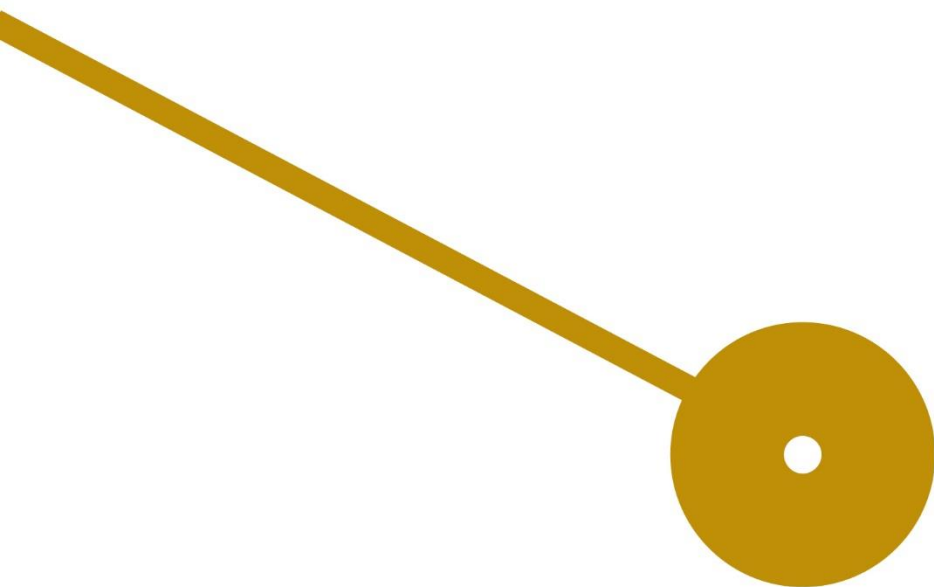


Pós-Modernismo e Obra Aberta: estratégias para integração de elementos do jazz na composição contemporânea

Paulino Ribeiro Gonçalves Garcia

06/2022





Pós-Modernismo e Obra Aberta: estratégias para integração de elementos do jazz na composição contemporânea

Paulino Ribeiro Gonçalves Garcia

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

Professor Orientador
Professor Doutor Carlos Azevedo

06/**2022**

Dedico este trabalho aos meus pais.

Agradecimentos

Gostaria de agradecer

a todos os meus amigos pelo apoio que me deram ao longo dos anos;

ao Paulo Gomes pelo impulso inicial que me levou até ao hoje;

ao professor Francisco Monteiro, por me desafiar a escrever mais;

aos professores deste curso pelas boas-vindas com que me acolheram e pelas novas perspetivas que me apresentaram;

ao meu orientador, professor Carlos Azevedo;

e um agradecimento particular à professora Ana Freijo pelo enorme trabalho que realizou comigo, pelo empenho e incentivo que ainda hoje guardo.

Resumo

Esta dissertação tem por temática uma corrente estética musical, o Pós-Modernismo, aliada ao conceito de Obra Aberta de Umberto Eco. Será feito um levantamento bibliográfico de várias perspectivas acerca da Composição ao longo do século XX, nomeadamente o Modernismo, e a música Indeterminista de forma a compreender o surgimento das intencionalidades pós-modernas. O Pós-Modernismo será analisado através de alguns exemplos, com vista à melhor compreensão do conceito de Obra Aberta. Este, por sua vez, será sujeito a um questionamento quanto à sua definição e possíveis corolários e também quanto à sua materialização. De seguida, as peças escritas ao longo do ano letivo serão expostas e relacionadas com a teoria enunciada na primeira parte da dissertação.

Palavras-chave

Obra Aberta; Pós-Modernismo; Improvisação; Interpretação; Ambiguidade; Música não erudita; Jazz.

Abstract

This dissertation has as its theme a musical aesthetic current, Postmodernism, allied to Umberto Eco's concept of Open Work. A bibliographical survey of various perspectives on Composition throughout the 20th century will be made, namely Modernism and Indeterminist music in order to understand the emergence of postmodern intentionalities. Postmodernism will be analysed through some examples, to better understand the concept of Open Work. This, in turn, will be subject to a questioning regarding its definition and possible corollaries and also its materialization. Next, the pieces written throughout the school year will be exposed and related to the theory enunciated in the first part of the dissertation.

Keywords

Open Work; Postmodernism; Improvisation; Interpretation; Ambiguity; Non-erudite music; Jazz.

Índice

Índice de figuras.....	1
Introdução.....	3
Perspetivas do século XX.....	5
Peças.....	20
1 – <i>Em Transe. E tu?</i>	20
2 – <i>Olvidar</i>	28
3 – <i>Super-herói</i>	33
Questões finais.....	42
Partituras.....	43
Referências.....	95

Índice de figuras

Figura 1 – Página 9 de Gran Torso (1972) de H. Lachenmann. Atente-se no gesto melódico representado por linhas nos violinos I e II.....	13
Figura 2 – Short Story (1961) de Kenny Dorham, versão de Joe Henderson no álbum In n' Out (1964). Note-se que a informação harmónica se encontra unicamente sob a forma de cifras, havendo alguns momentos em que o acompanhamento é tocado com os ritmos expostos por cima da pauta. De resto, tal como é comum no género do jazz, todo o acompanhamento é improvisado a partir do “modelo base”, isto é, a partitura.....	14
Figura 3 – 4 Systems de Earl Brown. Atente-se nas instruções no fim da página e na ambiguidade assumida pelo compositor.....	15
Figura 4 – as duas edições de Sequenza I de L. Berio. 1958 e 1992.....	18
Figura 5 – compassos 1-5.....	21
Figura 6 – compassos 9-14.....	21
Figura 7 – compassos 53-65.....	22
Figura 8 – compassos 67-72.....	23
Figura 9 – compassos 85-89.....	23
Figura 10 – compassos 121-125.....	24
Figura 11 – Primeira página da peça de Takemitsu, acrescido de parte das instruções iniciais que permitem a leitura e interpretação da mesma.....	25
Figura 12 – compassos 162-171.....	26
Figura 13 – Compassos 116-120 e 197-202. O motivo melódico nos compassos 117 e 119 reaparece nos compassos 198 e 199.....	27
Figura 14 – Sistemas da página 2. Veja-se a insistência em certas notas e a pouca densidade rítmica nas duas mãos.....	29
Figura 15 – Sistemas da página 3. A direcionalidade desta secção aponta para este nível de intensidade contrastante à da figura 14.....	30
Figura 16 – Segundo sistema da página 5. As duas colcheias na mão direita, harmonizadas pela mão esquerda são o mote desta secção que mais uma vez impele a intensidade da peça.....	31
Figura 17 – Excerto do primeiro sistema da primeira página (cima); terceiro sistema da página 6 (baixo). As colcheias com apogiatura são uma reutilização de material previamente exposto.....	31
Figura 18 – Comparação do primeiro e último sistema da obra.....	32

Figura 19 – Compassos 6-11. Motivo cromático.....	34
Figura 20 – Compassos 24-26. Motivo cromático com a participação de todos os instrumentos.	34
Figura 21 – Compassos 66-72. As três notas graves do piano e a transposição subsequente em forma de power chords.	35
Figura 22 – Compassos 85-87. Frase melódica modal.....	36
Figura 23 – Compassos 103-105.....	36
Figura 24 – compassos 116-118	37
Figura 25 – Compasso 125.....	37
Figura 26 – Compasso 139.....	38
Figura 27 – Compassos 147-148. O ostinanto alterna entre 7/8 e 4/4.....	38
Figura 28 – Compassos 158-161.....	39
Figura 29 – Compassos 187-191.....	40
Figura 30 – Compassos de improvisação na última página.....	41

Introdução

O meu percurso musical até aqui situou-me sempre entre os domínios do Jazz e da música Erudita. As composições que escrevo são por eles influenciadas por razões estéticas e técnicas, sendo que cada vez mais me encontro na necessidade de explorar os caminhos em comum e, porventura, estabelecer ligações nos pontos mais afastados.

A presente dissertação terá por objetivo apresentar um suporte teórico e académico que sustente os propósitos pessoais que impelem a minha escrita composicional. Para tal, será feito um levantamento bibliográfico comentado, de modo a oferecer um ponto de vista abrangente acerca de algumas perspetivas quanto aos temas a serem abordados. Este estado da arte irá considerar a Composição como cerne, isto é, o tema principal sobre o qual as temáticas restantes serão discutidas com vista a compreender a sua pertinência na escrita musical atual.

As composições do universo jazzístico, na sua larga maioria, tendem a formalizar-se de um modo linear: tema principal – improvisação sobre as melodias e/ou harmonias – reexposição do tema principal. No entanto, mediante a inclusão da aprendizagem do Jazz no *currículum* educacional, cada vez mais existem músicos de Jazz com recursos técnicos direcionados para a Escrita, no sentido em que os temas deixam de ser meros pretextos para a Improvisação e existe uma distribuição equitativa entre a Composição e a Improvisação/Interpretação. Por outro lado, a música Erudita Contemporânea tem vindo a romper com formas simétricas do discurso – por exemplo, estruturas ABA –, estas predominantes no passado musical. As questões da improvisação (que muito embora fossem mais aceites em séculos mais distantes) e da interpretação pessoal e subjetiva das obras residem em correntes estéticas bastante recentes, nomeadamente após a II Guerra Mundial, com o

aparecimento de conceitos como o Indeterminismo, o Aleatorismo e a Obra Aberta, este último, a abordagem que decidi investigar e materializar sob a forma de composições.

Proponho-me, assim, investigar diferentes formas de construção musical, que permitam a presença da improvisação e da interpretação do instrumentista. Uma das perguntas-chave poderá ser o questionamento da pertinência da improvisação – se se pretende uma improvisação demasiado controlada, até que ponto não valerá a pena uma escrita propositadamente ambígua de forma a dirigir ou encaminhar o instrumentista para determinado caminho. Por outro lado, que valor estético e composicional assumirão as peças se for dada demasiada liberdade ao intérprete?

Não são questões que preveja conseguir dar resposta simples, mas pretenderão abrir caminhos e reflexões que me ajudarão a amadurecer enquanto músico.

Perspetivas do século XX

Para melhor compreender a pertinência do conceito da Obra Aberta na criação musical do século XXI, proponho um levantamento de algumas perspetivas estéticas proeminentes do século passado.

A procura do Novo no começo do século XX prendia-se com a questão do tonalismo, aparentemente considerado esgotado (Auner, 2013). Vários compositores deste período destacaram-se pelo uso de combinações musicais até aí entendidas como dissonâncias. No entanto, Schoenberg (1950) ganhou outro relevo mercê da sua percepção da Nova Música, mais concretamente pela assunção da emancipação da dissonância:

However, such a change became necessary when there occurred simultaneously a development which ended in what I call the emancipation of the dissonance. The ear had gradually become acquainted with a great number of dissonances, and so had lost the fear of their "sense-interrupting" effect. (p. 104)

Stravinsky, apesar de apresentar algumas diferenças estéticas relativamente à escrita musical de Schoenberg (Adorno, 1974), partilha este conceito: "Tendo-se ela própria tornado uma entidade, acontece frequentemente que a dissonância nem prepara nem antecipa absolutamente nada" (Stravinsky, 1942, p. 50).

Os dois compositores partilham igualmente uma postura quanto ao processo de criação e sobre quem a responsabilidade recai. Stravinsky (1942) refere-se a todos os sons (por exemplo, os sons da natureza) como "promessas de música" (p.35) e que se transformam em "música apenas pelo motivo de serem organizados e que tal organização pressupõe um acto humano consciente" (p.36). Schoenberg (1950) anui com o pensamento antropocêntrico na medida em que é unicamente o Compositor o ator capaz de gerar e veicular a Ideia em todo o processo de escrita-performance:

A creator has a vision of something which has not existed before this vision. And a creator has the power to bring his vision to life, the power to realize it. (...) Alas, it is one thing to envision in a creative instant of inspiration and it is another thing to materialize one's vision by painstakingly connecting details until they fuse into a kind of organism. (p.102)

Muito embora os dois compositores distem quanto a outras preocupações do processo de composição¹, o pensamento modernista de uma parte significativa do século XX é influenciado pelas posturas destes autores.

Já na segunda metade deste último século, estas e outras questões voltavam a discutir-se. John Cage, dentro da sua música da chance, do indeterminismo, do experimental, traz-nos novas perspectivas quanto à perspetivação da música. Procurou ultrapassar certas barreiras até aqui entendidas como não-quebráveis, como a relação do compositor com os performers e o público; a relação entre os sons controlados e os não controlados; a relação entre a captação auditiva e a visual²; a procura da experiência do som pelo som e não pelas camadas de informação caracterizantes que tipicamente se aplicam (as notas, o timbre, as dinâmicas...). Por outras palavras, Cage procurou abstrair-se do plano de escuta interior e aproximar-se do plano exterior da experiência do presente, em que a escuta não se foca no que virá, mas sim no contínuo de sons (estes, indiferenciados entre os “musicais” e “não-musicais”) – a experiência musical transforma-se de hermenêutica para fenomenológica, os códigos musicais standardizados são preteridos em prol de uma percepção da experiência musical em si.

