



**LUÍS FILIPE NETO DA
COSTA**

**ANÁLISES SIMULTÂNEAS DE COMPOSITORES
PORTUGUESES E ESTRANGEIROS EM ATC**

Projeto Educativo e Relatório de Estágio apresentados à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ensino de Música, realizada sob a orientação científica do Dr. Isabel Maria Machado Abrantes de Soveral, Professora Doutora do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

Dedico esta dissertação à família lá de casa.

o júri

presidente

Prof. Doutora Helena Maria da Silva Santana
Professora Auxiliar, Universidade de Aveiro

arguente principal

Prof. Doutor Daniel Filipe Pinto Moreira
Assistente Convidado, ESMAE – Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo – Instituto Politécnico do Porto

orientadora

Prof. Doutora Isabel Maria Machado Abrantes de Soveral
Professora Auxiliar com Agregação da Universidade de Aveiro.

agradecimentos

O primeiro grande agradecimento vai para a Cláudia, por tudo o que representa para mim e por toda a ajuda na reta final desta dissertação. Sem ela, isto não seria possível.

Aos meus pais, às minhas irmãs, aos meus avós e a toda a família lá de casa, por todo o apoio.

À prof. Isabel Soveral, pela orientação e pelas reflexões sobre estruturação do pensamento.

Ao prof. Evgueni Zoudilkine, pela amizade e pelos comentários construtivos que foi fazendo durante a aplicação do projeto educativo.

Ao André Rodrigues, pela amizade, grande simpatia e interesse para que este projeto educativo fosse aplicado.

Ao Frederic Cardoso, pela grande amizade, pela colaboração nas atividades, por todas as interpretações da minha obra e pela oportunidade de assistir às aulas de música de conjunto.

Ao Conservatório de Música de Paredes, pela possibilidade de estagiar e concretizar as atividades.

palavras-chave

Análise e Técnicas de Composição, Análise pela comparação, Música de compositores portugueses

resumo

Este projeto educativo propõe realizar a análise simultânea de obras de compositores portugueses com as de compositores estrangeiros na disciplina de Análise e Técnicas de Composição. Os objetivos principais foram a inclusão de repertório de compositores portugueses (pouco frequente no programa), a análise comparativa em sala de aula (através de várias formas de organização e esquemas comparativos) e a lecionação de tópicos e métodos analíticos pouco abordados (como a música acusmática ou análise *schenkeriana*). Dessa forma, são apresentadas 6 aulas de génese diferente. Também são discutidos o conceito de cânone e de música portuguesa.

keywords

Analysis and Composition Techniques, Analysis through comparison, Music of Portuguese Composers,

abstract

This educational project looked for the simultaneous analysis of works by Portuguese composers with foreign composers in the subject of Analysis and Composition Techniques. The main focus was the inclusion of repertoire of Portuguese composers (not very frequent in the curriculum), comparative analysis in the classroom (through various forms of organization and comparative schemes) and the teaching of subjects and analytical methods not usually covered in the classroom (such as music acoustics or Schenkerian analysis). Therefore, 6 classes of different genesis were presented. The concepts of canon and Portuguese Music are also discussed.

Índice

Parte 1 – Projeto Educativo

Introdução	11
Comparação na sala de aula	13
Cânone e canonismo	15
Música portuguesa vs. música de compositores portugueses	17
Alargando ATC para outras possibilidades	19
Interpretação do inquérito aos professores de ATC	20
Implementação do projeto	21
Organização esquemática das aulas	23
1. Análise dos <i>Magnificat Secundi Toni</i> de Duarte Lobo e Tomás Luís de Victoria	25
1.1 Contextualização histórica	26
1.2 Versos pares e ímpares	26
1.3 Tons salmódicos	28
1.3.1 O segundo tom salmódico	30
1.3.2 Identificação do segundo tom salmódico nos <i>Magnificat</i>	31
1.4 Cláusulas melódicas	36
1.5 Cláusulas contrapontísticas e sua identificação	38
1.6 Identificação de cláusulas melódicas e contrapontísticas	40
2. Análise de duas Sonatas em sol menor de Carlos Seixas e Domenico Scarlatti	45
2.1 Contextualização dos compositores	46
2.2.1 Carlos Seixas	46
2.1.2 Domenico Scarlatti	48
2.2 A Sonata no Período Pós-Barroco	49
2.3 Análise schenkeriana na sala de aula	49
2.4 Análise harmónica e melódica da sonata de Carlos Seixas	50
2.5 Análise de sequências na sonata de Carlos Seixas	51
2.7 Análise estrutural da sonata de Carlos Seixas	54
2.8 Análise da sonata de Domenico Scarlatti	56

3. Análise de <i>Prélude à l'après-midi d'un faune</i> de Claude Debussy e <i>Paraíso Artificiais</i> de Luís Freitas Branco	59
3.1 Contextualização das obras	59
3.1.1 <i>Prélude à l'après-midi d'un faune</i>	59
3.1.2 <i>Paraíso Artificiais</i>	60
3.2 Análise melódica	61
3.2.1 <i>Prélude à l'après-midi d'un faune</i>	61
3.2.2 <i>Paraíso Artificiais</i>	62
3.2.3 Comparação das melodias	65
3.3 Análise harmónica	66
3.3.1. <i>Prélude à l'après-midi d'un faune</i>	66
3.3.2 <i>Paraíso Artificiais</i>	67
3.4 Técnicas de composição comuns	68
3.5 Análise da orquestração	68
3.5.1 Harpa	68
3.5.2 Percussão	70
3.5.3 Técnicas não convencionais	71
3.5.4 Análise de uma textura orquestral semelhante	71
3.6 Análise estrutural	72
3.6.1 <i>Paraíso Artificiais</i>	72
3.6.2. <i>Prélude à l'après-midi d'un faune</i>	73
4. Análise de <i>Purlieu</i> de Emmanuel Nunes e <i>Capriccio</i> de Krzysztof Penderecki	75
4.1 Contextualização das obras	75
4.1.1 <i>Purlieu</i>	75
4.1.2 <i>Capriccio</i>	76
4.2. Espacialidade e espacialização	77
4.2.1. <i>Purlieu</i>	77
4.2.2 <i>Capriccio</i>	78
4.3 Análise de <i>Purlieu</i>	79
4.3.1 Padrões intervalares	79
4.3.2 Distribuição de alturas nos registos	79
4.3.3 Distribuição (orquestral) cénica	80
4.3.4 Timbre	83
4.3.5 Aleatoriedade versus Determinismo	83
4.3.6 A primeira secção	83

4.3.7 A segunda secção	84
4.3.8 A última secção	85
4.4 Análise de <i>Capriccio</i>	86
4.4.1 Novos timbres	86
4.4.2 Padrões intervalares	87
5. Análise de <i>Estudo III em si bemol maior</i> de Jorge Peixinho e <i>Ein Schattenspiel</i> de Georg Friedrich Haas	91
5.1 Contextualização dos Compositores	91
5.1.1 Georg Friedrich Haas	91
5.1.2 Jorge Peixinho	92
5.2 Contextualizando as obras	94
5.2.1.1 <i>Ein Schattenspiel</i>	94
5.2.1.2 Eletrónica – um segundo piano	94
5.1.2 <i>Estudo III em Si bemol Maior</i>	95
5.3 A série dos harmónicos – as consonâncias	96
5.3.1 O papel do acorde de Si bemol Maior no <i>Estudo III</i>	96
5.3.2 <i>Ein Schattenspiel</i> : Secção D	97
5.4 Campos harmónicos cromáticos – as dissonâncias	98
5.4.1 <i>Estudo III</i> : os diferentes elementos da obra	98
5.4.2 <i>Ein Schattenspiel</i> : Secção A	103
5.5 Análise da estrutura e das restantes secções	105
5.5.1 <i>Estudo III</i>	105
5.5.2 <i>Ein Schattenspiel</i>	106
6. Análise de <i>Et ignis involvens</i> de João Pedro Oliveira	109
6.1 Contextualizando o compositor e a obra	109
6.2 Sobre a dificuldade de analisar música acusmática	109
6.3 Descrição cronológica	112
6.4 Observação do espectro, da onda sonora e da amplitude	115
6.5 Estrutura	116
Considerações finais	117

