu a mostrar.

No fim da improvisação tivemos a oportunidade de falar e de perceber as primeiras reações do Rodrigo ao trabalho que temos vindo a desenvolver. Ele mostrou-se surpreendido em perceber que, embora exista um plano *a priori* para a improvisação, a partir de um dado momento é necessário sair dele para a improvisação poder fluir e para, enquanto performers, ter uma verdadeira e íntima relação com a temporalidade musical que está a ser criada.

Nesse sentido, o Rodrigo deu uma ideia muito interessante para a próxima sessão e que iremos colocar em prática: não iremos levar instrumentos quaisquer e, a partir do momento em que entrarmos na sala onde iremos realizar próxima sessão, a improvisação começa. O único constrangimento colocado é que não se pode usar a voz, tendo de encontrar soluções para responder ao outro, com os elementos da sala. Eu, que tinha a ideia de fazer uma improvisação em que a soprano fosse a solista, decidi juntar as duas ideias: teremos que, sem instrumentos, criar um concerto para ensemble e voz na próxima sessão. Penso que este exercício será muito importante, até porque é uma ideia que parte dos músicos – em especial o Rodrigo que acaba de se juntar a nós – trazendo assim uma frescura interessante ao ensemble que pode ajudar-me a motivar os músicos ainda mais para este trabalho que estão a desenvolver em conjunto comigo (e até a motivar outros a experimentar colocar em prática as suas ideias).

Para esta próxima improvisação, eu irei participar (a pedido dos músicos) e iremos incluir pela primeira vez – se a sala assim o permitir – os candeeiros luminosos, para começarmos a modular o espaço para, assim, perceber as possibilidades de um concerto que crie o ambiente para uma verdadeira experiência do tempo musical. Este será um passo importante pois começamos a ver (literalmente) materializado o espetáculo que temos vindo a pensar em conjunto.

Relatório – Grupo de Trabalho
Projeto de Investigação de Mestrado

Data da sessão: 28/03/2023 **Hora de início:** 21h30 **Hora de fim:** 23h30

Presenças: Ana Rosa, Eduardo Seabra, Marta Nabeiro e Rodrigo Allen

Número da sessão de trabalho: 10

A décima sessão de trabalho do ensemble realizou-se na sala B2 (uma sala, normalmente não disponível aos estudantes de música da ESMAE). Esta sala foi recomendada por um dos elementos do ensemble que, após ter lá estado, pensou que é uma sala a ser equacionada para uma eventual apresentação futura do ensemble.

Nesta sessão contei com a presença de todos, com a novidade de que esta foi a primeira sessão com luzes – através de candeeiros que cada um de nós levou para espalhar pela sala e refletir sobre o efeito pretendido. Nesta sessão, não contei com qualquer instrumento visto que era uma sessão dedicada a pôr em prática a ideia do Rodrigo Allen (da sessão passada) em que faríamos uma improvisação musical sem recurso a instrumentos, articulada com a minha ideia de criar um concerto para ensemble e soprano em tempo real.
Contamos com a presença da Francisca Ribeiro, de violino, que assistiu a toda esta sessão.

Começamos por colocar os candeeiros espalhados pela sala de uma forma rudimentar: é a primeira experiência que fizemos com os candeeiros e tínhamos cabos pela sala (com triplas incluídas) que teriam de ser escondidas por uma questão estética e também por uma questão de segurança. Depois discutimos qual seria a disposição do ensemble na sala, como entraríamos em caso de concerto, qual a nossa relação com os pontos de luz.... Acabamos por não chegar a qualquer conclusão pois devemos experimentar, nos ensaios que se sucedem, todas as soluções discutidas.

Após isto, saímos da sala – deixando a Francisca lá dentro – que se posicionou algures no espaço – e pouco depois entrou cada um na sala (ao seu tempo) e iniciou-se a improvisação. Tudo o que aconteceu nesta improvisação foi surpreendente e é muito difícil para mim relatar o que se passou, pois houve momentos em que me perdi no decurso dos eventos.
Penso que esta sensação foi apenas minha e creio que ela se deu por ter criado uma expectativa na minha cabeça que não se cumpriu. A primeira sensação que tive foi que nos prendemos demasiado à questão dos candeeiros – a improvisação passou muito pela exploração dos candeeiros que, na verdade, era o único objeto a que teríamos mais fácil acesso, naquelas circunstâncias, para fazer música. Demorou, até chegar o momento em que se percebeu que a Rosa adotou um papel de solista, mas rapidamente se diluiu numa outra coisa qualquer. Quando demos por isso, a improvisação deixou de ser musical e passou a ser teatral. Exploramos o contacto físico, os sons (não falados), a dramaturgia corporal, saímos da sala, gritamos, entramos na sala, empurramo-nos, rimos, choramos, ralhamos, morremos, ressuscitamos...tudo o que era possível e imaginável de ser representado foi feito. Até um jogo das escondidas foi levado a cabo, tendo sido este que desbloqueou o facto de nos podermos também esconder atrás da Francisca – levando assim o nosso "público" (embora de uma pessoa apenas) a fazer parte da nossa improvisação. Houve tronco nu, e houve até quem mostrasse o rabo – sem dúvida uma forma de criar uma ligação entre todos

nós – o que levou a mais gargalhadas, choro, aborrecimento, alegria, tédio.... A partir de uma determinada altura deixou de se perceber a fronteira entre o que estava a ser representado e o que era real – o que era o riso da improvisação ou o riso do real (da nossa ausência de filtros).
Eu não esperava algo tão "fora da caixa", mas os elementos do ensemble adaptaram-se todos muito bem às circunstâncias que os levaram a agir de uma determinada forma em cada momento. Quem se adaptou menos bem a esta circunstância fui eu que, sendo o principal responsável por este trabalho, percebi que é um exercício que devo fazer mais vezes, de forma a poder relacionar-me com as circunstâncias (momentos, pessoas, objetos) de uma forma mais autêntica.
Esta improvisação teve cerca de 1 hora e no fim tivemos a oportunidade de falar, informalmente, sobre o que havia acontecido. Concluímos que a Rosa era uma vilã que nos enganou, tendo sido eu o último a render-me às suas intenções. Outros passaram para o lado dela, outros morreram. Uma verdadeira tragédia.
Um dos aspetos que a Francisca realçou – enquanto espectadora – foi que se lhe dessem a tarefa difícil de escolher o momento exato em que a improvisação deixou de ser musical e passou a ser teatral, não o conseguiria fazer, pois todo o enredo foi muito natural.
Este exercício foi, de facto, uma verdadeira experiência temporal, que tentarei incluir nas atividades regulares do ensemble – por exemplo, a cada 4 sessões, realizarmos uma sessão deste género.

Espero, a partir de agora, perceber como este exercício vai afetar as relações dentro do ensemble e como isso se irá concretizar em termos de eficiência no trabalho (pois estamos sempre pressionados pelo tempo unidimensional que regula a nossa vida prática), mas também a temporalidade entre nós, colegas, amigos, quer na vida pessoal, quer na profissional e, consequentemente, nas improvisações.

Esta sessão foi mais um passo em frente para o ensemble e para o desenvolvimento pessoal e musical que está a ser criado.

Relatório – Grupo de Trabalho
Projeto de Investigação de Mestrado

Data da sessão: 12/04/2023 **Hora de início:** 21h00 **Hora de fim:** 23h30

Presenças: Ana Rosa, Eduardo Seabra, Marta Nabeiro e Rodrigo Allen

Número da sessão de trabalho: 11

No dia 12 de abril de 2023, na sala B2, na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, realizou-se a 11ª sessão do Grupo de Trabalho.
Nesta sessão contei com a presença de todos os elementos do ensemble e mais três pessoas que pediram para assistir ao nosso ensaio. Além disso, trabalhamos neste espaço novamente com os candeeiros de forma a perceber como os vamos colocar na sala, no momento da apresentação do nosso trabalho ao público.

Esta sessão serviu, sobretudo, para ler a primeira obra criada no âmbito deste projeto de investigação, *Sobre uma Comunhão Sucessiva e Simultânea*, que tem cerca de 18 minutos, sendo importante – a partir deste momento – ler a obra com frequência, devido ao seu grau de dificuldade. Nesta sessão, vimos também o arranjo que estou a realizar – e que servirá de *encore* ao recital final – do recitativo *Thy hand Belinda* da ópera *Dido e Eneias* de H. Purcell e a canção ulterior *When I am laid in earth*. De momento, encontra-se apenas o recitativo escrito, tendo começado a sessão a trabalhá-lo. Focamos, sobretudo, em questões de interpretação (direcionalidade, compreensão do texto e o ataque das notas à época). Todos mostraram-se bastante surpreendidos pelo arranjo do recitativo que conta com elementos novos como o uso de arcos no vibrafone e o uso do clarinete baixo – tentando encontrar, assim, soluções dentro do ensemble que temos. Irá funcionar bastante bem, do ponto de vista do som, não havendo qualquer impossibilidade nas técnicas utilizadas.

De seguida, lemos a obra *Sobre uma Comunhão sucessiva e simultânea*. Nesta sessão não nos focamos no pormenor, tendo apenas realizado uma leitura geral para os músicos terem uma perceção sobre o que devem estudar. Foi lida a primeira grande parte da obra (que inclui uma das passagens mais difíceis, devido à constante mudança de tempos – portanto, desde o início até ao compasso 154). De seguida, passamos de forma muito geral, a parte final da obra a partir da letra de ensaio E. Esta passagem é um jogo de ressonâncias da nota ré, onde a partir dela se desdobram alguns materiais de *When I am laid in earth* de Purcell. A leitura rápida foi realizada pela curiosidade de todos, principalmente a minha que, enquanto compositor, preocupava-me saber se a forma com os eventos foram trabalhados era discreta, mas em simultâneo, remetente às sonoridades da canção de Purcell. Penso que o desafio a que me coloquei foi bem-sucedido. No entanto, mais ensaios serão necessários para uma verdadeira apreciação da obra, visto que ainda não trabalhamos, em pormenor, aspetos de sonoridades.

É de notar que falta, da parte de alguns músicos, uma leitura mais preparada de algumas passagens. Penso que ainda não é claro para todos, ainda, quando estamos num momento de oficina/improvisação e quando estamos num momento de ensaio (onde a temporalidade da eficiência tem alguma proeminência).

Relatório – Grupo de Trabalho
Projeto de Investigação de Mestrado

Data da sessão: 20/04/2023 **Hora de início:** 21h00 **Hora de fim:** 23h30

Presenças: Eduardo Seabra, Marta Nabeiro e Rodrigo Allen

Número da sessão de trabalho: 12

No dia 20 de abril, na sala 101 (sala de percussão) da Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, teve lugar a 12ª sessão de trabalho do nosso ensemble.

Para esta sessão tinha planeado – agora que a primeira obra está finalizada – voltar aos momentos de improvisação para dar origem, assim que as experiências que se seguirem permitirem, a uma nova obra. Seria assim, um processo semelhante ao da primeira obra: partir da improvisação como uma forma de experienciar o tempo e, a partir da espera, encontrar elementos que possam desbloquear a composição. Contudo, neste caso, não iremos partir de material musical – como fizemos com o material harmónico de H. Purcell – mas de um poema. O poema escolhido foi o *Cântico Negro* do José Régio. Mas só eu e a Rosa sabemos qual é o poema. Os restantes membros do ensemble não imaginam qual é o poema que iremos trabalhar. O objetivo será a Rosa recitar a sua interpretação do poema, numa das sessões, e logo a seguir improvisar sobre o mesmo.

É curioso que, de acordo com o Sistema das Artes, a poesia tal como a música, é considerada uma arte do tempo (pelo seu caráter *sucessivo*, em oposição ao caráter *simultâneo* das artes plásticas e da pintura). Certamente será interessante perceber que temporalidade irá ser a predominante: a da música ou a da poesia? A minha ideia, aqui, será trabalhar uma questão da qual sou muito crítico no que toca à clareza fonética do texto, mas também do seu conteúdo expressivo. Algumas das obras que ouço, principalmente em meio académico, deparam-se com dois problemas fundamentais aquando do uso de texto: não há clareza fonética (levando também à ausência de clareza do conteúdo expressivo); ou há clareza fonética, não havendo clareza do conteúdo do texto (penso que este facto se deve ao tempo que o texto demora a ser dito e à sua relação com a temporalidade que a música necessita – que não é, certamente, um conflito fácil de gerir entre temporalidades). Porque, e pegando nas ideias de J. Hersch – atacando um pouco a ideia do Sistema das Artes de que a música e a poesia são artes de caráter *sucessivo* – a poesia, tal como a música, tem também um caráter de simultaneidade, no sentido em que a sua perceção como uma unidade só é possível por uma constante evocação das palavras (na poesia) e das notas (na música) passadas, no presente, que nos dá a ouvir a nova palavra ou a nova nota. Para mim, e simpatizando com a ideia de Hersch – que pensa a música como mera ouvinte, pois não é praticante –, penso que este é um dos aspetos que faz com que a poesia se equipare à música. O outro aspeto, que faz com que a relação poesia-música seja mais óbvia, é o trabalho sonoro que os poetas fazem, nas palavras que usam: o trabalho do timbre das palavras.
Penso que esta abordagem pode ser um ponto de partida muito fértil para mais uma aprendizagem sobre o tempo e da nossa relação para com ele.

Mas, voltando à descrição da sessão, a Ana Rosa teve de, devido às variadíssimas atividades em que está envolvida, fazer gestão de esforço pelo que não pôde estar nesta sessão. Por isso, tive que rever o plano de trabalho que trazia e acabamos por ver um esboço de parte do arranjo do *Lamento de Dido – When I am laid in earth* – de Purcell, e lemos a parte central da primeira peça escrita para o ensemble, *Sobre uma Comunhão Sucessiva e Simultânea* – a parte mais complicada, compreendida entre a letra de ensaio D e letra de ensaio E.

Começamos por ver o arranjo de Purcell: aqui a prioridade foi perceber como soava algumas das escolhas de orquestração que fiz. Tinha uma ideia definida do tipo de som que queria em alguns sítios, contudo isso levou a alguns *malabarismos*: por exemplo, o baixo contínuo está divido entre o violoncelo e o clarinete baixo, no entanto, em alguns momentos, o clarinete baixo era necessário para destacar algumas contra melodias que me interessavam destacar. Parte deste trabalho envolveu discutir com o Rodrigo o uso do arco em alguns momentos do arranjo. Infelizmente, nesta sessão, o Rodrigo esqueceu-se do arco, pelo que não pudemos ter acesso a contributo auditivo para a nossa discussão. Mas, as questões devem-se muito ao uso do arco com a baqueta: muitas das vezes o vibrafone estará a tocar arco com uma mão e, com a outra, uma baqueta mole. Nem sempre a gestão que é feita é a mais fácil, daí ser uma verdadeira preocupação. Fora isso, trabalhamos alguma musicalidade e a forma de atacar cada nota à época (o que também é um verdadeiro desafio, encontrar soluções para tocar de forma *barroca*). Percebi que faz muita diferença a presença da voz no tipo de intenção que cada um dá a cada uma das notas que toca. A partir do momento em que eu próprio, enquanto maestro, comecei a cantar a linha da voz – sugerindo a direcionalidade da frase de forma mais evidente – também os músicos responderam de forma mais orgânica, levando a uma mudança significativa do som. Foi muito positivo perceber esta diferença, embora penso que devemos ser capazes de fazer o mesmo com a ausência da voz.

De seguida, vimos a obra que escrevi para o ensemble. Aqui, tal como no primeiro ensaio, o objetivo foi fazer uma leitura superficial da obra, desta vez da parte central que ainda não tínhamos visto. Apareceram algumas questões no vibrafone e nos crotales, principalmente na gestão das baquetas (que são diferentes as baquetas duras dos crotales e do vibrafone – facto que não tinha em mente quando escrevi a passagem). Por isso, percebemos que algumas passagens desta secção terão de ser revistas de forma a ser possível de tocar. Contudo, a prioridade foi fazer uma leitura que desse uma ideia de todas as mudanças de tempo e de compasso que esta secção apresenta. A leitura foi realizada, no entanto, ainda há algumas passagens que não foram bem estudadas pelos músicos, o que não permitiu avançar muito mais no tipo de trabalho que estávamos a realizar. Penso que, agora, urge a necessidade de marcar uma primeira apresentação pública, de forma a fazermos um estágio mais intensivo de ensaios que nos permita avançar na musicalidade da obra, mas que também, psicologicamente, afete os músicos na sua eficiência de estudo da obra. Não invalida o facto de, mesmo assim, irmos vendo passagens da obra nas próximas sessões de trabalho.

A prioridade agora é a improvisação para podermos avançar para a obra seguinte, com o plano já definido em cima, sendo que a nossa próxima sessão recairá sobre essa prioridade.

Relatório – Grupo de Trabalho
Projeto de Investigação de Mestrado

Data da sessão: 25/04/2023 **Hora de início:** 21h00 **Hora de fim:** 23h15

Presenças: Ana Rosa, Eduardo Seabra, Marta Nabeiro e Rodrigo Allen

Número da sessão de trabalho: 13

No dia 25 de abril de 2023, trabalhamos na Sala Preta da Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo. A Sala Preta é uma sala que nós gostaríamos de experimentar: como o próprio nome indica, a sala é preta, pode ser isolada da luz exterior, é ampla e espaçosa, mas, em simultâneo, não é grande demais para a procura da intimidade do espaço que nós tanto apreciamos e procuramos ao longo do nosso trabalho. Modulamos o espaço com candeeiros: chegamos à conclusão de que na sala preta, provavelmente, serão necessários mais candeeiros, visto que a sala B2, devido às cores da parede e aos espelhos, reflete mais facilmente a luz dos candeeiros que a sala preta. Nesta sessão tivemos também a possibilidade de ter o colega Rúben Dias que fez o registo fotográfico da sessão que contará com alguns registos neste relatório.

Começamos esta sessão com algum atraso, visto que tivemos de procurar o vibrafone que não se encontrava na sala de percussão. Assim que o encontramos, percebemos que o pedal do vibrafone não estava a funcionar – o que foi um grande entrave para esta sessão que relato.

Começamos por ler o arranjo do *Dido e Eneias* de H. Purcell – a primeira versão completa do arranjo que fiz. Este arranjo vive muito do jogo dos arcos no vibrafone, que nas condições que nos foram apresentadas, não pudemos ter uma perceção clara sobre o bom funcionamento dessa solução no arranjo. De qualquer das formas, tudo o resto funcionou bastante bem. Penso que, depois de marcada a primeira apresentação oficial do ensemble, nos ensaios de preparação para o concerto, a leitura do arranjo (bem como da obra *Sobre uma Comunhão Sucessiva e Simultânea*) será mais eficaz e trará mais resultados para a interpretação das mesmas. Por isso, pensei que a partir deste momento, será mais eficaz, nas sessões subsequentes, começar a trabalhar para a nova obra que sairá das improvisações do ensemble.

Posteriormente, trabalhamos sobre o poema *Cântico Negro* de José Régio. Como tinha dito, pedi à Rosa (a única pessoa que sabia qual o poema que íamos trabalhar), para recitar o poema antes do momento da improvisação. Em simultâneo, e como levei material eletrónico para trabalhar com eles, gravei com microfone a récita da Rosa. Depois da Rosa ter recitado o poema, a improvisação começou. Penso que quem começou a improvisação foi o Eduardo Seabra, a partir do *niente*. Logo a seguir, a Rosa entra com o verso inicial: *Vem por aqui*. Rapidamente, percebi que o Rodrigo na percussão tirou as notas aproximadas da voz, repetindo o gesto do verso inicial. Esse claramente passou a ser o foco da improvisação nos momentos iniciais, principalmente entre o Rodrigo e o Eduardo Seabra. Esta improvisação teve o problema de que deixou de se ouvir a voz e perdeu-se toda a questão da clareza do texto e do seu conteúdo, pelo que não conseguimos – e falo por todos – chegar ao momento da improvisação em que estamos todos no mesmo espaço virtual (que é de todos, mas não é de ninguém). Além disso, a procura do texto dentro do som que estávamos a criar era algo que não nos permitia avançar para um estado de *flow* da improvisação. Contudo, é de destacar a forma como a improvisação terminou: todos percebemos que o

verso final estava próximo, os nossos ouvidos abriram-se e assim que a Rosa cantou o último verso, todos em conjunto saímos (não houve um fade-out, mas uma saída simultânea que nunca tinha acontecido e que, a ser combinada, seria difícil de colocar em prática). Neste caso, aconteceu de forma muito orgânica e nada racional – todos sentimos, sem pensar, que era daquela forma que ia acontecer. Este aspeto, para mim, foi o mais interessante e aquele que me fez perceber que a nossa relação, em grupo, melhorou bastante desde o início. Falando neste aspecto, é importante realçar que o Rodrigo ainda necessita de algum tempo de adaptação. Quer em relação a nós, quer nós em relação a ele. O som retirado do vibrafone é um som completamente diferente do som do Francisco, e isso tem de ser tido em conta por ambas as partes. É um processo que se adivinhará demorado, mas que será interessante para compreender a importância que cada elemento tem no ensemble.

Depois fizemos uma segunda improvisação. Desta vez eu coloquei dois constrangimentos que pareciam necessários para melhorar a experiência da improvisação: o primeiro baseava-se em fugir à tentação de começar do *niente* – as improvisações passadas, que levou à obra *Sobre uma Comunhão sucessiva e simultânea*, começaram exatamente a partir do *niente*, sendo, por isso, para mim, necessário mudar a forma como iniciamos a improvisação/obra; o segundo pedia que, em todos os momentos da improvisação, nós garantíssemos que conseguíamos ouvir a voz, o texto e o seu conteúdo. Para isso, nós aproximamo-nos todos da mesa da eletrónica e fizemos música de câmara num espaço em que estávamos num círculo fechado.

Tivemos alguma dificuldade em começar, pois na primeira tentativa (desta segunda improvisação), a tentação de começar no caos total foi muito grande, sendo que o Eduardo Seabra – que estava no clarinete baixo – começou a improvisar com um ataque em fortíssimo, juntamente com o Rodrigo – no vibrafone – que, nas circunstâncias, teve muita piada.

Depois de nos rirmos bastante, começamos a segunda improvisação, que funcionou bastante melhor que a primeira, pois o foco da atenção estava na voz e no seu discurso expressivo. Em relação a esta improvisação, a forma como a Rosa cantou certas passagens do poema foram muito interessantes, mantendo a voz num registo médio (para que se pudessem perceber todas as palavras), mas os gestos usados, a repetição de certas palavras, de facto evidenciaram o conteúdo do poema. E para mim, é aqui está o desafio de compor com este material. Acho, ainda assim, que devemos dedicar uma das sessões a trabalhar sobre o poema (sem qualquer material musical): por exemplo, dedicar uma das sessões a recitar o poema – cada um de nós, sem exceção – e perceber as diferentes interpretações de cada um, a forma como a récita do poema cresce, ou diminui, ou mantém-se igual, dependendo da pessoa que o recita e da sua interpretação. Isto pode levar a uma peça musical que apresenta as várias interpretações, ou a cinco peças diferentes, que juntas criam uma peça maior – onde o poema pode até nem ser apresentado. Poderão nascer 4 peças diferentes para instrumento solo e uma para tutti, por exemplo. No entanto, só nas próximas sessões poderei saber que via iremos seguir – pode até nem ser uma destas, mas outra que surja durante os trabalhos. A única questão que me preocupa prende-se com o facto de o mês de maio ser muito complicado para todos, principalmente para a Ana Rosa que está em muitas "frentes" pelo que terei pouco tempo para explorar e compor a obra que irá nascer. As duas improvisações que fizemos tiveram entre 7 a 10 minutos.

Terminamos a sessão por volta das 23h15.

Anexo – Registo fotográfico por Rúben Dias

Durante o *Dido e Eneias* de H. Purcell

Durante o segundo momento de improvisação

Registos individuais – Ana Rosa

Registos individuais – Rodrigo Allen

Registos individuais – Marco Pereira

Registos individuais – Eduardo Seabra

Registos individuais – Marta Nabeiro

Relatório – Grupo de Trabalho
Projeto de Investigação de Mestrado

Data da sessão: 14/09/2023 **Hora de início:** 15h00 **Hora de fim:** 19h30

Presenças: Ana Rosa, Eduardo Seabra, Marta Nabeiro e Rodrigo Allen

Número da sessão de trabalho: 14

No dia 14 de setembro de 2023, na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, teve lugar a 14ª sessão de trabalho com o *Fra Ensemble*. Esta sessão de trabalho marca um regresso aos trabalhos de improvisação com o ensemble, no intuito de chegar a uma nova obra.

Desde a última sessão de trabalho, tendo o *Fra Ensemble* chegado à primeira obra, *Sobre uma Comunhão Sucessiva e Simultânea*, adotamos um modelo de trabalho que consistia na preparação do programa para a sua respetiva apresentação em dois concertos, nos dias 5 e 9 de junho de 2023, na ESMAE. O modelo consistia na realização de ensaios para preparação do concerto e, por isso, não foram realizados relatórios neste âmbito. Posteriormente, a 4 de julho o *Fra Ensemble* levou esta música até ao *Showcase* da empresa de gestão cultural *Artway*, que decorreu no Fundão, e, no dia seguinte, a Lisboa, na Sala dos Serenins. A música foi bem recebida pelo público em todos as apresentações com destaque unânime para a forma de apresentação e colocação do público no espaço à luz dos nossos candeeiros.

Todo este processo foi fundamental para nós passarmos mais tempo juntos, conhecermo-nos melhor e criar assim um outro tipo de intimidade que pode (ou não, pois ainda iremos descobrir) modificar a forma como improvisamos em conjunto e como nos ouvimos.

Na última sessão, o trabalho de improvisação que levamos a cabo foi já com o objetivo de chegar a uma nova obra, com recurso a um poema, neste caso, o poema *Cântico negro* de José Régio. Entretanto a ideia foi abandonada e substituída pelo uso do poema *Data* de Sophia de Mello Breyner. O uso deste poema e o pouco tempo que o ensemble tinha para, além de preparar os concertos que iria ter, incluir no seu horário mais sessões de improvisação, levaram a que eu escrevesse – por conta própria – alguns materiais sobre os quais improvisaríamos posteriormente e que estão descritos em portfólio que anexo a este relatório (ver o anexo para melhor compreensão do trabalho descrito – título: *Materiais para uma nova obra. A ser explorado pelo Fra Ensemble*).

Por isso, para esta sessão trouxe o desafio descrito no portfólio em anexo: a utilização destes materiais como ponto de partida para a improvisação, para a interpretação e para a sua transformação, aprofundamento e enriquecimento, com o objetivo de chegar a uma nova obra.

Grande parte do nosso tempo foi na leitura dos materiais descritos. Este processo foi demorado, mas bastante importante. É o trabalho de preparação destes materiais que permitiu que cada um os conhecesse com detalhe e estabelecesse uma relação com eles. Isto mostrou ser muito importante para os momentos de improvisação que se seguiram.