Estas características da música de Cage são exemplificativas de uma nova corrente emergente, o Pós-Modernismo. Kramer (2016) refere-se a este movimento, não como um período artístico/histórico delimitado por décadas e/ou séculos, mas sim como uma atitude, um processo de (des)construção de uma obra. São várias as marcas que podem enunciar uma obra como pós-moderna sendo que muitas das peças da segunda metade do século XX e do século XXI dificilmente poderão ser reconhecidas como exclusivamente pós-modernas ou modernistas. A presença de algumas das características pode sugerir ao ouvinte influências do Pós-Modernismo, sem que objetivamente seja possível classificar uma obra como tal.

¹ Por exemplo, a questão da sistematização/racionalização levada a cabo por Schoenberg, apenas aplicada por Stravinsky numa fase tardia da sua carreira.

² Cage (1961) nas suas palestras, frequentemente sobressaía a necessidade de invocar o teatro musical: “An ear alone is not a being; music is one part of theatre. “Focus” is what aspects one’s noticing, Theatre is all the various things going on at the same time. I have noticed that music is liveliest for me when listening for instance doesn’t distract me from seeing” (p.149).

Uma das características da criação pós-modernista é a desconstrução da linearidade/hierarquia histórica – confronte-se com a mentalidade modernista, a da superação do passado. De uma forma geral, todos os compositores estudaram os seus antecessores (principalmente os da música tonal) e, numa tentativa de os ultrapassar, desenvolveram a sua própria linguagem, com o propósito de trazer o progresso na Música. O domínio da linguagem passada consiste na apropriação do material musical prévio e na subsequente transformação, adaptação e moldagem do existente em algo de novo. Atente-se nas peças de Schoenberg, tais como, *Gurre-lieder* (1911), *Verklärte Nacht* (1899), *Friede auf Erden* (1911), como exemplos de construção musical erguida a partir de um vasto conhecimento das harmonias do passado, transformadas em conteúdo identitário do autor. Acrescentando um outro exemplo, Debussy, em *Golliwogg's Cakewalk* (1908), introduz uma citação adulterada da música de Wagner, *Tristão e Isolda* (1859), incorporando uma linguagem musical (que não a sua) na composição da sua própria peça.

Por outro lado, o pensamento pós-modernista procura quebrar com a linearidade do tempo, no sentido em que as obras do passado não devem ser reconhecidas como material a ser desenvolvido mercê da sua datação. Ao invés de absorver o passado e adaptá-lo para a realidade do presente, os pós-modernistas consideram o material histórico igualmente relevante quanto as composições mais recentes, seja através das citações diretas e plenas de obras existentes ou a invocação de ambientes, orquestrações, harmonizações ou melodias de algum período histórico. Observe-se o *Stabat Mater* (1962) de Krzysztof Penderecki – toda a construção da peça guia-se por gestos de convergência e divergência dos quatro naipes dos três coros, resultando em harmonias tradicionalmente pouco convencionais, sendo que em determinados momentos, o *cluster* é o pretendido. No entanto, o material melódico inicial é apresentado como uma voz gregoriana, e estão presentes várias técnicas de contraponto, que remontam a séculos anteriores. No final da peça, após um adensar de polifonia não tonal, o último acorde da obra é uma tríade de Ré maior. Esta composição detém várias marcas modernistas, nomeadamente a questão da estrutura, da linearidade do texto, da apropriação das melodias gregorianas e da linguagem tímbrica típica do Modernismo do século XX. Por isso, com alguma ironia, o último acorde poderá ser entendido como o momento pós-moderno da peça.

Poderá ser interessante compreender alguns dos motivos que levam a que estas características pós-modernistas proliferem nas composições das últimas décadas. O conceito de saturação social é utilizado por Gergen (1991) como uma possível fonte das atitudes pós-modernas – “As social saturation proceeds we become pastiches, imitative assemblages of each other. In memory

we carry others' patterns of being with us. Each of us becomes the other, a representative, or a replacement" (p. 71). Kramer (2016), corrobora este autor, evidenciando a sociedade interconectada do século XXI, pela proliferação da Internet:

There is no time to reflect, no time to savor, no time for contemplation, no time for considered choice, no time for depth. Conflicting claims on our attention, as well as constant bombardment with information, lead to the fragmented sensibility associated with postmodern attitudes. (pp. 16, 17)

A multiplicidade, a intertextualidade e a falta de coesão do nosso próprio ser são notórias no indivíduo contemporâneo. Morgan (1992) sugere que esta diversidade de vozes influencia as correntes artísticas pós-modernas:

The plurality of styles, techniques, and levels of expression appears both plausible and meaningful in a world increasingly shedding its common beliefs and shared customs, where there is no longer a single given "reality" but only shifting, multiple realities, provisionally constructed out of the unconnected bits and pieces set loose by a world stripped of all attachments. (p.58)

A título de novo exemplo, estas características da música pós-moderna estão presentes na 3.^a sinfonia (1979) de William Bolcom, principalmente no 2.^o andamento, *Scherzo Vitale*. Este excerto consiste na exposição de várias imagens sonoras, sendo possível situar algumas em contextos mais contemporâneos, nomeadamente em questões tímbricas e de orquestração. Contudo, existe claramente uma sobreposição de camadas e ambientes distintos, os quais, Bolcom não hierarquiza. Existem vários momentos em que grande parte da orquestra apresenta um tema reminescente de bandas sonoras de Hollywood repleto de sentimentalismo exagerado. A esta camada, são acrescentadas outras sonoridades, algumas aguerridas, outras discretas, todas descontextualizadas. A unidade e a coerência, em tempos entendidas como qualidades de um bom compositor modernista, nesta obra são descartadas em prol de uma imagética de acoplação de sons, os quais, representam elementos da "alta" e da "baixa" cultura. Ao facilmente reconhecível é adjudicado a linguagem do choque e a relação pós-modernista para com a tradição (seja ela mais ou menos contemporânea) é de inclusão, não enaltecendo nenhum ambiente em particular.

Mercê desta “tempestade” de diferentes realidades que formam e caracterizam o público e os músicos pós-modernos é pertinente compreender o papel do compositor, este posto cada vez mais em questão com as obras de Cage (recorde-se a necessidade da experienciação do presente por parte do público), e igualmente esbatido por Roland Barthes (1977) através da metáfora da «morte do autor»:

We know now that a text is not a line of words releasing a single “theological” meaning (the “message” of the Author-God) but a multidimensional space in which a variety of writings, none of them original, blend and clash. The text is a tissue of quotations drawn from (...) many cultures and entering into mutual relations of dialogue, parody, contestation, but there is one place where this multiplicity is focused and that place is the reader, not, as was hitherto said, the author. The reader is the space on which all the quotations that make up a writing are inscribed without any of them being lost; a text’s unity lies not in its origin but in its destination. (p. 146, 148)

A multiplicidade de significados e pluralidade de ideias multiculturais levam a que o texto artístico se foque não na origem, o autor como o portador da mensagem da Verdade, mas sim no recetor, este um intérprete da experiência artística, à qual atribui significado. “[O pós-modernismo] is the end of the age of the signified and the beginning of the age of the signifier” (Mann, 1991, pp. 121-122).

Para o compositor com características pós-modernistas, existem sons. Uns, delineados há quatro minutos, outros há quatro séculos, são igualmente válidos e a procura da obra, passa pela combinação não possessiva (no sentido de interpretar, distorcer, à maneira modernista) do mundo sonoro. Por isso, as peças com características pós-modernistas, tendem a apresentar diferentes perspetivas: a intencionalidade da experiência sonora do compositor (que, por vezes, é apenas uma possibilidade³) e as múltiplas que o público pode gerar a partir dos elementos fornecidos pelo próprio compositor. Estas interpretações poderão ser aditivas, no sentido em que se acrescentam novas intencionalidades, quer na escrita quer na escuta. De acordo com Gergen (1991), é este o tipo de meta-narrativa a que o pós-modernismo se aproxima:

³ Dependendo da permissibilidade conferida aos instrumentistas, estes podem também participar no processo de criação da Obra.

The postmodern condition ... is marked by a plurality of voices vying for the right to reality (...) In the postmodern world we become increasingly aware that the objects about which we speak are not so much "in the world" as they are products of perspective. (p. 7)

O compositor do século XXI, à imagem do sujeito possibilista⁴ do século XX, tem inúmeras hipóteses para onde caminhar em nome da Inovação. Mais do que as técnicas de composição desenvolvidas neste último século, a Perspetiva aparenta ser a grande conquista dos novos tempos, uma ferramenta que permite ultrapassar os dilemas temporais e o desenvolvimento musical a partir da produção dos antecessores. As questões que se colocam relativamente às figuras de autor na música, numa sociedade cada vez mais mercantilizada; as questões das experiências individuais na **escuta** repetida das mesmas obras (o público); as questões das experiências individuais na **performance** repetida das mesmas obras (os músicos); o processo de reinterpretar os momentos auditivos nas novas criações são temáticas pertinentes de serem analisadas à luz do conceito da «Obra Aberta» de Umberto Eco (1976):

(...) uma obra de arte é um objeto produzido por um autor que organiza uma secção de efeitos comunicativos de modo que cada possível fruidor possa recompreender (através do jogo de respostas à configuração de efeitos sentida como estímulo pela sensibilidade e pela inteligência) a mencionada obra, a forma originária imaginada pelo autor.

(...)

No fundo, a forma torna-se esteticamente válida na medida em que pode ser vista e compreendida segundo múltiplas perspectivas, manifestando riqueza de aspectos e ressonâncias, sem jamais deixar de ser ela própria.

(p.40)

⁴Robert Musil descreve num romance inacabado (Der Mann ohne Eigenschaften) o Homem do início do século como um "possibilista", um sujeito com sentido de possibilidade, ao qual estão abertos vários caminhos por onde prosseguir, e para quem o real não é uma barreira – nada tem de ser como é atualmente, e as coisas "could probably just as well be otherwise (Auner, 2013, p. 300)".

Um dos pressupostos-chave será o da quebra da barreira entre compositor e performer, este agora no papel de intérprete, que contribui para a própria construção da peça ao fruir e contribuir com a sua experiência e sensibilidade para o acontecimento musical. Este tipo de descentração do compositor em prol da interação com os instrumentistas serve como contraste com as posturas de Stravinsky (1942), Schoenberg (1950), ou até escritos mais recentes, como os de Levinson (2014) que define Música como “sons temporalmente organizados por uma pessoa”⁵ (p. 56). As características em comum com algumas noções típicas do Pós-Modernismo musical são várias, nomeadamente a possibilidade de múltiplos significados e interpretações, quebra de algumas barreiras Modernistas, e a crescente proliferação das práticas coletivas musicais (Kramer, 2016).

Eco propõe a possibilidade de os recetores relerem os mesmos textos ou ouvirem várias vezes as mesmas peças e obterem interpretações diferentes. Será possível então assumir a abertura de qualquer obra de arte? Quando perspectivado unicamente como a relação entre o produto artístico e o recetor a resposta será afirmativa. No entanto, o foco de Eco centra-se “no âmbito das obras ‘abertas’, [n]uma categoria mais restrita de obras que, por sua capacidade de assumir diversas estruturas imprevistas, fisicamente irrealizadas, [definíveis] como ‘obras em movimento’” (Eco, 1976, pp. 50, 51). Neste sentido, os conceitos de Obra Aberta e Obra Fechada não são premissas dicotómicas⁶, mas antes um espectro que permite a gradação da abertura, isto é, a flexibilidade da forma da obra que transforma o compositor num criador de campos de possibilidades, num “instigador da apreensão estética, onde a criação se foca numa intenção da escuta e no convite a uma participação activa” (Aguiar, 2012, p. 58). A identidade de uma Obra Aberta não se encontra no momento da sua criação ou na concretização material⁷, isto é, não se foca no produto em si ou na sua relação com o autor, mas sim em quem o escuta. Estas Obras em Movimento demarcam-se das restantes por se transformarem num processo sujeito à temporalidade da conceção inicial (compositor), interpretação (instrumentistas) e receção (público). Estes três elementos humanos, estimulados pela Obra, produzirão leituras diferentes aquando de novas performances e/ou escutas. Estas leituras, ao contrário de outro tipo de Obras, não procurarão uma identificação

⁵ Atente-se na falta de pluralidade do sujeito.

⁶ É problemático aceitar a existência de uma obra completamente aberta ou fechada. “In other words, every performance, even of notated music, is to some extent an improvisation at the nuance level” (Snyder, 2000, p. 89).

⁷ Seja esta de natureza nominalista (a existência da partitura) ou abstrata (idealização e performance de conceitos). Cf. Kania (2010), para uma lista detalhada acerca de ontologia musical e diferentes tipos de conceção de Obra.

tendencialmente perene e estanque para com o material exposto, mas sim um despertar frutivo oriundo da ambiguidade frutífera e da metáfora (não alegórica, mas possibilista!), dotando as Obras em Movimento com a “poética da sugestão” (Eco, 1976, p. 46).

Os caminhos que possibilitam a abertura de uma Obra são vários. Dependendo do tipo de peça que se pretende construir, das linguagens musicais empregues e, por vezes, dos próprios músicos que a vão tocar, é possível debruçar-se sobre diferentes elementos que permitem a existência de múltiplos significados atribuídos ao conteúdo.