Parte 2 – Relatório de Prática de Ensino Supervisionada

Introdução	121
Caracterização da escola	121
1. Relatórios de aulas assistidas	125
1.1 Relatório da 1^a aula	125
1.2 Relatório da 2^a aula	126
1.3 Relatório da 3^a aula	127
1.4 Relatório da 4^a aula	128
1.5 Relatório da 5^a aula	129
1.6 Relatório da 6^a aula	130
1.7 Relatório da 7^a aula	131
1.8 Relatório da 8^a aula	132
1.9 Relatório da 9^a aula	133
1.10 Relatório da 10^a aula	134
2. Relatórios e planificações de aulas lecionadas	137
2.1 Relatório da 1^a aula	137
2.2 Relatório e planificação da 2^a aula	138
2.3 Relatório e planificação da 3^a aula	140
2.4 Relatório e planificação da 4^a aula	141
2.5 Relatório e planificação da 5^a aula	143
2.6 Relatório e planificação da 6^a aula	144
2.7 Relatório e planificação da 7^a aula	145
2.8 Relatório da 8^a e 9^a aulas	146
3. Relatórios de aulas assistidas e lecionada de música de conjunto	147
3.1 Relatório da 1^a aula	147
3.2 Relatório da 2^a aula	148
3.3 Relatório da 3^a aula	149
3.4 Relatório da 4^a aula	150
3.5 Relatório da 5^a aula	151
3.6 Relatório da 6^a aula (lecionada)	152
4. Relatórios de atividades participadas e organizadas	155

4.1 Relatório da 1^a atividade	155
4.2 Relatório da 2^a atividade	156
4.3 Relatório da 3^a atividade	157
4.3 Relatório da 4^a atividade	161
Considerações finais	163
Anexos	165
Anexo 1: Acordes iniciais de Purlieu	165
Anexo 2: Inquéritos realizados a professores de ATC	167
Referências bibliográficas	171

Índice de Figuras

Figura 1: Tons salmódicos simples e solenes: capítulo XXIX e XXX da <i>Arte do Cantochão</i> de Pedro Thalésio	29
Figura 2: Segundo tom salmódico no livro <i>Liber Usualis</i>	29
Figura 3: Segundo tom salmódico em <i>Introdução ao Canto Gregoriano</i>	29
Figura 4: Segundo tom salmódico no 1º verso monódico no <i>Magnificat</i> de Duarte Lobo	30
Figura 5: Segundo tom salmódico na transposição original	31
Figura 6: Segundo tom salmódico no <i>Cantus</i> , cc. 1-13, 2º verso, <i>Magnificat</i> de Duarte Lobo.....	32
Figura 7: Entoação do segundo tom salmódico no Tenor, cc. 1-3, 2º verso, <i>Magnificat</i> de Duarte Lobo	32
Figura 8: Entoação do segundo tom salmódico no Altus, cc. 1-5, 2º verso, <i>Magnificat</i> de Duarte Lobo	32
Figura 9: Segundo tom salmódico no <i>Cantus</i> , cc. 1-19, 2º verso, <i>Magnificat</i> de Tomás Luis de Victoria	33
Figura 10: Segundo tom salmódico no Bassus, cc. 1-19, 2º verso, <i>Magnificat</i> de Tomás Luís de Victoria	33
Figura 11: Segundo tom salmódico no Altus, cc. 15-29, 4º verso, <i>Magnificat</i> de Duarte Lobo	34
Figura 12: Terminações nas 4 vozes, imitação, cc. 15-18, 4º verso, <i>Magnificat</i> de Duarte Lobo....	34
Figura 13: Tons salmódicos no <i>Cantus</i> e Tenor, cc. 26-39, 4º verso, <i>Magnificat</i> de Tomás Luís de Victoria	35
Figura 14: Cláusulas contrapontísticas na cadência final, cc. 12-14, 2º verso, <i>Magnificat</i> de Duarte Lobo	41
Figura 15: Redução harmónica e melódica dos compassos 1 a 3 da Sonata de Carlos Seixas.....	51
Figura 16: Redução harmónica e melódica dos compassos 7 a 9 da Sonata de Carlos Seixas.....	52
Figura 17: Redução harmónica e melódica dos compassos 9 a 12 da Sonata de Carlos Seixas.....	52
Figura 18: Redução harmónica e melódica dos compassos 19 a 21 da Sonata de Carlos Seixas....	53
Figura 19: Redução harmónica e melódica dos compassos 21 a 23 da Sonata de Carlos Seixas....	53
Figura 20: Redução harmónica e melódica dos compassos 13 a 15 da Sonata de Carlos Seixas....	54
Figura 21: Sequência harmónica, cc. 5-10, Sonata K. 450 de Domenico Scarlatti	56
Figura 22: Redução melódica do início de <i>Prélude à l'après-midi d'un faune</i> de Claude Debussy	61
Figura 23: Redução melódica e harmónica dos compassos 14 ao 17 de <i>Paraíso Artificiais</i> de Luís de Freitas Branco	63
Figura 24: Redução melódica e harmónica dos compassos 18 ao 21 de <i>Paraíso Artificiais</i> de Luís de Freitas Branco	64

Figura 25: Redução melódica e harmónica dos compassos 22 ao 26 de <i>Paraíso Artificais</i> de Luís de Freitas Branco	64
Figura 26: Redução harmónica dos compassos 109 ao 115 de <i>Paraíso Artificais</i> de Luís de Freitas Branco	65
Figura 27: Acordes de sétima do início de <i>Prélude à l'après-midi d'un faune</i> de Claude Debussy	66
Figura 28: Distribuição dos instrumentos em palco, <i>Purlieu</i> de Emmanuel Nunes	77
Figura 29: Exemplo de atribuição das alturas à disposição cénica em <i>Purlieu</i> de Emmanuel Nunes	82
Figura 30: Redução de <i>Capriccio</i> para oboé e cordas de K. Penderecki	88
Figura 31: Continuação da redução de <i>Capriccio</i> para oboé e cordas de K. Penderecki	89
Figura 32: Ritmo nas notas de execução de <i>Estudo III</i> de Jorge Peixinho	98
Figura 33: Excerto 1 de Estudo III de Jorge Peixinho	100
Figura 34: Excerto 2 de Estudo III de Jorge Peixinho	100
Figura 35: Excerto 3 de Estudo III de Jorge Peixinho	100
Figura 36: Excerto 4 de Estudo III de Jorge Peixinho	100
Figura 37: Excerto 5 de Estudo III de Jorge Peixinho	100
Figura 38: Excerto 6 de Estudo III de Jorge Peixinho	100
Figura 39: Excerto 7 de Estudo III de Jorge Peixinho	101
Figura 40: Excerto 8 de Estudo III de Jorge Peixinho	101
Figura 41: Excerto 9 de Estudo III de Jorge Peixinho	101
Figura 42: Excerto 10 de Estudo III de Jorge Peixinho	101
Figura 43: Excerto de <i>Ein Schattenspiel</i> de G. F. Haas	103
Figura 44: Redução harmónica de excerto de <i>Ein Schattenspiel</i> de G. F. Haas	104
Figura 45: Análise do sonograma de <i>Et ignis involvens</i> de João Pedro Oliveira	112
Figura 46: Continuação da análise do sonograma de <i>Et ignis involvens</i> de João Pedro Oliveira	113
Figura 47: Evolução da amplitude em <i>Et ignis involvens</i> de João Pedro Oliveira	115
Figura 48: Onda sonora de <i>Et ignis involvens</i> de João Pedro Oliveira	116