Apesar de termos lido todos os materiais, apenas trabalhamos improvisações sobre os materiais C e A respetivamente.

A primeira improvisação, relativa ao material C, teve cerca de 10 minutos. A primeira sensação que tive enquanto ouvinte da improvisação foi a de um grande apego ao motivo

inicial que é insistente e que se vai repetindo ao longo da sua duração: glissando entre dó sustenido e sol natural. Foi assim que a improvisação começou: exatamente como está escrito – com a voz a entrar com o motivo descrito. Todos alinharam na exploração das notas dó sustenido e sol e foram acrescentando, à medida que o tempo passava, outras notas que apareciam também na partitura. Talvez houvesse receio, em oposição ao que aconteceu com a obra *Sobre uma Comunhão Sucessiva e Simultânea*, em improvisar sem o guia específico de que notas tocar ao longo da improvisação. Na verdade, este aspeto foi uma mais-valia. Todos se ouviram e improvisaram melhor. A ausência de notas fez com que todos ouvissem melhor o contributo das alturas realizadas e o seu contexto no geral. Além disso, levou a uma surpresa agradável do ponto de vista formal: não se submeteu aos clichês fáceis de um grande crescendo e diminuendo – pelo contrário, funcionou como se eu tivesse aberto uma janela e aquela música já lá estivesse a soar, sendo eu, o ouvinte, um interveniente que, aparecendo a meio, captei o momento daquele excerto.

Eu tive alguma dificuldade em desligar-me do que havia escrito – por um lado, a fidelidade da improvisação ao material composto não me permitiu o afastamento do material enquanto criador solitário. Além disso, o cansaço também se instalava na sala e a temperatura também não era a mais ideal. No entanto, a improvisação foi boa, mas não impulsionou ainda a criação. E é normal. Enquanto compositor, encontro-me numa fase em que me sinto esgotado – sem alternativas compositivas. Esta improvisação mostrou-me que, de facto, há ainda muito por escrever e por compor.

Um dos aspetos que me marcou mais nesta improvisação foi, no fim, quando o Rodrigo instalou, na percussão, uma linha rítmica regular que, atrás da plasticidade rítmica e pulsada característica da maior parte dos momentos de improvisação, deu-me a sensação de estar a ouvir duas músicas ao mesmo tempo, como se estivesse, simultaneamente, em dois planos temporais distintos. A única vez que me lembro de sentir essa coexistência temporal foi aquando da primeira audição da obra para orquestra *Earth Dances* de Birtwistle, que no início apresenta algo semelhante ao descrito: um plano mais maleável e um plano mais regular, que vai tendo diferentes profundidades na textura.

A segunda improvisação, sobre o Material A, teve a duração de cerca de 20 minutos. Esta improvisação afastou-se mais do material composto e até incluiu referências de outros materiais. Senti que esta improvisação teve uma duração maior do que deveria ter tido. Houve momentos forçados na improvisação para que o material aguentasse.

O material A constitui um problema, a meu ver: ao contrário dos outros, este material é mais complexo do ponto de vista dos recursos que usa, o que tornou a improvisação mais abstrata em relação ao que estava composto. Esta característica pode ser explorada e tornar-se assim num poço de novos universos, mas deve ser trabalhado nesse sentido. Percebi também, nesta improvisação, que valerá a pena, na próxima obra, deixar espaço para que os músicos possam improvisar. Alguns dos gestos que estavam a ser feitos pelos meus colegas resultavam muito bem porque eles estavam conscientes do seu papel no contexto. Penso que este é outro aspeto a explorar.

É de realçar, no entanto, que ambas as improvisações me surpreenderam bastante pela positiva na sua coerência e no som apresentado. Tenho a certeza de que a relação que foi (e está a ser) criada entre nós terá contribuído imenso para este progresso e para estes resultados. Só não atingimos, ainda, o transe temporal que já atingimos anteriormente no processo da improvisação. Quando o atingirmos, quando estivermos a viver, de facto, o mesmo momento e a ter a mesma experiência temporal, será nesse campo que a composição se impulsionará.

Amanhã (pois estou, neste momento a escrever o relatório no dia em que esta sessão aconteceu) iremos ter a nossa 15ª sessão que se dedicará exclusivamente à improvisação.

Iremos trabalhar de forma a chegarmos a atingirmos essa experiência temporal, embora estejamos um pouco pressionados pelo tempo, pois a meio de outubro ficaremos sem a Rosa (que estará fora do país durante alguns meses), sendo que o processo de escrita da composição deve iniciar-se por volta dessa altura, se o resultado das nossas sessões assim o permitir.

ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

MESTRADO EM COMPOSIÇÃO
COMPOSIÇÃO II

Materiais para uma nova obra

A ser explorado pelo Fra Ensemble

Marco Luís Lopes Pereira

Professor Orientador
Rui Penha

07/**2023**

Instrumentação

Soprano
Clarinete em Si bemol
Violoncelo
Percussão

Memória Descritiva

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

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

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

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

Data

{à maneira de Eustache Deschamps)

Tempo de solidão e de incerteza
Tempo de medo e tempo de traição
Tempo de injustiça e de vileza
Tempo de negação

Tempo de covardia e tempo de ira

Tempo de mascarada e de mentira

Tempo que mata quem o denuncia

Tempo de escravidão

Tempo dos coniventes sem cadastro

Tempo de silêncio e de mordaça

Tempo onde o sangue não tem rastro

Tempo de ameaça

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

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

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

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

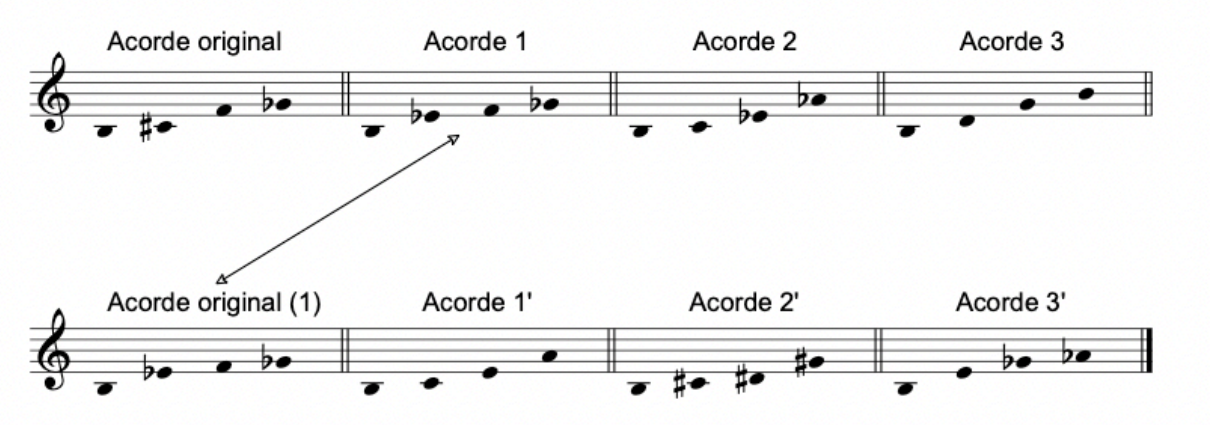
Este processo prevê-se de difícil gestão, no entanto, o facto de poder controlar quando é que se muda de material sonoro, possibilita-me relacionar-me com o momento da performance, sentir o grau de contemplação sonora por parte do público e tornar assim mais evidente que a gestão do tempo dos diferentes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

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

Sobre os Materiais:

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

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

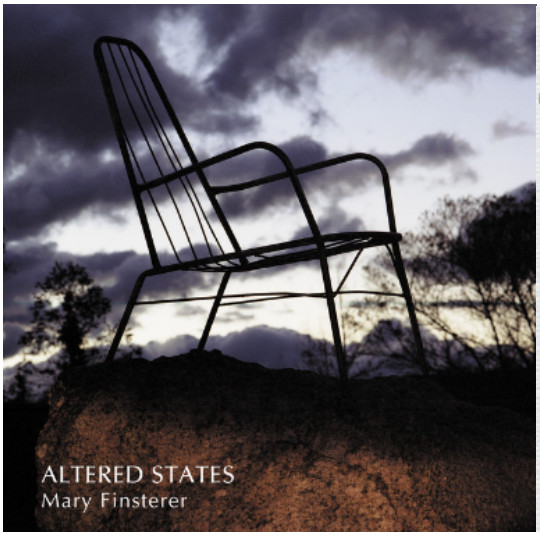


Alguns destes acordes são utilizados na elaboração do Material A, mas também são utilizados em alguns momentos nos outros fragmentos que serão apresentados.

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

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

Estas oscilações provêm de duas referências importantes para mim, no processo de composição destes materiais: a obra *Omaggio alla Pietà* da compositora Mary Finsterer[1], na qual as oscilações na voz visceral fizeram-me lembrar uma das interpretações do *Kyrie* da *Missa de Notre-Dame* de Guillaume de Machaut[2], na qual é usado uma espécie de oscilação na voz (não é parecido com um trilo, nem vibrato – é mais parecido com um *mordendo)*, que me pareceu uma boa forma de trazer elementos da música de Machaut para serem explorados de uma nova forma, num outro contexto.



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

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

[2] Aqui encontra-se o link do Spotify da interpretação do *Kyrie* da *Missa de Notre-Dame* de Guillaume de Machaut: https://open.spotify.com/track/3GZIFKywZot38CBxfm83xC?si=1635f9095d694076

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

Material A

Marco Pereira (b.2001)

* Play small notes, quicky, in time always

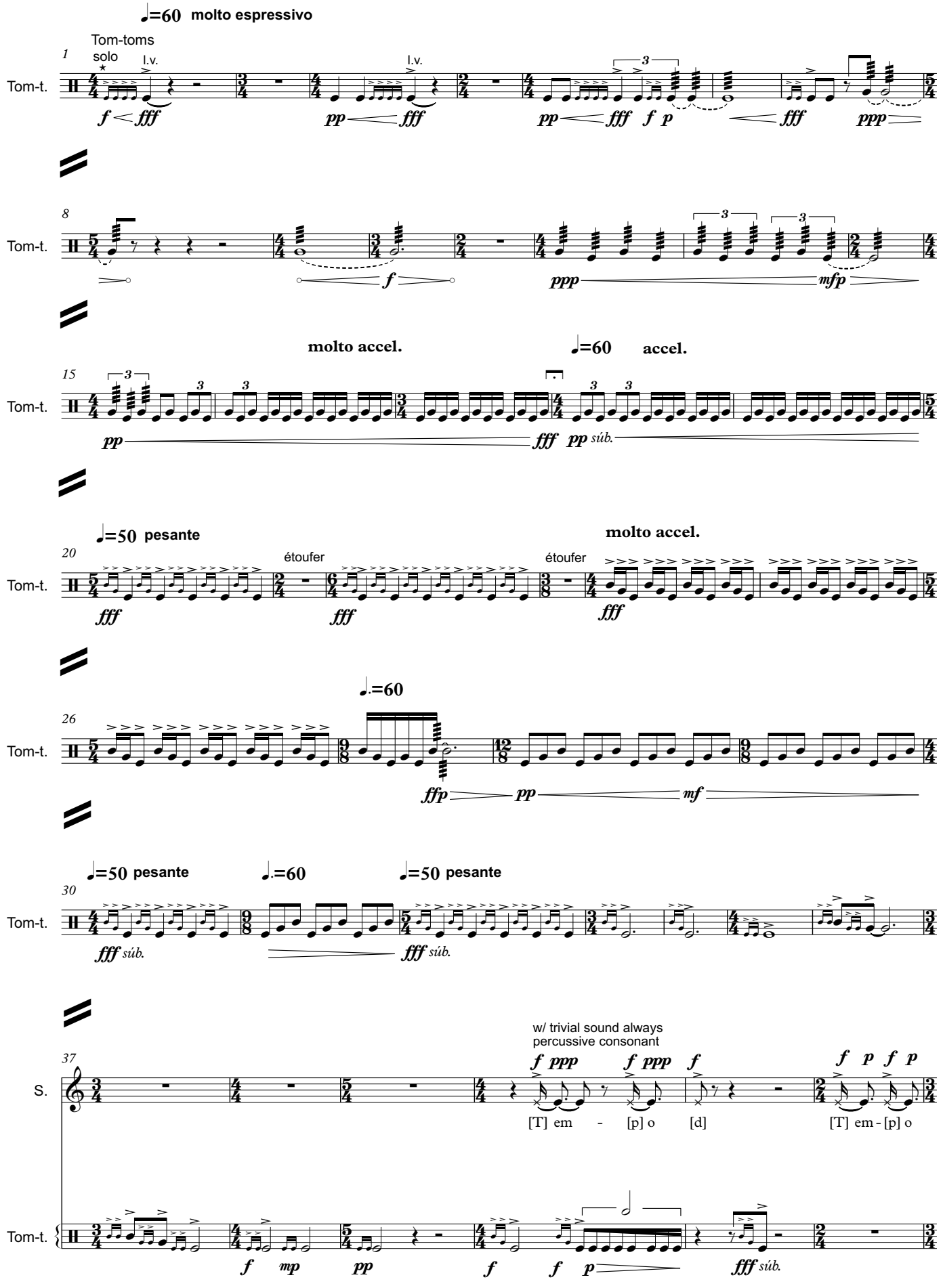
molto accel.
♩=60
20
sprechgesang
whisper
ord.
S.
de Tem-po
e
Tem-po
Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po
Cl.
Vib.
Vc.
accel.
23
Tem po Tem po Tem po Tem po Tem po Tem po
Tem po Tem po Tem po Tem po Tem po Tem po Tem po Tem po
w/ medium-hard mall.
accel.
♩=60
agitato
pesante
25
espressivo
de
Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po
de Tem - po
fltz.
w/pedal
w/pedal
tr simile
senza surd.

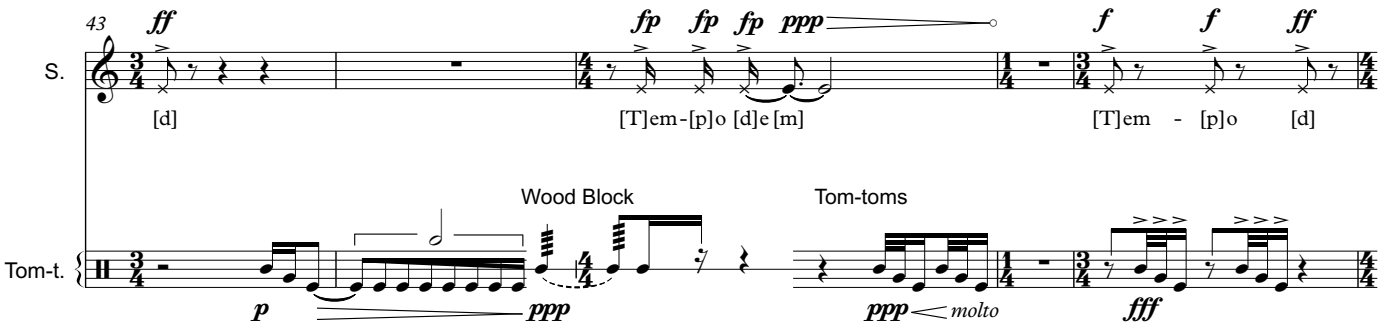
30
S.
Cl.
Vib.
Vc.
de Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po de Tem -
fltz.
tr simile
agitato accel.
33
po Tem-po Tem-po Tem-po Tem - po Tem-po Tem - po Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po de tem - po
♩=74
36
Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po de Tem - po
simile

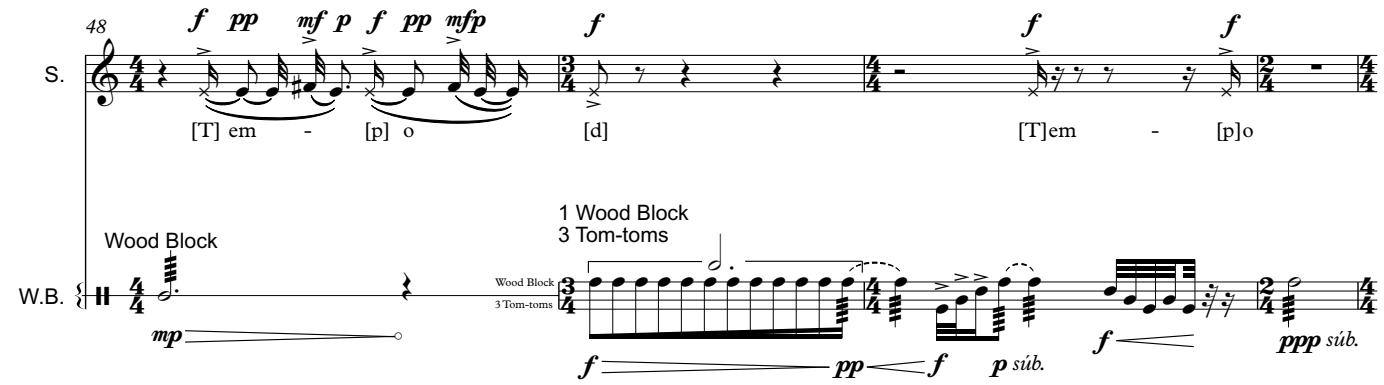
38
pp súb.
mp dolce
S.
de
de Tem - -
Cl.
Vib.
Vc.
ord. s.pont.
ord.
41
pp f p súb.
po Tem-po Tem-po Tem-po Tem po Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po Tem po
mp
43
fff
mais fff possível
Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po
fltz.
l.v.
To Tom-t.

(to be continued...)

Material B


♩=60 molto espressivo
Tom-toms
solo
l.v.
Tom-t.
molto accel.
♩=60 accel.
♩=50 pesante
étoufer
molto accel.
♩.=60
♩=50 pesante
♩.=60
♩=50 pesante
w/ trivial sound always
percussive consonant
S.
[T] em - [p] o
[d]
[T] em - [p] o
* Play small notes, before time


43
S.
Tom-t.
[d]
[T]em-[p]o [d]e [m]
[T]em - [p]o [d]
Wood Block
Tom-toms
molto


48
S.
W.B.
[T] em - [p] o
[d]
[T]em - [p]o
Wood Block
1 Wood Block
3 Tom-toms
súb.

52
S.
Cl.
Perc.
Vc.
[T] em - - - - - [p] o
[d] e
Tem - po de

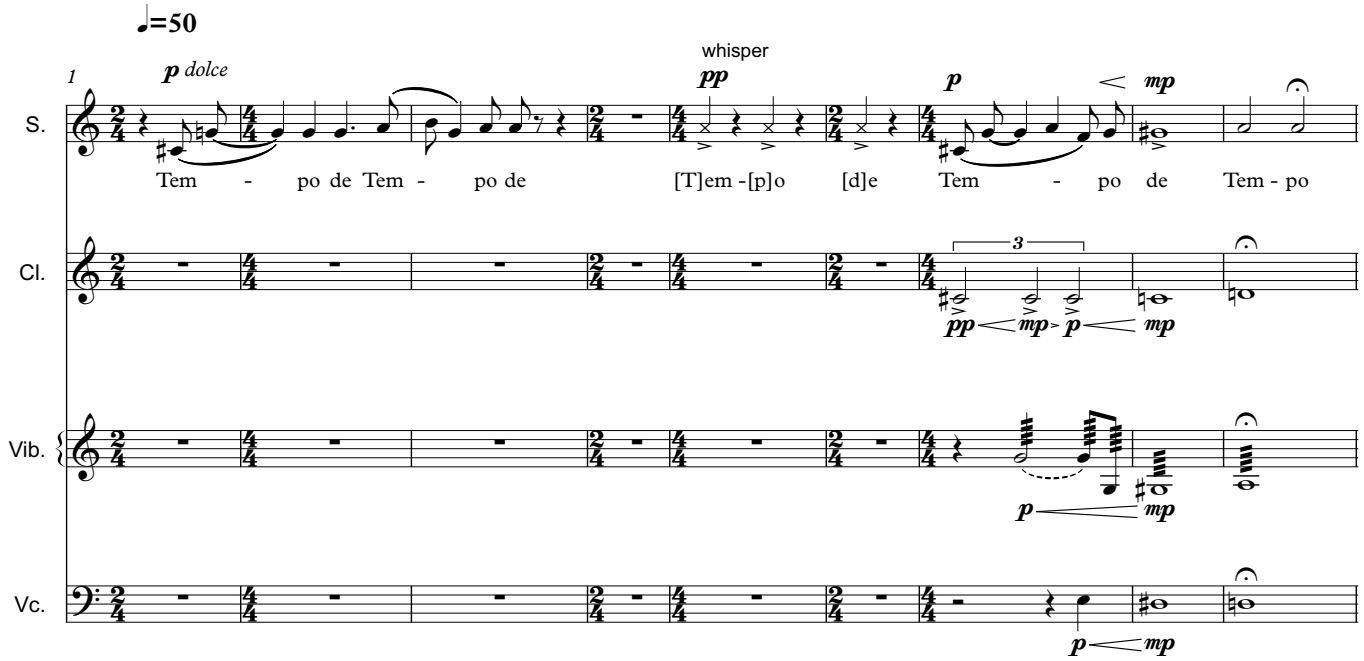
(to be continued...)

Material C

♩=50
w/ trivial sound
1
S.
Cl.
Vib.
Vc.
Tem - po de [T] em - [p] o de Tem - po Tem - po
Vibraphone
w/medium-hard mall.
1 Wood Block
3 Tom-toms
To Vib.
pizz.
arco
5
natural voice sound
sprechgesang
de Tem - po de Tem - po de Tem - - - - po Tem - po
fltz.
Vibraphone
1 Wood Block
3 Tom-toms
To Vib.
pizz.
II.
arco
10
de Tem-po de Tem - po de Tem - - - - - po
Vibraphone
w/ soft mall.
senza vib.

(to be continued...)

Material D



(to be continued...)

Relatório – Grupo de Trabalho
Projeto de Investigação de Mestrado

Data da sessão: 15/09/2023 **Hora de início:** 14h30 **Hora de fim:** 19h30

Presenças: Ana Rosa, Eduardo Seabra, Marta Nabeiro e Rodrigo Allen

Número da sessão de trabalho: 15

No dia 15 de setembro de 2023, teve lugar na ESMAE, a 15ª sessão de trabalho do *Fra Ensemble*.

Continuando o trabalho feito na sessão anterior trabalhamos a improvisação sobre os Materiais D e B, respetivamente (ver anexo do relatório anterior). Estes eram os materiais que faltavam trabalhar em improvisação na sessão anterior.

Começamos logo pela improvisação de D. O material D consiste numa pequena linha na soprano (maioritariamente modal, com centro em lá), escrita com inspiração na música medieval. É um material que transmite calma e serenidade. Foi assim que a improvisação sobre este material se deu. Durante cerca de 25 minutos, o ensemble conseguiu manter e explorar de forma irrepreensível o material modal e o seu caráter tranquilo. A partir de um certo momento (apontaria mais ou menos para os 10 minutos de improvisação) senti que a repetição dos elementos da melodia modal se começou a esgotar em si mesma, devido à ausência de transposição desses elementos. Nesse momento, dei por mim a raciocinar sobre a importância de mudar o centro modal, para permitir o desenvolvimento do campo harmónico e assim fazer fluir o discurso musical. No instante em que torno isto consciente em mim, o Rodrigo, no vibrafone, faz exatamente isso: a partir de um elemento da melodia fez a sua transposição e posterior alteração das características intervalares do elemento (mais tarde, até soava a uma espécie de escala "cigana-húngara" da famosa Formação Musical). Esta iniciativa do Rodrigo permitiu um sorriso entre mim e ele visto partilharmos da necessidade da mudança harmónica. Esta iniciativa contagiou o resto do grupo, havendo momentos de tensão harmónica, em que os vários elementos do grupo se aproximavam e afastavam sucessivamente do centro modal instalado.

Nesta improvisação, destaca-se também o uso da nota pedal da Marta Nabeiro com a melodia modal da Rosa: fez lembrar a Sanfona e o recurso do bordão. Um outro aspeto foi a apresentação de um pequeno ornamento pela Rosa, na melodia contínua modal. Conferiu um caráter medieval e até mesmo, de alguma forma, árabe. Um outro aspeto que devo salientar foi a forma: tal como na sessão anterior, a forma não foi clichê. Mantém-se a ideia da abertura de uma janela, e da audição de uma música que se inicia "a meio" e termina "a meio" de um fluxo pré-existente. Esta improvisação foi, em geral, muito bem conseguida, tendo havido momentos em que o transe temporal foi conseguido. No entanto, ainda nos encontramos preocupados em tornar lógicas as nossas intervenções. Elas ainda não nascem do impulso da intuição.

De seguida, improvisamos sobre o material B. Desta improvisação recordo-me que o caráter disruptivo deste material não foi muito usado. Aliás, houve muita semelhança com a primeira improvisação. Notei que houve uma grande afinidade pelo material modal, que se tornou um entrave, a meu ver, para as restantes improvisações.

Falamos posteriormente sobre a importância da intuição neste tipo de experiência do tempo. Sinto ainda que todos reagimos racionalmente – pois somos músicos treinados e conhecedores – aos impulsos criados racionalmente pelo outro. Referi a importância de atingirmos uma inocência infantil: a nossa contribuição para o ensemble deve atingir um grau

de afinidade tão elevado com o momento de improvisação que os músicos devem ser levados a produzir som de forma intuitiva e não de forma racional/pensada. A intuição confere ao contributo de cada um, a possibilidade de reverberar por simpatia com o outro. “Não sei porque toquei aquela nota, mas naquele momento não tive dúvidas de que aquela era a nota que deveria ter tocado”. Aqui, a diferença que pretendo demonstrar é que a dúvida, no ato de tocar, nem sequer foi colocada. Se a decisão fosse racional, esta questão seria colocada: “esta é a nota certa a tocar?” O que pretendemos encontrar na improvisação é um comprometimento com o momento da improvisação que permita não colocar a dúvida em relação a essa nota. Essa nota tem de ser sentida de tal forma, que o músico é coagido pelo momento da improvisação a atuar. Não se trata propriamente de inconsciência, mas de intuição.

Para trabalhar isso, e aproveitando para desanuviar, decidimos procurar essa ingenuidade infantil na relação com o próprio instrumento. Nesse sentido, decidimos improvisar sobre o material B, mas com os instrumentos trocados: a Marta (violoncelista) foi para a percussão, Eduardo (clarinetista) foi para o violoncelo, o Rodrigo (percussionista) ocupou o lugar da soprano, e a Rosa (soprano) tocou clarinete. Rimo-nos bastante – o momento não poderia ter sido mais infantil – mas valeu a pena para atingir esse grau de inocência que se procurava. É um exercício que vale a pena explorar mais vezes pois pode ter muito potencial.