A notação não convencional, isto é, a escrita que progressivamente se afasta dos componentes standardizados da pauta⁸, torna-se cada vez mais passiva à interpretação dos músicos. A escrita propositadamente ambígua pode dirigir-se por exemplo à duração das notas, deixando que o intérprete construa a sua própria noção de tempo a partir de valores relativos e não absolutos, isto é, notas de “curta”, “longa”, “mais/menos curta/longa” duração, ao invés de assumir a relação típica entre a figura rítmica e o tipo de compasso. O mesmo se passa com a seleção das alturas do som – as linhas melódicas que consistem num tracejado descartam a importância da nomeação de todas as notas do percurso e o propósito da sua escrita é desenhar o gesto com início no ponto A e término no ponto B (ver figura 1). Existem as paletes de notas que permitem aos intérpretes fazer escolhas sobre que notas tocarem durante a duração de tempo indicada. Estas, inclusivamente quando escritas para ensembles de forma mais controlada, como por exemplo, na obra *Threnody for the victims of Hiroshima* (1961) de K. Penderecki criam efeitos tímbricos com uma configuração eficiente que complementa a escrita tradicional mais determinista. Considere-se também as cifras barrocas e anglo-saxónicas que apresentam a informação harmónica a ser tocada sendo que, no contexto jazzístico, a codificação também está sujeita a uma gradação de especificidade⁹. É possível classificar um acorde com determinado valor harmónico deixando que o intérprete assuma a responsabilidade de encontrar as melhores opções na quantidade de notas, no seu registo e nos momentos de ataque rítmico (ver figura 2).

⁸ As claves, a indicação de tempo, as barras de compasso periódicas, as figuras rítmicas, a altura precisa do som, entre outros.

⁹ Exemplificando, é possível encontrar acordes dominantes (acordes com 4 ou mais notas, em que existe forçosamente um 3.º grau maior e um 7.º grau menor), nos quais a qualidade dos graus harmónicos mais distantes da fundamental, as chamadas *extension notes* (as nonas, décimas primeiras, décimas terceiras), sejam moldados consoante o que a melodia dos temas sugere (Levine, 1995).

Figura 1 – Página 9 de Gran Torso (1972) de H. Lachenmann. Atente-se no gesto melódico representado por linhas nos violinos I e II.

Short Story

Kenny Dorham
(As played by Joe Henderson)

Med.
Swinging Latin
1st x: bass only
2nd x: add drums
3rd x: add piano

♩ = 206 (4x's)

A (Swinging Latin)

(Swing)

1. pn. comp: F_{MI}^7 B^b7 $E^b_{MI}7$ A^b7

(trp. ten.) (bass walks) A^b7 $D^b_{MA}7$ $D_{MI}7(b5)$ $G^7(alt)$

(unis.)

(Swing)

2. F_{MI}^7 B^b7 $E^b_{MI}7$ A^b7

(trp. ten.) A^b7 $D^b_{MA}7$ $D_{MI}7(b5)$ $G^7(alt)$

(unis.)

B C_{MI} (Solos, Swing) (C^7) F_{MI}

F_{MI}^7 $F_{MI}^7 B^b7$ $E^b_{MI}7$ $E^b_{MI}7 A^b7$ $D^b_{MA}7$ $D_{MI}7(b5)$ $G^7(alt)$

After solos, continue to **C**.

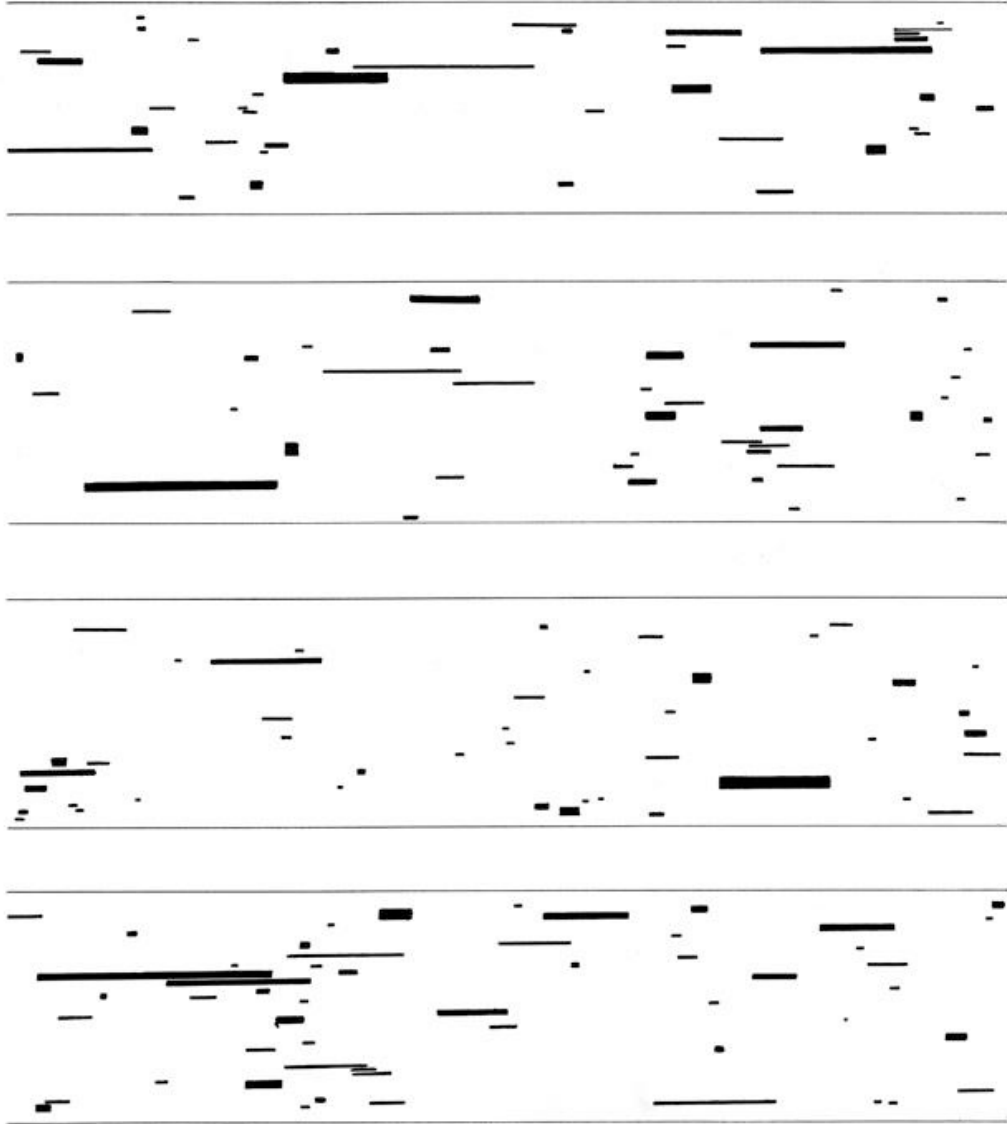
©1961 (Renewed 1989) EMI Unart Catalog, Inc. Used by Permission of CPP/Belwin, Inc. Miami FL All Rights Reserved

Figura 2 – Short Story (1961) de Kenny Dorham, versão de Joe Henderson no álbum In n' Out (1964). Note-se que a informação harmónica se encontra unicamente sob a forma de cifras, havendo alguns momentos em que o acompanhamento é tocado com os ritmos expostos por cima da pauta. De resto, tal como é comum no género do jazz, todo o acompanhamento é improvisado a partir do “modelo base”, isto é, a partitura.

Outros tipos de notação menos convencional, tal como a notação gráfica, promovem ainda mais a interpretação individual e única de performance em performance. Tome-se a peça *4 systems* (1952-1954) de Earl Brown (ver figura 3).

4 SYSTEMS
for David Tudor on a birthday
Jan. 20, 1954

Earl Brown



May be played in any sequence, either side up, at any tempo(s). The continuous lines from far left to far right define the outer limits of the keyboard. Thickness may indicate dynamics or clusters.

Jan. 20, 1954
Pete. Acad.

© Copyright 1951 by Associated Music Publishers, Inc., New York / All rights reserved, including the right of public performance for profit. / AMPN/24-8

Figura 3 – *4 Systems* de Earl Brown. Atente-se nas instruções no fim da página e na ambiguidade assumida pelo compositor.

Nesta peça, por indicação do compositor, a leitura pode ser feita em qualquer direção, sendo que as linhas horizontais indicam vários elementos a serem interpretados: a altura indica o registo a ser tocado, o seu tamanho horizontal a duração (tempo não sujeito à pulsação estandardizada) e a sua grossura tanto se pode referir a dinâmicas como a densidade de notas (*clusters*).

Um outro elemento desta peça deixado em aberto é a ordem dos sistemas a serem tocados, isto é, a leitura da peça não se inicia necessariamente no topo nem acaba no fim da página. As estruturas abertas são uma marca de outros autores como Karlheinz Stockhausen em *Klavierstück XI* (1956) ou Pierre Boulez com a sua terceira sonata para piano (1958). A aplicabilidade de estruturas abertas e permutáveis surge de igual forma na linguagem jazzística, mais concretamente no género Free-Jazz, em que as ideias temáticas são espaçadas por improvisos contínuos, moldando os momentos temáticos e esbatendo os seus limites, prolongando e encurtando o material conforme as diferentes performances (Cook, 1998).

O elemento que aparentemente mais se coaduna com a abertura das peças será o da improvisação. No entanto, esta pode manifestar-se de várias formas, como por exemplo, as “choice boxes”¹⁰, as marcas textuais, a presença de cifras ou a indicação de “improvisação livre”¹¹. Com maior ou menor controlo, surge a necessidade de questionar de que forma a improvisação e o seu impacto na abertura da obra se manifestam na reinterpretação e na nova escuta das peças. Focando momentaneamente no repertório do jazz, é possível afirmar que duas interpretações da mesma peça resultarão em opções diferentes a serem tomadas e, por isso, diferentes significados a serem atribuídos, quer pelo público, quer pelos músicos. No entanto, uma possível crítica a ser apontada será o da falta de espontaneidade (Gould & Keaton, 2000). Comparativamente ao papel do improvisador na música erudita contemporânea, o improvisador do jazz aparenta prender-se à codificação das harmonias dos temas e da criação melódico-rítmica que delas advêm, tornando o seu discurso previsivelmente indeterminado¹². Porém, aceitando a premissa de Kratus (1990) de que “To some extent, every performer is being creative when he or she decides how fast allegro is or how forte should be” (p.36), e o facto de que a improvisação está sujeita a referentes

¹⁰ Pequenas caixas que delimitam determinado conteúdo a ser prolongado, ou eventualmente desenvolvido pelo instrumentista.

¹¹ Note-se que não partilho a ideia de que existe liberdade total aquando da improvisação. O trabalho construído entre compositores e intérpretes é crucial para o bom entendimento da direcionalidade musical da peça. Por outras palavras, a contextualização é chave: “It would be an aberration to prescribe to a musician: “At this point, improvise” without giving him previous orientation” (Globokar, 1970).

¹² Recorde-se a estruturação da generalidade das peças fora do âmbito do Free-Jazz – Exposição do tema, improvisado em torno do mesmo, reexposição.

(Globokar, 1970), pode-se aceitar que, tal como existe uma gradação da abertura das obras, existe igualmente um espectro de espontaneidade na improvisação – “Isto significa que na improvisação do jazz, o improvisador está interessado na fluência de um discurso idiomático através de um material familiar e menos interessado na geração de material novo. A novidade revela-se na fluência e não na espontaneidade” (Aguilar, 2012, p. 64).

A questão da abertura das obras levanta alguns dilemas, no entanto. Se as peças são delineadas pelo compositor e subsequentemente interpretadas pelo instrumentista, em qual dos dois recai o mérito ou a responsabilidade, caso haja receção positiva e/ou negativa? Como gerir a figura de autor, quando esta se encontra fragmentada em, pelo menos, duas partes¹³? A abertura da interpretação pode levar a casos em que o material musical exposto não corresponde à intenção original do compositor. Por exemplo, atente-se no caso da *Sequenza I* (1958) para flauta de Luciano Berio. A primeira edição continha um tipo de codificação musical vaga o suficiente para que o performer participasse no processo criativo. Contudo, as revisões do próprio autor não tardaram (1966 e 1996) e toda a peça fechou-se, tornando-se mais cirúrgica nos ritmos especificados e menos aberta à fruição do instrumentista (ver figura 4). Conforme afirma e acautela Globokar (1970) num artigo sobre música improvisada, “the more we are transferring the responsibility of composing to the performer, the more we run the risk of creating musical situations which will jeopardise our aesthetic view” (p. 1).

¹³ Esta gestão refere-se principalmente à questão mercantilista da sociedade de consumo em que vivemos e à comercialização da Música enquanto produto. Ver capítulo 10.7 Commercialization and Aesthetics de Kramer (2016).

SEVERI

SEQUENZA
PER FLAUTO SOLO

LUCIANO BERIO
(1958)

per flauto solo
(1958)

LUCIANO BERIO
(1925-2003)

70-M.M.