Índice de Tabelas

Tabela 1: 6 propostas de aula com análises de obras de compositores portugueses e estrangeiros .	11
Tabela 2: 6 propostas de aula com análises de obras de compositores portugueses e estrangeiros com conteúdos programáticos	23
Tabela 3: Texto do Magnificat em latim e tradução para português	27
Tabela 4: Cláusulas contrapontísticas nas cadências finais do <i>Magnificat</i> de Duarte Lobo	41
Tabela 5: Cláusulas contrapontísticas nas cadências finais do <i>Magnificat</i> de Tomás Luis de Victoria	42
Tabela 6: Cláusulas harmónicas nas cadências finais nos dois <i>Magnificat</i>	42
Tabela 7: Cláusulas contrapontísticas nas cadências médias do <i>Magnificat</i> de Duarte Lobo	43
Tabela 8: Cláusulas contrapontísticas nas cadências médias do <i>Magnificat</i> de Tomás Luis de Victoria	43
Tabela 9: Esquema tonal da Sonata de Carlos Seixas.....	55
Tabela 10: Relação e comparação nas duas partes da Sonata de Carlos Seixas	55
Tabela 11: Esquema tonal da primeira parte da Sonata K. 450 de Domenico Scarlatti	57
Tabela 12: Comparação das melodias em ambas as obras	65
Tabela 13: Análise dos primeiros 10 compassos de <i>Paraísos Artificiais</i> de Luís de Freitas Branco	68
Tabela 14: Comparação de algumas técnicas de composição em ambas as obras	68
Tabela 15: Comparação do uso da harpa em ambas as obras	69
Tabela 16: Comparação do uso da percussão em ambas as obras	70
Tabela 17: Técnicas não convencionais em ambas as obras.....	71
Tabela 18: Comparação de uma textura semelhante em ambas as obras	71
Tabela 19: Estrutura de <i>Paraísos Artificiais</i> de Luís de Freitas Branco.....	72
Tabela 20: Estrutura de <i>Prélude à l'après-midi d'un faune</i> de Claude Debussy.....	73
Tabela 21: Evolução espacial dos primeiros 17 acordes de <i>Purlieu</i> de Emmanuel Nunes	81
Tabela 22: Número de notas do gesto rápido na 1 ^a secção de <i>Ein Schattenspiel</i> de G. F. Haas	104
Tabela 23: Número de ocorrências de dítonos na 1 ^a secção de <i>Ein Schattenspiel</i> de G. F. Haas...	105
Tabela 24: Estrutura de <i>Ein Schattenspiel</i> de G. F. Haas	106
Tabela 25: Planificação da aula de análise de <i>Paraísos Artificiais</i> e <i>Prélude à l'après-midi d'un faune</i>	139
Tabela 26: Planificação da aula de análise de <i>Purlieu</i> e <i>Capriccio</i>	140
Tabela 27: Planificação da aula de análise de sonatas de Carlos Seixas e Domenico Scarlatti	142
Tabela 28: Planificação da aula de análise de <i>Estudo III</i> e <i>Ein Schattenspiel</i>	144

Parte I

Projeto Educativo

Introdução

Esta dissertação foi desenvolvida no âmbito do Mestrado de Ensino de Música e teve como foco principal complementar a análise de obras de compositores portugueses com a de obras de compositores estrangeiros na disciplina de Análise e Técnicas de Composição (ATC). Em cada proposta de aula, desenvolve-se uma análise comparando duas obras. Propõe-se a metodologia analítica comparativa de modo a que os alunos sejam capazes de:

- Conhecer repertório musical português;
- Contrastar duas obras de diferentes compositores;
- Identificar técnicas composicionais com mais facilidade;
- Reconhecer elementos estilísticos partilhados entre compositores.

A minha motivação para este projeto surgiu com a minha experiência enquanto aluno, músico e compositor. Em conversa com vários colegas da área musical erudita, notei uma visão geral de desconsideração pelo repertório musical português em Análise e Técnicas de Composição.

Pela observação de alguns programas da disciplina, não vi menção a compositores ou correntes musicais portuguesas, estando o programa moldado apenas para o repertório mais aceite universalmente (*canónico*). Nesse sentido, pensei numa forma de incluir repertório musical português, mas de forma a complementar com outro repertório que considero ser uma referência historicamente e esteticamente importante. Na verdade, dando um pequeno exemplo, seria incoerente ensinar o legado do dodecafônismo das *Cinco peças para piano* de Jorge Peixinho sem mencionar a 2ª Escola de Viena. E também não se trata de apelar a um maior sentimento patriótico, mas de conhecer a realidade da composição na comunidade a que pertencemos.

Foram selecionadas onze obras para constar do projeto:

Tabela 1: 6 propostas de aula com análises de obras de compositores portugueses e estrangeiros

Repertório estrangeiro	Repertório português
<i>Magnificat Secundi Toni</i> de Tomás Luís de Victoria	<i>Magnificat Secundi Toni</i> de Duarte Lobo
Sonata de Domenico Scarlatti	Sonata de Carlos Seixas
<i>Prélude à l'après-midi d'un faune</i> de Claude Debussy	<i>Paraíso artificial</i> de Luís de Freitas Branco
<i>Capriccio</i> para oboé e 11 cordas de Krzysztof Penderecki	<i>Purlieu</i> de Emmanuel Nunes
<i>Ein Schattenspiel</i> de Georg Friedrich Haas	<i>Estudo III. Em Si bemol</i> de Jorge Peixinho
-	“Et ignis involvens” de João Pedro Oliveira

Considero importante a análise de novas obras, quando estas revelam ter qualidade artística e são aceites pela comunidade erudita como relevantes. Não menosprezo o papel das novas análises de obras famosas que se vêm juntar às centenas, ou milhares, já existentes. Porém, algumas destas obras, que integraram o meu projeto educativo, merecem uma primeira análise, um primeiro estudo focalizado.

Após a explicação da importância científica deste projeto educativo, exponho agora a sua vertente pedagógica. A inclusão das análises propostas vem oferecer alternativas para aquilo que considero ser prática comum nas aulas de análise: muitas obras de compositores do centro europeu (principalmente alemães), pouca música de compositores portugueses, e falta de interesse na música dos séculos XX e XXI (comprovado pelos programas de ATC em muitos conservatórios e academias portugueses). Esta última realidade demonstra uma centralização da análise no sistema tonal e no período clássico e romântico. Períodos como o Pós-Barroco ou a música para piano do século XX e XXI são exemplos dessa fuga à normalidade.

Em cada proposta de análise, junto dois compositores, um português e um estrangeiro. No início deste projeto, pensei no título “Pontes com o canónico: o repertório musical português em Análise e Técnicas de Composição”. Porém, como veremos mais à frente, os conceitos de “canónico” e de “música portuguesa” são complexos. Uma outra razão para abandonar o termo “canónico” foi porque, se considerarmos que uma obra canónica é uma obra de uma vasta aceitação geral e frequentemente referenciada, só a obra de Debussy é que se enquadraria neste molde. Substituo o termo de “música portuguesa” por “música de compositores portugueses” porque, como iremos ver, o conceito gera muito debate. Fará sentido chamar a música de Emmanuel Nunes de música portuguesa quando o próprio compositor não viveu cá, e é influenciado pelas estéticas vigentes no centro europeu? Creio que a melhor justificação será a de proximidade por uma identidade cultural.

Uma análise simultânea de dois compositores não implica, necessariamente, uma análise comparativa, embora seja inevitável (e neste caso, desejável) a comparação. Confrontando dois ideais-tipo, numa análise apenas simultânea, não há recurso a comparações entre os objetos; numa análise comparativa, os dois objetos são confrontados, identificando-se diferenças e semelhanças.

Nas seis propostas de análise, há momentos em que a análise é claramente comparativa e outros em que não se estabelece relações diretas entre as obras. Porém, o aluno acabará por identificar relações que o farão compreender melhor o tópico analítico.

Em algumas das aulas, a comparação é utilizada como metodologia. O objetivo não é comparar a qualidade das obras. O juízo comparativo tenta ser puramente técnico, ao invés de estético. O discurso imparcial é de vital importância nestes casos porque o objetivo é analítico, ou seja, de compreensão da obra nos vários parâmetros. Juntar dois compositores não só permite uma melhor compreensão do processo composicional como uma consciencialização histórica dos vários processos compostoriais existentes. Por exemplo, compreender como duas obras são compostas em anos diferentes e ainda assim ter semelhanças; perceber, a nível mais aprofundado, os paralelos entre várias técnicas estilísticas.

Todas as propostas de aulas foram aplicadas em contexto de Prática de Ensino Supervisionada, vulgo estágio. Devido à génesis prática desta aplicação, vou tecendo alguns comentários pedagógicos ao longo da dissertação. O meu discurso apresenta-se como uma mistura entre o científico e o pedagógico por necessidade de constante interação. Creio que esta meia medida faz mais sentido devido à importância de ambas as abordagens.

Em contexto de Prática de Ensino Supervisionada, cada proposta de aula foi aplicada numa aula de 135 minutos (3 blocos). Os esquemas de aula com vários tópicos detalhados e tempo estimado encontram-se no Relatório de Prática de Ensino Supervisionada. A organização esquemática das aulas, contendo a divisão entre cada compositor está situada mais à frente, antes das obras propostas. São elaborados seis esquema distintos, de modo a exemplificar como uma aula simultânea e/ou comparativa pode ser organizada.