De seguida, o meu orientador, Rui Penha, assistiu a um momento de improvisação sobre o material B. Desta vez todos os músicos estavam no seu respetivo instrumento. É curioso que, do ponto de vista performativo, todas as intervenções pareciam ser mais intencionais. Em última análise, e passando a redundância, mais performativas. Penso que se deveu ao facto de ter o meu professor como público. No fim, e em diálogo com ele, ele apontou-nos a questão da intuição que abordámos em cima e a preocupação que nós devemos ter em fazer com que as nossas contribuições não sejam racionais, mas as impulsionadas pelo momento.

Posteriormente, definimos por unanimidade que seria interessante realizar uma grande obra com vários andamentos. Sendo que cada material poderia originar um andamento e outros poderiam aparecer através das improvisações. Uma das razões para as quais convidamos o professor Rui Penha a juntar-se a esta sessão era para compreender se esta ideia não entraria em conflito com um possível número mínimo de obras que deveria ser documentado na dissertação final. Percebemos que não havia qualquer problema e em princípio ficou definido que iríamos trabalhar neste sentido: uma obra grande com vários andamentos de duração variável. Além disso, e visto que o texto usado nos materiais é muito limitado (o uso, a todo o tempo, da expressão *Tempo de*), falamos sobre a possibilidade de manipular a semântica em relação a um texto fixo. De forma mais pormenorizada, como o texto é limitado (nas suas palavras), podemos explorar a forma como o texto é dito. Quantas e quantas vezes, somos confrontados com o mesmo texto que, dito de forma diferente, tem significados diferentes?

A partir daqui a questão que se colocou foi qual seria a forma ideal para a obra, e como esses andamentos (originados a partir dos materiais) se sucederiam no tempo linear da obra? Foi proposto pelo Rodrigo que, em conjunto, definíssemos uma sucessão dos materiais que culminaria na sucessão dos andamentos correspondentes. Eu discordei. Essa decisão, a ser tomada desta forma, seria incongruente com o trabalho que temos feito de uma experiência intuitiva e fenomenológica partilhada. Lancei o desafio: deveríamos fazer uma improvisação que usasse todos os materiais; a ordem pelo qual os materiais aparecerem é a ordem que define a forma da peça (se a improvisação fosse bem-sucedida e a experiência temporal partilhada fosse conseguida).

A improvisação teve cerca de 1 hora. Fui registando alguns dos materiais que ia reconhecendo, mas a recorrência do material D era insistente e os restantes materiais, embora aparecessem, foram sempre apresentados de passagem para outras sonoridades, que se estabeleciam durante algum tempo e que pareceram ser mais estruturais que os materiais A, B e C. A forma da improvisação assemelhou-se a uma espécie de Rondó, sendo que o material repetente era o material D, sempre apresentado de forma bastante evidente – é de relembrar a grande afinidade que todos sentiram pelo material D, já mencionada atrás. A evidência deste material provém também das características modais que lhe são características, sobressaindo, dessa forma, no universo da improvisação. Estava à espera de ouvir uma sucessão clara entre os vários materiais e isso não aconteceu. Contudo, também sei que não fui claro na maneira como deveríamos trabalhar a improvisação, tendo sido muito aberta e, por isso, não ficou claro para mim a forma que iríamos adotar na obra final. Quando manifestei a minha preocupação discutimos arduamente sobre esta questão, pois para todos eles a forma tinha sido evidente. Perguntei aos quatro então qual era a forma: ninguém chegou a um consenso. A experiência partilhada não foi conseguida – de todo – e, por isso, não servirá de modelo para a grande obra. Contudo, vários dos novos elementos apresentados foram bastante interessantes e servirão de inspiração para a realização dos andamentos adjacentes aos andamentos estruturais (o dos materiais). Desses novos elementos, destaco em particular: uma espécie de burburinho quase inaudível no clarinete, que serviu de passagem de uma secção para outra, na improvisação; som de inspiração e expiração proveniente da soprano, um desenvolvimento adquirido a partir da expressão *Tempo de*; e a utilização do chão e do corpo numa secção específica da improvisação sobre os materiais dados – do ponto de vista performativo foi um momento bastante interessante.

Em conclusão, a quantidade de elementos novos não permitiu a clareza da forma e, por isso a sua organização linear no tempo. Além disso, ainda não atingimos a experiência de tempo partilhada que nos permita intuir na improvisação e através dela a forma da obra.

Senti, no momento desta sessão, uma incapacidade de transmitir a minha sensação aos músicos. Posso até ter errado na forma direta como abordei a improvisação que tinha sido acabada de fazer e que não serviria para o propósito.

Mas, agora é certo e evidente que estamos perante um outro tipo de desafio.

Para o trabalhar na próxima sessão irei propor que trabalhemos sobre o caráter dos materiais. Os materiais A, B, C e D apresentam sempre o mesmo texto. Mas a forma como ele é transmitido é diferente – o caráter dos materiais é diferente. Por isso, na próxima sessão de improvisação iremos, em conjunto, atribuir um caráter a cada um dos materiais. E iremos fazer um exercício semelhante ao realizado nas primeiras sessões que levou à origem da obra *Sobre uma Comunhão Sucessiva e Simultânea*, mas no lugar das notas teremos caráter: faremos uma improvisação livre em que os quatro diferentes tipos de caráter devem ser explorados por todos, de forma sucessiva; assim que alguém sentir que o caráter deve mudar, o ensemble deve acompanhar essa mudança. Este exercício torna o objetivo mais canalizado e explora mais a experiência do momento de cada um e a sua relação com o tempo do outro. Assim que tivermos a improvisação que desbloqueia a forma, poderemos explorar cada material sabendo em que contexto geral ele se irá encontrar na obra.

Depois de duas sessões muito intensivas de trabalho, o *Fra Ensembe* terminou o seu trabalho às 19h30.

Relatório – Grupo de Trabalho
Projeto de Investigação de Mestrado

Data da sessão: 30/09/2023 **Hora de início:** 20h00 **Hora de fim:** 22h30

Presenças: Ana Rosa, Eduardo Seabra, Marta Nabeiro e Rodrigo Allen

Número da sessão de trabalho: 16

No dia 30 de setembro de 2023, na sala de percussão da Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, deu-se a 16ª sessão de trabalho de improvisação com o *Fra Ensemble*. Estas sessões de setembro têm como objetivo chegar a uma nova obra que irá integrar o projeto final de mestrado - na dissertação teórica, bem como na apresentação em recital.

Como combinado na sessão anterior, o objetivo para esta sessão de improvisação era a realização de uma improvisação mais guiada que permitisse desvendar a forma da obra musical a ser criada. Para isso, usando os materiais A, B, C e D que temos estado a trabalhar, deveríamos, em conjunto, chegar a uma palavra que definisse o caráter de cada um desses materiais. Tivemos uma discussão bastante profunda pois, apesar dos materiais serem diferentes entre si, há elementos que se mantêm de material para material. Por isso, nem sempre era óbvio o rótulo de caráter que um ou outro ia sugerindo para cada material. Acabamos também por dividir o material A em dois, devido às suas proporções e características, gerando um novo material a que chamamos E.

Após a longa discussão chegamos à seguinte categorização dos materiais:

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

Esta categorização, que deveria ser clara para toda a gente, era fundamental para o exercício de improvisação que se pretendia: de forma semelhante ao exercício de improvisação que originou a obra *Sobre uma Comunhão Sucessiva e Simultânea*, aqui, o elemento que entrasse em primeiro lugar deveria apresentar um caráter; de seguida, todos deveriam ir entrando reforçando o caráter escolhido pela primeira pessoa; assim que alguém sentisse que, num determinado momento, já não fazia sentido continuar nesse caráter, deveria mudar para um dos outros caracteres categorizados. A apresentação desses caracteres deveria ser sucessiva evitando a sua apresentação simultânea para a forma total da obra ser clarificada.

Antes de iniciarmos a improvisação decidi desligar a luz da sala. Já era de noite pelo que a luz na sala era residual. Decidi também que deveríamos dar algum tempo ao silêncio para que este se pudesse instalar entre nós e servisse de base para os sons que iriam ser apresentados na improvisação. Depois de um momento de silêncio, com o meu braço deveria dar a indicação de que o momento de improvisação se havia iniciado.

Assim o fizemos. Estivemos em silêncio durante algum. Certamente mais de um minuto. Neste momento, antes da performance, senti que a nossa relação com o silêncio convergiu para uma experiência semelhante, partilhada por todos. Quando tive esta

sensação, levantei-me e muito claramente dei uma indicação com o meu braço apontando o início da improvisação. Se havia dúvidas de que estávamos todos ensurdecidos naquele som – agora raro – do silêncio, após a minha indicação ninguém se atreveu a realizar um som que interrompesse aquele silêncio. De facto, aquele silêncio fazia já parte da improvisação e teve um papel fundamental na direção de todos para uma mesma experiência do tempo, naquele momento, naquela sala. Não poderei mesmo, de todo, duvidar de que aquela foi uma verdadeira experiência do tempo, conjunta, partilhada pelos demais. Curiosamente, não foi a partir do som que se iniciou essa partilha, mas a partir do silêncio. A única dúvida que se coloca é se o silêncio precedente ao gesto de início de improvisação era já parte da própria improvisação, do próprio momento musical. Pode até ser interessante a inclusão do silêncio pré-performance como parte integrante da obra, que permita a comunhão temporal daquele momento entre ensemble e público. Apesar das dúvidas, não poderei duvidar de que o silêncio teve um papel fundamental na criação musical, nesta sessão. Também não poderei duvidar do papel do silêncio em toda a música – mas este é já um comentário que se afasta do relato dos eventos desta sessão.

A improvisação teve cerca de 15 minutos. Estes 15 minutos foram medidos por um dos elementos do ensemble, no fim da improvisação. Contudo ninguém acreditava que só haviam passados 15 minutos. Pareceu muito mais tempo. Mas, ao contrário do que se costuma dizer – quando se está aborrecido o tempo flui mais devagar – todos nós nos sentimos ligados aos sons do ensemble produzidos durante a improvisação, sendo, por isso, a sensação de aborrecimento muito afastada daquilo que realmente sentimos em conjunto.

A improvisação foi mesmo muito interessante e desbloqueou completamente o processo composicional, quer do ponto de vista da forma a adotar, quer do ponto de vista dos materiais a utilizar. Durante aquele momento de silêncio inicial, senti que esta improvisação seria aquela que seria preponderante para a composição. Ninguém se descolou da partilha do momento em qualquer instante da improvisação. Eu, enquanto ouvinte da improvisação, fui completamente surpreendido pela primeira intervenção, levada a cabo pela Ana Rosa, a soprano, que, utilizando o texto *Tempo de*, arrepiou-me com a sua entrada. Senti que a sua intervenção, com a sua específica intenção fez, naquele momento, todo o sentido. Apesar disso, após a intervenção ninguém se atreveu a responder. O silêncio havia voltado. Passados uns instantes, a Rosa torna a repetir o que havia feito e, começando a elaborar, deu espaço aos restantes para entrarem.

Passamos por todos os caracteres. Repetimo-los algumas vezes e usamo-los como momentos de passagem de um *mood* para outro.

Quando a improvisação terminou, todos ficamos em silêncio durante algum tempo (cerca de 30 segundos, talvez). Depois disso, sem falarmos, saímos da sala e fizemos um intervalo.

Agora que a improvisação da nova obra foi desbloqueada, conheço a sua forma e os seus elementos principais, que vão ser distribuídos por vários andamentos. Com a Rosa fora do país durante alguns meses, o trabalho vai ser sobretudo composicional. No entanto, ponderarei realizar mais sessões de improvisação para trabalhar em específico certos andamentos/momentos da nova obra. Além disso, incluirei alguns dos elementos sonoros que já haviam sido apresentados na sessão de improvisação anterior.

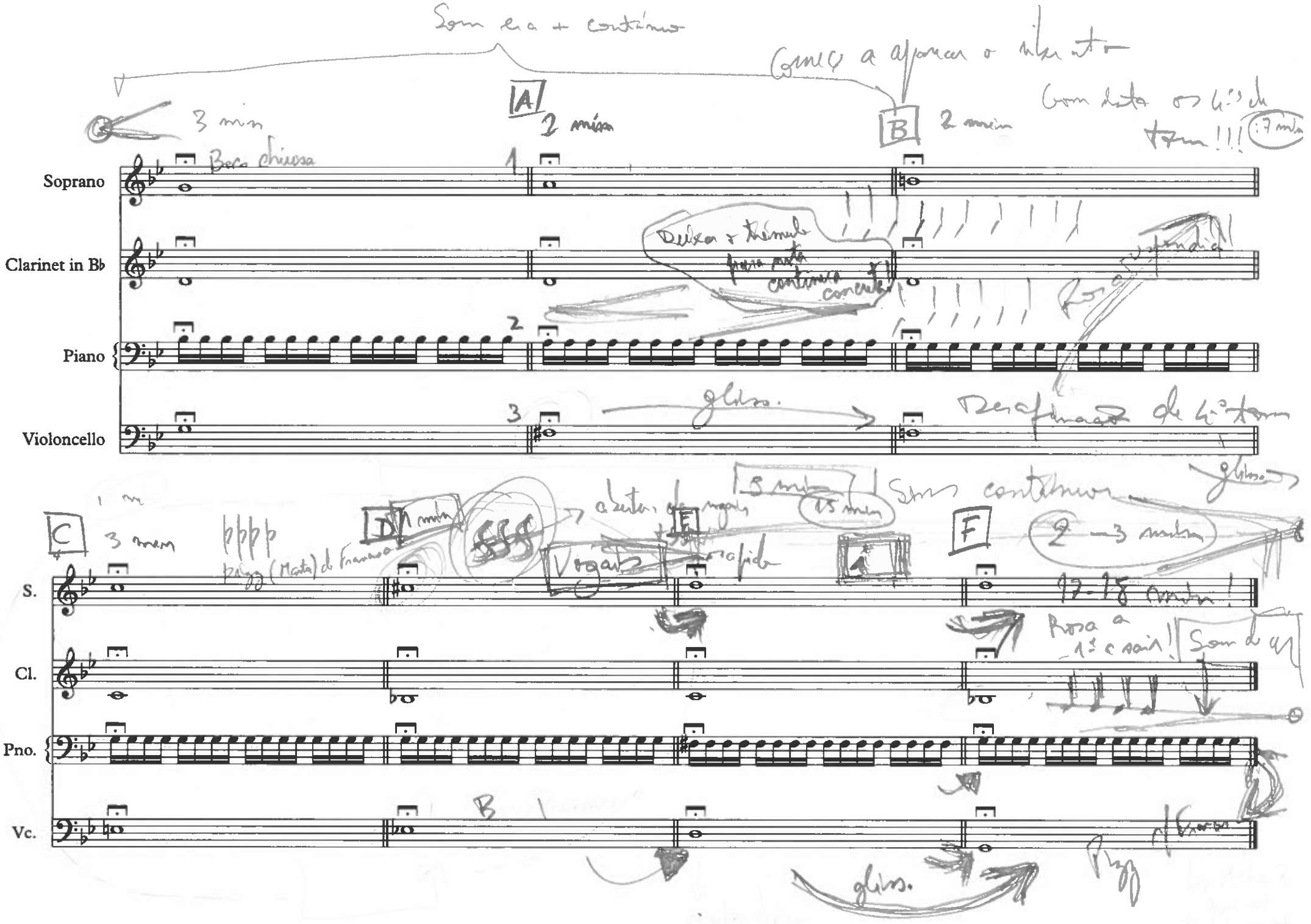
O restante tempo da sessão foi dedicada à releitura da obra *Sobre uma Comunhão Sucessiva e Simultânea* para apresentação do *Fra Ensemble* no dia 9 de outubro de 2023, na Sala Preta, inserida no festival *Recomeçar*, organizado pela Associação de Estudantes da Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo.

A sessão terminou por volta das 22h30.

Apêndice B

Primeiro registo da improvisação sobre o material harmónico de H. Purcell

Tempo-relacional: um ponto de partida para a Composição
Marco Luís Lopes Pereira


Som ela + contínuo
Começa a aparecer o vibrato
3 min
A
2 min
B
2 min
Com dista os 4:3 de tom!!!
+7 min
Soprano
Clarinet in Bb
Piano
Violoncello
Boca chiusa
Dulce + trémulo
gliss.
Reafinação de 4:3 tom
C
3 min
D
E
F
2 – 3 min
Vozes
rápido
Som contínuo
gliss.
S.
Cl.
Pno.
Vc.
Rosa a 1:4 com!
Som de 4
gliss.

Tempo-relacional: um ponto de partida para a Composição
Marco Luís Lopes Pereira

Apêndice C

Plano de Composição – *Sobre uma Comunhão Sucessiva e Simultânea* (2023)

Tempo-relacional: um ponto de partida para a Composição
Marco Luís Lopes Pereira

Plano de Improvisação / Improvisação!!!
Dinâmicas desencontradas
A
B
C
D
E
F
3 min.
2 min.
3 min.
2 min.
2 min.
2 - 3 min.
Estabilizar numa dinâmica geral
Vln. (Mano)
Perc. Vln.
Vln. (Mano)
Sopros
Perc. Vln.
Vln. (Mano)
Rafika Chaffai
Duo Voice
Violin

Tempo-relacional: um ponto de partida para a Composição
Marco Luís Lopes Pereira

Apêndice D

Manuscrito – *Sobre uma Comunhão Sucessiva e Simultânea*

(2023)

Tempo-relacional: um ponto de partida para a Composição
Marco Luís Lopes Pereira

Momentanter cambio!!!
Sopr.
Vl. Sib
Vibrafono
Vla.
acell.
♩=50
ord.
sul tasto
C.A
C.144
C.143
C.230"
C.254

A
2/1
3/1
4/1
3/1
4/1
w/air
c.257
c.302
c.324
3/1
2/1
4/1
=50
c.408
3/1
4/1
=40
=55
3/1
4/1
=100
c.442
c.454
c.459

B
3/
4/
2/
3/
4/
c.5'09
c.5'16"
c.5'23
c.5'45"
c.5'52"

c. 89
3/1
4/1
c.557
c.606
c.618
c.100
3/1
4/1
c.31
c.645
c.651

C

♩=60

Vu retour au clavier ⚠ → Revoir!!! + texture au Clavecin, contre des glissandos!!!

4/4
2/4
9/8
4/4
3/8
3/4
9/8
4/4
multi agitato
3/8
4/4
2/4
9/8
2/4
3/8
3/4
3/4
3/4
2/4
4/4
3/8
3/4
5/4
4/4
4/4
3/4
espressivo
Vib.
Vln. at.
⚠ → Reverb est

poco a poco calmando
poco a poco accel.

[*] – a orgl que se funda mellor c/

F

+ molto sul ponticello dopo

gh G. Henle Verlag · HN 3016

♩=40 Sobre uma Comunhão Sucessiva e Simultânea

→ Revisão a partir do compasso 240

Apêndice E

Primeira edição – *Sobre uma Comunhão Sucessiva e Simultânea* (2023)

Tempo-relacional: um ponto de partida para a Composição
Marco Luís Lopes Pereira

Marco Pereira

Sobre uma comunhão sucessiva e simultânea

for small ensemble

March 2023

Instrumentation

Soprano

Clarinet in Bb

Percussion:
- Vibraphone
- Crotales

Violoncello

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

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

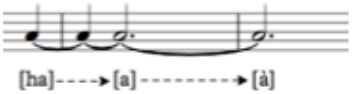
Duration 17-18 min.

Score is Transposed

Execution Notes

Soprano

[m]	*Boca chiusa*
[a]; [e]; [i]; [o]	Vowels to be sing
[à]; [é]; [ó]	Vowels with accent: Open vowel
[ha]	Vowel [a] with pitch and air
[*]	Use vowel that merge better in the ensemble's sound



Gradual transition between Vowels

Clarinet

w/air	*Play with air*
flz.	*Flatterzunge*

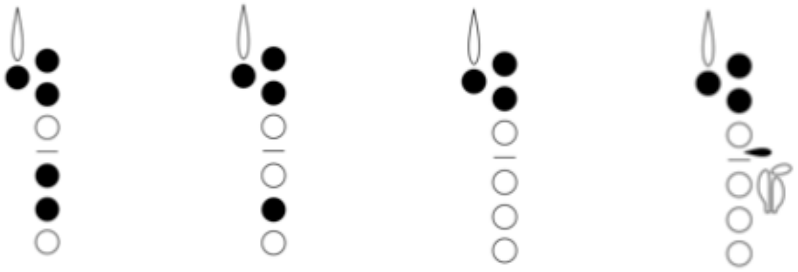
Multiphonic with duration.
Fingering:

Gradual transition between *Flatterzunge* and normal playing

bisb.	*bisbigliando*

Fingering for bisbigliando

1 2 3 4



Percussion

w/ soft mall.	*Use soft mallets*
w/ medium mall.	*Use medium mallets*
w/ hard mall.	Use hard mallets
w/ Pedal	Use pedal
Senza pedal	*Without pedal*
	Gradual transition from *with pedal* to *without pedal*
	Let vibrate
étoufer	Dump sound

Violoncello

sul tasto	Play on *sul tasto*
flautando	*Play flautando*
sul pont.	Play on *sul ponticello*
sul pont. ext.	Play on *sul ponticello* very close of the bridge, or even above the bridge
spitze	Play on the tip of the bow
over press.	Play with a lot of bow pressure
	Play pizzicato. The player should maximize the resonance of the pizzicato on the instrument
	Gradual transition between *sul ponticello* and normal playing

General Notes

	Quarter Tone (1/4 tone)
	Three Quarter Tone (3/4 tone)
G.P.	Long Pause
con vib.	Play with vibrato

senza vibrato	Play without vibrato
simile	Play similarly

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

Score is Transposed

Sobre uma comunhão sucessiva e simultânea

for small ensemble

Marco Pereira
(2023)

28
S.
Cl.
Vib.
Vc.
flz. ord.
sul tasto
ord. sul tasto
sul pont.
sul pont. ord.
l.v.
súb.
A
35
senza vib.
Mlph.1
w/air
accel. ♩=50
43
(senza vib.)
con poco vib.
senza vib.
con vib.
III.
IV.
(ord.)

♩=40
♩=100
3
51
S.
Cl.
Vib.
Vc.
senza vib.
gliss.
con molto vib.
con vib.
[à]
[a]
[m]
Mlph.1
flz.
ord.
súb.
l.v.
w/ medium mall.
simile
(ord.)
sul pont.
58
almost desperate
(w/ Pedal)
senza Pedal
B
63
molto espressivo
calmando
without breathing
(senza Pedal)

69
S.
Cl.
Vib.
Vc.
mf mf p mp súb. pp mf súb. p
gliss.
[a] [a] [a] [a] [m] [a] [m]
ord.
w/air.
ord.
f mp f mp p
w/ Pedal
l.v.
w/ hard mall.
(w/ Pedal)
senza Pedal
p mp f p f súb. pp cresc.
f mf mp f mp f mf mp p mf mf mf
76
pp mp p mf p
[m] [a] [m] [a] [m]
flz.
ord.
mf p f f súb. mp
mp fp f súb. p p mp mf p f
sul pont.
ord.
p mp mp p mf mp
80
senza vib.
p pp pppp
[m] [a] [a] [é]
flz.
f súb. mp mf p ppp mf p
p mf ff p f p mp f mp
p f mp p

84
S.
Cl.
Vib.
Vc.
[é]
[à]
ord.
sempre
(ord.)
sul pont.
89
(senza vib.)
con vib.
gliss.
[a]
flz.
Mlph.1
sub.
sul tasto
flaut.
95
l.v.
spitze

100
105
110
C
♩=60
S.
Cl.
Vib.
Crot.
Vc.
gliss.
flz.
ord.
To Crot.
l.v.
pizz.
arco
arco (ord.)
sul pont.
ext.
arco ord.
sul pont.
Crotales
Vibraphone
w/ Pedal
sempre
sfz
sul tasto
[m] [m]
[a] [a]
[m]
[a] [m]
[a] [a] [a] [a] [i]
[i]
[a] [a] [a] [m]
[a]
[a] [a]
[a]

115
S.
Cl.
Crot.
Vc.
ppp
almost inaudible
senza cresc.
pp
mp
ppp
p
[m]
[a]
[é]
[à]
gliss.
flz.
ord.
Vibraphone
Crotales
l.v.
pizz.
arco
sul pont.
mp súb.
122
pp
pp súb.
mp súb.
senza vib.
[à]
[i]
w/air
130
pp sempre
(senza vib.)
solo
Vibraphone
soft mall.
w/ Pedal sempre
Crotales
w/ hard mall.
Vibraphone
w/ soft mall.
To Crot.
arco
sul pont. ext.
pizz.

poco meno mosso
137
senza vib.
(ord.)
w/air
bisb.
(w/air)
ord.
Cl.
144
ord.
(senza vib.)
con vib.
gliss.
151
senza vib.
flz.
ord.
♩=50
Crotales
w/ hard mall.
Vibraphone
Crot.
Vc.
l.v.
154
S.
[m] [a] [é] [i] simile
[a] [é] [i] simile
sempre
To Crot.
arco
sul tasto
accel.
♩=60
158
súb.
[m] [a] [é] [i] simile
w/ air
Vibraphone
w/ Pedal sempre
senza vib.

163
S.
Cl.
Crot.
Vc.
Crotales
Vibraphone
simile
D
accel. =66 agitato poco a poco
169
Vib.
sul pont.
spitze
173
sul pont ext.

accel.
♩=80
178
S.
Cl.
Vib.
Vc.
simile
bisb.
ord.
sul tasto
gliss.
sempre
182
con vib.
sim.
over press.
sempre
molto agitato
188
flz.
l.v.
Crotales
Vibraphone

193

S. mf súb. fff — mp f ff fff
[a] [é] [i] [é] [i] [ó] [m] [a] [é] [i] [a] [é] [i] [ó] [a] [é] [i] [ó] [a] [é] [i] [m] [a] [é] [i] [a] [é] [i] [ó]

Cl. fff mp f fp ff f gliss.

Vib. fff f fff p

Vc. ord. over press. fff ffff gliss.

198

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

Cl. Mlph.1 ff fff f ff fff sempre

Vib. Crotales w/ hard mall. f ff fff mf fff fff

Vc. ord. over press. ord. over press. ord. ff fffff fff ffff fff f ff fff

202

S. ff ffff f fffff possible senza vib. con vib.
[a] [é] [i] [ó] [à] [é] [à]

Cl.

Vibraphone (w/ Pedal sempre)

Vib. fff sempre

Crotales

Crot. p f fff sempre

Vc. over press. over press. ord. fff sempre

espressivo
205
S.
Cl.
Vib.
Crot.
Vc.
[à] [é]
[é]
[é] [é] [é] [à]
sfz sfz sfz sfz
fff
f ff f
mp f
ord.
208
[tá] [pá]
[tá] [pá]
[tá] [pá] [tá]
[a]
fff f fff
mp
flz.
ord.
sul pont.
over press.
212
fff
fffff possible
[à] [é]
senza vib.
con vib.
senza vib.
f súb.
fff sempre
sul pont. ext.
ord.
fffff possible

molto agitato e molto espressivo
accel.