Proprietà per tutti i paesi delle EDIZIONI SUVINI ZERBONI S.p.A. - Milano.
© Copyright 1958 by EDIZIONI SUVINI ZERBONI S.p.A. - Milano.
Tutti i diritti riservati. a termini di legge.
All rights reserved. International copyright secured.

8. 5331 2.

© Proprietà per tutto il mondo: Edizioni Suvini Zerboni
Via Quirinale, 40 - 20138 Milano
Per gentile concessione

Universal Edition, UE 19157
ISBN M-024-01015-5
IPC M-0242-01014-5
ISBN 978-3-7024-1342-2

Figura 4 - as duas edições de Sequenza I de L. Berio. 1958 e 1992.

Quer nos refiramos à música improvisada, quer à música escrita (ainda que com a devida abertura), a questão do grau de liberdade que é confiada ao instrumentista é perene. Na prática da improvisação (especialmente em contexto pedagógico), as orientações prévias são fundamentais. Aos músicos (quer do Jazz, quer da música improvisada num sentido mais lato), são-lhes dadas instruções relativamente específicas, como forma de diretrizes condutoras, uma espécie de “porto seguro”. Estes apoios têm igualmente uma função paralela de conhecimento e ambientação da linguagem (do género, de gestos, de técnicas) e dos próprios músicos que partilham o palco (o performer a solo também se descobre!). Esta emancipação das práticas improvisatórias acarreta consigo um desenvolvimento técnico e estético, que, nos casos mais reconhecíveis e bem-sucedidos, permite que grupos como os New Phonic Art¹⁴, consigam atuar sem se repetirem ou músicos de Jazz¹⁵ que nunca se tendo conhecido consigam tocar e improvisar sobre temas existentes servindo-se de uma linguagem em comum. O improvisador coloca-se,

¹⁴ Grupo de música improvisada, não ligada a nenhum género específico, constituído por Carlos Roqué Alsina, Jean-Pierre Drouet, Michel Portal, Vinko Globokar

¹⁵ Recorde-se alguns casos notáveis de improvisadores como Keith Jarrett ou Brad Mehldau, que, vindos da escola erudita, são hoje reconhecidos como notáveis praticantes do improviso jazzístico. Mencione-se ainda os exemplos de Maria Schneider e Duke Ellington, músicos de jazz, que ao longo da vida se aproximaram da escrita erudita com a presença de improvisação – pertencentes à corrente denominada como “Third Stream” (Cook, 1998).

portanto, num papel notável de partilha das três funções essenciais à assunção da abertura de uma obra: mediante as indicações do compositor, tem a responsabilidade de criar material, interpretá-lo de acordo com a linguagem musical presente e fruí-lo, de forma a que possa prolongar e desenvolver a criação do momento – “Estas três entidades – compositor, intérprete e fruidor – estão geralmente separadas, mas o improvisador é levado a envolver-se com todas elas, o que nos faz acreditar que a improvisação é um representante natural de uma verdadeira prática em movimento” (Aguar, 2012, p. 61).

Desta forma, existe uma necessidade em compreender a linguagem, os gestos, as intenções do compositor e do(s) instrumentista(s) no decorrer da preparação e interpretação das peças abertas. Por isso, quanto mais aberto à interpretação a peça for, maior a necessidade de um diálogo entre compositor e performers, o que, levanta outra questão importante – para quem é que o compositor escreve a obra? No caso concreto das peças apresentada nesta dissertação, os músicos terão de estar confortáveis com atos improvisatórios, que vão desde aqueles mais controlados até ao oposto, isto é, o “livre”.

Peças

1 – *Em Transe. E tu?*

Esta peça é composta pelos seguintes instrumentos: Flauta, Saxofone alto, Vibrafone e Guitarra Elétrica. O seu propósito, para além da tentativa da materialização do conceito de Obra Aberta e dos seus possíveis corolários, é igualmente procurar a aproximação de linguagens musicais distintas. Na primeira metade da peça, o conteúdo musical procura desenvolver sobretudo linguagem tímbrica, recorrendo a técnicas estendidas dos instrumentos e alguns recursos harmónicos modernistas (neo-modalismo, harmonia quartal, entre outros). As técnicas composicionais procuraram ser influenciadas por obras de autores contemporâneos como *Cendres* (1998) de Kaija Saariaho ou *Garden of Joy and Sorrow* (1980) de Sofia Gubaidulina. Mais tarde, a linguagem associada aos estilos musicais do jazz e rock começa a surgir, fazendo citações (algumas mais adulteradas que outras) do material já exposto. Os momentos de interpretação e improvisação estão espalhados pela peça, procurando um fluir orgânico entre os momentos determinísticos e os menos controlados.

Introdução

A primeira secção da peça expõe vários motivos melódicos (compassos 1 e 2 do vibrafone), harmónicos (acordes aumentados e harmonia quartal na guitarra nos compassos 2, 7 e 8) e tímbricos (*lasciare vibrare* nos compassos 13 e 14) que serão explorados futuramente na obra (ver figuras 5 e 6).

Musical score for measures 1-5. The score is in 3/4 time and includes a tempo marking of $\text{♩} = 65$. The instruments are Flute, Alto Sax, Vibraphone, and Electric Guitar. The Vibraphone part includes the instruction "Motor on Soft Mallets" and a dynamic marking of *mf* with a pedal line. The Electric Guitar part has a dynamic marking of *mf*. The Flute and Alto Sax parts have dynamic markings of *f* and *pp* in the final measure.

Figura 5 - compassos 1-5.

Musical score for measures 9-14. The score is in 3/4 time and includes a dynamic marking of *mf* for the Flute and *f* for the Vibraphone. The Vibraphone part includes the instruction "L.V." (lasciare vibrare) and a dynamic marking of *f*. The Electric Guitar part includes the instruction "L.V." (lasciare vibrare). The Alto Sax part has a dynamic marking of *mf* and a dynamic marking of *f* in the final measure.

Figura 6 - compassos 9-14.

Drone

Páginas 2-5 – compassos 15-70

Nesta secção o vibrafone toca com o pedal sempre premido de forma a criar um contínuo de ressonância perene, quase metronómico, em que a harmonia descrita é tendencialmente modal com um centro de “repouso” no Ré bemol. Inicialmente, os outros três instrumentos desenvolvem uma improvisação controlada de alguns gestos: *glissandos* no saxofone; técnicas estendidas na flauta; e ressonâncias obtidas a partir de harmónicos na guitarra (que, mais uma vez descrevem um acorde aumentado). Após a improvisação, estes gestos são consolidados e desenvolvidos a partir de algumas técnicas de escrita, tais como a inversão, repetição e contraponto rítmico das ideias apresentadas. Esta secção termina com outra parte improvisatória, desta vez, menos controlada (ver figura 7).

The musical score for measures 53-65 is divided into two systems. The first system covers measures 53 to 60, and the second system covers measures 60 to 65. The instruments are Flute (Fl.), Alto Saxophone (A. Sx.), Vibraphone (Vib.), and Electric Guitar (E. Gr.).

Measure 53: The Flute part begins with a glissando. The Alto Saxophone part has a glissando. The Vibraphone part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Electric Guitar part has a melodic line starting with a *mf* dynamic.

Measures 54-59: The Flute part has a melodic line. The Alto Saxophone part has a melodic line. The Vibraphone part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Electric Guitar part has a melodic line.

Measure 60: The Flute part has a melodic line. The Alto Saxophone part has a melodic line. The Vibraphone part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Electric Guitar part has a melodic line.

Measures 61-65: The Flute part has a melodic line. The Alto Saxophone part has a melodic line. The Vibraphone part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Electric Guitar part has a melodic line.

Annotations in the score include: "Repeat these notes in any octave with short articulations and pointilist rhythm" (measures 53-54), "Repeat these harmonics in any order in any octave in pointilist rhythm" (measures 53-54), and "Rhythmically and melodically free repetition of the gesture" (measures 60-65).

Figura 7 - compassos 53-65

Contraponto tímbrico

Páginas 5-8 – compassos 71-108

Esta secção inicia-se com uma referência a um dos motivos melódicos iniciais: compasso 71 tocado pelo saxofone e guitarra (ver figura 8) vs. compasso 11 tocado pela guitarra (ver figura 6).

The musical score for measures 67-72 shows four staves. The Flute (Fl.) staff has a rest for measures 67-71 and enters in measure 72 with a melodic phrase marked *mf*. The Alto Saxophone (A. Sx.) staff has a rest for measures 67-71 and enters in measure 72 with a melodic phrase marked *mf*. The Vibraphone (Vib.) staff plays a rhythmic pattern from measure 67 to 71, marked *f*, and then changes to a sustained chordal texture in measure 72, marked *mf* and *mp*, with the instruction "Senza Ped." and "L.V.". The Electric Guitar (E. Gtr.) staff has a rest for measures 67-71 and enters in measure 72 with a melodic phrase marked *mf*.

Figura 8 - compassos 67-72

Durante os próximos compassos, a guitarra – através de arpejos e acordes alusivos a harmonia por intervalos de quartas, quintas, *power chords* e acordes aumentados – e a flauta – a partir de pequenas frases ritmicamente curtas e “irrequietas” – ganham protagonismo no contraponto que se sucede, sendo que o vibrafone e o saxofone pontualmente contribuem para um crescendo tímbrico que é prometido no compasso 87 (ver figura 9), mas apenas atingido plenamente no compasso 98. Doravante, contrastante com as notas curtas e ritmicamente inconstantes dos compassos anteriores, instala-se um novo ambiente de notas longas acrescidas de um ostinato de guitarra, que finda esta parte da obra.

The musical score for measures 85-89 shows four staves. The Flute (Fl.) staff has a melodic phrase starting in measure 85, marked *mp* and *mf*, and ending in measure 89, marked *f*. The Alto Saxophone (A. Sx.) staff has a rest for measures 85-89 and enters in measure 89 with a melodic phrase marked *mf*. The Vibraphone (Vib.) staff plays a sustained chordal texture from measure 85 to 89. The Electric Guitar (E. Gtr.) staff plays a rhythmic pattern from measure 85 to 89, marked *mp*, with the instruction "let all notes ring".

Figura 9 - compassos 85-89

Melodia Cifrada

Páginas 8-11 – compassos 109-161

Nesta secção, a guitarra irá cumprir a harmonia pedida pelas cifras havendo apenas alguma exigência rítmica, isto é, toda a direcionalidade do papel da guitarra aponta para uma crescente densidade rítmica e dinâmica (ver figura 10). A harmonia estende-se para lá do campo harmónico de Sol Sustenido menor e o ciclo harmónico, inicialmente extenso, reduz-se a apenas quatro acordes, quando o apogeu está focado nos ataques rítmicos e dinâmicos quer dos outros instrumentos, quer da própria guitarra. A improvisação aqui presente está descrita como “livre”, muito embora os músicos toquem previamente uma melodia sobre o mesmo ciclo de acordes. Como compositor desta peça, mercê das instruções fornecidas, vejo-me “forçado” a aceitar que as improvisações efetuadas ou compactuam com a harmonia de uma forma mais tradicional¹⁶, ou optam por outro caminho menos ortodoxo.

The musical score for measures 121-125 is presented in four staves. The top two staves are for Flute (Fl.) and Alto Saxophone (A. Sx.), both in treble clef. The third staff is for Vibraphone (Vib.) in treble clef. The bottom staff is for Electric Guitar (E. Gtr.) in treble clef. The Flute and Saxophone parts begin at measure 121 with a whole note chord of D#m7, followed by a half note of D aug, and then a melodic line starting with a half note of G#m9, moving to a quarter note of A maj7(#11), and ending with a quarter note of Dmaj7(#11). The Vibraphone part starts at measure 121 with a rhythmic pattern of eighth notes, moving to a half note of G#m9, and then a half note of A maj7(#11). The Electric Guitar part starts at measure 121 with a rhythmic pattern of eighth notes, moving to a half note of G#m9, and then a half note of A maj7(#11). The guitar part includes the instruction 'Progressively adapt the comping to the following rhythm' and 'cresc.' under the G#m9 chord, and 'simile' under the A maj7(#11) chord.

Figura10 - compassos 121-125.

¹⁶ Traçando um paralelismo com a improvisação associada ao Jazz.

Esta secção tomou como inspiração a peça *Rain Spell* (1982) de Toru Takemitsu (ver figura 11). Na minha procura de fazer confluir a escrita com a improvisação, esta obra apresentou-se-me como um exemplo de interpretação relativamente controlada, no sentido em que a gestão do tempo não é meticulosamente verificada através de compassos ou medição de segundos, mantendo ainda assim uma rigidez, sobretudo a nível de forma, que não diferencia tanto as possíveis interpretações da peça.

Rain Spell has been notated proportionally and therefore the relationship between each instrument should be interpreted graphically according to the score.
 ----- The dotted line indicates the order of succession, and
 - - - - - The dot/dash line indicates synchronization.