A maior parte da bibliografia utilizada nesta dissertação teve como propósito a busca de informações históricas das obras, do estilo do compositor, para justificar elementos frequentes presentes na obra analisada em comum com as obras, entre outros.

Comparação na sala de aula

Como a metodologia analítica a ser utilizada em algumas das aulas será comparativa, alguns conceitos de análise comparativa num trabalho escrito serão importados para contexto de sala de aula. David Collier, no seu artigo “The Comparative Method”, define comparação da seguinte forma: “Comparison is a fundamental tool of analysis. It sharpens our power of description, and plays a central role in concept-formation by bringing into focus suggestive similarities and contrasts among

cases”.¹ A comparação nas análises desta dissertação têm esse mesmo objetivo: formar conceitos. Trata-se de ensinar algo através da comparação.

Sobre esquemas de organização numa análise comparativa, Kerry Walk afirma que há duas formas básicas de organizar um ensaio: “text-by-text” (chamado também de “block method” ou “subject-by-subject”) e “point-by-point”.² No primeiro, discute-se o ponto A e depois B. No segundo, há uma alternância entre pontos de A e B por comparação. A escolha está dependente da relação do conteúdo com as características do tipo de comparação. A comparação “point-by-point” é mais usada para conteúdos que estão em conflito. Para pontos que não são iguais há uma comparação focal (“lens comparison”). Usa-se o A como uma lente para ver B, e a organização é quase sempre “text-by-text”.³

A minha intenção será aplicar tabelas na análise musical para identificar melhor as características comuns e diferentes entre dois compositores. Arends afirma que “As imagens e as ilustrações podem iluminar as ideias e os conceitos de uma forma que as palavras não conseguem”.⁴ Minimizar o uso de explicação verbal nestes casos facilitará a análise.

Analizar através do questionamento poderá aumentar a eficácia da aprendizagem. Tal como refere Arslan, “Questioning is naturally a two side affair. Not only is it that teachers put forth questions but equally students are involved in the process through responses they offer”.⁵ A participação ativa dos alunos em sala de aula poderá aumentar o entusiasmo pela análise em si bem como fomentar o interesse pela música erudita portuguesa.

A análise comparativa é vista por Nogueira como objetiva e científica, atribuindo-lhe uma conotação pejorativa por considerar que elimina o campo subjetivo e crítico. Diz o autor: “Como o analista chega a definir os elementos do discurso musical e a definir suas funções? No estudo da música, o campo de orientação à leitura analítica é o método comparativo. É através de comparações, da identificação de graus de contraste e semelhanças - dentro de uma única obra, entre duas ou varias obras, ou entre a obra e um modelo abstrato (a forma sonata, por exemplo) - que o analista constrói

¹ David Collier, “The Comparative Method,” *Political Science The State of the Discipline II*, 1993, 105, doi:10.2307/2504222.

² Kerry Walk, “How to Write a Comparative Analysis,” 1998, <https://writingcenter.fas.harvard.edu/pages/how-write-comparative-analysis>.

³ Ibid.

⁴ Richard Arends, “Learning to Teach,” in *Handbook of Educational Psychology*, 2014, 608, doi:10.1017/CBO9781107415324.004.

⁵ Mehmet Arslan, “THE ROLE OF QUESTIONING IN THE CLASSROOM,” *Hasan Ali Yücel Eğitim Fakültesi Dergisi* 2 (2006): 81–103.

as observações e os argumentos que controlam sua interpretação, suas conclusões. A atividade analítica, portanto, não é produto da imaginação livre. A preferência pelo método comparativo (científico) ao avaliativo (subjetivo) distingue a análise estruturalista contemporânea da sua tradição”.⁶

Se tivermos em conta que é também opinião de Nogueira que a Análise nos últimos 50 anos tentou buscar validação e autoridade ao campo científico imitando-lhe os processos mais racionais, compreendemos melhor esta opinião. Porém, o autor negligencia que existem objetos musicais e técnicas que os compositores usam que são reconhecíveis objetivamente. A sua identificação, auditiva ou visual, é bastante objetiva e não implica necessariamente um julgamento estético. Se a Análise não se deve cingir a essa identificação? Também defendo que não. Mas então a solução não passa por discriminar o método comparativo, mas usá-lo como ferramenta para perceber quais são os elementos de cada obra.

Mais à frente, Nogueira contrasta a “observação da partitura como uma estrutura abstrata” à “música percebida como uma estrutura dinâmica”⁷ como se contrapusesse uma perspetiva científica versus uma perspetiva humanística. Defendo que a Análise dos conservatórios tem como objetivo a educação do ouvinte e ser uma ferramenta para o músico melhor se expressar. Segundo essa perspetiva, introduzo obrigatoriamente a audição de obras na disciplina, analisando excertos com recurso à audição dos mesmos. A análise comparativa servirá como uma introdução e clarificará ideias objetivas. A técnica de questionamento também irá permitir que o aluno especule e tome juízos de valor.

Cânone e canonismo

Bruce Haynes, no livro *The End of Early Music*, define cânone da seguinte forma: “A Canon is a corpus of works that is regularly heard, an authoritative list”.⁸ Para uma obra se tornar canônica, o fator de repetição é condição necessária: “If a work could enter the Pantheon and acquire Canonic status, it would be heard more than once. This is *repeatability*, which became common in the nineteenth century and is habitual and standard today”.⁹ Considero-se que não se trata apenas da repetição de interpretações, mas também de discografia e bibliografia sobre uma determinada obra. Porém, a simples repetição não é condição suficiente devido à complexidade do processo: “canonisation is a

⁶ Ilza Nogueira, “O DISCURSO ANALÍTICO: Uma Prática Essencial e Acidental Na Formação Do Músico,” *Revista Da ABEM*, 2014, 86, <http://abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/503/413>.

⁷ Ibid., 85.

⁸ Bruce Haynes, *The End of Early Music*, n.d., 69.

⁹ Ibid., 83.

multidimensional process: there are inherent tensions involved that impede the formation and stability of a canon".¹⁰

Haynes refere uma atitude a partir do século XVIII, atribuindo um início nas sinfonias de Beethoven, da criação de símbolos de grandeza e mistificação dos artistas. O compositor, diferente do artesão e serviçal dos séculos anteriores, passa a ser visto como génio e as suas intenções não podem ser transgredidas. As partituras tornam-se objetos de reverência e a escuta musical uma espécie de ritual. Haynes denomina esta atitude pejorativamente: Canonismo.¹¹

Se Haynes refere que o canône é uma lista autoritária, quem formula essa lista? Haynes refere várias situações em que os músicos contribuem de forma direta ou indireta para esta situação. A resposta não é simples e engloba vários fatores. Um desses fatores é a criação dos conservatórios: "Founded as a product of the French Revolution and generously funded by the government, the Conservatoire codified the new Canonic ideals. One of its original purposes was . . . to «conserve» the French national heritage. Conservatories replaced the old master/ apprentice system with uniform approaches to pedagogy that emphasized technique (and often ignored musicality; the music came later, if at all). Systematic «methods» to develop technique were commissioned from all the instrumental professors, which were very different in spirit from the self-help «tutors» of bygone days. The Conservatoire was enormously influential throughout Europe, and many of its innovations are still in use today".¹² O problema foi que esta atitude foi-se mantendo de geração em geração: "This very strong historical tradition is reinforced by a sense of pedagogical lineage, as musician's CVs and conservatory course-catalogues attest: musicians frequently identify not only their teachers but, if they are eminent enough, the performing «school» to which they belong. It is from this heritage, often going back into the nineteenth century, that they derive their authority and influence as performers and teachers".¹³

Seria falso acreditar que no Conservatório tudo se manteve. Aliás, projetos musicais de orquestras dos conservatórios com cantores de correntes musicais populares, a inclusão de cursos Jazz, dando apenas alguns exemplos, provam que o Conservatório não é a mesma instituição do passado. Porém, pelas várias conversas com colegas do meio musical, acredito que muita da atitude canonista se mantem. A prova mais flagrante é a desproporção com que ficam certos períodos, como o século XX, em relação aos períodos Clássico e Romântico nos programas curriculares. Apesar disto, como os inquéritos comprovam, há vários professores que mostram nova música.