215

S. [é] [à] [à] [é] [i] [à]

Cl. *mf* *fff* *fff*

Vib. Crotales To Vib.

Vc. over press.

218

S. [à] [à] [à]

Cl. *ffff possible*

Vibraphone

Vib.

Vc. sul pont. ord.

E

♩=112 **♩=50**

221

S. [à] *ppp* [m]

Cl. súbito *fff* *mf* *f* *ppp* *súb.*

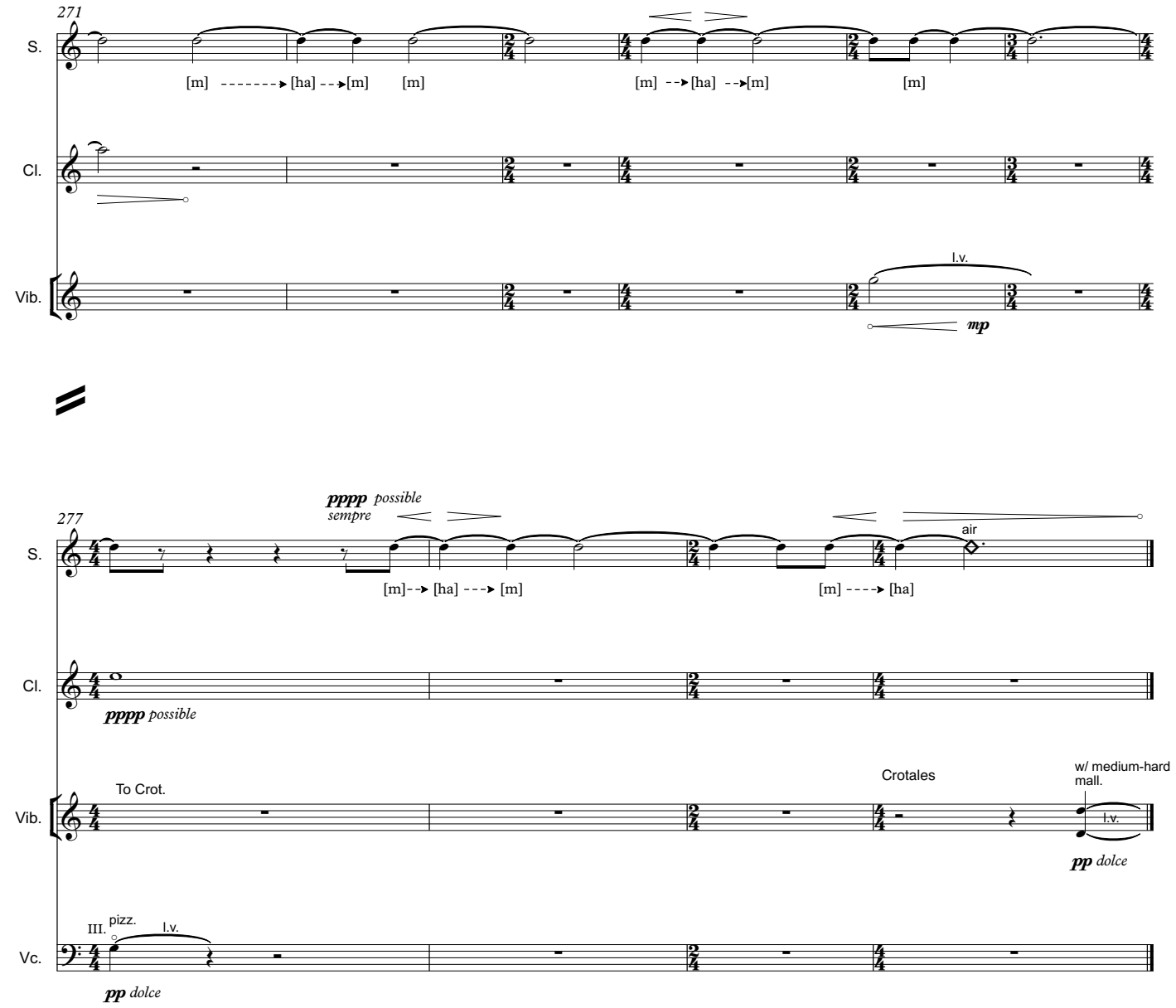
Vib. súbito étoufer w/ soft mall. l.v. *mp* *mf dolce* arco étoufer *f*

Vc. súbito con sord. *ppp* *f*

♩=40
227
S.
Cl.
Vib.
Vc.
ppp
pp
solo
p dolce
mp
mf
mp
[m] [ha] [m] [m] [a] [a] [m]
ff
ppp
pppp possible
ff
ord. l.v.
arco
étoufer
ord. l.v.
arco
étoufer
pppp possible
ff
pppp possible
pppp possible
ff
p
ff
pppp possible
ff
234
mf
fff
[m] [m] [m]
[*]
[*]
senza vib.
ppp sempre
w/ soft mall. l.v.
arco
étoufer
w/ soft mall. l.v.
pppp possible
fff
pppp possible
fff
pppp possible
241
ff
senza vib.
ppp possible
[*]
[*] [m]
[m]
w/air ord.
ppp sempre
ff
w/ soft mall. l.v.
To Crot.
ff
pppp possible
flaut. sul tasto
ff
pppp possible

F

249
pppp possible
pppp possible
S.
[m] [m] [m]
[m] [m] [m]
w/air ord.
Cl.
pp dolce
ppp
Crotales
w/ soft mall.
l.v.
To Vib.
Vibraphone
l.v.
Vib.
pppp possible
ppp dolce
spitze
flaut.
Vc.
pppp
possible
256
pppp possible
pppp possible
pp
pppp possible
S.
[m]
[m]
[m] [ha] [m]
[m]
[m]
Cl.
pppp possible
pp
arco
l.v.
w/ soft mall.
l.v.
l.v.
Vib.
pppp p
pppp
possible
ppp
pppp
possible
Vc.
pppp possible
pp ppp
263
ppp
ppp
mp dolce
p
pp
pppp possible
sempre
S.
[m]
[m]
[m] [ha] [m]
[ha] [m]
[m]
Cl.
mp dolce
pppp possible
arco
l.v.
l.v.
Vib.
ppp
mf
mf
flaut.
sul tasto
Vc.
pppp possible sempre


271
S.
[m] [ha] [m] [m] [m] [ha] [m] [m]
Cl.
Vib.
l.v.
mp

277
pppp possible
sempre
air
S.
[m] [ha] [m] [m] [ha]
Cl.
pppp possible
To Crot.
Crotales
w/ medium-hard mall.
l.v.
Vib.
pp dolce
III. pizz.
l.v.
Vc.
pp dolce

Apêndice F

Primeira revisão da edição da partitura na percussão

Sobre uma Comunhão Sucessiva e Simultânea (2023)

Tempo-relacional: um ponto de partida para a Composição
Marco Luís Lopes Pereira

Score is Transposed

Sobre uma comunhão sucessiva e simultânea

for small ensemble

Marco Pereira
(2023)

28
S.
Cl.
Vib.
Vc.
flz. ord.
sul tasto
ord. sul tasto
sul pont.
sul pont. ord.
l.v.
súb.
A
35
senza vib.
Mlph.1
w/air
III.
IV.
accel. ♩=50
43
(senza vib.)
con poco vib.
senza vib.
con vib.
(ord.)

♩=40
♩=100
51
senza vib.
gliss.
con molto vib.
con vib.
senza vib.
S.
[à] [a] [a] [à] [à] [a] [m] [à] [à] [a]
Mlph.1
Cl.
flz.
ord.
súb.
Vib.
l.v.
w/ medium mall.
simile
Vc.
(ord.)
sul pont.
ord.
58
con vib.
senza vib.
almost desperate
(w/ Pedal)
senza Pedal
B
63
molto espressivo
without breathing
calmando
(senza Pedal)

69
S.
Cl.
Vib.
Vc.
mf
gliss.
p
mp súb.
pp
mf súb.
[a]
[m]
ord.
w/air.
w/ Pedal
l.v.
w/ hard mall.
(w/ Pedal)
senza Pedal
f súb.
pp cresc.
76
flz.
sul pont.
80
senza vib.
[é]
fp
ppp
pppp
ff

84
S.
Cl.
Vib.
Vc.
[é]
[à]
ord.
sempre
(ord.)
sul pont.
sul pont.
♩=92
89
(senza vib.)
con vib.
gliss.
[a]
flz.
Mlph.1
sul tasto
flaut.
♩=80
95
l.v.
spitze

100
105
110
C
♩=60
S.
Cl.
Vib.
Vc.
Crot.
gliss.
flz.
ord.
l.v.
To Crot.
pizz.
arco
arco (ord.)
sul pont.
ext.
arco ord.
sul pont.
arco sul tasto
Crotales
Vibraphone
w/ Pedal
sempre
sfz
súb.
[m]
[a]
[i]

115
S.
Cl.
Crot.
Vc.
ppp
almost inaudible
senza cresc.
pp
mp
p
[m]
[a]
[é]
[à]
gliss.
flz.
ord.
Vibraphone
Crotales
l.v.
pizz.
arco
sul pont.
sub.
122
senza vib.
w/air
130
sempre
(senza vib.)
solo
Vib.
soft mall.
w/ Pedal sempre
w/ hard mall.
w/ soft mall.
To Crot.
sul pont. ext.
dolce

poco meno mosso
137
senza vib.
(ord.)
w/air
bisb.
(w/air)
ord.
Cl.
144
ord.
(senza vib.)
con vib.
gliss.
151
senza vib.
flz.
ord.
=50
Crotales
w/ hard mall.
Vibraphone
Crot.
Vc.
154
S.
[m] [a] [é] [i] simile
[a] [é] [i] simile
sempre
To Crot.
Vib.
arco
sul tasto
accel.
=60
158
súb.
[m] [a] [é] [i] simile
w/ air
Vibraphone
w/ Pedal sempre
senza vib.

163
S.
Cl.
Crot.
Vc.
flaut.
sul tasto
sul pont.
ord.
Crotales
Vibraphone
w/ hard mall.
simile
D
accel. =66 agitato poco a poco
169
Vib.
sul pont.
spitze
173
sempre
sul pont ext.

accel.
♩=80
178
S.
Cl.
Vib.
Vc.
simile
bisb.
ord.
sul tasto
gliss.
sempre
súb.
182
con vib.
sim.
over press.
molto agitato
188
flz.
l.v.

193
mf súb.
fff
mp
f
ff
fff
S.
[a] [é] [i] [é] [i] [ó]
[m] [a] [é] [i] [a] [é] [i] [ó]
[a] [é] [i] [ó]
[a] [é] [i]
[m] [a] [é] [i] [a] [é] [i] [ó]
Cl.
fff
mp
f
gliss.
fp
ff
3
f
Vib.
fff
f
fff
3
p
ord.
over press.
Vc.
fff
ffff
gliss.
198
S.
gliss.
[a] [é] [i]
sim.
[m] [a] [é] [i] [a] [é] [i] [ó]
simile
[é] [i] [ó] [a] [à] [é]
fff
Cl.
Mlph.1
ff
fff
f
ff
fff sempre
Vib.
f
ff
fff
mf
fff
fff
3
Vc.
ord.
over press.
ord.
over press.
ord.
ff
ffff
fff
ffff
fff
f
ff
fff
202
S.
ff
ffff
f
ffff possible
senza vib.
con vib.
[a] [é] [i] [ó] [à]
[é]
[à]
Cl.
3
Vibraphone
(w/ Pedal sempre)
Vib.
fff sempre
p
f
fff sempre
Vc.
over press.
3
3
ord.
over press.
fff sempre

espressivo
205
S.
Cl.
Vib.
Vc.
[à] [é] [é] [é] [é] [é] [à]
sfz sfz sfz sfz
fff
f ff f
mp f
ord.
208
[tá] [pá] [tá] [pá] [tá] [pá] [tá] [a]
fff f fff mp
flz. ord.
f p
fff
f fff
sul pont. over press.
fff fff fff
212
fff fff fffff possible
[à] [é]
senza vib. con vib. senza vib.
f súb. fff
fffff possible
fff sempre
sul pont. ext. ord.
fffff possible

molto agitato e molto espressivo
accel.

215

S. [é] [à] [à] [é] [i] [à]

Cl. *mf* *fff* *fff*

Vib.

Vc. over press.

218

S. [à] [à] [à]

Cl. *ffff possible*

Vib.

Vc. sul pont. ord.

E

♩=112 **♩=50**

221

S. [à] *ppp* [m]

Cl. súbito *fff* *mf* *f* *ppp* *súb.*

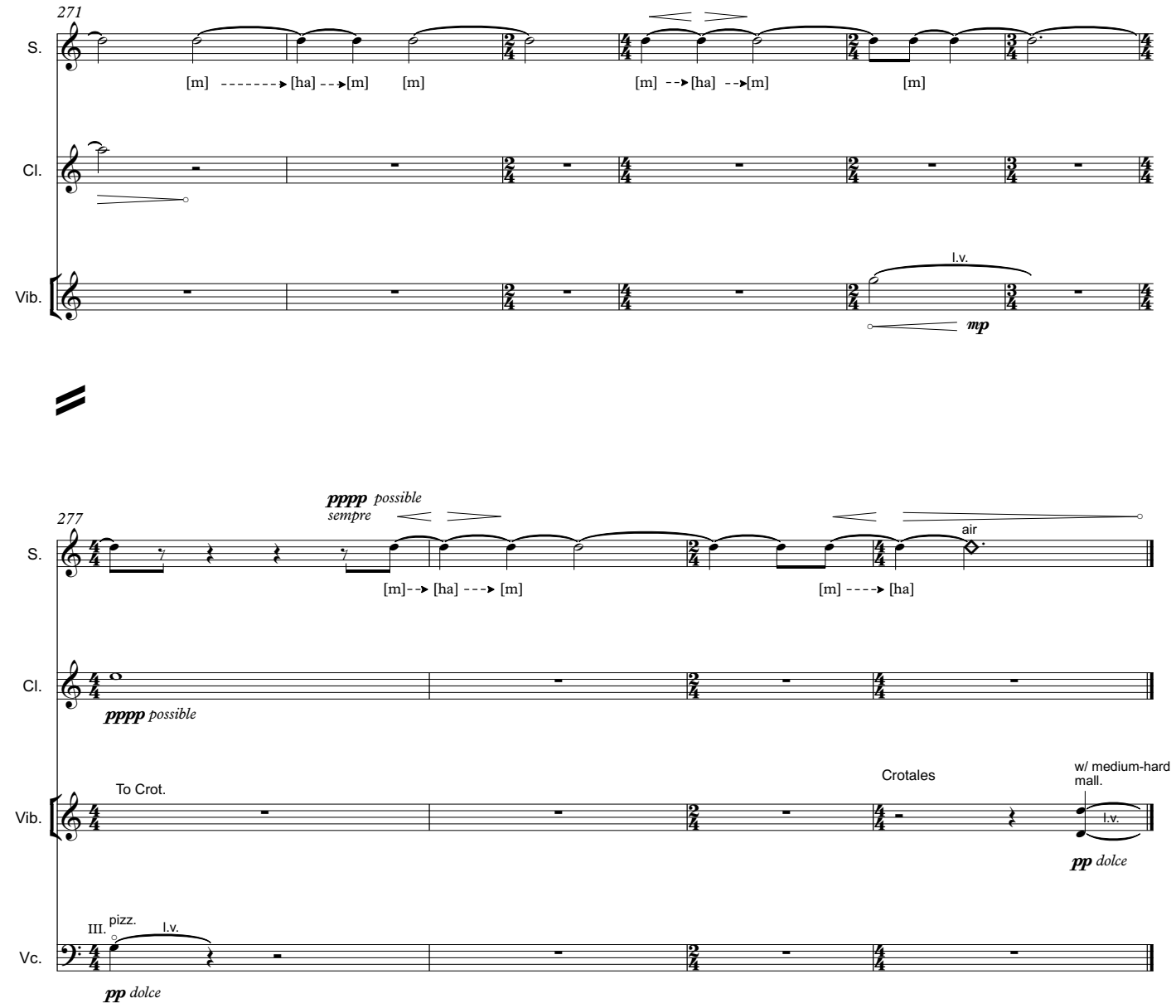
Vib. súbito étoufer w/ soft mall. l.v. *mp* *mf dolce* arco étoufer *f*

Vc. súbito con sord. *ppp* *f*

♩=40
227
S.
Cl.
Vib.
Vc.
solo
p dolce
ppp
pp
mp
mf
mp
ff
ppp
pppp possible
ff
ord.
l.v.
arco
étoufer
ord.l.v.
arco
étoufer
pppp possible
ff
p
ff
pppp possible
ff
234
mf
fff
[m] [m] [m]
[*]
[*]
senza vib.
ppp sempre
w/ soft mall.
l.v.
arco
étoufer
w/ soft mall.
l.v.
pppp possible
fff
pppp possible
241
ff
senza vib.
ppp possible
[*]
[*] [m]
[m]
w/air ord.
ppp sempre
ff
w/ soft mall.
l.v.
To Crot.
ff
pppp possible
flaut.
sul tasto
ff
pppp possible

F

249
pppp possible
pppp possible
S.
[m] [m] [m]
[m] [m] [m]
Cl.
w/air ord.
pp dolce
ppp
Crotales
w/ soft mall.
l.v.
To Vib.
Vibraphone
l.v.
Vib.
pppp possible
ppp dolce
Vc.
spitze
flaut.
pppp
possible
256
pppp possible
pppp possible
pp
pppp possible
S.
[m]
[m]
[m] [ha] [m]
[m]
[m]
Cl.
pppp possible
pp
arco
l.v.
w/ soft mall.
Vib.
pppp p
pppp
possible
l.v.
ppp
l.v.
pppp
possible
Vc.
pppp possible
pp
ppp
263
ppp
ppp
mp
dolce
p
pp
pppp possible
sempre
S.
[m]
[m]
[m] [ha] [m]
[ha] [m]
[m]
Cl.
mp dolce
pppp possible
Vib.
ppp
arco
l.v.
mf
l.v.
mf
Vc.
flaut.
sul tasto
pppp possible sempre


271
S.
[m] [ha] [m] [m] [m] [ha] [m] [m]
Cl.
Vib.
l.v.
mp

277
pppp possible
sempre
air
S.
[m] [ha] [m] [m] [ha]
Cl.
pppp possible
To Crot.
Crotales
w/ medium-hard mall.
l.v.
Vib.
pp dolce
III. pizz.
l.v.
Vc.
pp dolce

Apêndice G

Cartaz – Concertos dias 5 e 9 de junho de 2023, ESMAE

Fra Ensemble

Tempo-relacional: um ponto de partida para a Composição
Marco Luís Lopes Pereira

Fra Ensemble
5 de junho, 19h
Sala Preta,ESMAE
9 de junho, 19h
Sala B2, ESMAE
Obras de:
Marco Pereira (2001-)
estreia absoluta
H. Purcell (1659-1695)
Fra Ensemble
@fra_ensemble
fraensemble@gmail.com
P.PORTO
ESM

Tempo-relacional: um ponto de partida para a Composição
Marco Luís Lopes Pereira

Apêndice H

Cartaz – Concerto dia 4 de julho de 2023, Sala dos Serenins, Palácio da Ajuda, Lisboa

Fra Ensemble

Tempo-relacional: um ponto de partida para a Composição
Marco Luís Lopes Pereira

©Francisca Ribeiro
Fra Ensemble
Obras de:
Marco Pereira (2001-)
H. Purcell (1659-1695)
04 de julho, 19h
Sala dos Serenins*
Entrada Livre
*Calçada do Mirante à Ajuda 10A, Lisboa
Fra Ensemble
@fra_ensemble
fraensemblegmail.com
Palácio Nacional da Ajuda

Tempo-relacional: um ponto de partida para a Composição
Marco Luís Lopes Pereira

Apêndice I

Cartaz – Concerto dia 7 de março de 2024, Auditório Ernestina Silva Monteiro, Curso de Música Silva Monteiro, Porto

Fra Ensemble

Tempo-relacional: um ponto de partida para a Composição
Marco Luís Lopes Pereira

cmsm
curso de música
SILVA MONTEIRO
www.cmsilvamonteiro.com
FRA
ENSEMBLE
CONCERTO
Fra Ensemble
Auditório Ernestina
Silva Monteiro
07 MAR 2024
19H00
Entrada Livre
mediante lotação da sala

Tempo-relacional: um ponto de partida para a Composição
Marco Luís Lopes Pereira

Apêndice J

Arranjo do recitativo e ária *When I am laid in earth* da ópera *Dido e Eneias* de H. Purcell

Tempo-relacional: um ponto de partida para a Composição
Marco Luís Lopes Pereira

Score is Transposed

Dido's Lament

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

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

14
D.
When I am laid, am laid in earth, may my wrongs cre - ate No
Vib.
B. Cl.
Basso continuo
Vc.
Basso continuo
20
D.
trou - ble, no trou-ble in thy breast, When I am laid, am
Vib.
B. Cl.
Basso continuo
Vc.
26
D.
laid in earth, may my wrongs cre - ate No trou - ble, no trou-ble in thy
Vib.
B. Cl.
Vc.
Basso continuo

32
D.
breast,
Re mem-ber me!
Re mem-ber me!
But
Vib.
arco
w/soft mall.
w/soft mall.
arco
w/soft mall.
w/soft mall.
B. Cl.
Basso continuo —
Vc.
38
D.
ah!
for-get
my fate;
Re mem-ber me!
But ah!
for - get
my
Vib.
arco
w/soft mall.
w/soft mall. sempre
arco
w/soft mall.
B. Cl.
Basso continuo
Vc.
44
D.
fate
Re-mem - ber me!
Re-mem - ber me!
But ah!
Vib.
arco
w/soft mall.
w/soft mall. sempre
arco
w/soft mall.
arco
w/soft mall.
B. Cl.
Basso continuo al fine
Vc.

49
D.
for-get my fate; Re mem - ber me! But ah! for - get my
Vib.
B. Cl.
TACET
Vc.
Cellist should rest the instrument and get up slowly! and walk slowly to the vibraphone with 1 bow and a soft mallet!
54
D.
fate
Vib.
arco
w/soft mall.
Cellist on Vibraphone
B. Cl.
60
Vib.
Cellist on Vibraphone
B. Cl.

Apêndice K

Materiais para nova obra (Manuscrito e edição)

Tempo-relacional: um ponto de partida para a Composição
Marco Luís Lopes Pereira

♩=60
S.
Vln.
Vib.
Vlc.
Tem-po de
wl. soft mall.
cl. sund.
c. 16"
G.P. sub.
Tem-po
de
mf
c. 30"
Ritorno da tempo
Repetir "tempo de"
Salta para o Solo
"Data"

♩=40
mp
mf > mp
mfp
pp
S.
Vla.
Vlc.
Tempo
Tempo [m]
Tempo
Tempo
f > mp
* ub pedal
f > mp
f > mp
mp
c. 42"
c. 48"
c. 34"
* abgedämpft
Tempo
♩=60
sfz
mp
pp
sprechgesang
whisper
a Tempo
ppp
Tempo
a Tempo Tempo
Klg.
pp
3
Δ pont.
pp
c. 51"
c. 1'09"

Sprechgesang
ff
(3)
S.
Vl.
V.lo.
Vlc.
de
Tem-po
de Tem-po
e
p<f
C. 1'10"
C. 1'14"
molto accel.
Schieben
ord.
= 60
p
mp
Tempo
C. 1'17"
accel.
mf
fff
ff
mfz
C. 1'23"
C. 1'27"

♩=60
agitato
espressivo
pleurante
mp
ff
S.
Vl.
Vlc.
de
Tempo Tempo Tempo Tempo Tempo Tempo Tempo
bisbig.
Vib.
Vlc.
c.1'31"
c.1'34"
c.1'36"
sfz
Tempo Tempo Tempo
c.1'39"
c.1'46"

S.
Vl.
Vib.
Vlc.
Tempo Tempo Tempo Tempo Tempo de
Tempo
accel.
pp
ppp
ff
fff
C.1'50"
♩= 74
mp sub
C.1'56"
C.2'01"

G. Henle Verlag · HN 3016

S.
Vl.
Vla.
Vc.
pp subito
cresc
ff
Tam tam
c. 2'09"
c. 2'11"
mp dolce
Tam
p
pp
mp
c. 2'15"
c. 2'18"

cresc. f

subito cresc.

S.

Vl.

Vla.

Vlc.

Timp. Timp. Timp. Timp.

Timp. Timp. Timp. Timp.

cresc.

cresc.

ca. 2'21"

fff

S.

Vl.

Vla.

Vlc.