The musical score for *Rain Spell* is presented for five instruments: Piano, Harp, Vibraphone, Flute, and Clarinet (in B \flat , Transposed). The score is marked with a circled 'A' and the instruction 'Freely, very spatially.' The Piano part features dynamics from *pp* to *sfz*. The Harp part includes instructions like 'bisbigliando', 'Eolian rustling', and specific notes 'Mi \natural ', 'Do \sharp ', and 'Sol \sharp '. The Vibraphone part is marked '(medium hard mallets)' and 'Motor on *pp* sempre'. The Flute and Clarinet parts have a *ppp* dynamic. Graphical notations include dotted lines for succession and dot-dash lines for synchronization between instruments. A large wedge-shaped graphic above the Piano staff indicates a dynamic range from *mf* to *sfz*.

Figura 11 – Primeira página da peça de Takemitsu, acrescido de parte das instruções iniciais que permitem a leitura e interpretação da mesma.

Transpondo este pensamento para esta obra, optei por manter a divisão de compassos¹⁷, dividindo o material musical em três camadas (ver figura 12). Os sopros produzem um espectro harmónico reduzido, mas consistente – com apenas quatro notas para tocar entre si, o *background* harmónico é previsível, existem poucas combinatórias entre as notas sendo esta a solução encontrada para evitar “surpresas” que não encaixem com o vibrafone e a guitarra elétrica. Estes, encontram-se num processo de pergunta e resposta: o vibrafone, com arco, descreve a melodia já apresentada nos compassos 11 e 71 (ver figuras 6 e 8); a guitarra tem liberdade rítmica para arpejar os acordes descritos.

The musical score for measures 162-171 is presented in four staves. The tempo is marked as $\text{♩} = 70$. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The Flute (Fl.) and Alto Saxophone (A. Sx.) parts begin at measure 162 with a dynamic of *p*. Each staff is followed by the instruction: "Repeat this group of notes in any order with long rhythmic values". The Vibraphone (Vib.) part starts at measure 162 with a dynamic of *p*, marked "arco", and includes the instruction "Ad. lib. Dynamics". The Electric Guitar (E. Gtr.) part starts at measure 162 with a dynamic of *mp*, marked "Clean", and includes the instruction "Slow arpeggios in any octave".

Figura 12 – compassos 162-171

¹⁷ Caso contrário implicaria que esta página tivesse de ser impressa na íntegra com as partes de todos para todos, tal como acontece com a obra de Takemitsu.

Parte Final

Páginas 12-14 – compassos 189-210

Na secção final, o primeiro motivo da peça é reexposto, desta vez, dividido por todos os instrumentos. A guitarra ganha protagonismo ao rerepresentar ideias prévias, tais como as harmonias quartais e aumentadas (estas sempre presentes ao longo da peça) e um motivo melódico pertencente à secção da melodia cifrada (ver figura 13).

The image displays two systems of musical notation. The first system covers measures 116 to 120. The top staff is for Vibraphone (Vib.) and the bottom staff is for Electric Guitar (E.Gtr.). The Vib. staff shows a melodic line with triplets and slurs. The E.Gtr. staff shows a harmonic accompaniment with chords: F Δ , E Δ , Cmaj7(#11), and F#m9. The second system covers measures 197 to 202. The top staff is for Vib. and the bottom staff is for E.Gtr. The Vib. staff features a melodic line with a quartet and triplets. The E.Gtr. staff shows a complex melodic line with triplets and slurs.

Figura 13 – Compassos 116-120 e 197-202. O motivo melódico nos compassos 117 e 119 reaparece nos compassos 198 e 199.

O final desta peça torna-se numa sùmula dos gestos mais simbólicos da obra: os glissandos, as ressonâncias, os *tremolos*, a harmonia. Estes elementos vão aparecendo ao longo desta secção, sendo que todos estão presentes nos derradeiros compassos.

2 – Olvidar

A motivação para esta peça para piano solo surgiu a partir da escuta das obras *Sequenza I* (1958) e o primeiro dos *Six Encores for Piano, Brin* (1990) de L. Berio e alguns dos estudos para piano de György Ligeti, nomeadamente *Cordes à vide* e *Arc-en-ciel* (1985). A peça caracteriza-se sobretudo pela presença de *tremolos* não mensurados que são deixados à consideração do intérprete, quer no número de repetições, quer na possível dilatação ou compressão do tempo. De igual forma, o esbatimento e a não inclusão das barras de compasso em determinados momentos servem o mesmo propósito; as figuras rítmicas, juntamente com os sinais de pulsação passam do estatuto de indicações restritas para sugestões do compositor. Uma outra marca da peça é a presença quase constante do pedal. Mediante as escolhas do pianista relativamente à fruição do tempo, as ressonâncias que pairam procuram oferecer uma dimensão extra à peça, uma espécie de *background* que irá variar de performance em performance.

Introdução

Página 1

Os primeiros sistemas expõem grande parte do material da peça. Primeiramente, oito notas são distribuídas pelos vários registros do piano. Logo de seguida, as apogiaturas descrevem os intervalos perenes ao longo do tema, nomeadamente os intervalos de 7.^a. Estes momentos ritmicamente leves são contrastados com um crescendo dinâmico e rítmico que culmina em dois arpejos em dinâmica forte, ambos sucedidos por uma nota singela em dinâmica pianíssimo.

Intensificação

Páginas 1-4

Esta secção inicia-se pela insistência nas mesmas notas, estas tocadas com *tremolo* (ver figura 14). Lentamente, outras notas surgem e o registo expande-se, acompanhado por um adensar rítmico e tímbrico (com o aparecimento de alguns *clusters*), havendo ainda um progressivo *crescendo* e *accelerando*, sendo que na página 3, a intensidade da peça sobe de patamar (ver figura 15). Os intervalos-chave denotam-se sobretudo através das apogiaturas e a exaltação culmina na página 4 até à indicação de *a tempo*.

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system is marked with '(8va) poco accel.' and shows a treble staff with a series of notes and rests, and a bass staff with a similar pattern. The second system is marked with '(8va)' and continues the musical piece, featuring more complex rhythmic patterns and articulation marks, including a triplet in the bass staff.

Figura 14 – Sistemas da página 2. Veja-se a insistência em certas notas e a pouca densidade rítmica nas duas mãos.



Figura 15 – Sistemas da página 3. A direcionalidade desta secção aponta para este nível de intensidade contrastante à da figura 14.

Largo e flautando

Páginas 4-5

Esta parte da obra pode ser entendido como um parêntese, remanescente da exposição contida na primeira página. É esperado que o músico frua cada uma das notas, dado as barras de compasso a tracejado, indicativas da relatividade temporal das figuras rítmicas. Os recursos harmónicos e intervalares mantêm-se e direcionam-se para um motivo intervalar específico.

Moderato

Páginas 5-7

À semelhança da construção de intensidade na segunda secção da peça, esta parte também se inicia com uma insistência. Desta vez, não se trata de uma nota específica, mas do intervalo de 7.^a maior harmonizado por acordes síncronos na mão esquerda (ver figura 16).



Figura 16 – Segundo sistema da página 5. As duas colcheias na mão direita, harmonizadas pela mão esquerda são o mote desta secção que mais uma vez impele a intensidade da peça.

Esta parte da obra volta a atingir um apogeu de energia (ver figura 17) desta vez sucedido de uma pausa de dez segundos, três acordes arpejados e um intervalo de 7.^a maior, tudo combinado através do pedal ainda premido.



Figura 17 – Excerto do primeiro sistema da primeira página (cima); terceiro sistema da página 6 (baixo). As colcheias com apogiatura são uma reutilização de material previamente exposto.

Pouco a pouco, é retomada a insistência em determinadas notas e intervalos através dos *tremolos* e dos acordes. A narrativa da última página (mais especificamente, do último sistema) comparativamente à da primeira, é duplamente contrastante e cíclica. Tal como mencionado previamente, as primeiras oito notas espalhadas pelos registos do piano reaparecem, agora associadas a repetições de *tremolos* e acordes. O que dantes se encontrava espalhado num único gesto, encontra-se agora concentrado em vários gestos (ver figura 18).

The image displays two musical systems for piano. The upper system, labeled 'Piano', features a treble and bass clef. The treble clef has a key signature of one sharp (F#) and contains several notes. The bass clef has a dynamic marking of *mp* and a 'Ped. sempre' instruction. Above the treble clef, a dashed line indicates 'Ad lib. Duration'. The lower system is a grand staff. The bass clef shows 'Ad lib. repetitions of the chord' with a dynamic of *f*. The treble clef shows '2 hands' and a dynamic of *ffff*. The system concludes with 'attaca' and 'lasciare vibrare' instructions, along with an 8va (octave) marking.

Figura 18 - Comparação do primeiro e último sistema da obra.

3 – Super-herói

Esta peça foi escrita inicialmente para piano solo. No entanto, mercê da composição prévia do quarteto *Em transe. E tu?*, foi efetuado um arranjo para quinteto, acrescentando os seguintes instrumentos: Flauta, Saxofone Alto, Vibrafone e Guitarra Elétrica. Este processo não se limitou a ser uma simples orquestração, mas sim um desenvolvimento das ideias originalmente escritas, adaptadas à nova realidade tímbrica e coletiva.

O objetivo principal desta obra dirigiu-se principalmente à temática do Pós-Modernismo musical, mercê quer do meu percurso musical, quer das questões levantadas na primeira parte desta dissertação. A Obra Aberta é também abordada através do recurso à improvisação, mas a mistura de linguagens musicais é mais declarada nesta obra do que nas outras, sendo possível reconhecer características do Groove, do Rock e do Jazz.

Motivo Cromático

Páginas 1-4 – compassos 1-34

Os primeiros cinco compassos introduzem timbricamente todos os instrumentos do quinteto. De seguida, surge o motivo cromático que aparecerá pontualmente ao longo da peça. Este é constituído por quatro notas distanciadas por meios tons descendentes. O piano atua como um baixo, e o registo grave desenha uma linha rítmica em Dó menor, aludindo ao *Funk/Groove*, enquanto a melodia é exposta pelo vibrafone e pela guitarra elétrica (ver figuras 19 e 20). Ao mesmo tempo, os sopros contribuem para a sonoridade do género musical, com ataques ritmados em registo agudo.

Figura 19 – Compassos 6-11. Motivo cromático.

Figura 20 – Compassos 24-26. Motivo cromático com a participação de todos os instrumentos.

Troca entre 5/8 e 6/8

Páginas 4-8 – compassos 35-81

Nesta secção o género *Groove* prolonga-se havendo uma modulação para o modo dórico de Sol Sustenido. O balanço é também transformado – existe uma alternância constante entre os tipos de compasso, o binário composto e o misto. A dinâmica cresce gradualmente até atingir um clímax, sucedido de um momento contrastante, quando o piano toca a solo três notas longas (Mi-Dó#-Sol#). Estas são repetidas e, desta vez, acompanhadas por uma pequena frase que aparecerá posteriormente noutra secção. As três notas graves do piano são repetidas uma última vez dando lugar a um pequeno crescendo dinâmico e a duas frases melódicas cujo acompanhamento harmónico mantém as relações intervalares das notas graves originais (ver figura 21).

The musical score for measures 66-72 is presented in five staves. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the tempo is marked as quarter note = 82. The score includes the following parts and markings:

- Fl. (Flute):** Rests in measures 66-71, then plays a melodic phrase in measure 72.
- A. Sx. (Alto Saxophone):** Rests in measures 66-71, then plays a melodic phrase in measure 72 with dynamics *p*, *mf*, and *f*.
- Vib. (Vibraphone):** Rests in measures 66-71, then plays a melodic phrase in measure 72.
- E. Gtr. (Electric Guitar):** Rests in measures 66-71, then plays a melodic phrase in measure 72 with dynamics *p* and *mf*. The marking "Overdrive" is present above the staff, and "Clean" is present below the staff.
- Pno. (Piano):** Rests in measures 66-71, then plays three long notes (Mi-Dó#-Sol#) in measure 72 with dynamic *mf*. The marking "Senza Ped. Sostenuto" is present below the staff.

Figura 21 – Compassos 66-72. As três notas graves do piano e a transposição subsequente em forma de power chords.

Camadas

Páginas 8-11 – compassos 82-107

Esta secção é iniciada por uma improvisação do piano a solo, com indicações para se situar no campo harmónico de Sol Sustenido menor e haver refreio na densidade rítmica. A frase a duas vozes (ver figura 22) que se segue será desenvolvida na secção seguinte.



Figura 22 – Compassos 85-87. Frase melódica modal.

Nos compassos seguintes todos os instrumentos têm a liberdade de desenvolver um pequeno gesto escrito e funcionam como camadas acompanhadoras do solo de vibrafone. O ambiente cresce de intensidade e a frase dos compassos 85-87 é reinterpretada com ataques dos sopros e harmonização do piano (ver figura 23).