¹⁰ Vesa Kurkela and Lauri Väkevä, *De-Canonizing Music History* (Cambridge Scholars Publishing, 2009), viii.

¹¹ Haynes, *The End of Early Music*, 5–6.

¹² Ibid., 75.

¹³ Ibid., 22.

Segundo Kurkela e Väkeva, se o cânone é mau ou bom, parece não haver consenso entre os investigadores. Inclusive podem considerá-lo benéfico: “One answer might be that examined consciously and critically, canons can be beneficial, for they may help us to grasp how music and music research are historically constructed and formulated”.¹⁴ E se se focam na de-canonização é porque acreditam que é necessário uma variedade de abordagens à história.

Como é que os alunos poderão conhecer a música do Pós-Barroco se se saltar de Bach para Haydn? Como é que poderão compreender a história das técnicas composicionais? É realmente importante ter essa consciência histórica? Se não o é, então porque é que ATC está organizado cronologicamente? Não é propósito desta dissertação alargar a discussão destas questões. Defendo que o programa de ATC abranja a história na sua completude e reconheço a dificuldade inerente. Em primeiro lugar, é impossível abranger um grande número de obras sem haver lacunas na cronologia. Em segundo lugar, nem todas as obras que tiveram um peso considerável no seu tempo e lugar merecem ser colocadas como objeto de análise à frente de outras de qualidade superior. Há obras muito executadas e estudadas e que foram desprezadas no seu tempo e lugar. Em ATC, o critério estético também impera. Em terceiro lugar, certos géneros são mais explorados em certos países, impossibilitando a variedade. Em quarto lugar, a proporção dada a uma determinada obra não está diretamente relacionada com a sua importância histórica e/ou estética. Certas matérias necessitam de mais tempo de lecionação para uma melhor compreensão. Mesmo assim, a concentração em determinadas obras, matérias ou épocas, seja elas quais forem, não demonstra a real pluralidade da música erudita. A criação das seis propostas de aula pretende evitar a concentração no período clássico-romântico e tornar a disciplina mais abrangente.

Música portuguesa vs. música de compositores portugueses

Lopes Graça, no capítulo “Sobre o conceito de «Música Portuguesa»” do livro *A Música Portuguesa e os seus Problemas I*, lista três critérios para se definir *música portuguesa*:

- **Critério nacionalista**
 - “Critério que considera como «música portuguesa» tudo quanto tenha sido escrito por autores portugueses”.¹⁵
- **Critério estético**

¹⁴ Kurkela and Väkevää, *De-Canonizing Music History*, ix.

¹⁵ Fernando Lopes-Graça, “Sobre o Conceito de «Música Portuguesa»,” in *A Música Portuguesa e Os Seus Problemas I* (Editorial Caminho, 1989), 40.

- “O facto de qualquer obra ser escrita por um autor português não basta para categorizá-la de portuguesa, no único, no inofismável sentido que a expressão comporta – o seu sentido superior, que é o sentido verdadeiramente válido, procedente e absoluto: o sentido estético”.¹⁶
- **Critério étnico**
 - Relacionado com as características de um povo.

Lopes-Graça estabelece uma relação étnico-estética: “uma obra superior sob o ponto de vista estético, é o mesmo que dizer obra representativa sob o ponto de vista étnico; e vice-versa”.¹⁷ Quanto ao critério nacionalista, considera que “a categoria de «português» não é uma categoria de ordem valencial, mas sim puramente accidental, circunstancial”.¹⁸ O autor debate a falta de linhagem e da existência de escolas nacionais e discute a ingressão da composição para o folclore português, acusando muita dessas obras de carecerem de qualidade estética. Quanto à corrente nacionalista, uma corrente que poderia caracterizar-se como *verdadeiramente* portuguesa, refere: “o que em Espanha constituía, de facto, um autêntico género nacional, . . . em Portugal não passou de um movimento sem continuidade, sem força e sem expansão, depressa descaracterizado por importações e modismos vários”.¹⁹

Jorge Peixinho também concorda com a dificuldade do conceito: “Obviamente que temos música portuguesa do século XX mas, para já, teremos de determinar o que é realmente música portuguesa. Se é música composta em Portugal ou, mesmo fora de Portugal, por compositores portugueses ligados a Portugal, então nesse aspecto claro que temos uma música portuguesa do século XX. Porém é muito complicado responder em termos de características que distingam a nossa música”.²⁰ Dá o exemplo de Emmanuel Nunes, compositor que viveu grande parte da sua vida fora de Portugal e com uma estética não vigente nas escolas portuguesas: “Num certo sentido, um grande nome da música portuguesa do século XX, na medida em que é português e que nos honra, é Emmanuel Nunes. Mas ele talvez seja o compositor menos português do século. E, inclusivamente, nem ele próprio se refere à sua música, de uma maneira frontal e directa, como sendo portuguesa. De uma maneira lateral sim, evidentemente”.²¹

Devido à complexidade do conceito de música portuguesa, o título e temática da presente dissertação utilizam o termo *música de compositores portugueses*.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Ibid., 43.

¹⁸ Ibid., 41.

¹⁹ Ibid., 49.

²⁰ Paulo de Assis, *Jorge Peixinho, Escritos e Entrevistas* (Casa da Música/Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, 2010), 386.

²¹ Ibid.

Atentemos o ensino regular. A matriz curricular do 2º ciclo contempla a disciplina *História e Geografia de Portugal*. No programa da disciplina disponibilizado pelo Ministério da Educação, uma das finalidades patentes é “Contribuir para situar o aluno no País e no mundo em que vive, através do alargamento das noções operatórias de espaço e de tempo e da aquisição de conhecimentos básicos sobre a realidade portuguesa”.²² De forma breve ou não, em muitos programas de História da Música a criação em Portugal faz parte dos seus objetivos. Porém, em muitos dos programas de ATC, a música de Portugal não é necessariamente contemplada. Isto é agravado pelo ensino de instrumento ou canto. Com o presente modelo, torna-se possível um aluno completar o conservatório ou academia sem interpretar uma única peça de um compositor português. Que ensino musical é este virado para a música composta apenas fora de Portugal? É realmente importante o local de criação ou o critério estético deve dominar na escolha?

A situação é complexa. Um programa reflete sempre uma ideologia. Definir qualquer disciplina “de Portugal” estabelece uma identidade nacional e cria fronteiras concetuais. Numa era mais globalizante, fará sentido definir currículos por moldes nacionais? Seja por limitações nacionais, regionais ou locais, faz mais sentido lecionar aquilo que está próximo de nós do que apenas aquilo que está longe de nós. Ao fornecer novas análises e materiais para serem utilizados em aula, espero estar a contribuir para uma maior inclusão de música de compositores portugueses em ATC.

Alargando ATC para outras possibilidades

Embora dedique o seu livro à análise das sonatas de Domenico Scarlatti, W. Dean Sutcliffe menciona a secundarização de elementos como o ritmo face à harmonia nas aulas de análise: “Scarlatti’s rhythmic and syntactical virtuosity have been undervalued or not even acknowledged because our training leads us to value harmonic range over a rhythmic one. Both theoretically and compositionally, it would seem, harmony has been regarded as the real motor of tonal music. A wide harmonic vocabulary is almost always to be admired. Harmonic exploration is cognate with depth and mastery; rhythmic exploration, including in its widest sense syntactical exploration, is more likely to be regarded as an optional extra. It may be felt as quirky, offbeat, a special effect rather than something that is intrinsically substantial or necessary. Thus a simple harmonic vocabulary is more likely to draw comment than a simple syntactical vocabulary. Simple harmonies may need to be rescued by some special appeal, leaning on the text or notions of ‘affecting simplicity’, for instance, whereas

²² Ministério da Educação, “História e Geografia de Portugal,” in *Organização Curricular e Programas*, n.d., 81.

four-square syntax may well not even be perceived as a problem. In the classroom chorales are worked in the name of good voice leading and of harmonic range; training in rhythmic and syntactical skills, in order to acquire versatility in these areas, barely exists as such. Ear tests concentrate overwhelmingly on fine differentiations of pitch rather than rhythm".²³ Com o objetivo de ir para além da análise harmónica, as análises deste projeto educativo tentam compreender outros aspectos:

- Tons salmódicos;
- Cláusulas contrapontísticas (*cantizans*, etc);
- Cláusulas harmónicas (*Vera*, etc);
- Redução schenkeriana;
- Sonata pós-barroca;
- Idiomas de escrita de violino, orquestral e outros na escrita de teclado;
- Análise de orquestração;
- Técnicas não convencionais ("extended techniques");
- Obras sem compasso;
- Acordes com construções numéricas (p.e. 1-4-1-4-1-2-1);
- Obras com eletrónica;
- Técnicas usando a série dos harmónicos (Espectralismo);
- Obras acusmáticas.