To Tom-toms!

ca. 2'25"

= 60

molto espressivo

Trombone

ca. 2'38"

ca. 2'42"

ca. 2'55"

* small cymbal

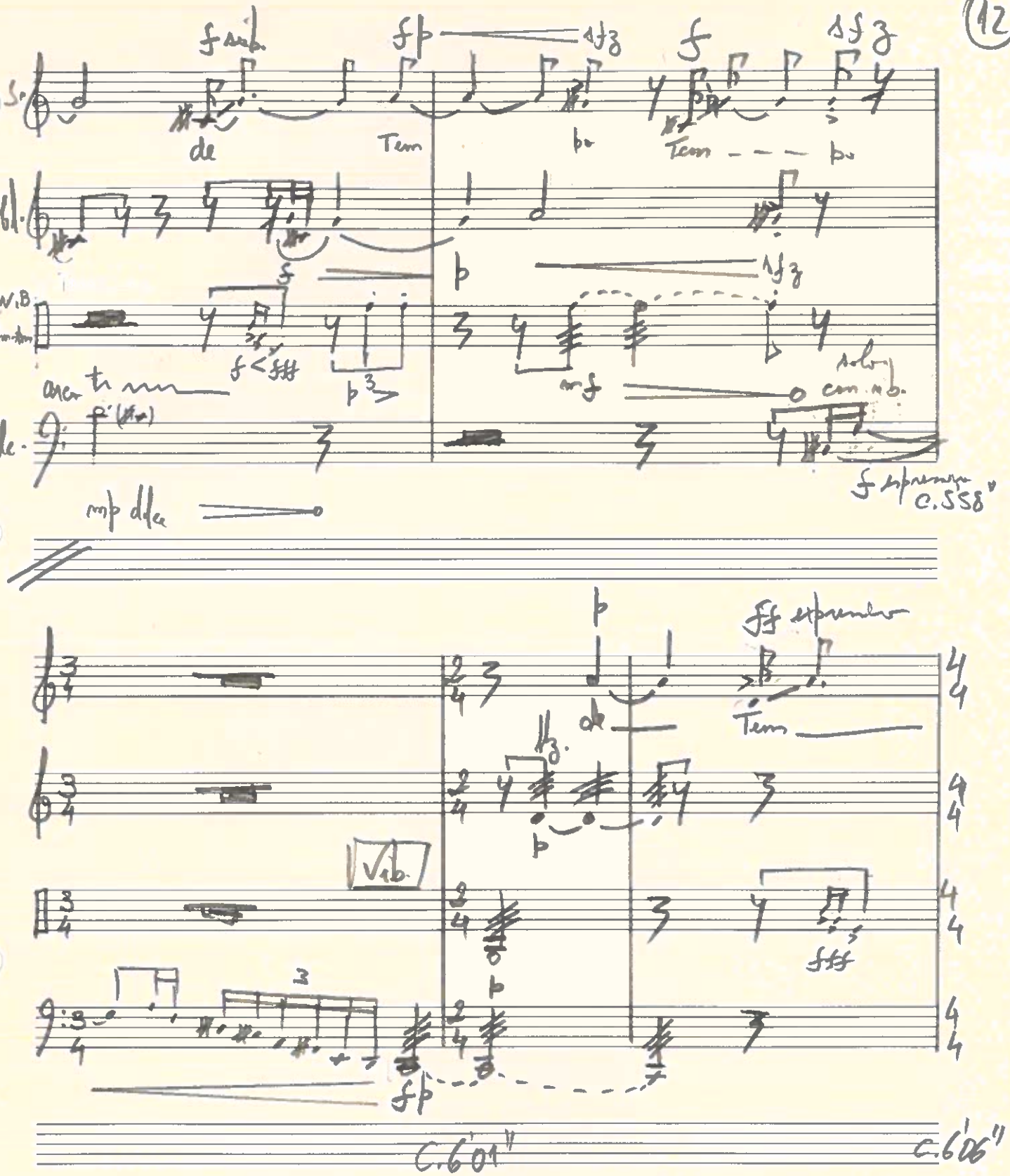
© G. Henle Verlag · HN 8016

Pno.
Tam
f
mfp
c.3'12"
c.3'21"
multo accell.
c.3'22"
pp
=60
accel.
fff
=50 precante
c.3'24"
pp subito
c.3'30
étouffez
fff
multo accell.
c.3'46"
=60
=50 frenate
c.3'55"
fffp
pp
mf
c.4'02"
fff subito
c.4'10"
c.4'31"
S.
Tam
f
mp
pp
04'50"

w/ timp. roll always
percuss. crescendo
S.
Timp.
Tam-tam
W.B.
c.4'55"
c.5'02"
c.5'07"
c.5'14"
c.5'15"
c.5'16"
c.5'23"
c.5'33"

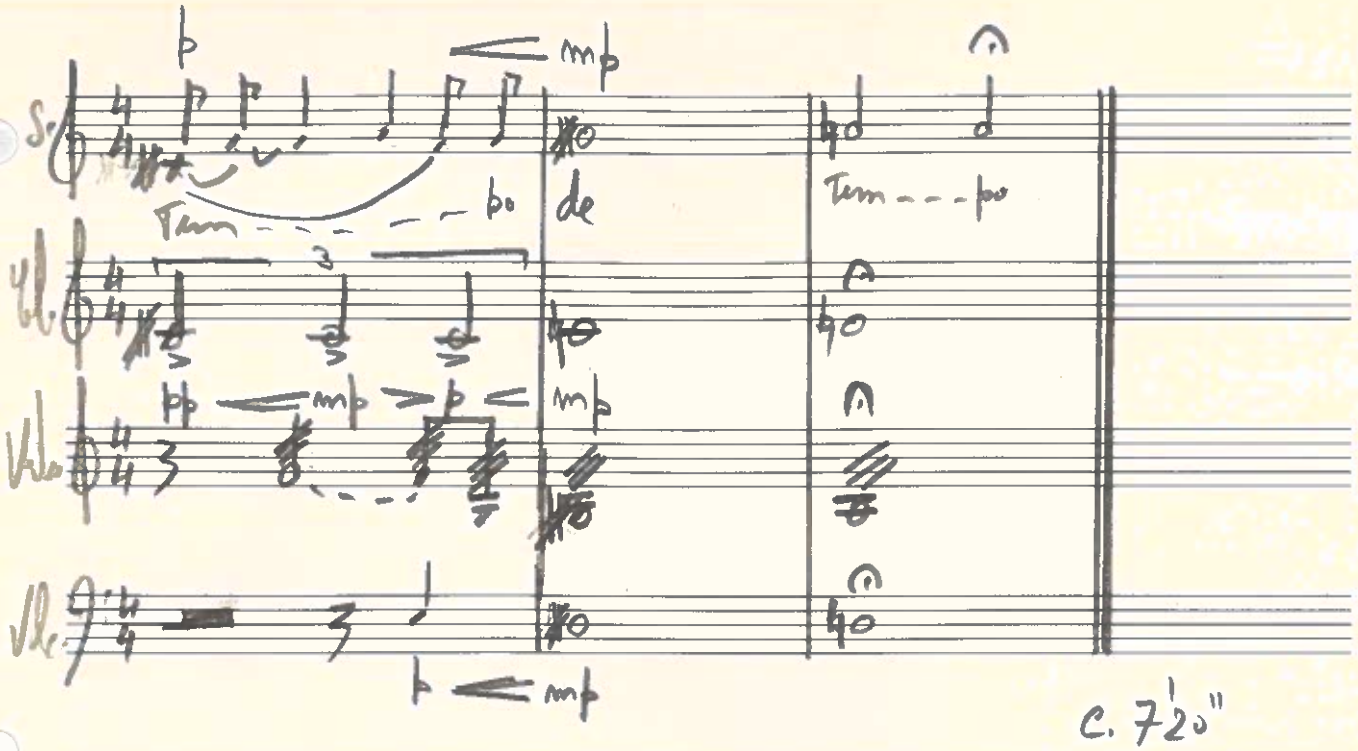
1
2
3
4
S.
Vl.
W.B.
Tam-Tam
Vlc.
[T]
[p]
c. 5'38"

S.
Vl.
W.B.
Tam-Tam
Vlc.
Tam
de
[Vib.]
c. 5'48"


S.
Vl. I
W.B
Trom-bone
Vle.
Tam
Tam
arco
con sord.
mp dlce
ff espressivo
Vlc.
fff
c. 558"
c. 601"
c. 605"

natural mica sound
mf calmando
mp
mf
c. 6'11"
Sprechgesang
Vib.
II.
ppp

mf
mp
p
3
mp cantabile
Tam-
po de
Tam
mp
ppp
p
sempre ab.
pp
fp
Tam - - - po de
Tam - - po de
c. 6'39"
c. 6'51"
whisper
Tam
Ho
Ida
c. 7'05"



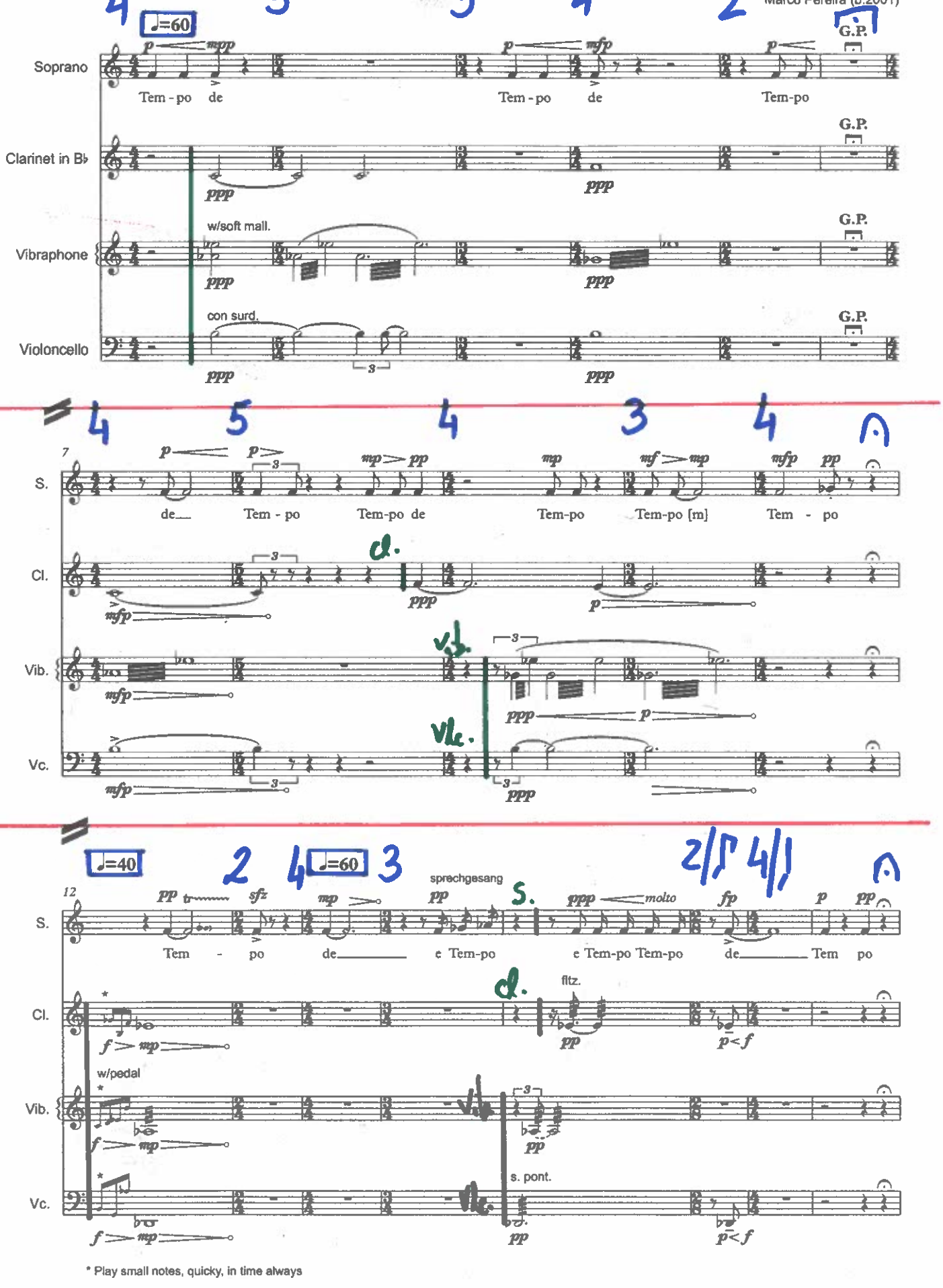
c. 7'20"

Marco Pereira
2023

→ Este material foi dividido em 4 para ser explorado + tarde pelo Fio a Ensemble para dar origem a uma nova peça //

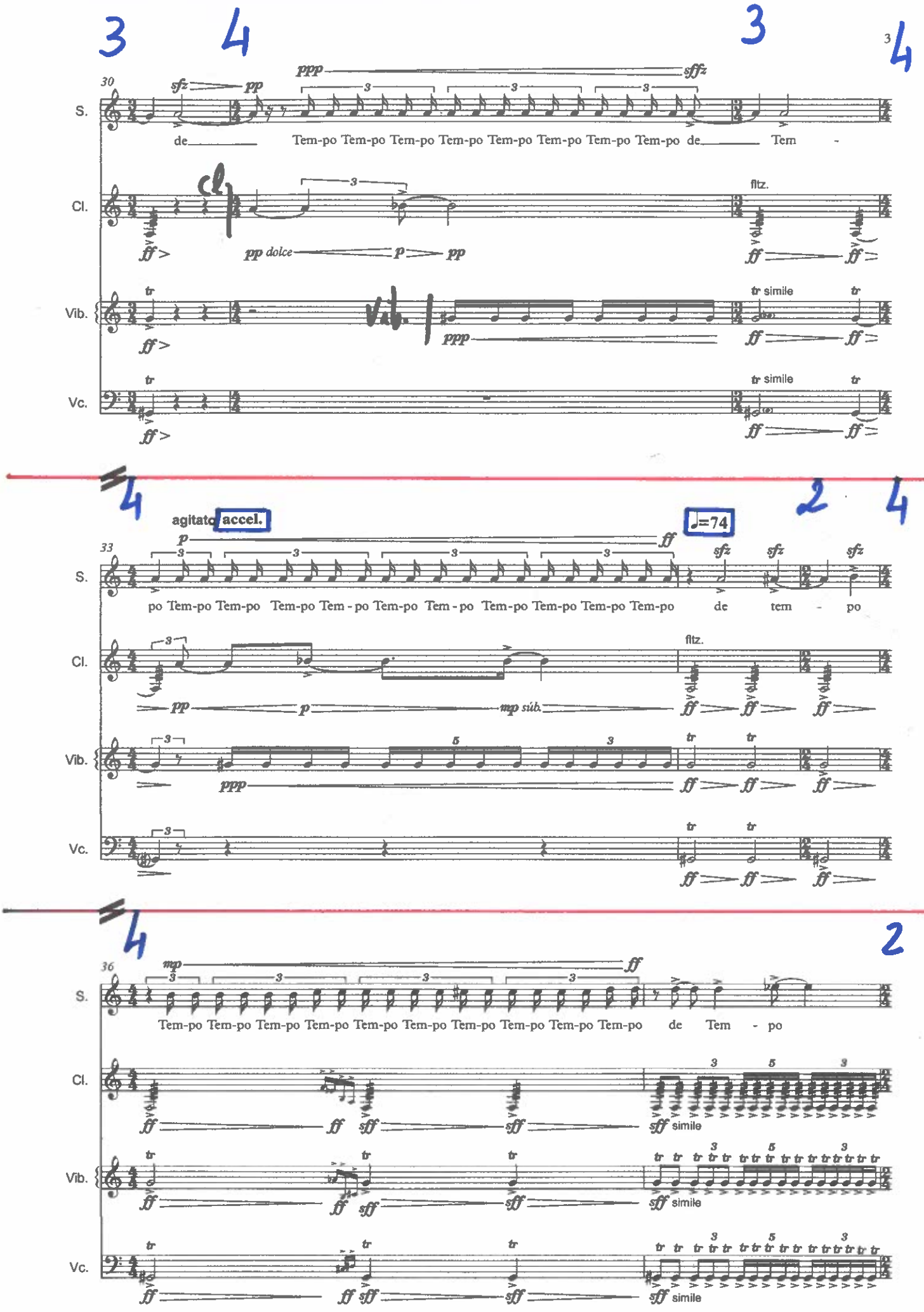
Material A

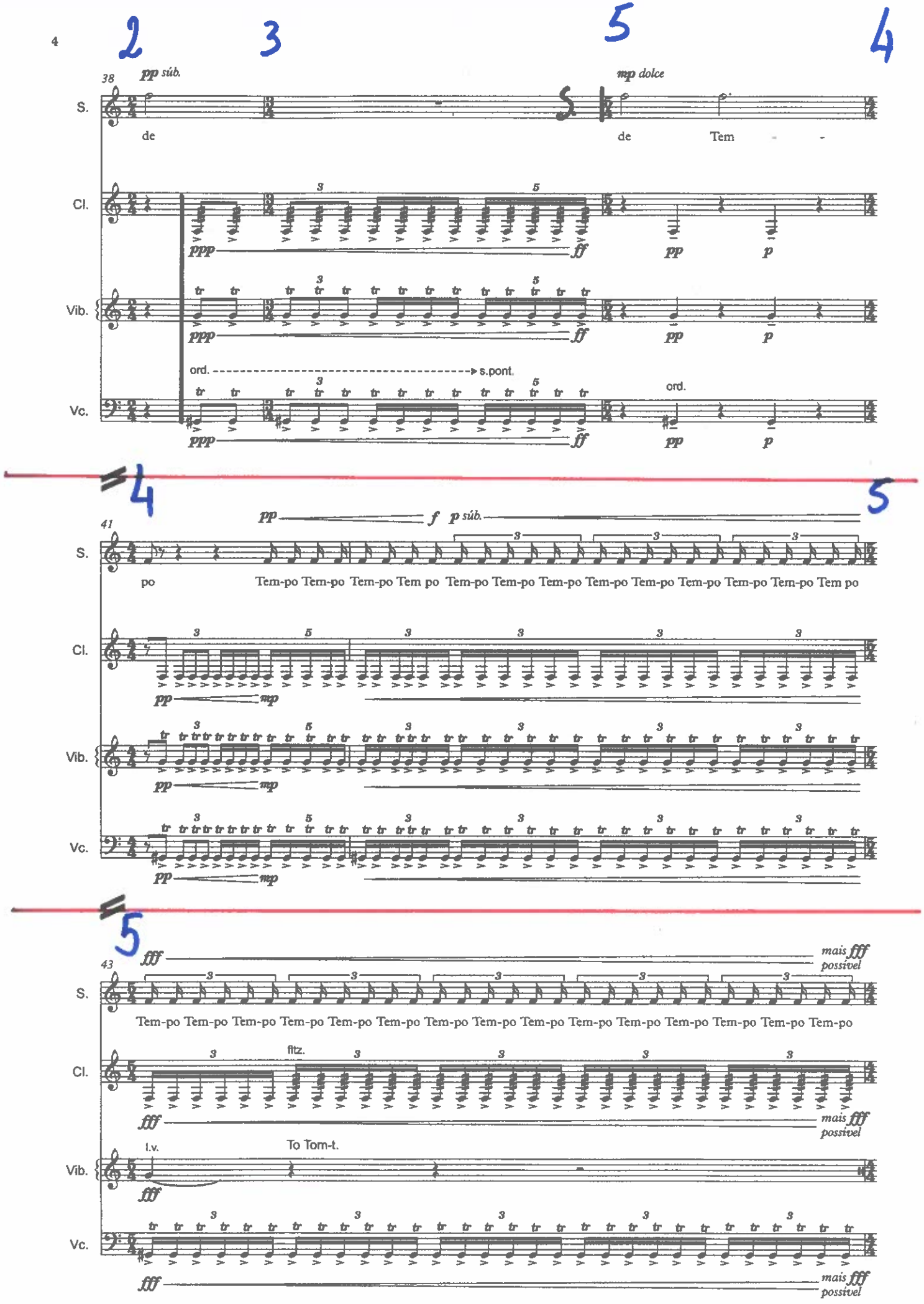
Marco Pereira (b.2001)



Material E

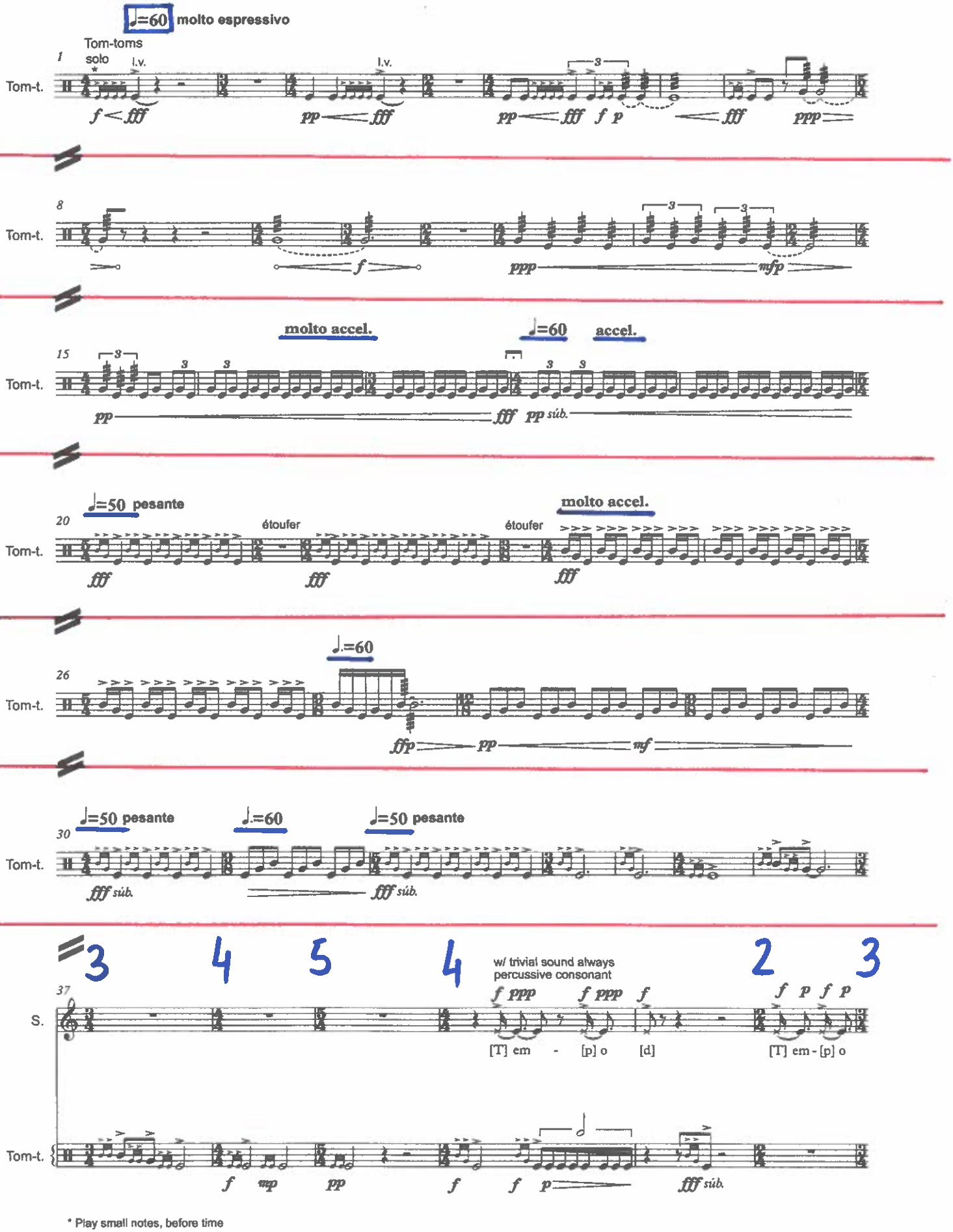
molto accel.
sprechgesang
whisper
ord.
20
S.
de Tem-po
e Tem-po
Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po
Cl.
Vib.
Vc.
accel.
23
Tem po Tem po Tem po Tem po Tem po Tem po
Tem po Tem po Tem po Tem po Tem po Tem po Tem po Tem po
w/ medium-hard mall.
accel.
agitato
pesante
espressivo
25
de Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po
de Tem - po
fltz.
w/pedal
tr simile
senza surd.


30
S.
Cl.
Vib.
Vc.
de Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po de Tem -
fltz.
tr simile
33
agitato accel.
♩=74
po Tem-po Tem-po Tem-po Tem - po Tem-po Tem - po Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po de tem - po
36
Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po de Tem - po
simile

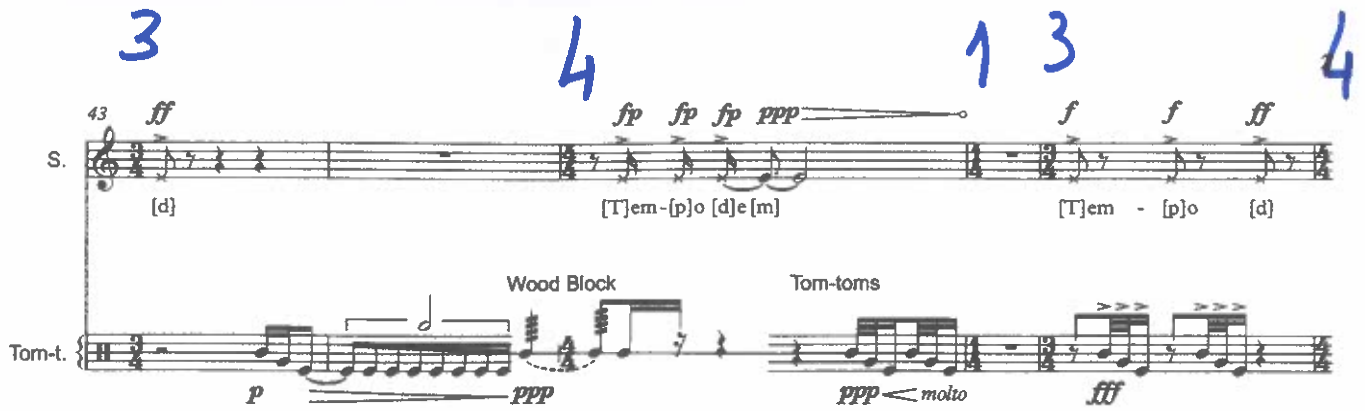

2
3
5
4
38
pp sub.
mp dolce
S.
de
de
Tem
Cl.
Vib.
Vc.
ord.
s.pont.
ord.
4
5
41
pp
f
p sub.
po
Tem-po Tem-po Tem-po Tem po Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po Tem po
mp
5
43
fff
mais fff possível
Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po Tem-po
fltz.
l.v.
To Tom-t.

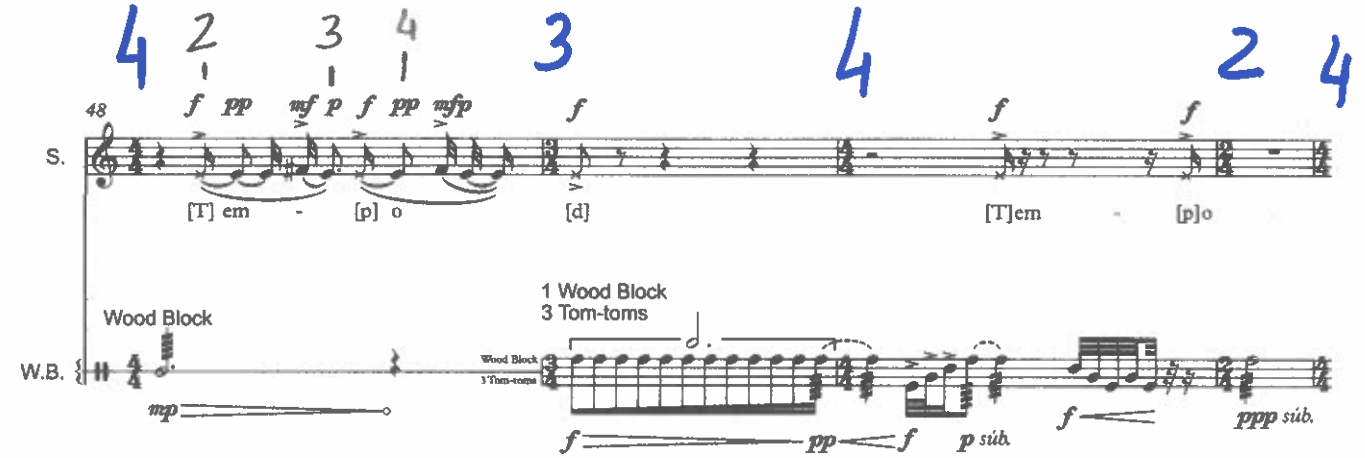
(to be continued...)