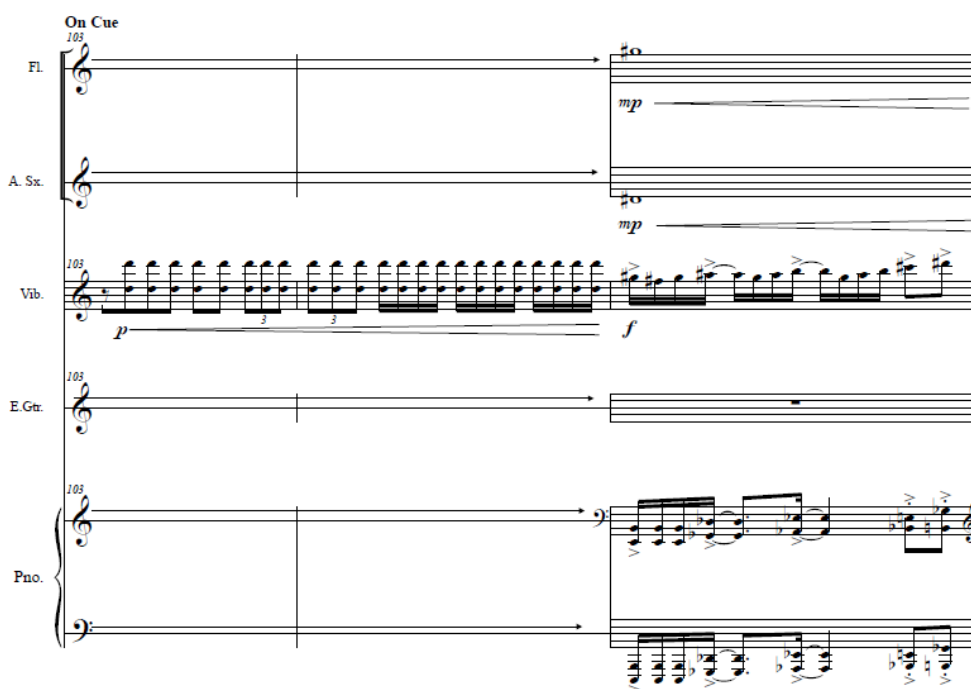


Figura 23 – Compassos 103-105

Retorno dos motivos melódicos

Páginas 11-18 – compassos 108-146

O ambiente de Groove pouco a pouco volta a instalar-se e a distribuir-se pelos instrumentos, reaparecendo o primeiro motivo cromático (ver figura 24):

The musical score for measures 116-118 is presented in five staves. The Flute (Fl.) and Alto Saxophone (A. Sax.) parts are marked *mf* and feature a melodic line with slurs and accents. The Vibraphone (Vib.) part is marked *f* and consists of three chords. The Electric Guitar (E. Gr.) and Piano (Pno.) parts are marked with a *(8va)* and show a rhythmic accompaniment in the bass clef.

Figura 24 - compassos 116-118

Este balanço é prolongado até à introdução do desenvolvimento da frase previamente mencionada dos compassos 85 a 87, transformada em 7/8 (ver figura 25).

The musical score for measure 125 is presented in two staves for the Piano (Pno.). The melody is written in the treble clef and the accompaniment in the bass clef, both featuring a complex rhythmic pattern.

Figura 25 - Compasso 125.

Este novo ambiente rítmico progride e converge os dois principais motivos melódicos até aqui demonstrados, o cromático no vibrafone e o modal no piano (ver figura 26).

The image displays a musical score for five instruments: Flute (Fl.), Saxophone (A. Sx.), Vibraphone (Vib.), Electric Guitar (E. Gtr.), and Piano (Pno.). The score is for measure 139. The Flute part features a melodic line with a chromatic descent and a modal phrase. The Saxophone part has a rhythmic pattern with accents. The Vibraphone part consists of a chromatic sequence. The Electric Guitar part has a melodic line with a chromatic descent. The Piano part has a complex rhythmic pattern with a chromatic sequence in the right hand and a modal phrase in the left hand.

Figura 26 - Compasso 139.

Loop

Páginas 18-22 – compassos 147-180

A densidade instrumental prévia é contrastada com a utilização da *loop machine* da guitarra, que desenha um ostinato (ver figura 27) com pedal em Ré e em tempos variantes.

The image displays a musical score for the Loop machine, showing measures 147 and 148. The score is for measure 147, which is in 7/8 time, and measure 148, which is in 4/4 time. The Loop machine part consists of a rhythmic pattern with a chromatic sequence in the right hand and a modal phrase in the left hand.

Figura 27 - Compassos 147-148. O ostinato alterna entre 7/8 e 4/4.

Depois de estabelecido o padrão repetível, a guitarra improvisa a solo. Após findar, o *loop* mantém-se e acompanha novo retorno de material prévio: as três notas graves do piano, a harmonização do vibrafone e a frase melódica da guitarra na figura 21 encontram-se reexpostas (ver figura 28).

The image shows a musical score for five instruments: Flute (Fl.), Alto Saxophone (A. Sax.), Vibraphone (Vib.), Electric Guitar (E. Gtr.), and Piano (Pno.). The score covers measures 158 to 161. The Flute and Alto Saxophone parts are mostly rests, with some dynamics markings like *pp* and *ppp*. The Vibraphone part features a melodic phrase in measure 159. The Electric Guitar part has a solo starting in measure 159, marked with a *p* dynamic. The Piano part has a bass line with a *ppp* dynamic marking in measure 158.

Figura 28 - Compassos 158-161

Toda esta secção pode ser entendida como uma transposição e prolongação do conteúdo que se encontra na figura 21, acrescido de um *loop*. Quando este termina, o motivo melódico modal reaparece com dinâmicas fortes e finda esta parte da música.

Ostinato

Páginas 24-27 compassos 181-229

O vibrafone surge singelo, apresentando timidamente um ostinato rítmico que é assumido perentoriamente com a entrada de uma melodia nova (ver figura 29).

The musical score for measures 187-191 is presented in five staves. The Flute (Fl.) staff begins with a rest in measure 187, followed by a melodic phrase starting in measure 188 with a dynamic marking of *p*. The Alto Saxophone (A. Sax.) staff has rests until measure 189, where it enters with a melodic line starting at a dynamic of *p*, which then increases to *mp* in measure 190. The Vibraphone (Vib.) staff starts in measure 187 with a rhythmic ostinato pattern marked *mp simile*. The Electric Guitar (E. Gtr.) staff has rests throughout the entire section. The Piano (Pno.) staff begins in measure 187 with a melodic line marked *mp*, which continues through measure 191.

Figura 29 - Compassos 187-191.

Não existe um campo harmónico fixo centrado em nenhum modo ou tonalidade, no sentido em que a melodia e as transições dos acordes ocorrem pela mudança de poucas notas de um compasso para o posterior. No entanto, os acordes resultantes direcionam-se para um movimento pendular entre dois acordes, Si dominante e Dó sustenido maior. Este deslocar cíclico cresce ao nível tímbrico e das dinâmicas. Quando a tensão está no apogeu é retomada a secção encontrada nos compassos 51-81, devidamente adaptada de forma a não ocorrer uma repetição integral.

Parte final

Página 28 – compassos 230-240

A última secção prevê um momento de improvisação coletiva originada numa progressão harmónica modal em 7/8, com o propósito de se tornar gradualmente mais caótica, findada apenas por *clusters* do piano (ver figura 29).

The musical score for measures 230-240 is presented for five instruments: Flute (Fl.), Alto Saxophone (A. Sx.), Vibraphone (Vib.), Electric Guitar (E. Gtr.), and Piano (Pno.). The tempo is marked as quarter note = 110. The score is in 7/8 time. Measures 230-239 are marked with a double bar line and a repeat sign, with the instruction "Vamp; Open Solos for all Progressively chaotic". Measure 240 is marked "On Cue" and features a "Piano Cluster" for all instruments, indicated by a thick vertical bar and a fermata. The dynamic for the piano cluster is *fff*. The piano part in measure 230 starts with a dynamic of *mp*.

Figura 30 – Compassos de improvisação na última página.

Finalmente, o piano enuncia uma frase já tocada em compassos anteriores (compassos 60 e 220), rapidamente acompanhado pelos restantes instrumentos que completam o acorde final. A guitarra toca em harmónicos o motivo cromático pela última vez.

Questões finais

Chegado ao final desta dissertação são várias ainda as questões por responder. Muito embora a investigação sobre alguns dos percursos estéticos do século passado tenha demonstrado diversas perspectivas sobre alguns conceitos e posturas musicais, não será de estranhar que não exista uma resposta direta quanto ao caminho a percorrer neste novo século na procura da Inovação guiada por uma identidade musical concreta. Conforme sugerido pelo Pós-Modernismo, a junção de influências é um possível fator na construção do Eu artístico na nossa sociedade. O meu caso particular atesta essa premissa sendo que a minha escrita composicional não está isenta de marcas musicais quer eruditas, quer não eruditas.

Após a escrita das peças apresentadas, aliada à reflexão sobre a literatura e os exemplos consultados, experienciei a materialização da Obra Aberta como um desafio à invenção da escrita. São vários os recursos de quebras de barreiras que promovem uma interpretação e escuta ativas com o propósito de estimular os intervenientes a procurar a sua leitura do evento artístico, a clarificar o ambíguo propositado. No entanto, urge uma gestão controlada destas técnicas de forma a equilibrar as autorias na criação da Obra.

Sendo a questão da improvisação um fator relevante na minha realidade musical, prevejo que o conceito de Obra Aberta irá acompanhar-me nas futuras composições e apreciações estéticas que venha a realizar. Reconheço, no entanto, que ultrapassar fronteiras, sejam elas (in)deterministas, eruditas/jazzísticas e que, confrontar músicos com tradições pouco ortodoxas, como a interpretação (da obra metafórica) e a improvisação, será um desafio da minha escrita, se esta aceitar a poética da sugestão como característica principal.

Partituras

Em transe. E tu?

Paulino Garcia

$\text{♩} = 65$

Flute

Alto Sax

Vibraphone

Electric Guitar

Motor on
Soft Mallets

mf
Ped.

f *pp*

f *pp*

mf

mf

mf

mf

mp

f

f

mf

f

poco accel.

L.V.

L.V.

15 $\text{♩} = 82$

Fl. *f* ftp ftp Rhythmically free repetition of the gesture

A. Sx. *mf* Rhythmically and melodically free repetition of the gesture

Vib. *mp* Ped. sempre

E. Gtr. *f* Slow repetition of the harmonic notes

21 4x

Fl. *p* *mf*

A. Sx. *p*

Vib. *mf*

E. Gtr.

(When repeating, there is freedom not to play every single note. Some may be omitted.)

27

Fl. *f* clicks

A. Sx. *mf* *f* 4

Vib. *pp*

E. Gtr.

33

Fl. *f*

A. Sx. *mp*

Vib. *mf*

E. Gtr.

38

Fl. *mf* *ftp* *ftp* *ftp* *ftp* *pp*

A. Sx.

Vib.

E. Gtr. 3

43

Fl. *f*

A. Sx. *mp* *f*

Vib.

E. Gtr. *f* 3

48

Fl.

A. Sx.

Vib.

E. Gtr.

53

Fl.

A. Sx.

Vib.

E. Gtr.

mf

Repeat these notes in any octave with short articulations and pointilist rhythm

Repeat these harmonics in any order in any octave in pointilist rhythm

60

Fl.

A. Sx.

Vib.

E. Gtr.

Rhythmically and melodically free repetition of the gesture

67

Fl.

A. Sx.

Vib.

E.Gtr.

mf

mf

f

L.V.

Senza Ped.

mf

mp

mf

73

Fl.

A. Sx.

Vib.

E.Gtr.

mf

mf

f

mf

79

Fl.

A. Sx.

Vib.

E.Gtr.

pp

mf

pp

mf

mf

mf

arco

85

Fl. *mp* *mf* *f*

A. Sx.

Vib.

E. Gtr. *mp* let all notes ring

90

Fl. *mp* *f* *mp* *f*

A. Sx.

Vib. Soft Mallets

E. Gtr. *mf* *f* *mp*

94

Fl. *mp* *f*

A. Sx.

Vib. *f*

E. Gtr. *f*

97

Fl. *mp* *mf* *accel.*

A. Sx. *mp*

Vib. *arco* *mf*

E. Gtr. *mp* *pp*

100

Fl. *p*

A. Sx. *mf*

Vib. *p*

E. Gtr. *mp*

102

Fl. *p* *rit.*

A. Sx. *p*

Vib. *p*

E. Gtr. *mp*

105

Fl.

A. Sx.

Vib.

E. Gtr.

105

105

105

♩ = 140

109

Fl.

A. Sx.

Vib.

E. Gtr.

Hard Mallets

mf

109 G#m9 A maj7(#11) D maj7(#11) C#13sus Bbm9

p *simile*

109

109

109

116

Fl.

A. Sx.

Vib.

E. Gtr.

116 F△ E△ C maj7(#11) F#m9 D△

116

116

116

121

Fl.

A. Sx.

Vib.

E. Gtr.

mf *cresc.*

mf *cresc.*

D#m7 Daug G#m9 A maj7(#11) Dmaj7(#11)

Progressively adapt the comping to the following rhythm

cresc. *simile*

126

Fl.

A. Sx.

Vib.

E. Gtr.

Free Improvisation

C#13sus Bbm9 F Δ E Δ

130

Fl.

A. Sx.

Vib.

E. Gtr.

Cmaj7(#11) F#m9 D Δ D#m7

134

Fl.

A. Sx.

Vib.

E. Gtr.

Daug G#m9 A maj7(#11) Dmaj7(#11)

Progressively adapt the comping to the following rhythm

cresc.

simile

138

Fl.

A. Sx.

Vib.