É difícil encontrar estes tópicos em livros generalistas de análise que sirvam propósitos pedagógicos. Uma das exceções é o livro *Materials and Techniques of the Twentieth-Century* de Stefan Kostka que apresenta alguns dos tópicos mencionados acima relacionados com a música do século XX. Para além da sua capacidade de síntese, é apresentar vários termos que ajudam o aluno na tarefa de classificar elementos. Quanto aos outros tópicos, baseei-me em artigos, dissertações e livros especializados.

Interpretação do inquérito aos professores de ATC

Concluída a implementação do projeto, foi realizado um inquérito dirigido a professores de ATC para apurar se os professores já utilizaram compositores e matérias incluídos neste projeto educativo. Contactei diretamente 18 professores através das redes sociais para que o inquérito fosse do conhecimento exclusivo de indivíduos que lecionam (ou lecionaram nos recentes anos) a disciplina. O

²³ W. Dean Sutcliffe, *The Keyboard Sonatas of Domenico Scarlatti and Eighteenth-Century Music Style* (Cambridge University Press, 2003), 146–47.

inquérito foi anónimo. Responderam 16 pessoas, de idades compreendidas entre os 18 e 45 anos (9 dos 16 têm 25 a 35 anos), apenas um deles não lecionou ATC no presente ano letivo, e a maioria dos que responderam leciona no Norte de Portugal.

Dos compositores incluídos todos já analisaram em aula música de Debussy (100%). O compositor que foi menos analisado é Emmanuel Nunes com resposta positiva de dois professores (12%). Exceto Debussy, só 68% dos professores analisou os restantes compositores. Verifica-se uma maior tendência para a análise de compositores estrangeiros do que portugueses. Porém, se colocarmos em comparação os compositores da mesma proposta de aula, embora com pouca margem, Carlos Seixas já foi mais analisado do que Domenico Scarlatti (56%-43%), Jorge Peixinho foi mais analisado do que George Friedrich Haas (31%-25%) e Duarte Lobo foi quase tão analisado como Tomás Luis de Victoria (56%-62%). Entre os compositores portugueses, há uma maior procura por compositores antes dos séc. XX e XXI (Seixas e Lobo).

Sobre a frequência de análises de música de compositores portugueses, a maioria (63%) apenas dedica 1 a 3 aulas por ano (num total de aulas que ronda as 40 por turma). Apenas 1 dos 16 dedica mais de 6 aulas por ano e um outro não costuma analisar música portuguesa. Mesmo com a pouca frequência, uma vasta maioria crê que a análise de música de compositores portugueses é relevante (15 dos 16). Sobre o porquê de considerarem-na relevante, as respostas dos professores seguem critérios comuns. Na sua maioria, as proximidades cultural e/ou nacional com os compositores é a razão mais importante. Outros afirmam que este fator é irrelevante e que a origem não é importante.

Das matérias analisadas, metade ou a maioria já lecionou as matérias deste projeto educativo. As matérias que a maioria dos professores não lecionou são as técnicas usando a série dos harmónicos (espectralismo) e obras acusmáticas. A vasta maioria já analisou obras sem compasso.

Quanto a analisar-se simultaneamente duas obras de dois compositores numa mesma aula, 81% já o fez. Porém, todos consideram que comparação entre duas obras pode ajudar o aluno a compreender melhor uma determinada matéria.

Todos os resultados do inquérito encontram-se em anexo.

Implementação do projeto

Nas seis aulas (135 minutos, 3 blocos de 45) em que apliquei a projeto, foi lecionado repertório de compositores portugueses com repertório de compositores estrangeiros. Antes da lecionação em sala de aula, o repertório foi analisado previamente nos seguintes passos:

- Análise da obra;

- Seleção de partes da obra para serem analisadas em aula que respondam a um objetivo específico do programa;
 - Por exemplo, se o objetivo é compreender sequências harmónicas, selecionei passagens com esse tipo de encadeamentos;
- Com essa seleção de partes, estabelecimento de pontes entre as duas obras, encontrando semelhanças e diferenças;
- Mencionar essas semelhanças e diferenças (análise comparativa) ou não mencioná-las (análise simultânea);
- Para além da parte analítica, pesquisa de informações históricas das obras;
- Pesquisa sobre outros dados analíticos que complementam a análise de cada obra;
- *Opcional:* Realização de um dossier de análise para ser entregue aos alunos que incluirá alguma análise da obra portuguesa trabalhada ou não em contexto de sala de aula bem como outras informações históricas.

As seis propostas de aulas foram lecionadas a três turmas do 6º, 7º e 8º graus. No Relatório de Prática de Ensino Supervisionada encontram-se as planificações de aula que detalham como foram organizadas, que tópicos foram lecionados, o tempo estimado gasto em cada tópico e a distribuição entre parte teórica e parte prática. Tal como disse anteriormente, as obras foram escolhidas pelas suas similaridades e possíveis contrastes que ajudam a compreender técnicas composicionais específicas de cada compositor ou de cada estilo. Em cada proposta de aula explico algumas das razões de cada escolha.

Apenas uma das aulas não contempla uma análise simultânea em sala de aula, a análise da obra de João Pedro Oliveira. A obra de um compositor estrangeiro é escolhida livremente pelos alunos para a realização de um trabalho prático fora da aula. A não existência de uma segunda obra serve para exemplificar um dos modelos de aula que podem ser feitos em análises simultâneas. Neste caso a aula é teórica na sua maioria e atribui uma parte prática para trabalho de casa.

A tabela seguinte mostra as 6 propostas de acordo com os conteúdos programáticos e o ano correspondente. Na aplicação do projeto educativo, por razões práticas, não foi possível lecionar à turma e momento do calendário adequados. Como defendido anteriormente, creio que ATC deve permanecer cronológico, mas não é de todo inapropriada a lecionação esporádica de conteúdos fora da época que tem vindo a ser lecionada. Não é foco das minhas preocupações discutir esta questão. Devido ao grau de variabilidade dos programas da disciplina, deixo ao critério dos professores interessados em incluir estas 6 propostas nas suas aulas.

Tabela 2: 6 propostas de aula com análises de obras de compositores portugueses e estrangeiros com conteúdos programáticos

Grau	Conteúdos programáticos	Repertório estrangeiro	Repertório português
6º	Polifonia renascentista/Tons salmódicos e cláusulas	<i>Magnificat Secundi Toni</i> de Tomás Luís de Victoria	<i>Magnificat Secundi Toni</i> de Duarte Lobo
7º	Sonata barroca	Sonata de Domenico Scarlatti	Sonata de Carlos Seixas
8º	Impressionismo/Obras orquestrais	<i>Prélude à l'après-midi d'un faune</i> de Claude Debussy	<i>Paraíso artificiais</i> de Luís de Freitas Branco
8º	Novas notações/Novas linguagens	<i>Capriccio</i> para oboé e 11 cordas de Krzysztof Penderecki	<i>Purlieu</i> de Emmanuel Nunes
8º	Novas notações/Novas linguagens	<i>Ein Schattenspiel</i> de Georg Friedrich Haas	<i>Estudo III. Em Si bemol</i> de Jorge Peixinho
8º	Música acusmática	-	“Et ignis involvens” de João Pedro Oliveira

Organização esquemática das aulas

Os seguintes esquemas demonstram como foram organizadas as aulas tendo em conta as duas formas de comparação “text-by-text” e “point-by-point”. Estes esquemas servem apenas de referência e não são totalmente rigorosos. Apenas demonstram a heterogeneidade das propostas de aula, testando os vários modelos com os alunos. O sinal ▶ ⓘ significa onde é colocada a audição das obras e o número de ocorrências. Este pormenor não deve ser negligenciado porque pode influenciar o sucesso pedagógico de uma aula. A linha de baixo da tabela divide os vários momentos das aulas por secções.