Material B



* Play small notes, before time


43
S.
Tom-t.
Wood Block
Tom-toms
[d]
[T]em-[p]o [d]e[m]
[T]em - [p]o [d]
molto


48
S.
W.B.
Wood Block
1 Wood Block
3 Tom-toms
[T] em - [p] o
[d]
[T]em - [p]o
súb.

52
S.
Cl.
Perc.
Vc.
[T] em - - - - - [p] o
[d] e
Tem - po de

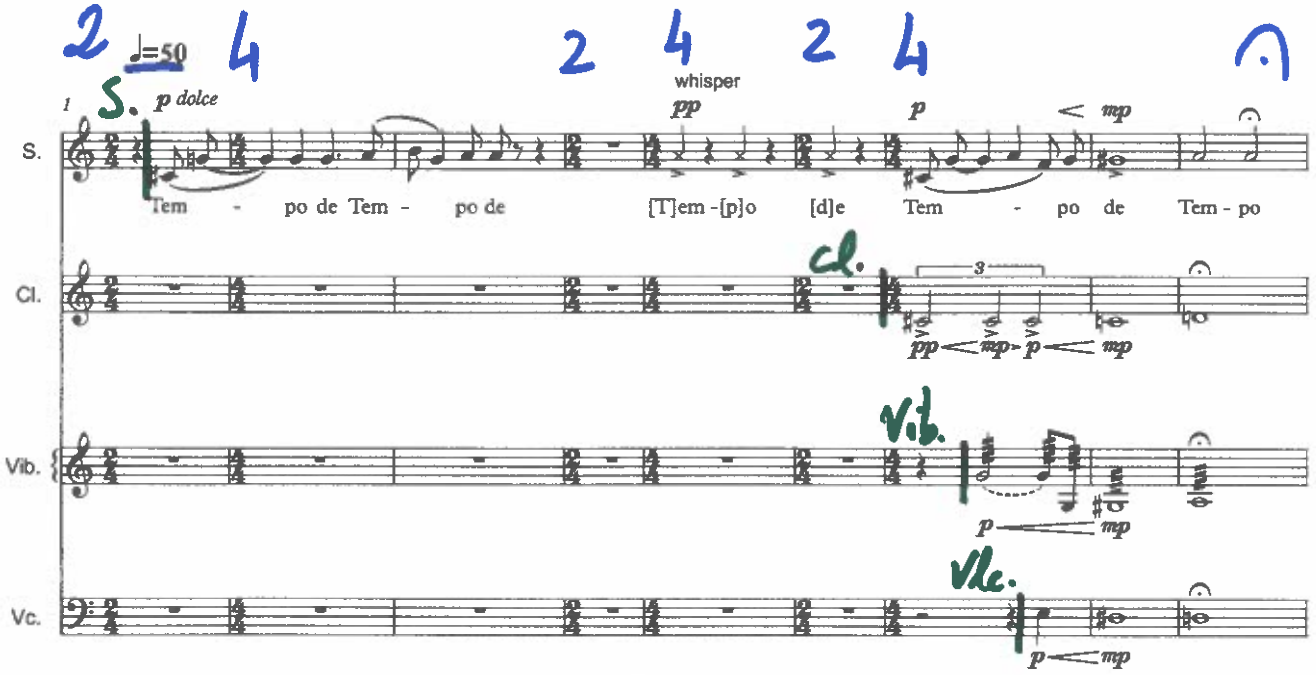
(to be continued...)

Material C

♩=50
w/ trivial sound
S.
Tem - po de [T] em - [p] o de Tem - po Tem - po
Cl.
Vibraphone
w/medium-hard mall.
1 Wood Block
3 Tom-toms
To Vib.
Vib.
pizz.
arco
Vc.
mp dolce
f espressivo
fp
de Tem - po de Tem - po de Tem - - - - po Tem - po
natural voice sound
mf calmando
sprechgesang
fitz.
To Vib.
II.
de Tem-po de Tem - po de Tem - - - - - po
w/ soft mall.
senza vib.

(to be continued...)

Material D



(to be continued...)

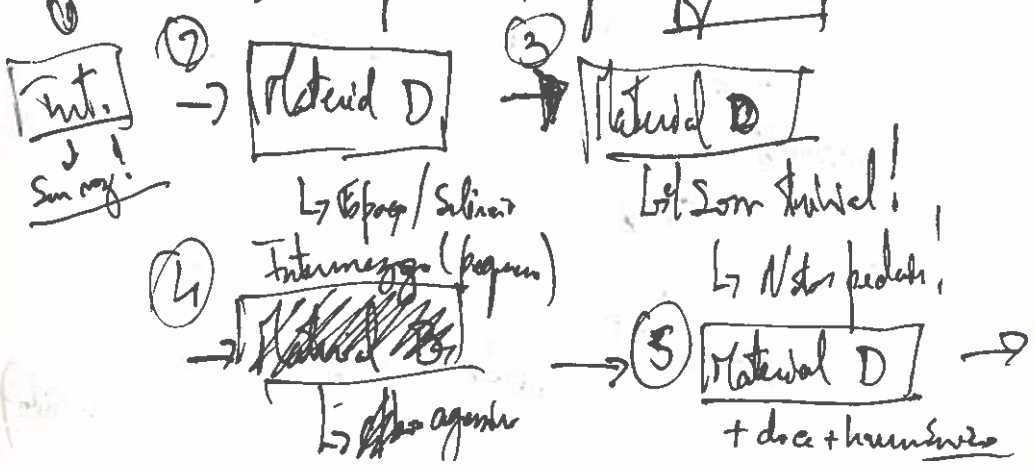
Apêndice L

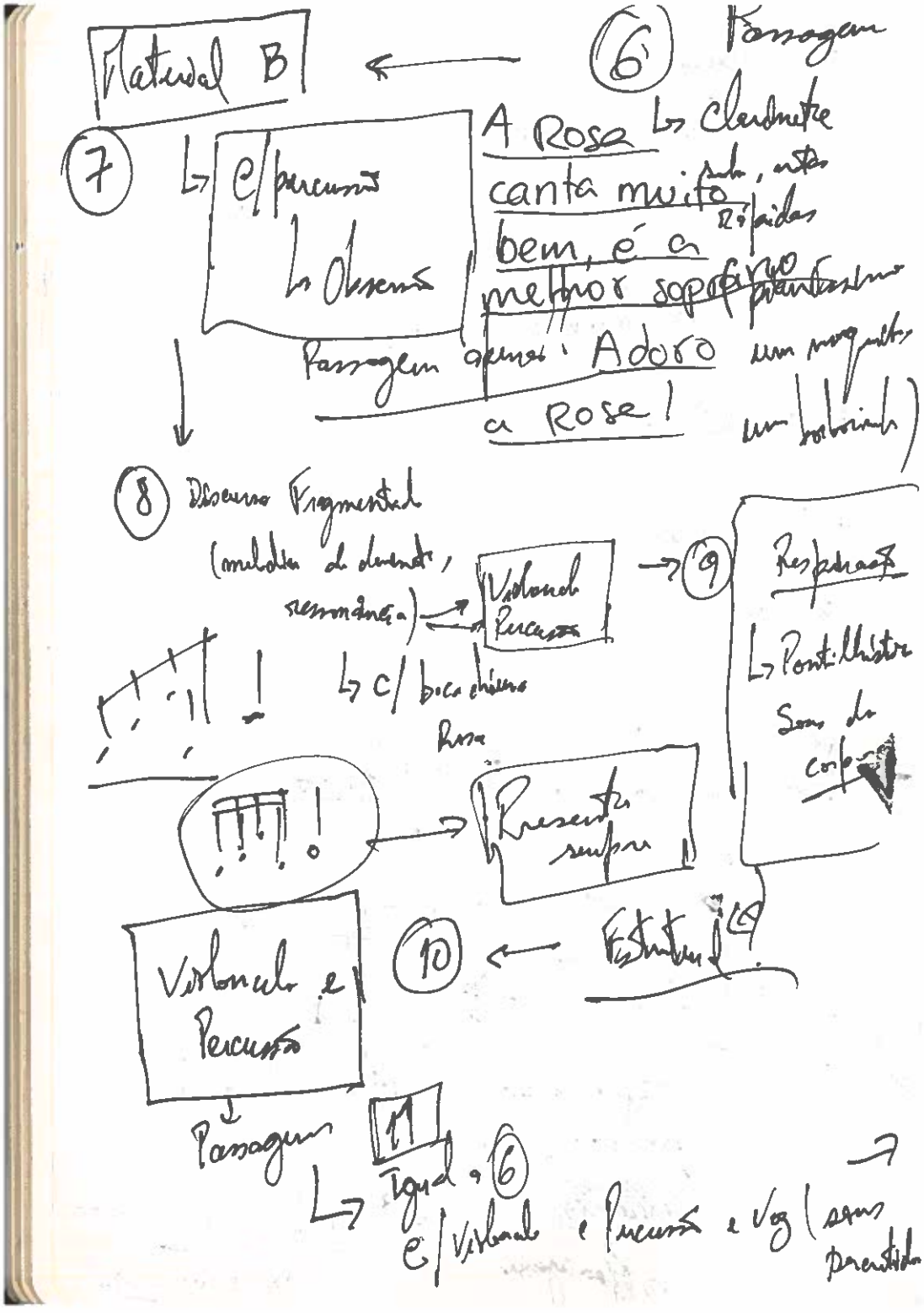
Plano da primeira improvisação sobre os materiais

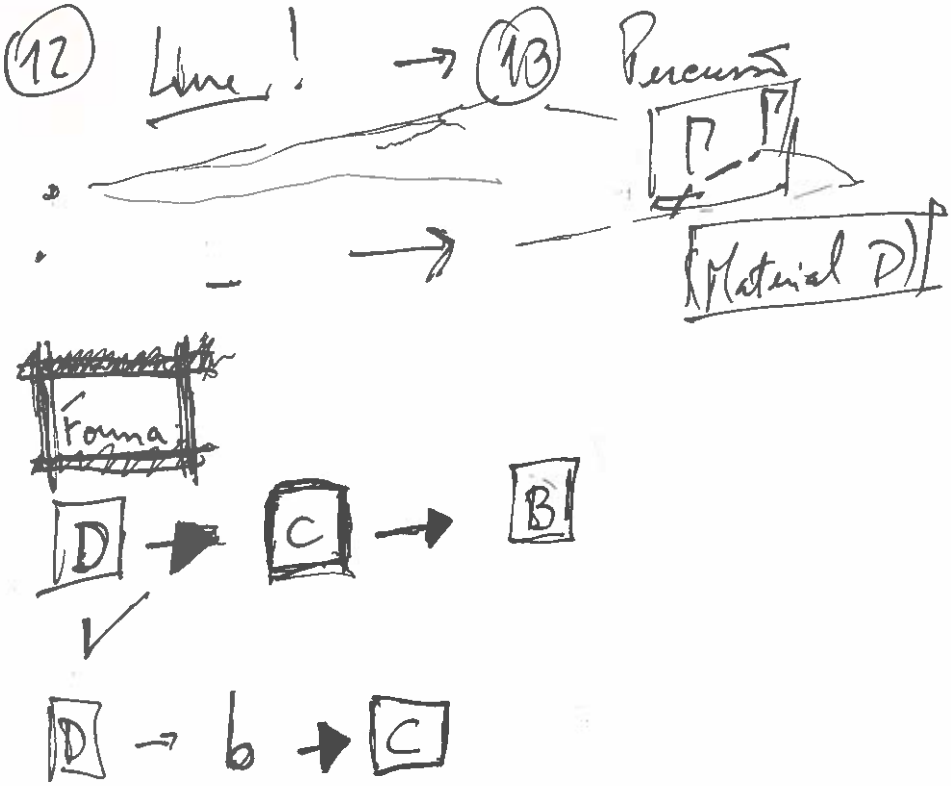
Tempo-relacional: um ponto de partida para a Composição
Marco Luís Lopes Pereira

→ Fra Ensemble : 15/09/2023

↳ Impresa ☆ para [Forma]




Natural B
6 Passagem
A Rosa
canta muito bem, é a melhor soprano
Passagem apenas: Adoro a Rosa!
7
c/ percussão
Observ
8 Discurso Fragmentado
(melodia de elementos, sem nexo)
Vocalando Percussão
9
Respiração
Pont. Ulister
Sons de conforto
c/ boca aberta
Rosa
Presente sempre
Vocalando e Percussão
10
Estrutura
Passagem
11
Igual a 6
c/ Vocalando e Percussão e Voz (sem palavras)



→ Vários andamentos (andamentos grande e pequeno)

→

→ Dia 29!! → Forma!

Tempo-relacional: um ponto de partida para a Composição
Marco Luís Lopes Pereira

Apêndice M

Registo da segunda improvisação sobre os materiais que deu origem à nova obra

Tempo-relacional: um ponto de partida para a Composição
Marco Luís Lopes Pereira

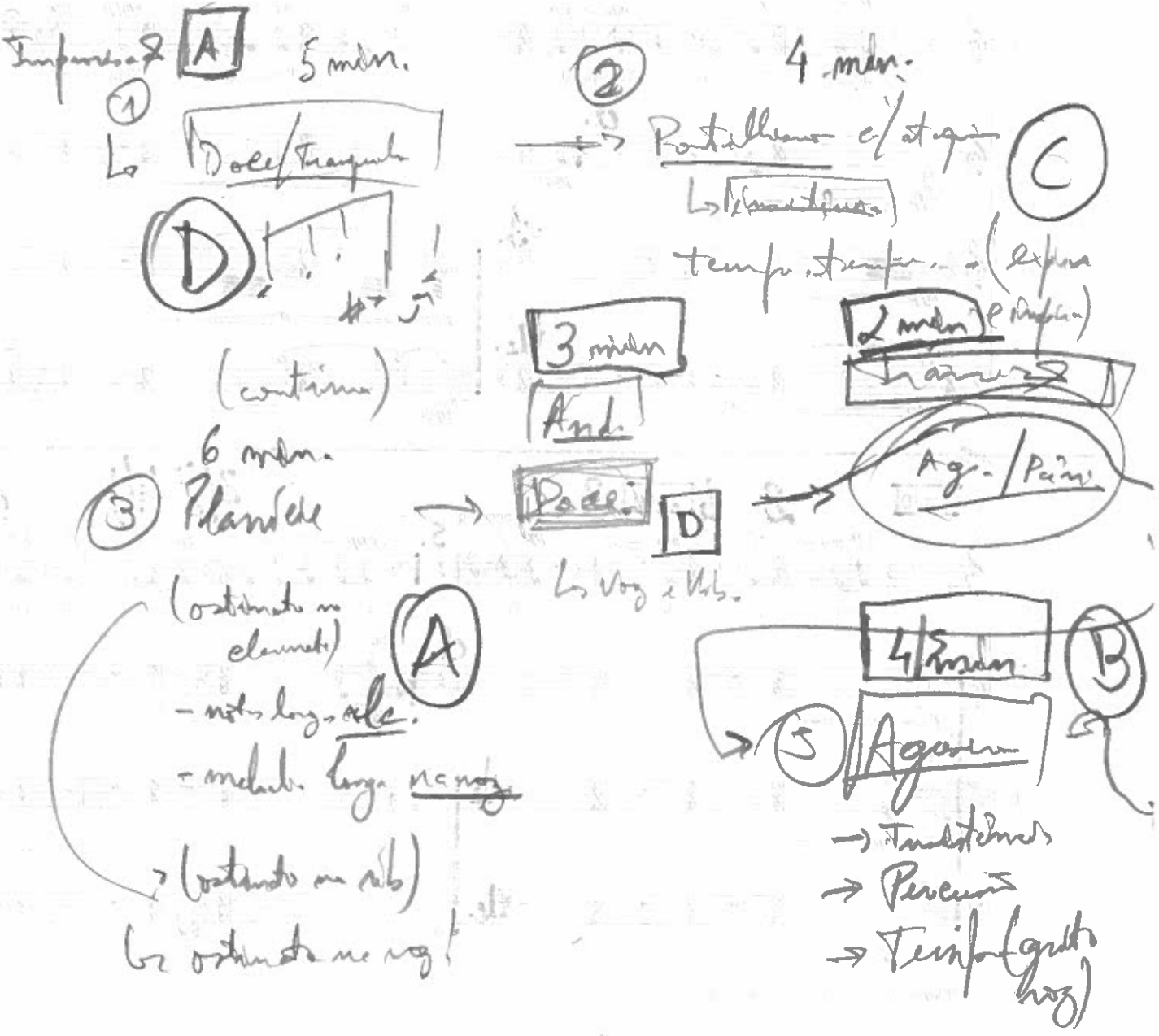
A - Planeia ✓

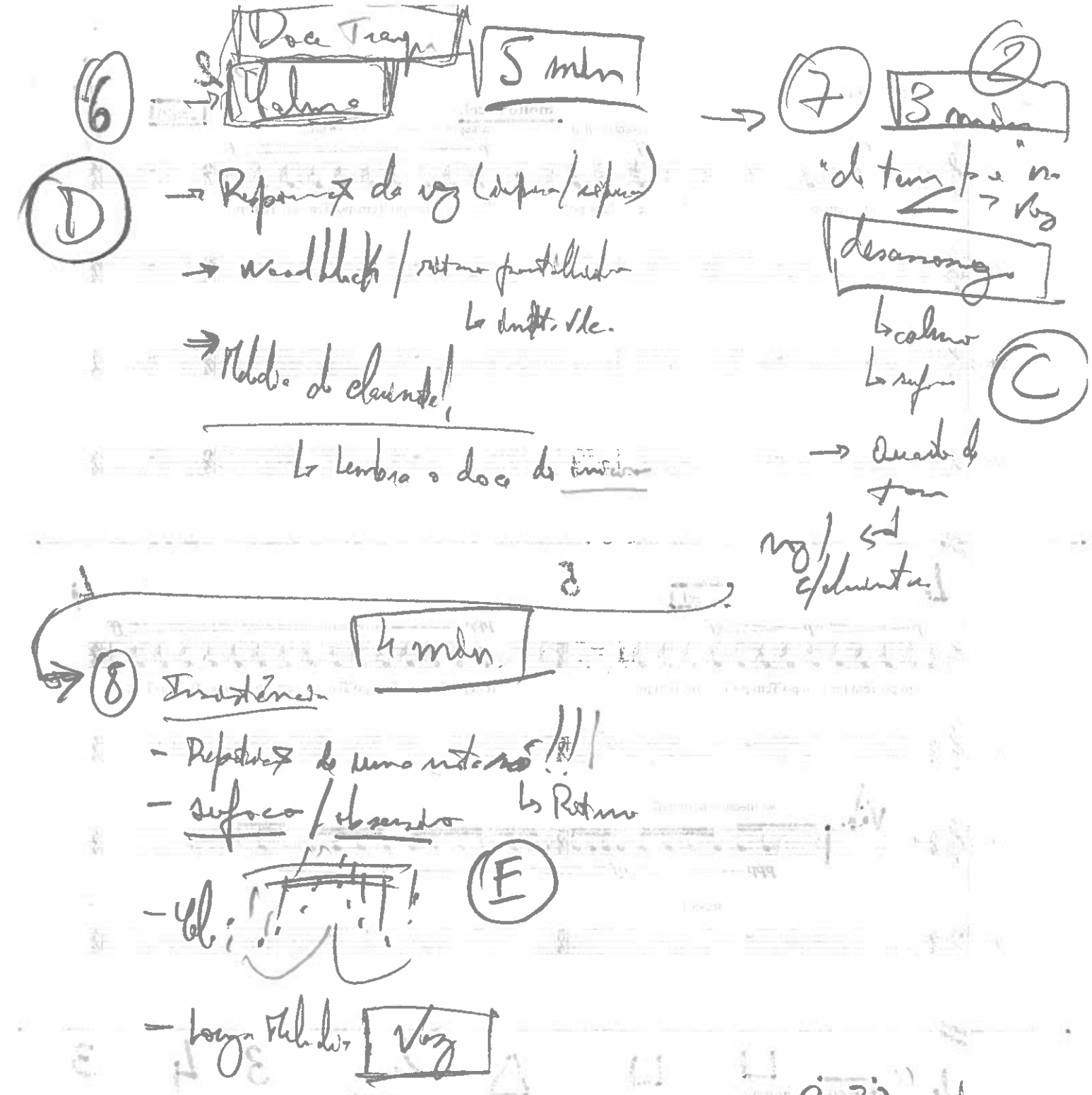
B - agressão, pânico ✓

C - dificuldade, sufoca, desamparo ✓

D - doce, tranquila ✓

E - obsessão, urgência



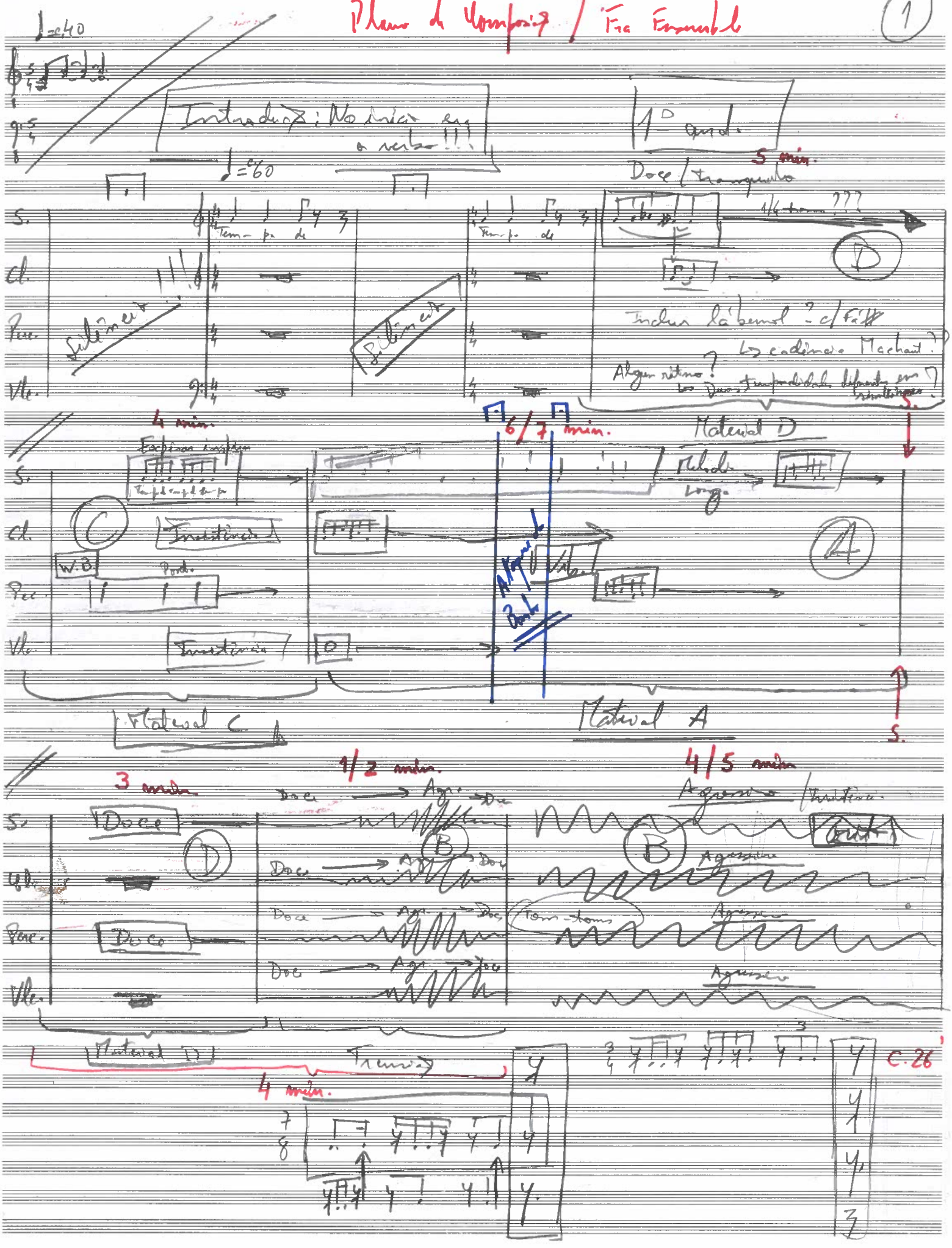

6
Doca Transp
Retorno
5 min
7
3 min
2
"de tempo" a no
→ Voz
desamarrar
↳ colocar
↳ sujeira
C
→ Queda de
tensão
↳ s/
voz/
c/ duração
D
→ Resposta de voz (ausência/sujeira)
→ Wordblock / retorno parcial/indevido
↳ duplicidade.
→ Modo de chamada!
↳ Lembrar a doca de destino
à
4 min.
8
Instabilidade
- Repetição de comando!!!
- sufoco / ofegante
↳ Retorno
F
- Ufa!!!!!
- Longa Pausa
Voz
C. 37 min
C. 40 min.