E. Gtr.

Free Improvisation

Free Improvisation

f

C#13sus Bbm9 F△ E△

142

Fl.

A. Sx.

Vib.

E. Gtr.

Free Improvisation

Cmaj7(#11) F#m9 D△ D#m7 Daug

cresc.

Open Repetitions

147

Fl.

A. Sx.

Vib.

E. Gtr.

G#m9 Amaj7(#11) Dmaj7(#11) C#13sus

Gradual rise in Overdrive

152

Fl.

A. Sx.

Vib.

E. Gtr.

On Cue

f

157

Fl.

A. Sx.

Vib.

E. Gtr.

1. 2.

L.V.

♩ = 70

162

Fl. *p* Repeat this group of notes in any order with long rhythmic values

A. Sx. *p* Repeat this group of notes in any order with long rhythmic values

Vib. arco Ad. lib. Dynamics

E. Gtr. Slow arpeggios in any octave Clean *mp*

172

Fl.

A. Sx.

Vib.

E. Gtr.

183

On Cue ♩ = 60

Fl. *mp* *mf*

A. Sx. *mp* *mf*

Vib. Soft Mallets *mf*

E. Gtr. *mp*

191

Fl. *mp* *pp*

A. Sx. *mp* *pp*

Vib. *f*

E. Gtr. *mf*

197

Fl. *p*

A. Sx. *p*

Vib. *f*

E. Gtr.

203

Fl. *mp* *accel.*

A. Sx. *mp*

Vib. *ff*

E. Gtr.

agitato

207

Fl.

A. Sax.

Vib.

E. Gtr.

a tempo

ff *mp*

ff *mp*

ff *mp*

L.V.





L.V.

Detailed description: This page of a musical score contains four staves. The Flute staff (Fl.) starts at measure 207 with a melodic line, including a five-fingered chord (5) and a dynamic change from *ff* to *mp*. The Alto Saxophone staff (A. Sax.) features a sixteenth-note pattern with six-fingered chords (6) and a dynamic change from *ff* to *mp*. The Vibraphone staff (Vib.) has a sustained note with a dynamic change from *ff* to *mp* and includes a *L.V.* (Left Vib.) marking. The Electric Guitar staff (E. Gtr.) plays a rhythmic accompaniment with a dynamic change from *ff* to *mp* and includes a *L.V.* marking. The tempo is marked *a tempo* at the top right.




Olvidar

Piece for Piano Solo

Notes for the play in general:

- *Tremolos* are unmeasured. , ,  mean respectively little, some and a lot of repetition of the same note(s). Depending on the tempo felt, for example,  does not always mean a division into 2, 4 or 8 parts of the rhythmic value in question. Therefore, these *tremolos* are left to the interpreter's consideration. The duration of the rhythmic figures is also flexible – if the performer wishes to extend or shorten the duration of the repetitions, they are allowed to. This means that the moments in which there are *tremolos*, time may be felt as if there were a *rubato* indication.
- The bar lines are not always indicative of a quaternary periodicity. In cases where this periodicity is even more scarce, these bars will be drawn dashed or will disappear completely. Like the aforementioned case regarding the *tremolos*, the performer is allowed to interpret time in an individual fashion. Any bpm indication is merely a composer's suggestion.

Abbreviations and Symbols:

 →  →  = Increase rhythmically until the maximum number of repetitions is reached.

0  = *crescendo* from silence

l.h. = left hand
r.h. = right hand

Olvidar

Paulino Garcia

Ad lib. Duration

Piano

mp

5"

p
una corda

Ped. sempre

8va

8va

8va

tre corde

Moderato (♩ = c. 90)

f

pp

f

pp

* *Ped. sempre*

8va

(8va)
poco accel.

8va

This system contains the first two staves of music. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The tempo marking 'poco accel.' is written above the first staff. A dashed line with '(8va)' is positioned above the first staff, and another dashed line with '8va' is positioned below the second staff.

(8va)

8va

This system contains the next two staves of music. The notation continues with similar rhythmic complexity. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it in the lower staff. A dashed line with '(8va)' is positioned above the first staff, and another dashed line with '8va' is positioned below the second staff.

(8va)

mp *pp* *p*

8va

This system contains the next two staves of music. It includes dynamic markings: 'mp' (mezzo-piano), 'pp' (pianissimo), and 'p' (piano). A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it in the lower staff. A dashed line with '(8va)' is positioned above the first staff, and another dashed line with '8va' is positioned below the second staff.

(8va)

8va

This system contains the next two staves of music. The notation continues with similar rhythmic complexity. A dashed line with '(8va)' is positioned above the first staff, and another dashed line with '8va' is positioned below the second staff.

(8va)

8va

This system contains the final two staves of music on the page. It includes a triplet of eighth notes marked with a '3' above it in the lower staff. A dashed line with '(8va)' is positioned above the first staff, and another dashed line with '8va' is positioned below the second staff.

(8va) -----

poco accel.
cresc.
Ped. ad lib.
agitato

(8va) -----

(8va) -----

accel.

(8va) -----

5
8va >

(8va) -----

5
8va >

(8va) *accel.* *a tempo* *rit.*

p

Ped. sempre

8va

l.h.

r.h.

Detailed description: This system contains two staves. The upper staff (treble clef) begins with an *accel.* marking, followed by *a tempo* and *rit.* The lower staff (bass clef) has a *p* dynamic. A *Ped. sempre* instruction is placed below the bass staff. A dashed line labeled *8va* spans the first two measures. A slur connects the first two measures of the upper staff, with *l.h.* and *r.h.* labels. A *p* dynamic is also present in the upper staff.

(8va) *p* *attaca*

ppp

p

attaca

8va

Detailed description: This system contains two staves. The upper staff (treble clef) starts with a *p* dynamic, followed by *attaca*. The lower staff (bass clef) starts with a *ppp* dynamic, followed by a *p* dynamic. A dashed line labeled *8va* spans the first two measures of the lower staff.

Largo e Flautando

dolce *pp*

pp

Detailed description: This system contains two staves. The upper staff (treble clef) is marked *Largo e Flautando* and *dolce*. The lower staff (bass clef) has a *pp* dynamic. The music is characterized by long, flowing lines.

Detailed description: This system contains two staves. The upper staff (treble clef) features a melodic line with slurs and ties. The lower staff (bass clef) has a more rhythmic accompaniment with slurs and ties.

b \flat

3

Detailed description: This system contains two staves. The upper staff (treble clef) has a melodic line with a *b \flat* marking and a triplet of eighth notes. The lower staff (bass clef) has a rhythmic accompaniment.

accel.

Musical notation for the first system. The treble clef contains a triplet of eighth notes. The bass clef contains a 7-measure phrase with various chords and intervals.

Ped. ad lib.

Musical notation for the second system. The treble clef contains a 6-measure phrase with a slur. The bass clef contains a 5-measure phrase with a slur.

Moderato (♩ = c. 90)

Musical notation for the third system. The treble clef contains a 6-measure phrase with a slur. The bass clef contains a 5-measure phrase with a slur and an accent (>).

Musical notation for the fourth system. The treble clef contains a 6-measure phrase with a slur. The bass clef contains a 6-measure phrase with a slur and a *pp* dynamic marking.

Musical notation for the fifth system. The treble clef contains a 6-measure phrase with a slur. The bass clef contains a 6-measure phrase with a slur.

p *pp* *simile*

This system contains two staves of music. The upper staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a dynamic marking of *p*. It features a melodic line with slurs and sixteenth-note patterns. The lower staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#), featuring a bass line with slurs and sixteenth-note patterns. The dynamic marking *pp* is placed between the staves, and *simile* is placed at the end of the system.

This system continues the two-staff arrangement. The upper staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lower staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). Both staves contain slurred sixteenth-note passages.

This system continues the two-staff arrangement. The upper staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lower staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). Both staves contain slurred sixteenth-note passages.

molto accel. *a tempo*

mp *pp*

marcato *f*

This system contains two staves of music. The upper staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a dynamic marking of *mp*. It features a melodic line with slurs and sixteenth-note patterns. The lower staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#), featuring a bass line with slurs and sixteenth-note patterns. The dynamic marking *pp* is placed between the staves. The tempo marking *molto accel.* is above the first measure, and *a tempo* is above the second measure. The *marcato* marking is below the first measure, and *f* is below the second measure.

f

Ped. sempre

This system contains two staves of music. The upper staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lower staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). Both staves contain slurred sixteenth-note passages. The dynamic marking *f* is placed at the beginning of the system. The instruction *Ped. sempre* is placed at the bottom of the system.

accel. $\text{♩} = c. 60$

10" *ppp*

pp *15^{ma}-1* *lasciare vibrare*

pp *15^{ma}-1* *ppp*

poco accel. *pp*

ppp *2 hands* *8^{va}-1* *lasciare vibrare*

f *ff* *ff* *ff* *ff*

attaca

Ad. lib. repetitions of the chord

Super-herói

Paulino Garcia

♩ = 60

Flute

Alto Sax

Vibraphone

Electric Guitar

Piano

Motor on Hard Mallets

p < *mf*

mf

mf

8^{va} - 15^{ma}

8^{va} - 1

Detailed description: This system contains the first five staves of the score. The Flute and Alto Sax staves have rests in the first two measures, followed by a half note G#4 in the third measure and a whole note G#4 in the fourth measure. Dynamic markings *p* and *mf* with hairpins are present. The Vibraphone staff has rests in the first two measures, followed by a half note G#4 in the third measure and a whole note G#4 in the fourth measure. The Electric Guitar staff has a melodic line starting in the first measure with a *mf* dynamic. The Piano staff has a complex accompaniment with chords and moving lines in both hands. The right hand has a triplet in the second measure and an 8va-15ma interval in the fourth measure. The left hand has a triplet in the second measure and an 8va-1 interval in the fourth measure.

♩ = 82

Fl.

A. Sx.

Vib.

E. Gtr.

Pno.

6

6

6

6

6

8^{va}

f

3

Detailed description: This system contains the next five staves of the score. The Flute and Alto Sax staves have rests in all six measures. The Vibraphone staff has a melodic line starting in the third measure with a *f* dynamic. The Electric Guitar staff has rests in all six measures. The Piano staff has a rhythmic accompaniment in the right hand and a melodic line in the left hand. The right hand has a triplet in the fifth measure. The left hand has an 8va interval in the first measure.

12

Fl.

A. Sx.

Vib.

E.Gtr.

Pno.

mp

(8^{va})

16

Fl.

A. Sx.

Vib.

E.Gtr.

Pno.

(8^{va})

20

Fl.

A. Sx.

Vib.

E. Gtr.

Pno.

Overdrive

mf

(8^{va})

24

Fl.

A. Sx.

Vib.

E. Gtr.

Pno.

pp

f

3

3

3

3

(8^{va})

Musical score for measures 28-31. The score is for five instruments: Flute (Fl.), Alto Saxophone (A. Sx.), Vibraphone (Vib.), Electric Guitar (E. Gtr.), and Piano (Pno.).

- Fl.:** Starts at measure 28 with a treble clef and a 2/4 time signature. It plays a melodic line with accents and a triplet in measure 31. Dynamic: *mp*.
- A. Sx.:** Starts at measure 28 with a treble clef and a 2/4 time signature. It plays a melodic line with accents and a triplet in measure 31. Dynamic: *mp*.
- Vib.:** Starts at measure 28 with a treble clef and a 2/4 time signature. It plays a melodic line with a pedal point (Ped.) in measure 29. Dynamic: *p*.
- E. Gtr.:** Starts at measure 28 with a treble clef and a 2/4 time signature. It plays a melodic line with a long note in measure 29. Dynamic: *p*.
- Pno.:** Starts at measure 28 with a grand staff (treble and bass clefs) and a 2/4 time signature. The bass line has a triplet in measure 31. Dynamic: *8va*.

Musical score for measures 32-35. The score is for five instruments: Flute (Fl.), Alto Saxophone (A. Sx.), Vibraphone (Vib.), Electric Guitar (E. Gtr.), and Piano (Pno.).

- Fl.:** Starts at measure 32 with a treble clef and a 2/4 time signature. It plays a melodic line with a triplet in measure 32. Dynamic: *mf*.
- A. Sx.:** Starts at measure 32 with a treble clef and a 2/4 time signature. It plays a melodic line with a triplet in measure 32. Dynamic: *mf*.
- Vib.:** Starts at measure 32 with a treble clef and a 2/4 time signature. It plays a melodic line with a triplet in measure 32. Dynamic: *mf*.
- E. Gtr.:** Starts at measure 32 with a treble clef and a 2/4 time signature. It plays a melodic line with a triplet in measure 32. Dynamic: *Clean*.
- Pno.:** Starts at measure 32 with a grand staff (treble and bass clefs) and a 2/4 time signature. The bass line has a triplet in measure 32. Dynamic: *8va*.

39

Fl.

A. Sx.

Vib.

E. Gtr.

Pno.

f

f

mf

f

f

p

f

mf

45

Fl.

A. Sx.

Vib.

E. Gtr.

Pno.

mf

mf

Overdrive

mf

51

Fl.

A. Sx.

Vib.

E. Gtr.

Pno.

mp

mp \leftarrow *mf* \leftarrow *f*

mp *mf* *f*

Clean

mp \leftarrow *mf* \leftarrow *f*

mp *f*

58

Fl.