O objetivo foi testar a reação da turma em cada modelo. Pelo que observei, o sucesso da aula não está diretamente relacionado com cada forma de comparação, mas com a resposta da turma a determinadas matérias e características intrínsecas dos alunos. Quanto à capacidade de encontrar semelhanças e diferenças, o modelo com maior eficácia foi o da terceira aula devido à existência de tabelas comparativas. Tabelas, ilustrações, esquemas, gráficos, entre outros são ferramentas eficazes para este tipo de aulas. Porém, creio que a aula com maior sucesso de aprendizagem foi a primeira. Se o modelo acentuou esse sucesso, é difícil de saber. Mas acredito que as principais causas foram a motivação dos alunos para a aula e um maior interesse devido à novidade da matéria da aula.

	Obra A
	Obra B
	Ambas
	Generalidades

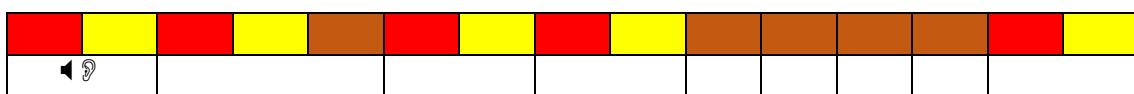
1. Aula Duarte Lobo e Tomás Luis de Victoria



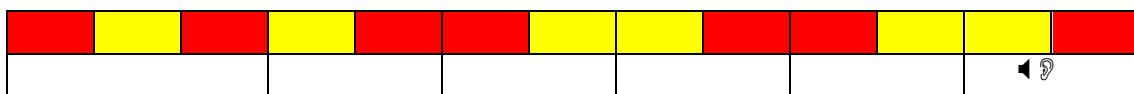
2. Aula Carlos Seixas e Domenico Scarlatti



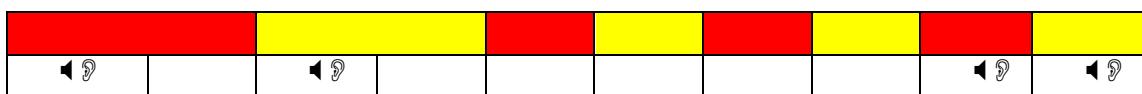
3. Aula Luís de Freitas Branco e Claude Debussy



4. Aula Emmanuel Nunes e Krzystof Penderecki



5. Aula Jorge Peixinho e Georg Friedrich Haas



6. João Pedro Oliveira



Esta última aula é completada por um trabalho prático fora da sala de aula. A obra e o compositor são escolhidos pelo aluno e tem que fornecer comparações com a obra lecionada em sala de aula.

1. Análise dos *Magnificat Secundi Toni* de Duarte Lobo e Tomás Luís de Victoria

Limitar a análise de um Magnificat à harmonia, às regras de contraponto e aos modos utilizados, distancia o estudo de uma perspetiva historicamente informada. A técnica composicional destes Magnificat tem características para além das supracitadas que a distingue das técnicas dos séculos seguintes. Numa época em que o sistema está entre o tonal-modal, é preciso ser-se cuidadoso na sua abordagem. Facilmente se cria a ideia de que se trata um período de transição, atribuindo-lhe um lugar efémero e subserviente ao sistema tonal. Por isto mesmo, esta proposta de aula não contempla a análise harmónica para demonstrar outros aspectos do processo composicional erudito desta época e de acordo com a terminologia adotada nos tratados da época.

É de salientar a escolha de Tomás Luis de Victoria, outro compositor ibérico, que vive num contexto próximo ao de Duarte Lobo. A escolha de um compositor de origem franco-flamenga seria também uma opção viável porque, para além de estabelecer paralelismos, diferencia duas culturas compostionais diferentes. Porém, para evidenciar as diferenças na música do século XVI de ambas as regiões, outros géneros serão melhores opções.

Concebendo aulas com níveis de dificuldade graduais, esta aula é uma introdução aos conteúdos e, de modo a facilitar a aprendizagem dos mesmos, ambas as peças foram escolhidas pelas suas semelhanças: mesmo tom salmódico, mesmo tipo de versos. Apesar do mesmo género, havia a possibilidade de colocar dois *Magnificat* com diferentes tons salmódicos. Este critério pode ser utilizado em aulas subsequentes, nas quais os alunos estarão mais instruídos sobre estas matérias.

Ao longo da dissertação, não conseguindo evitar diferenças entre as obras e/ou subindo a dificuldade para um nível aceitável para os respetivos alunos, não estabeleço como critério obrigatório haver semelhanças entre as obras. Neste caso, a edição do *Magnificat* de Tomás Luis de Victoria usa antigas claves e a de Duarte Lobo está transposta uma segunda acima. Para além disso, os alunos irão deparar-se com a notação quadrada e o tetragrama. Este tipo de conteúdos elevam o nível de dificuldade à aula, de forma a consolidar a leitura de diferentes claves, a leitura transposta e a leitura de notação quadrada. Evitar transcrições que não usam as claves antigas, permite ao aluno manter o contacto com todas as claves.

Ambas as obras partilham da mesma estrutura coral: maioritariamente a 4 vozes, sendo o 6º verso (*Fecit potentiam...*) a 3 vozes (Altus, Tenor e Bassus) e o último verso a 6 vozes. Neste último, Duarte Lobo tem as vozes Cantus I, Cantus II, Altus I, Altus II, Tenor e Bassus; Tomás Luis de Victoria, tem Cantus, Altus I, Altus II, Tenor, Bassus I, Bassus II.

1.1 Contextualização histórica

Na aula, antes de se prosseguir para a análise, definiu-se o *Ofício Divino* (também denominado de *Liturgia das Horas*, *Horas Canónicas*, ou simplesmente *Ofícios*), uma das principais categorias de serviços religiosos celebrado diariamente. Cada momento ocorre a horas fixas e pré-estabelecidas e está delineado da seguinte forma: *Matinas* (ou invitatório, celebrado antes do nascer do sol), *Laudes* (ou Oração da Manhã, celebrado ao alvorecer), *terça* (9 da manhã), *sexta* (meio-dia), *nonas* (3 da tarde), *Vésperas* (ou Oração da Tarde, celebrado ao pôr-do-sol) e *Completas* (ou Oração da Noite, celebrado antes de dormir). Cada parte do ofício tem um esquema de celebração próprio e é composto por orações, salmos, cânticos, antífonas, responsos, hinos e leituras. O *Magnificat* faz parte das Vésperas.

Após demonstrar brevemente a estrutura da celebração de acordo com a prática da Igreja Católica Romana, salienta-se que o *Magnificat* é cantado antes e depois da antífona que, como veremos em seguida, irá determinar o tom salmódico do *Magnificat*.

O significado da palavra *Magnificat* provém da primeira palavra latina do cântico Mariano do Evangelho segundo São Lucas (1, 46-55). Em resposta a Isabel, Maria louva a Deus de forma expressiva e jubilosa. O cântico tem uma importância especial visto ser uma das poucas intervenções de Maria nos textos bíblicos.

Apesar de a multidisciplinariedade com História da Música e a contextualização histórica não serem objetivos da lecionação destes conteúdos, estas noções contribuirão para a compreensão do género, que está naturalmente inserido num contexto cultural.

1.2 Versos pares e ímpares

O *Magnificat*, como referido anteriormente, é um cântico proferido por Maria e é composto por 12 versos. Nas celebrações religiosas, o canto dos versos é alternado entre o monódico e o polifônico: um verso é cantado o tom salmódico, no seguinte é cantado a composição polifônica, e assim sucessivamente.

Desse modo, nas edições dos *Magnificat* surgem indicações sobre versos ímpares ou pares. Em ambas as obras, são cantados polifonicamente os versos pares, enquanto os restantes são cantados em monodia no segundo tom salmódico.

Na seguinte tabela está apresentado o texto em latim e uma tradução para o português.