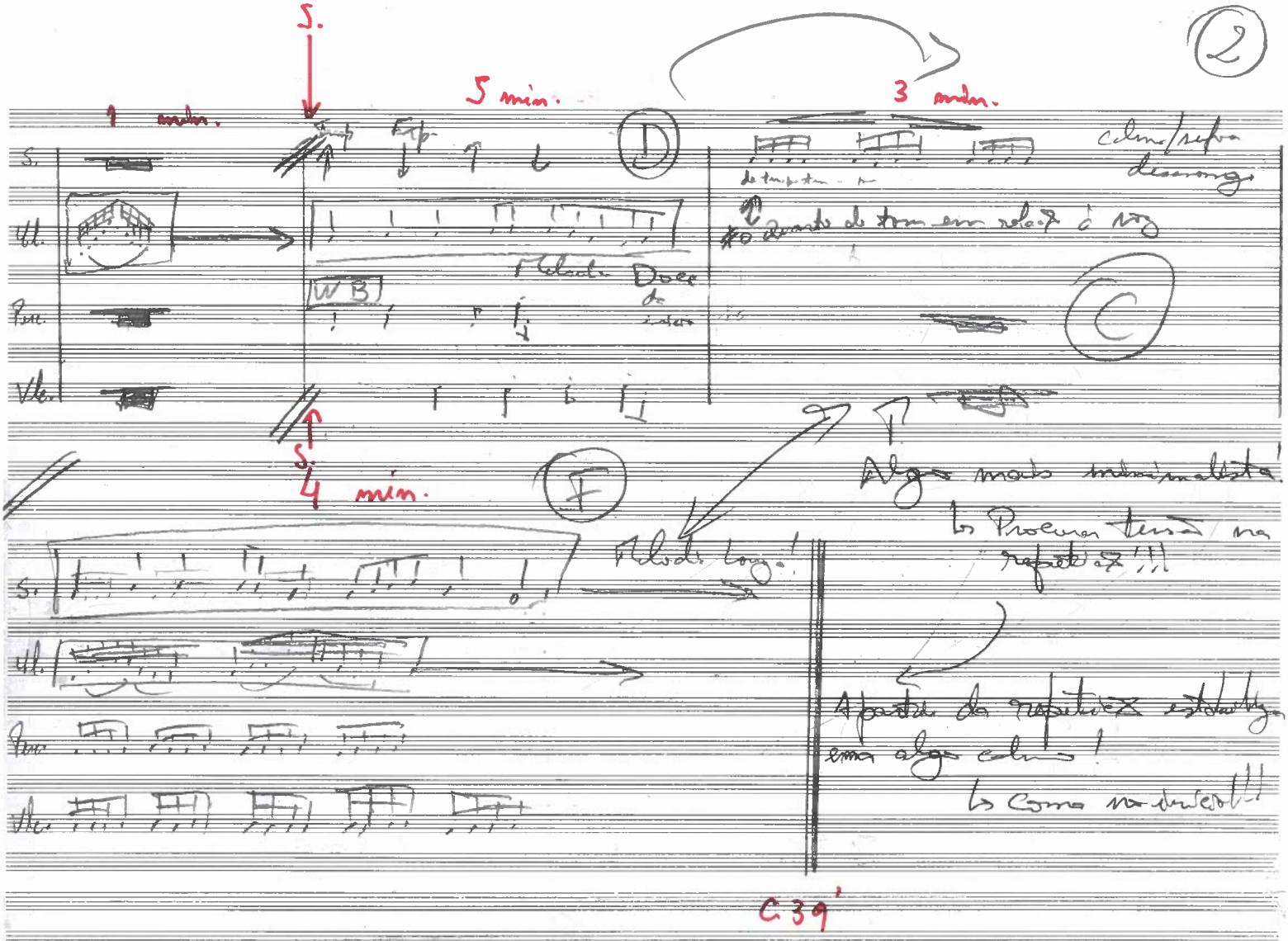
Apêndice N

Plano de composição para a obra *Escuto o calcanhar do pássaro sobre a flor* (2024)

Tempo-relacional: um ponto de partida para a Composição
Marco Luís Lopes Pereira

Plano de Composição / Fio Condutor




S.
1 minu.
5 min.
3 minu.
Fl.
Vl.
Perc.
Vc.
Flauta Doce
Algo mais minimalista!
Algo calmo!
S.
4 min.
Vl.
Perc.
Vc.
Flauta Long.
Algo mais minimalista!
Procurar tensão na repetição!!!
Apesar da repetição estruturar algo calmo!
Como na direção!!!
C 39'

Agamben

Apêndice O

Manuscrito da obra *Escuto o calcanhar do pássaro sobre a flor*

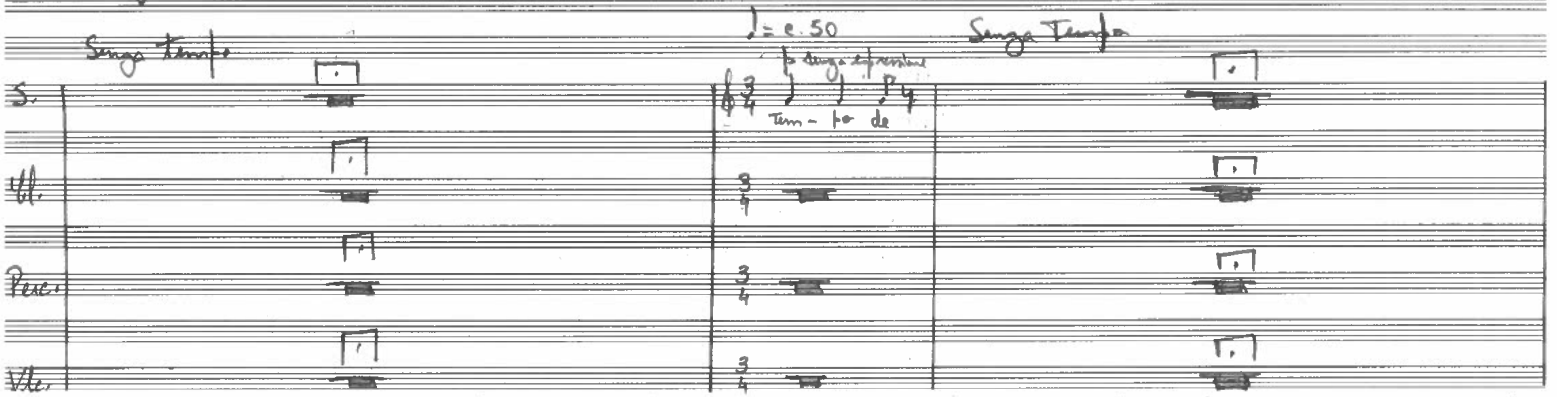
(2024)

Tempo-relacional: um ponto de partida para a Composição
Marco Luís Lopes Pereira

"Data" from Stiftin de
Mette Bruun Andresen

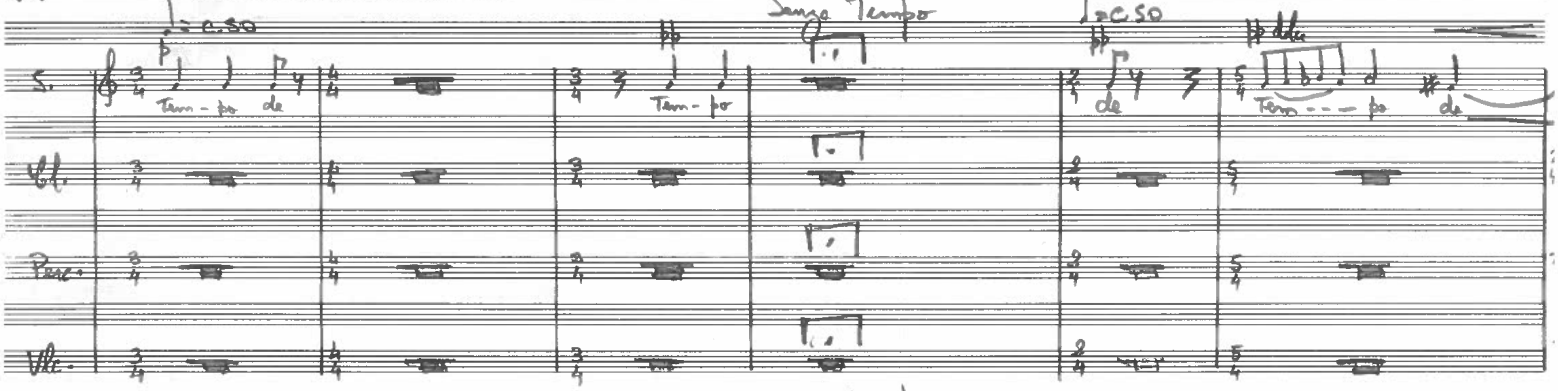
Introducers: No início não era o verbo?

Marc Pinter



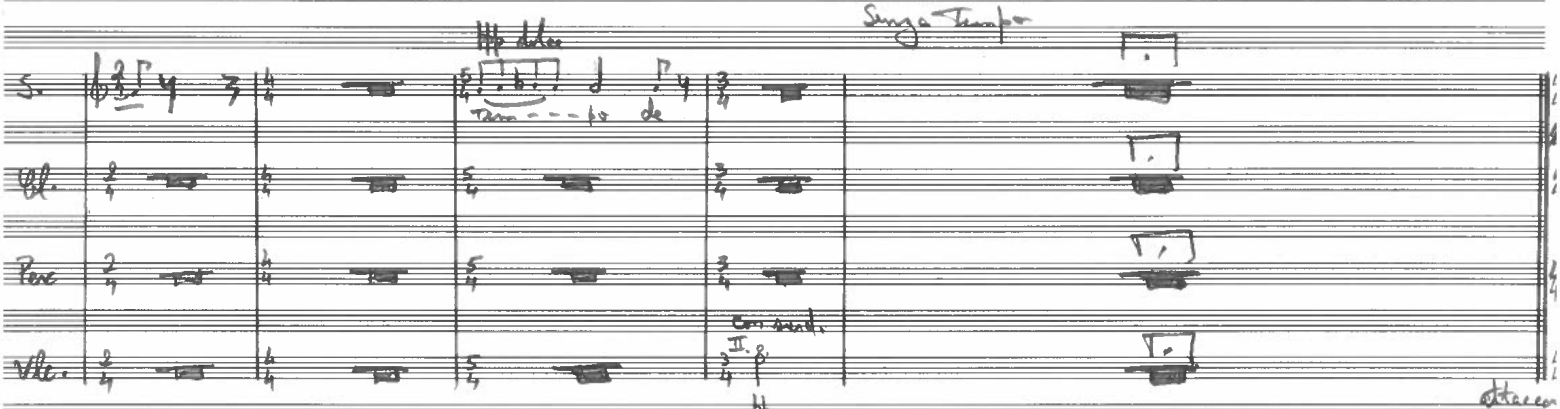
The conductor should indicate the beginning of the piece. Starts with silence! Stay with hands in the air. Soprano will know when to the right time to move on. She is the cue! The silence should take the sufficient time. Don't be afraid to do it!

Conductor should continue with his hands up, controlling the silence of the performance. This silence should take the sufficient time. Don't be afraid to do it. Stretch it before!



Conductor starts conducting!

Conductor should stay with his hands conducting silence. Stretch it before!



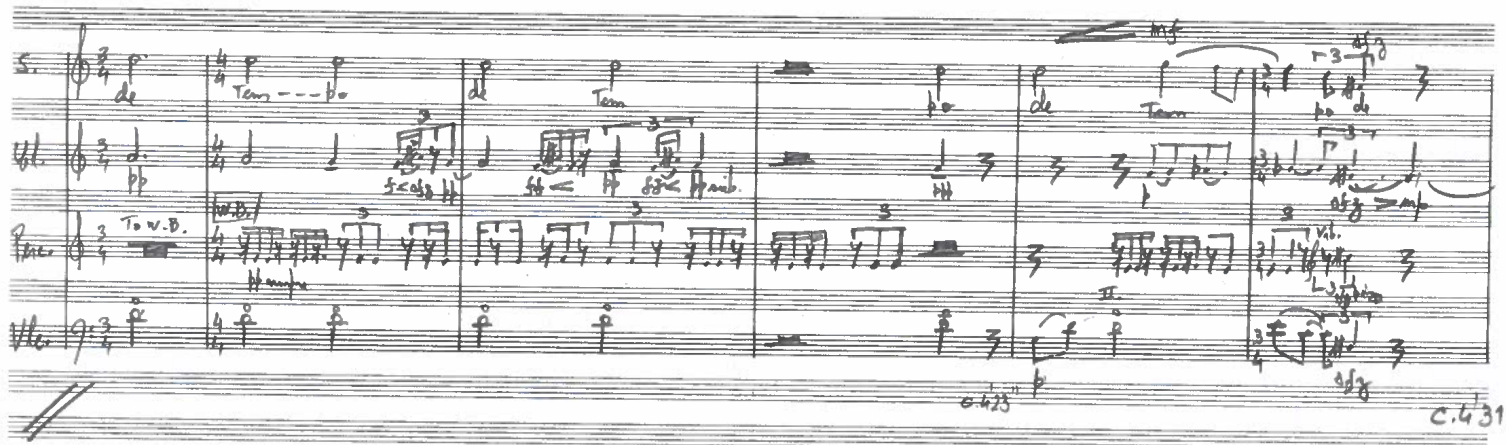
Conductor starts conducting!

Conductor conducts the silence with his hands in the air!

I. Silêncio

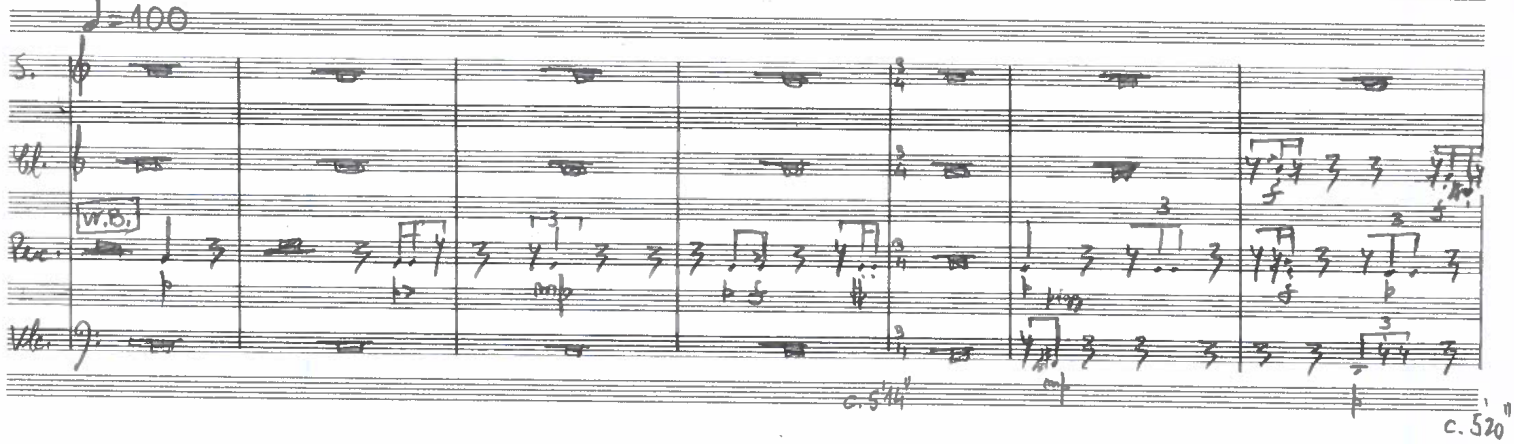
S.
Cl.
Perc.
Vlc.
Tempo de
(con sord.)
c.50"
c.40"
c.55"
c.1'05"
c.1'13"
c.1'31"
c.1'45"
c.2'01"
c.2'14"

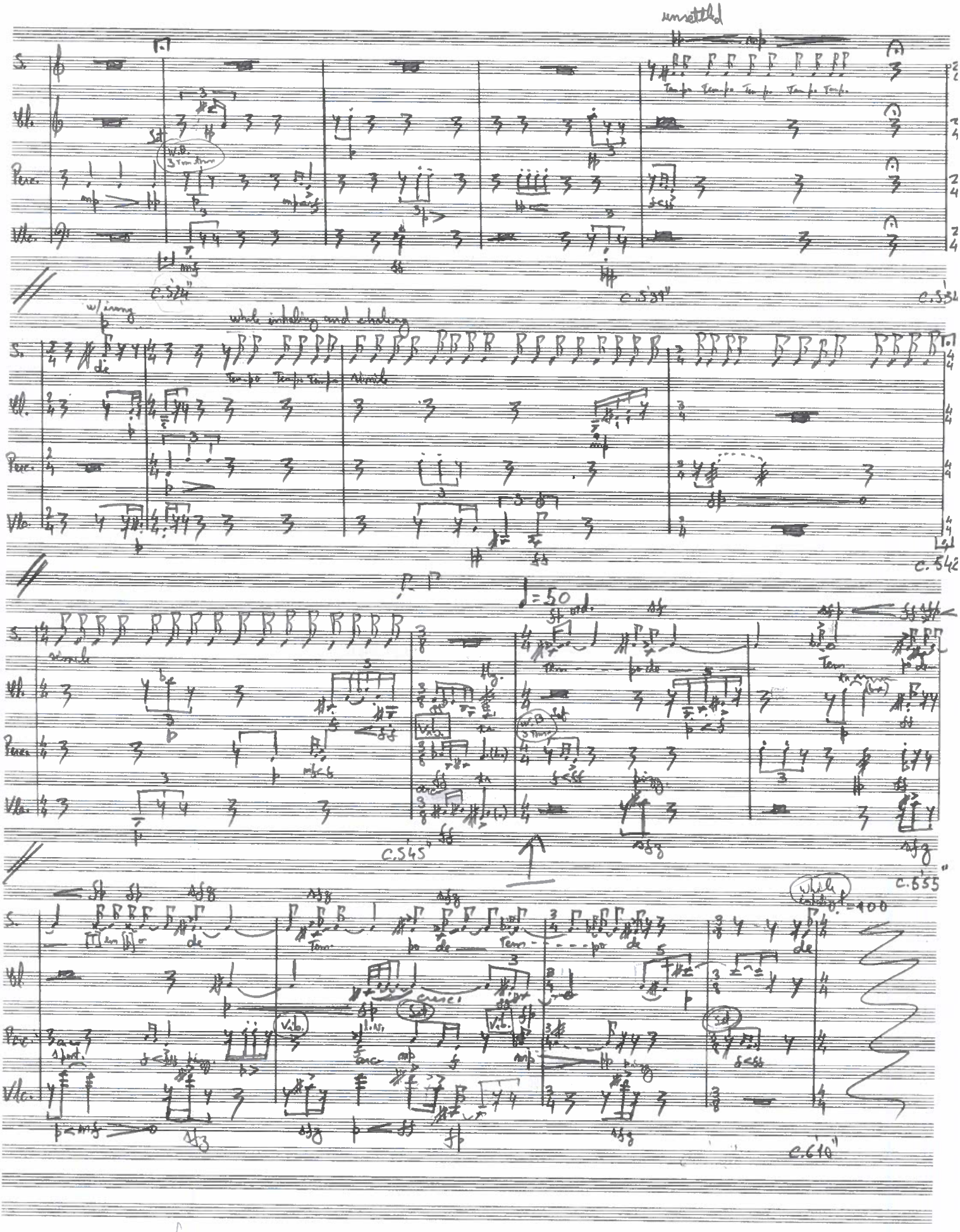
♩=c.72
♩=c.50
S.
Vl.
Perc.
Vlc.
w. B.
Tam
Timpani
Tp Vib.
arco
c.313"
c.230"
c.236"
c.245'
c.257"
c.304'
c.310"
♩=c.72
♩=c.50
Vib.
c.317"
c.331"
c.353"
c.400"



"almost accelerated rounds"

II. Nocturne e Arabesque



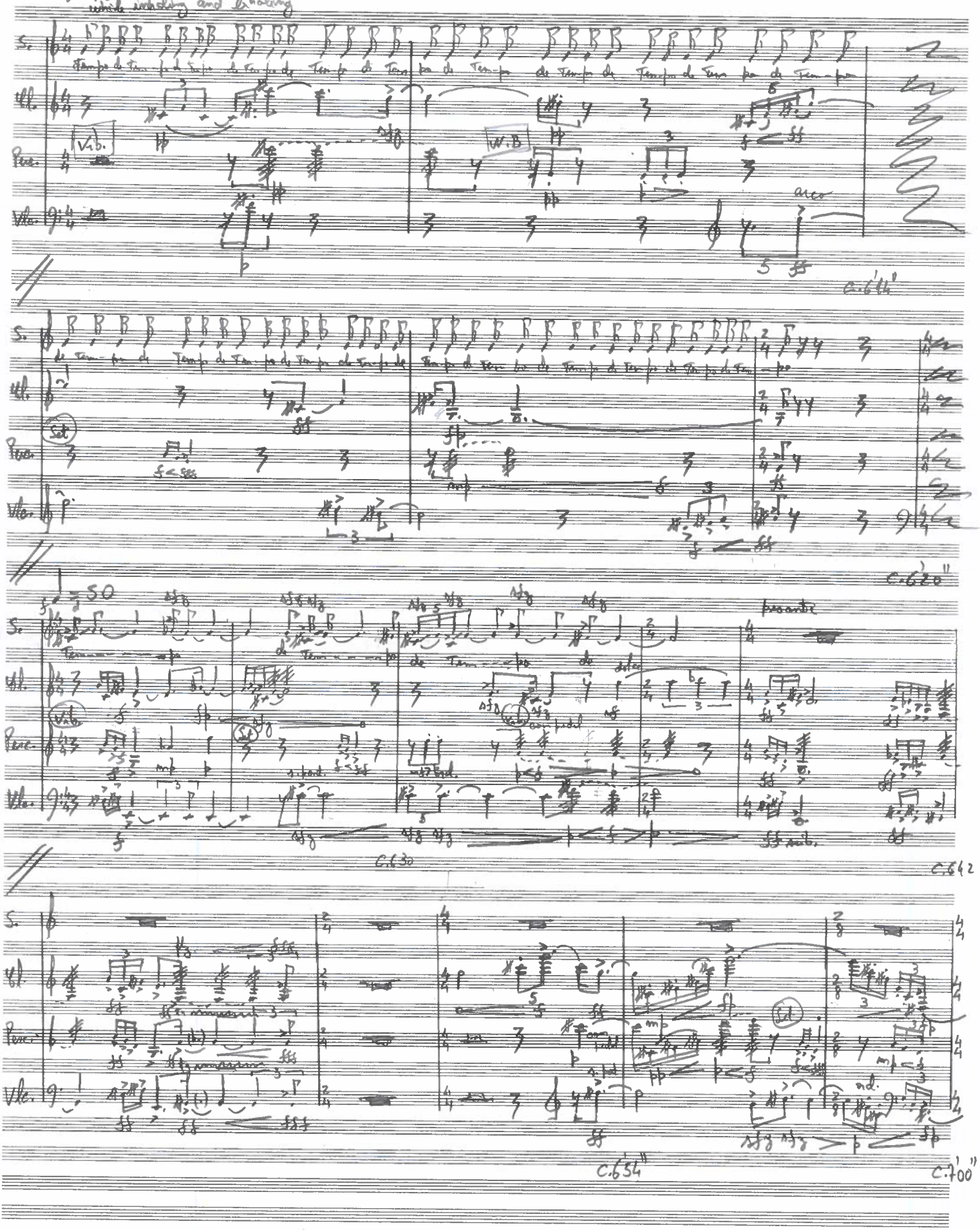


1/4 = 60
1A

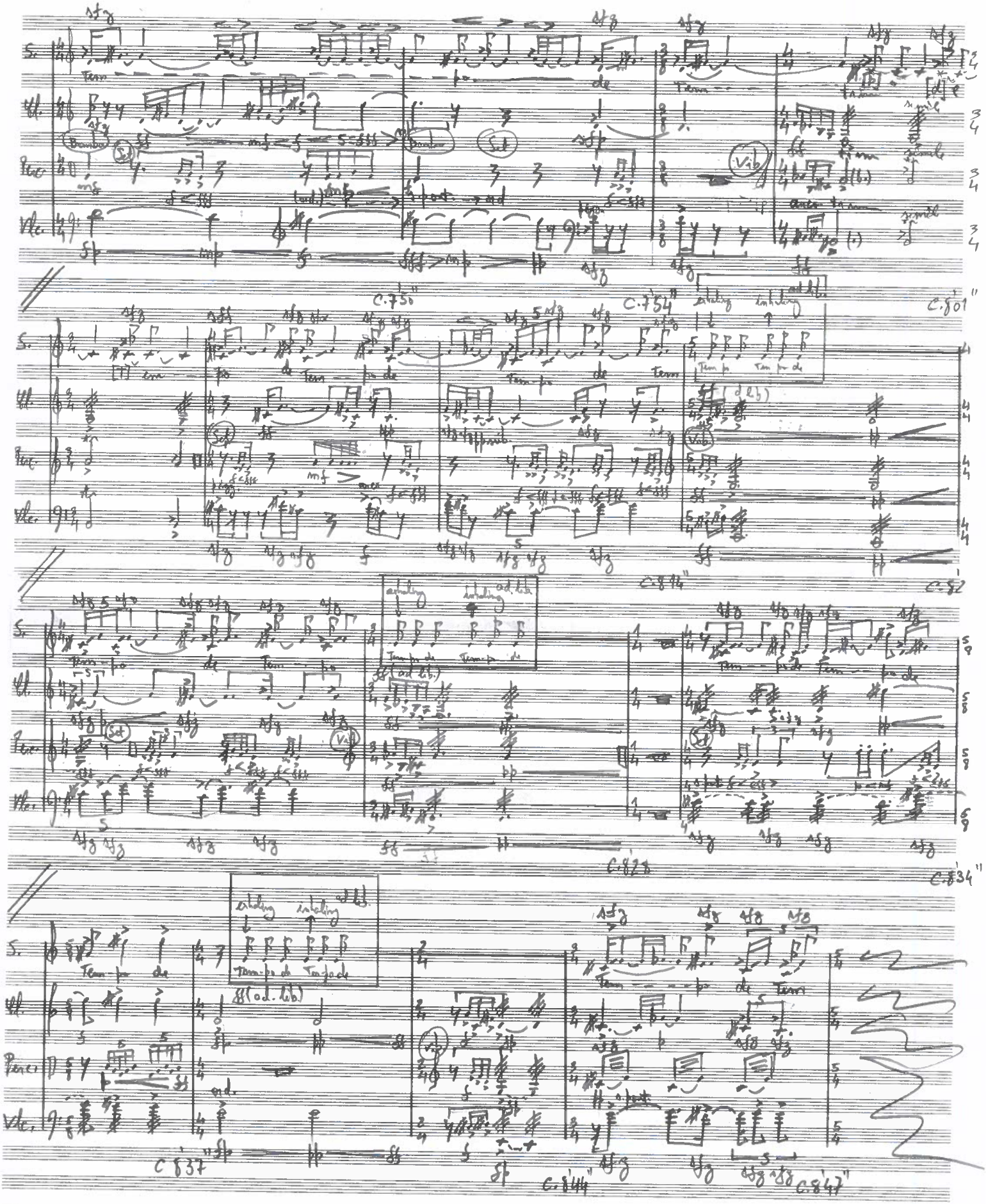
1/4 = 100
0,6 ♩

(canta "inhaling and exhaling" ad lib?)