A. Sx.

Vib.

E. Gtr.

Pno.

mf *f* *p* \leftarrow \rightleftarrows

mf *f* *p* \leftarrow \rightleftarrows

mf *f* *mp* Ped.

f

Press the keys silently

mf *f*

Ped. Sostenuto *mp*

♩ = 82

66

Fl.

A. Sx.

Vib.

E. Gtr.

Pno.

Overdrive

Clean

p *mf* *f*

mf

Senza Ped. Sostenuto

73

Fl.

A. Sx.

Vib.

E. Gtr.

Pno.

p

p

p

Ped.

Piano Solo - Free time

Musical score for measures 77-84. The score is for five instruments: Flute (Fl.), Alto Saxophone (A. Sx.), Vibraphone (Vib.), Electric Guitar (E.Gtr.), and Piano (Pno.). The key signature is G# minor (three sharps: F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Free time'. The piano part begins at measure 77 with a dynamic of *p*. At measure 80, the electric guitar part enters with a dynamic of *pp*. At measure 84, the piano part has a dynamic of *pp*. A text annotation in the piano part at measure 84 reads: "Improvisation on G# minor: rythmically light and sparse melody". The score ends at measure 84 with a repeat sign and a 4/4 time signature.

On Cue

Musical score for measures 85-89. The score is for five instruments: Flute (Fl.), Alto Saxophone (A. Sx.), Vibraphone (Vib.), Electric Guitar (E.Gtr.), and Piano (Pno.). The key signature is G# minor (three sharps: F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The tempo is marked with a quarter note equal to 82 (♩ = 82). The piano part begins at measure 85 with a dynamic of *f*. The score ends at measure 89 with a repeat sign and a 4/4 time signature.

90

Fl.

A. Sx.

Vib.

E.Gtr.

Pno.

Ped.

Overdrive

p

Repetition of the gesture in any octave rhythmically free with any kind of articulation

p

simile; not too rigid

94

Fl.

A. Sx.

Vib.

E.Gtr.

Pno.

Open Repetitions

Repetition of the gesture in any octave rhythmically free with any kind of articulation

mf

mf

Repetition of the gesture in any octave rhythmically free with any kind of articulation

On Cue

Musical score for the 'On Cue' section, measures 97-100. The score includes staves for Flute (Fl.), Alto Saxophone (A. Sx.), Vibraphone (Vib.), Electric Guitar (E.Gtr.), and Piano (Pno.).

- Fl.:** Empty staff.
- A. Sx.:** Empty staff.
- Vib.:** Contains musical notation for measures 97-100. Measure 97 starts with a *f* dynamic. Measure 98 has a *p* dynamic. Measure 99 has a *ff* dynamic. Measure 100 features a complex chordal structure with a *v* (vibrato) marking.
- E.Gtr.:** Empty staff.
- Pno.:** Empty grand staff.

Vibraphone Solo

Musical score for the 'Vibraphone Solo' section, measures 100-103. The score includes staves for Flute (Fl.), Alto Saxophone (A. Sx.), Vibraphone (Vib.), Electric Guitar (E.Gtr.), and Piano (Pno.).

- Fl.:** Empty staff with repeat signs at the beginning and end.
- A. Sx.:** Empty staff with repeat signs at the beginning and end.
- Vib.:** Contains musical notation for measures 100-103, consisting of a series of diagonal slashes representing sustained notes.
- E.Gtr.:** Empty staff with repeat signs at the beginning and end.
- Pno.:** Empty grand staff with repeat signs at the beginning and end.

On Cue

Fl. *mp*

A. Sx. *mp*

Vib. *p* *f*

E.Gtr.

Pno.

Fl. *f*

A. Sx. *f* *pp*

Vib.

E.Gtr.

Pno.

110

Fl. *ppp* *f* *p*

A. Sx. *f* *p*

Vib.

E.Gtr.

Pno. *mf*

8^{va}

113

Fl. *cresc.*

A. Sx. *cresc.*

Vib.

E.Gtr.

Pno.

(8^{va})

116

Fl. *mf*

A. Sx. *mf*

Vib. *f*

E.Gtr.

Pno.

(8^{va})

119

Fl.

A. Sx.

Vib.

E.Gtr.

Pno.

(8^{va})

122

Fl.

A. Sx.

Vib.

E.Gtr.

Pno.

(8^{va})

125

Fl.

A. Sx.

Vib.

E.Gtr.

Pno.

p ————— *mf*

p ————— *mf*

f

128 *accel.* *a tempo*

Fl.

mf

A. Sx.

mf

Vib.

128

E.Gtr.

128

Pno.

131

Fl.

A. Sx.

131

Vib.

131

E.Gtr.

p

131

Pno.

p

133

Fl. *mf*

A. Sx. *mf*

Vib.

E.Gtr.

Pno.

135

Fl.

A. Sx.

Vib.

E.Gtr.

Pno.

137

Fl.

A. Sx.

Vib.

E.Gtr.

Pno.

f

139

Fl.

A. Sx.

Vib.

E.Gtr.

Pno.

Musical score for measures 141-143. The score is for five instruments: Flute (Fl.), Alto Saxophone (A. Sx.), Vibraphone (Vib.), Electric Guitar (E.Gtr.), and Piano (Pno.).

- Fl.:** Measures 141-143. Starts with a melodic line in 4/4 time, then changes to 8/8 and 7/8. Dynamic: *mf*.
- A. Sx.:** Measures 141-143. Similar melodic line to the flute. Dynamic: *mf*.
- Vib.:** Measures 141-143. Accompaniment line. Dynamic: *mf*.
- E.Gtr.:** Measures 141-143. Rhythmic accompaniment. Dynamic: *f*.
- Pno.:** Measures 141-143. Rhythmic accompaniment. Dynamic: *f*.

Musical score for measures 144-146. The score is for five instruments: Flute (Fl.), Alto Saxophone (A. Sx.), Vibraphone (Vib.), Electric Guitar (E.Gtr.), and Piano (Pno.).

- Fl.:** Measures 144-146. Sustained notes. Dynamic: *f* in measure 144, *pp* in measure 145.
- A. Sx.:** Measures 144-146. Sustained notes. Dynamic: *f* in measure 144, *pp* in measure 145.
- Vib.:** Measures 144-146. Rhythmic accompaniment with triplets. Dynamic: *pp* in measure 145, *ppp* in measure 146. Includes instruction: *Soft Mallets* and *very lightly; flautando*.
- E.Gtr.:** Measures 144-146. Sustained notes in measure 144, then a loop machine effect in measure 146. Dynamic: *p* in measure 146. Includes instruction: *Loop machine*.
- Pno.:** Measures 144-146. Sustained notes. Dynamic: *pp* in measure 145.

158

Fl.

A. Sx.

Vib.

E. Gtr.

Pno.

p

162

Fl.

A. Sx.

Vib.

E. Gtr.

Pno.

p

166

Fl.

A. Sx.

Vib.

E. Gtr.

Pno.

Ped. ^

170

Fl.

A. Sx.

Vib.

E. Gtr.

Pno.

Loop machine stops

174

Fl.

A. Sx.

Vib.

E.Gtr.

Pno.

f

p — *f*

p — *f*

pp

Senza Ped. Sostenuto

178

Fl.

A. Sx.

Vib.

E.Gtr.

Pno.

f

f — *pp*

f — *pp*

f

Overdrive Octaver on (down)

Ped.

Octaver off

Detailed description: This page of a musical score for 'Super-herói' contains measures 174 through 180. The score is arranged for five instruments: Flute (Fl.), Alto Saxophone (A. Sx.), Vibraphone (Vib.), Electric Guitar (E.Gtr.), and Piano (Pno.).
Measures 174-177: The Flute and Alto Saxophone parts feature a melodic line with dynamics ranging from piano (*p*) to forte (*f*). The Piano part plays a rhythmic accompaniment of eighth notes, starting at a forte (*f*) dynamic and ending at a pianissimo (*pp*) dynamic. A 'Senza Ped. Sostenuto' instruction is present. The Vibraphone and Electric Guitar parts are silent in this section.
Measures 178-180: The Flute and Alto Saxophone parts continue with their melodic lines, with the Flute part ending at a pianissimo (*pp*) dynamic. The Piano part continues its accompaniment. The Electric Guitar part enters with a forte (*f*) dynamic, featuring 'Overdrive' and 'Octaver on (down)' effects. A 'Ped.' (pedal) instruction is shown. The Vibraphone part enters in measure 178 with a forte (*f*) dynamic. The Electric Guitar part ends with 'Octaver off' in measure 180.

♩ = 120

181

Fl.

A. Sx.

Vib.

Soft Mallets

pp

Senza Ped.

Ped.

E.Gtr.

Pno.

187

Fl.

A. Sx.

Vib.

mp simile

E.Gtr.

Pno.

mp

8va

192

Fl.

A. Sx.

Vib.

E.Gtr.

Pno.

Clean

mp

197

Fl.

A. Sx.

Vib.

E.Gtr.

Pno.

204

Fl. *mp*

A. Sx. *mp*

Vib.

Overdrive
Octaver on (down)

E.Gtr. *ppp* rumbling

Pno.

206

Fl. *mf*

A. Sx. *mf*

Vib.

mf

E.Gtr. *cresc.*

Pno. *mf*

♩ = 110

208

Fl. *f*

A. Sx. *f* *mf*

Vib. *f*

E.Gtr. *f* *fff* *mf*
like feedback noise
0 *fff* *mf*

Pno. *f* *mf*

Octaver off

213

Fl. *mp* *mf*

A. Sx. *mp* *mf* *f* *mf*

Vib. *mp* *mf* *f*

E.Gtr. Clean *mp* *mf* *f*

Pno. *mp* *f* *mf*

220 *rit.* ♯ = 98

Fl. *f p pp*

A. Sx. *f p*

Vib.

E. Gtr. *f*

Pno. *f*

225 ♯ = 82

Fl. *mf f*

A. Sx. *mf*

Vib. Ped. \wedge

E. Gtr. *mf*

Pno. *p*

♩ = 110
Vamp; Open Solos for all
Progressively chaotic

On Cue

♩ = 98

Fl. (Piano Cluster) *fff*

A. Sx. (Piano Cluster) *fff*

Vib. (Piano Cluster) *fff*

E. Gtr. (Piano Cluster) *fff*

Pno. *mp* *fff* *mf*

♩ = 82

Fl. *pp* *mp*

A. Sx. *pp* *mp*

Vib. arco *pp* *mp*

E. Gtr. *mp*

Pno.

Referências

- Adorno, T. (1974). *Filosofia da Nova Música*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Aguiar, A. A. (2012). *Forma e Memória na Improvisação*. Aveiro: Universidade de Aveiro: Departamento de Comunicação e Arte.
- Auner, J. (2013). *Music in the Twentieth and Twenty-First Centuries*. New York: Norton & Company.
- Barthes, R. (1977). *The Death of the Author*. (S. Heath, Trad.) London: Fontana.
- Cage, J. (1961). *Silence*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Cook, M. (1998). *Jazz*. Londres: Thames and Hudson.
- Eco, U. (1976). *Obra Aberta*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Gergen, K. (1991). *The Saturated Self: Dilemmas of Identity in Contemporary Life*. New York: Basic Books.
- Globokar, V. (1970). Reacting. *Musique en jeu*(1).
- Gould, C. S., & Keaton, K. (2000). The Essential Role of Improvisation in Musical Performance. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 58(2), 143-148. doi:<https://doi.org/10.2307/432093>
- Kania, A. (4 de 9 de 2010). Novas tendências em ontologia musical. *Crítica*. Obtido de <https://criticanarede.com/ontologiamusical.html>
- Kramer, J. (2016). *Postmodern Music, Postmodern Listening*. New York: Bloomsbury Academic.
- Kratus, J. (1990). Structuring the music curriculum for creative learning. *Music Educators Journal*, 33-37.
- Levine, M. (1995). *The Jazz Theory Book*. California: Sher Music Co.
- Levinson, J. (2014). O conceito de música. Em V. Guerreiro, *Filosofia da Música: Uma Antologia* (pp. 49-64). Lisboa: Dinalivro.
- Mann, P. (1991). *The Theory-Death of the Avant Garde*. Bloomington: Indiana University Press.

- Moore, R. (Junho de 1992). The Decline of Improvisation in Western Art Music: An Interpretation of Change. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 23(1), pp. 61-84.
- Morgan, R. P. (1992). Rethinking Musical Culture: Canonic Reformulations in a Post-Tonal Age. Em K. Bergeron, & P. V. Bohlman, *Disciplining Music: Musicology and Its Canons* (pp. 44-63). Chicago: University of Chicago.
- Snyder, B. (2000). *Music and Memory: an introduction*. The MIT Press Massachusetts:: Massachusetts Institute of Technology.
- Stravinsky, I. (1942). *Poética da Música*. (M. H. Garcia, Trad.) Cambridge: Harvard University Press.

ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

M

MESTRADO
COMPOSIÇÃO

Pós-Modernismo e Obra Aberta: estratégias para
integração de elementos do jazz na composição
contemporânea

Paulino Ribeiro Gonçalves Garcia