♩=100 while inhaling and exhaling



♩=100
sliding
inbetween
ad lib.
Tam-tam de Timpani de
(ad lib.)
mp
senza ab.
senza
c.707"
c.710"
c.716"
c.719"
♩=50
w/stringbrush
mf > mp
c.723"
c.733"
mf
c.740"
c.745"
ord --> s. pont --> ord
c.7

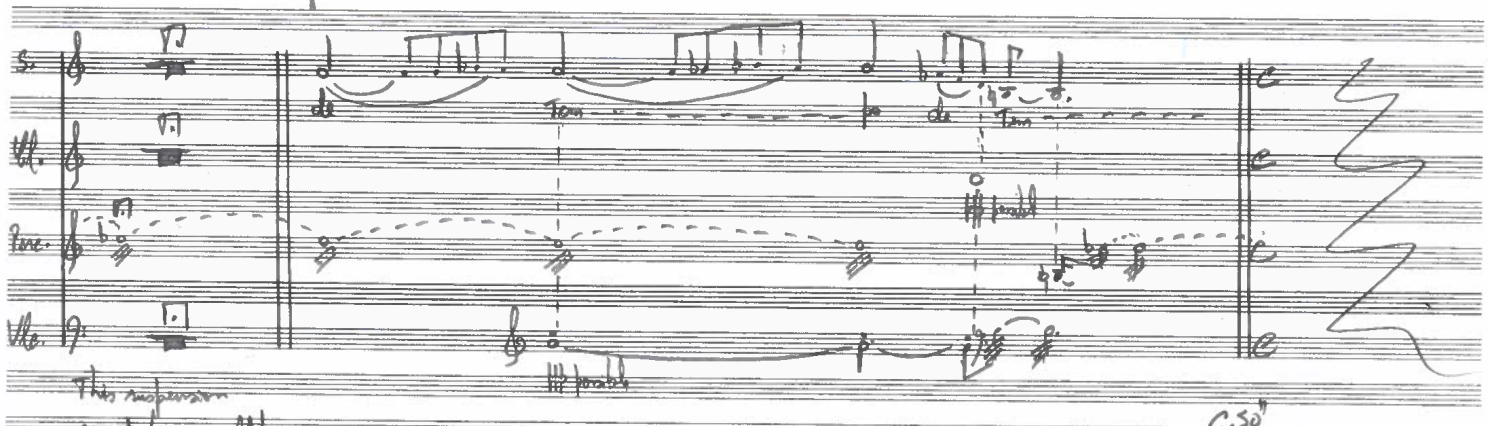

C. 750"
C. 754"
C. 801"
C. 834"
C. 837"
C. 844"
C. 847"

ad. lib.
ad. lib.
Tempo di Tempo di
(ad lib.)
stimpfen
C.853
The conductor should stop conducting. Sofiane will know when to continue! She the cue!
Conductor starts conducting!
C.910-
Conductor is the cue to continue!
C.955-100
The pause between movements must be small
Calm.
ad lib.
Conductor should not conduct! Sofiane decides when to continue!
C.0"
C.26"

* Agnus Dei (immutata)

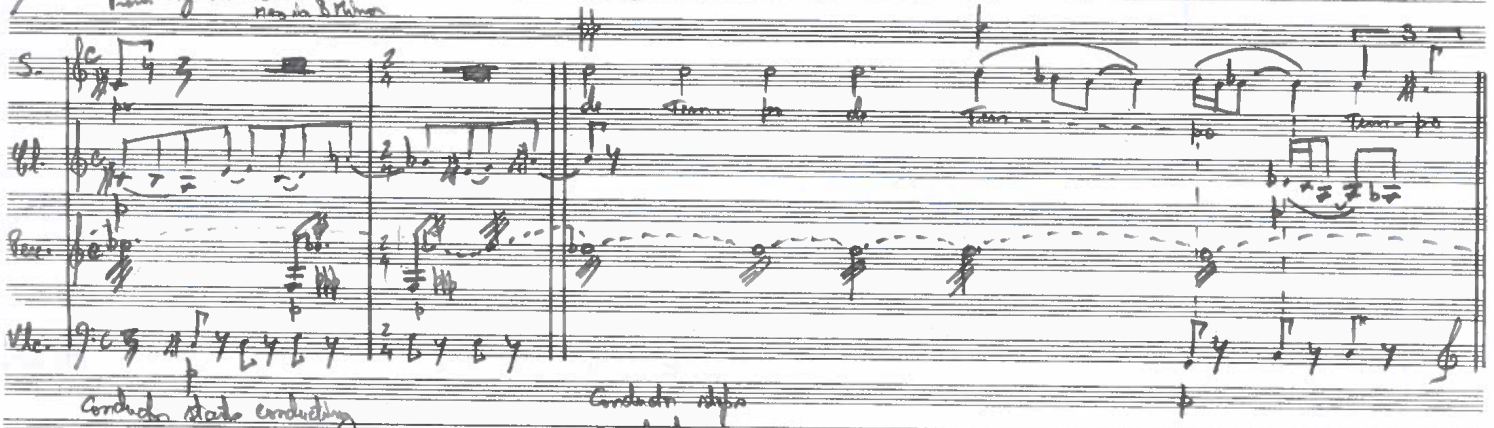
I

ad lib.



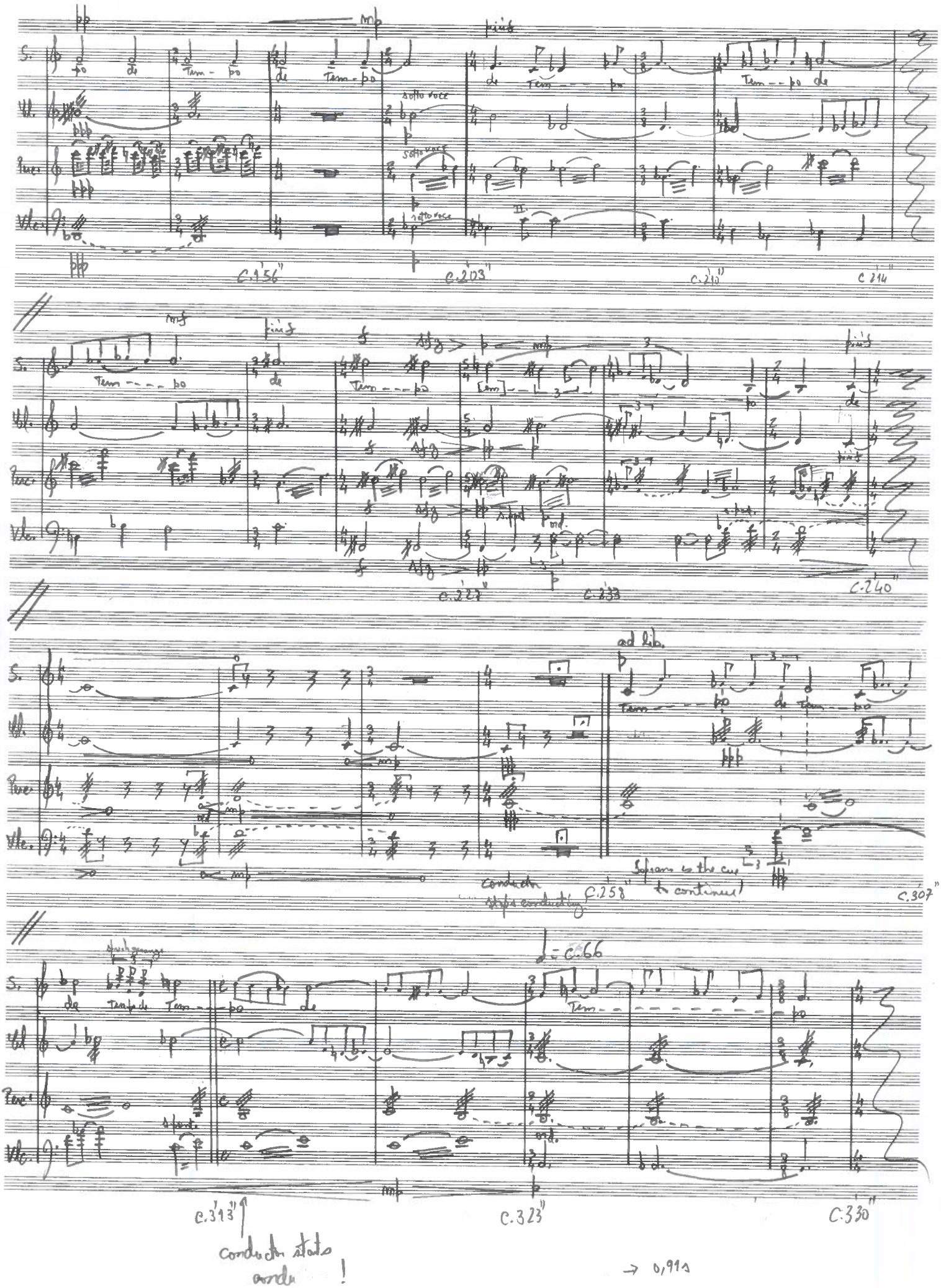
From "Agnus Dei" J.S. Bach
mass in B Minor

ad lib.



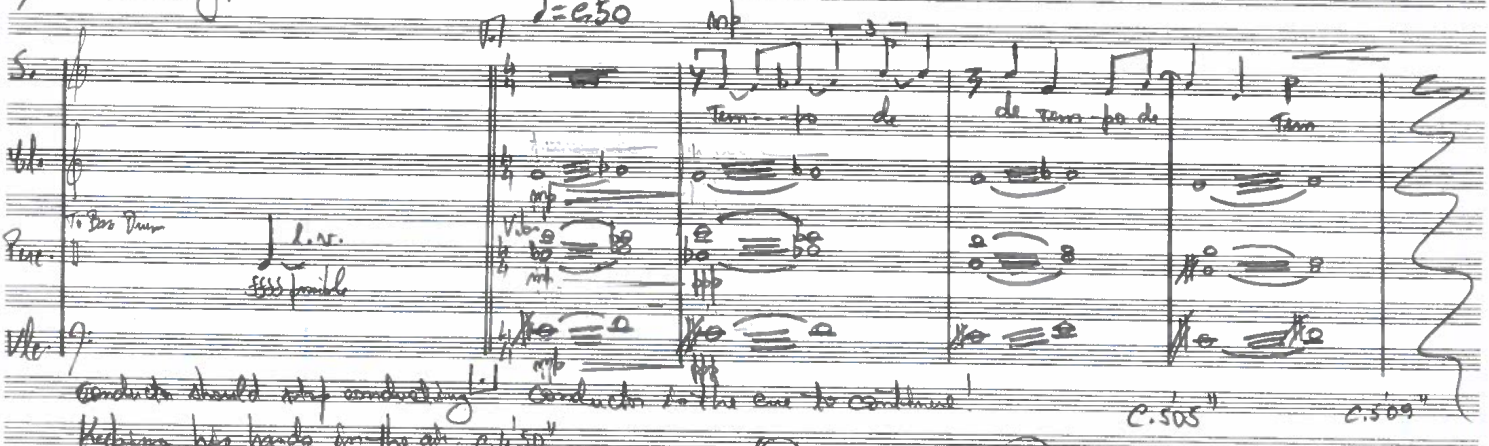
Repeat ad libitum

Bombo max: 4'37" (or for 3')
Bombo max: 3'75 4'15 (or for 6')

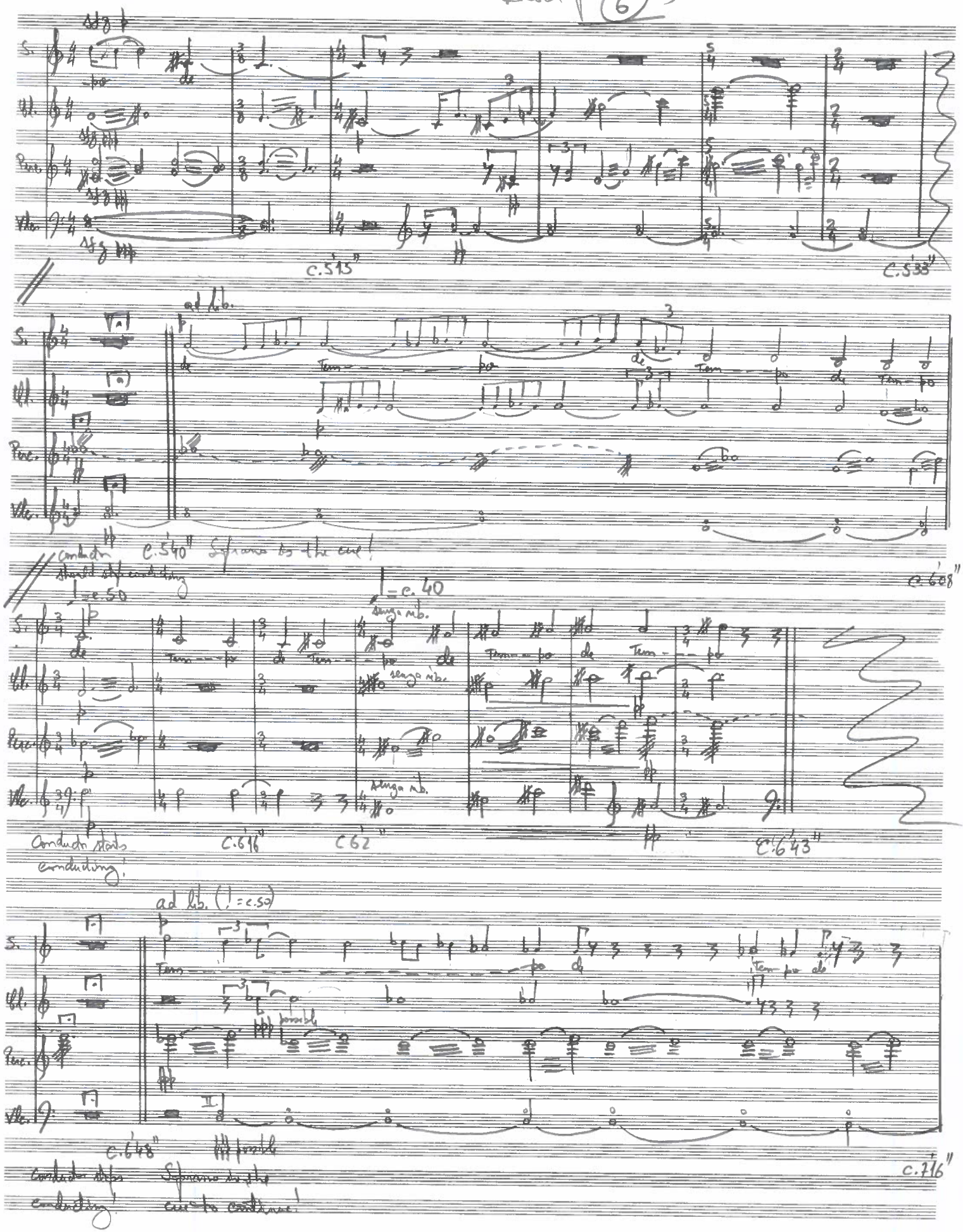

S.
Vln.
Perc.
Vlc.
Tam - - -

♩= c. 50
ad lib.
Tem - po
de
c.335"
c.390"
c.407"
Conductor fixes the mood of the instruments
Soprano is the cue!
Conductor must continue fixing the mood of the ensemble!

♩= c.50
pius
c.418"
c.426"
c.435"
c.437


Conductor starts conducting!
♩= c.50
To Bass Drum
l.v.
Vib.
Tem - po
de
c.505"
c.509"
Conductor should stop conducting!
Keeping his hands in the air c.4'50"
Percussionist players should loudly and ready to play the Bass Drum!
Should be dissapear!
Conductor is the cue to continue!
4
3
1

Dead 6


S.
Vln.
Perc.
Vlc.
c.515"
c.533"
ad lib.
Tam
c.540"
Soprano to the end!
c.608"
Conductor starts conducting!
l = c.50
l = c. 40
tempo rib.
c.616"
c.621"
c.643"
ad lib. (l = c.50)
c.648"
Conductor stops conducting!
Soprano to the end to continue!
c.716"

poco meno mosso

S.
Vl.
Perc.
Vc.

Conductor starts conducting! c.7 21"

♩= 66

Intermezzo I

S.
Vl.
Perc.
Vc.

Conductor should not conduct!

c.8

c.20"

meno mosso molto accel.

a tempo

molto accel.

a tempo

without rall.

c.32"

Conductor starts conducting

c.37"

c.58"

Sforzando until ↘ quarter bar harmonics

en dehors

S. Vln. Pno. Vlc.

c.1'06" c.1'19"

♩= c.40

c.1'31" c.1'50"

conductor and Percussion
Player should be in communication
When percussion player feels that
music should continue conductor
must continue!

♩= c.80

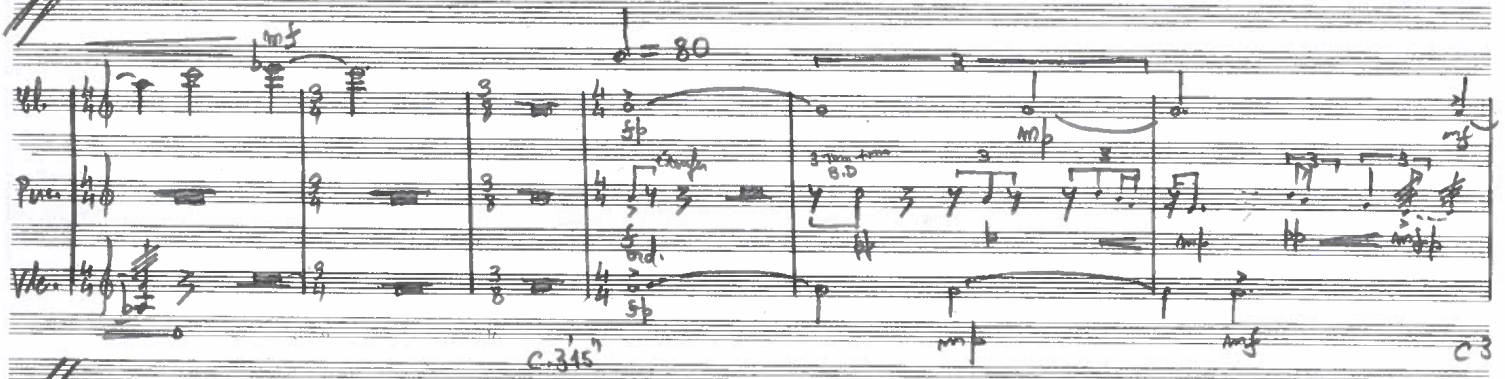
c.2'07"

♩= c.50

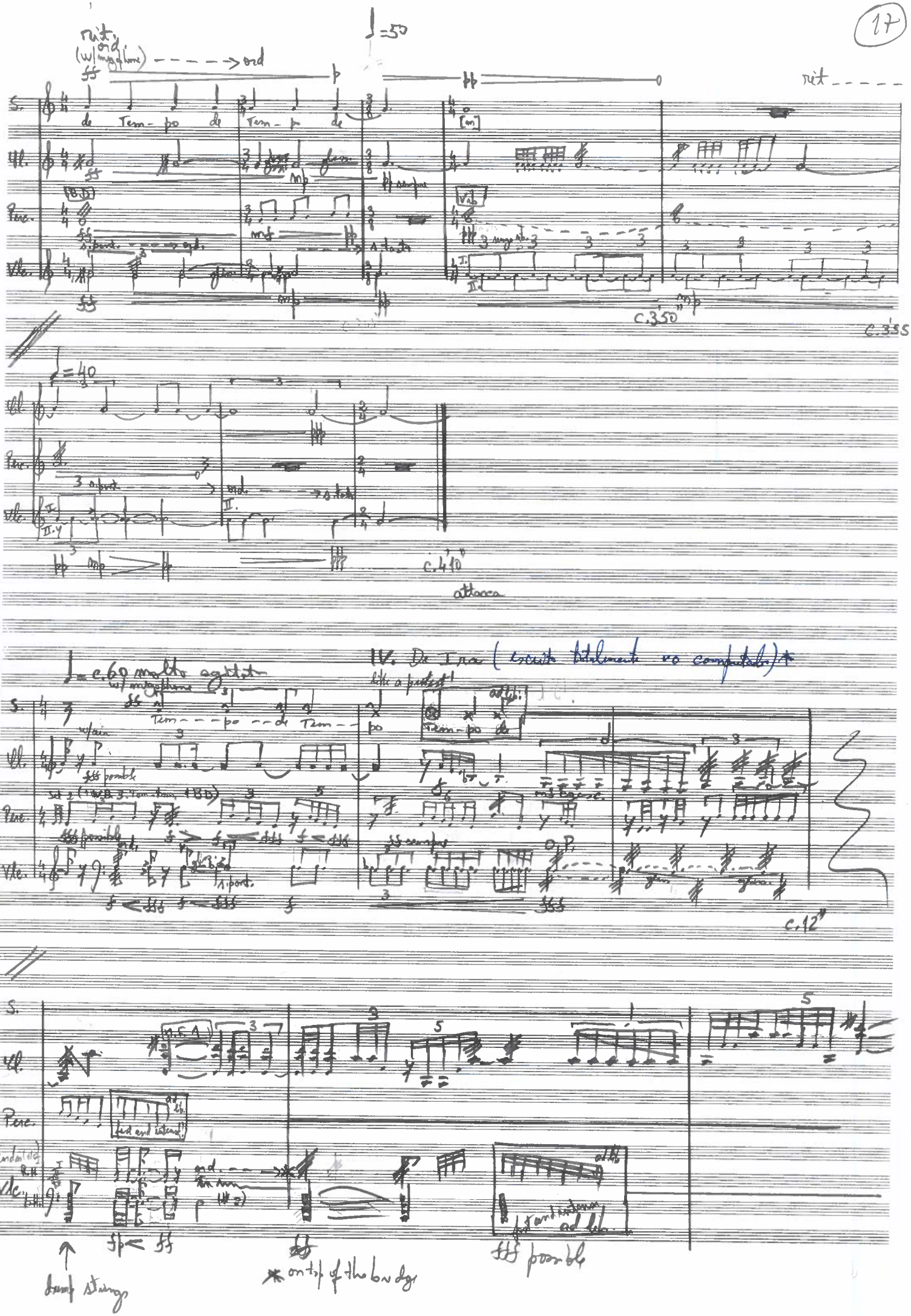
c.2'13" c.2'26" c.2'39"

Vln.
Perc.
Vlc.
dolce
w/ sim
C.247"
C.255"

Vln.
Perc.
Vlc.
dolce
C.300"
C.307"

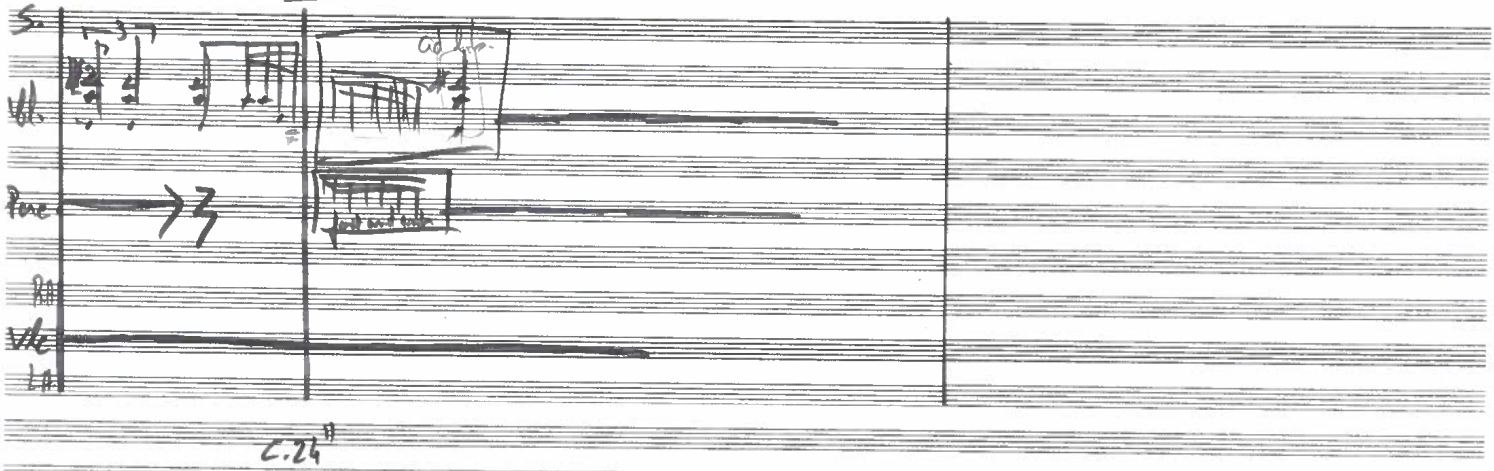

Vln.
Perc.
Vlc.
= 80
C.345"
C.3

S.
Vln.
Perc.
Vlc.
Tem - po
C.335"
C.337


rit. ord (w/ mp gliss.) ----->ord
ff
♩=50
rit -----
S.
Vl.
Perc.
Vlc.
Tem-po
Vib.
c.3'50"
c.3'55"
♩=40
3 sul pont.
ord.
c.4'10"
attacca
♩= c.60 molto agitato
w/ mp gliss.
sfff possibile
IV. De Profundis (excerpt, fragment vs complete)*
like a prelude!
Tem-po de
sul pont.
c.12"
fast and intense!!!
Cordiera
sul tasto
ord. (non vib.)
fff< ff
ff
sfff possibile
* on top of the bridge
bend strings

c. 30A

1



c. 24

Continuação no compartador!

IV. De Ira

♩=c.60 **molto agitato**

2

a battutta
♪=c.180

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

8

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

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

Perc. — (ad lib.) *death stroke!* | Vibraphone *f marcato*

R.H. — I. II. III. IV. *sfz* *sfz* *sfz* *sfz*

Vc. — (ad lib.) tr dumping strings | pizz. l.v. *f marcato*

L.H.

3 senza tempo, molto agitato, chaotic!

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

11

S. — percussion sounds with consonants [T]em -[p]o [d]e Tem - [p]o de [T]em (ad lib.) | w/ megaphone ---▸ ord. ---▸ w/ megaphone exhaling inhaling *simile* [T]em - [p]o [d]e [T]em (ad lib.)

B. Cl. — (ad lib.)

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

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

4 calmando

a battutta
♩=c.60

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

12

S. — w/ megaphone ---▸ ord. *fff* *pp* | exhaling inhaling *simile* [T]em-[p]o [d]e [T]em-[p]o [d]e [T]em-[p]o

B. Cl. — ord. ---▸ w/ air (ad lib.) *fff* *pp* | w/ air (ad lib.) | exhaling inhaling *simile*

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

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

Vc. — (ad lib.)

L.H. *fff* *pp*

attacca Intermezzo II.

Intermezzo II

* conductor for Snare or Bass Drum!
Rubrique for hand!

Cl. B. (air) (pizzicato) (air) ad lib.

with whistling

The pause between movements must be small!

V.

! = decided by Snare Stand be organic! limit! max. ♩ = 60

reading in the

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

Vl.

Pno.

Vlc.

Conductor stand and conduct!

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

Vl.

Pno.

Vlc.

Ten silences, all players and conductor shouldn't move!

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

Vl.

To Snare-Drum (or Bass-Drum)

Pno.

conductor plays

w/ often tapping

Vlc.

hard string*

pp simply

* choose the one that sounds more amplified with the mic!

c. 130" c. 139

drig

Tem-po de Tem-po de Tem-po de Tem-po de Tem-po de
c.1'51"
c.1'55"
c.2'03"
c.2'31"
Sub
on the sand *
c.2'43"
c.2'46"
conductor is the cue to continue!
c.3'00"
* The ensemble should focus in the sound of the sand!
* Continua no compasso!

Na edição colocar ao contrário!
Tempo di Tempo
sempre un ottavo
Perc.
Vlc.
Cond.
(a ad lib.)
Pode mudar!
mp
Vl.
S.
Tempo
Tempo di Tempo
ad lib.
C. 4'24"

c. 4'36"

* Continua no computador!

Anexos

Anexo A

Partitura do recitativo *Thy hand Belinda* e ária *When I am laid in earth*, da ópera *Dido e Eneias* de H. Purcell

Dido's Lament

from "Dido and Æneas", act 3

(1689)

Henry PURCELL
(1659-1695)

© Les Éditions Outremontaises - 2006

© Les Éditions Outremontaises - 2006

© Les Éditions Outremontaises - 2006

ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

M

MESTRADO
COMPOSIÇÃO

Tempo-relacional: um ponto de partida para a Composição

Marco Luís Lopes Pereira