Tabela 3: Texto do Magnificat em latim e tradução para português

Verso	Latim ²⁴	Tradução para português ²⁵
1	Magnificat anima mea Dominum;	<i>A minha alma glorifica o Senhor</i>
2	Et exsultavit spiritus meus in Deo salutari meo,	<i>e o meu espírito se alegra em Deus, meu Salvador.</i>
3	Quia respexit humilitatem ancillae suae; ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes.	<i>Porque pôs os olhos na humildade da sua serva. De hoje em diante, me chamarão bem-aventurada todas as gerações.</i>
4	Quia fecit mihi magna qui potens est, et sanctum nomen ejus,	<i>O Todo-poderoso fez em mim maravilhas. Santo é o seu nome.</i>
5	Et misericordia ejus a progenie in progenies timentibus eum.	<i>A sua misericórdia se estende de geração em geração sobre aqueles que o temem.</i>
6	Fecit potentiam in brachio suo; Dispersit superbos mente cordis sui.	<i>Manifestou o poder do seu braço e dispersou os soberbos.</i>
7	Deposuit potentes de sede, et exaltavit humiles.	<i>Derrubou os poderosos de seus tronos e exaltou os humildes.</i>
8	Esurientes implevit bonis, et divites dimisit inanes.	<i>Aos famintos encheu de bens e aos ricos despediu de mãos vazias.</i>
9	Suscepit Israel, puerum suum, recordatus misericordiae suae,	<i>Acolheu a Israel, seu servo, lembrado da sua misericórdia,</i>
10	Sicut locutus est ad patres nostros, Abraham et semini ejus in saecula.	<i>como tinha prometido a nossos pais, a Abraão e à sua descendência, para sempre.</i>
11	Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto,;	<i>Glória ao Pai, ao Filho e ao Espírito Santo.</i>
12	Sicut erat in principio, Et nunc, et semper: et in Saecula saeculorum. Amen	<i>Como era no princípio, agora e sempre. Amém.</i>

A edição de Manuel Joaquim²⁶ ajudou à compreensão desta lógica de performance porque os versos ímpares, com o tom salmódico e monofónicos, estão notados.

²⁴ Benedictines of Solesmes, *The Liber Usualis* (Desclee Company, 1961), 207.

²⁵ “Lc 1 - Biblia Online,” accessed June 1, 2018, http://capuchinhos.org/biblia/index.php/Lc_1%0D.

²⁶ Duarte Lobo, *Magnificat Secundi Toni*, ed. Manuel Joaquim (Instituto Para a Alta Cultura, 1945).

1.3 Tons salmódicos

Os tons salmódicos são fórmulas que servem de material melódico para a recitação de um verso ou para uma composição polifónica. Quando inserido numa obra polifónica como o *Magnificat*, o tom é citado ou parafraseado com alguma ornamentação melódica numa das vozes. A sua explicação está presente em várias fontes. Entre elas está o *Liber Usualis*, livro que compila os cânticos mais frequentemente usados nos serviços religiosos e que contém os vários tons. Porém, tal como diz Simmons, “the Magnificat tones quoted in the *Liber Usualis* are standardized versions, and prior to their appearance here, melodic variations existed between sources”.²⁷

Nos capítulos XXIX e XXX da “Arte de Canto Chão” do teórico português Pedro Thalésio, encontramos os 8 tons salmódicos (figura 1). Este manual de instrução dirigido a sacerdotes, diáconos, subdiáconos e moços de coro foi impresso no ano de 1618 e é dedicado a todas as matérias ligadas ao cantochão. De forma listada, nestes dois capítulos estão dois tipos de tons salmódicos: simples e solenes. Os solenes são usados em dias de festa nos cânticos *Magnificat*, *Benedictus* e *Nunc Dimitis* e a diferença reside no princípio do levantamento do verso. Ao mostrar as páginas deste livro, os alunos entram em contacto com uma realidade mais próxima dos compositores analisados. Para além disso, permite a instrução da notação quadrada.

Antes da comparação entre tons salmódicos, foi lecionada a estrutura da melodia de cantochão bem como diferentes nomenclaturas que possam aparecer nas fontes. Aproveitando para mostrar o *Liber Usualis*, a figura 2 revela uma das formas em que está descrita a estrutura da melodia.

No entanto, Silva Campos refere a estrutura da seguinte maneira: “Os tons salmódicos são iniciados por um levantamento (início), seguidos por uma nota de recitação [...], ao centro uma meia cadência (marcada na partitura por um quarto de barra), seguida novamente pela nota de recitação, concluindo com uma finalização”.²⁸

Quanto a Medina de Seiça, refere que “O tom salmódico é constituído pelos seguintes elementos: entoação, corda de recitação ou tenor ou dominante, flexa, cadência (mediana e final)”²⁹ e demonstra-o na figura 3.

²⁷ Andrew Simmons, “Tone and Mode in the Polyphonic Magnificat Cycle ca. 1530-1552” (University of Edinburgh, 1995), 10.

²⁸ Nuno Campos, “História Da Cultura e Das Artes – Conteúdo Musical Crúzio Conimbricense” (Universidade de Aveiro, 2015), 67.

²⁹ Alberto Medina De Seiça, *Introdução Ao Canto Gregoriano* (Coimbra, 2012), 74, http://www.psalterium.com/pt/data/_uploaded/file/Curso_de_canto_gregoriano_2012.pdf.



Figura 1: Tons salmódicos simples e solenes: capítulo XXIX e XXX da *Arte do Canto chão* de Pedro Thalésio³⁰

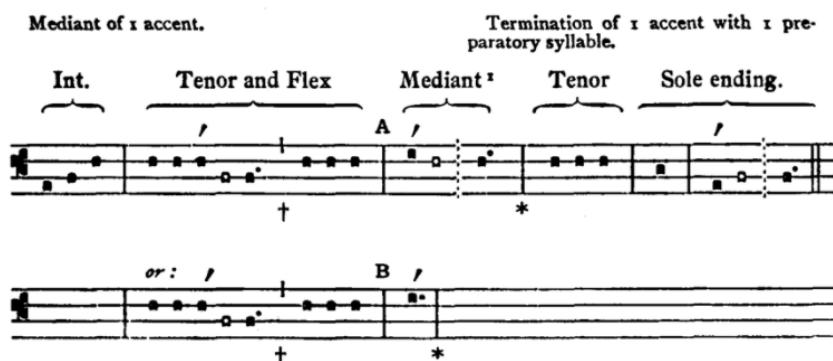


Figura 2: Segundo tom salmódico no livro *Liber Usualis*³¹

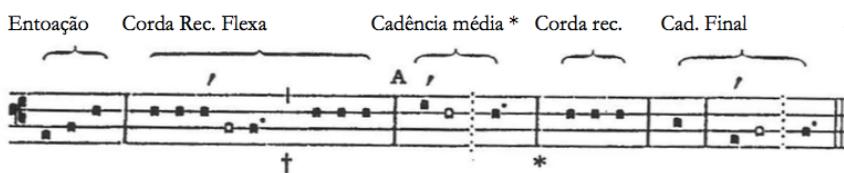


Figura 3: Segundo tom salmódico em *Introdução ao Canto Gregoriano*³²

³⁰ Pedro Thalésio, *Arte Do Canto Chão*, 1618, 56–57, <http://purl.pt/72>.

³¹ Solesmes, *The Liber Usualis*, 114.

³² Seiça, *Introdução Ao Canto Gregoriano*, 74.

Ao que atrás se denomina *cadência média*, no livro *A Grammar of Gregorian, or plain chant music*, Kelly chama-a de “Mediation”: “When the Psalms are sung to any of the eight tones, the ending of the first part of the verse is technically called Mediation”.³³ O termo é também empregue em português como verificamos no tratado de Thalésio – “allevantamento, mediação, mediação, & final dos Versos”³⁴ – bem como num outro tratado de João d’Abreu Pessoa chamado *Arte de canto-chão para o uso do seminario da cidade de Vizeu, e para o mais clero do mesmo bispado*³⁵. Simmons, autor de uma das principais fontes usadas neste texto, também utiliza o termo “Mediation” e Frei Juan Bermudo, no seu *Declaración de Instrumentos musicales*, refere, citado por Castilho: “Hablando estrechamente, clausula llamo a la que los griegos disen perihodo, que es fin de sentencia. Ay otras, que en la musica pueden hazer clausulas, y son en medio de sentencia, la qual los griegos dicen collun, y los latinos membrum, o parte principal de la oración: y los músicos llaman punto de mediación”.³⁶ No artigo de Castilho surge o termo *Repercussio* como sinónimo de nota de recitação usado por Bernhard Meier.

A terminologia na disciplina de Análise, apesar de maioritariamente consensual, é, por vezes, confusa. Transmitir os vários termos aos alunos permite que eles se familiarizem com a possibilidade de encontrar diferentes palavras para o mesmo objeto.

Quanto aos tons salmódicos, não foi propósito do plano de atividade aprofundar as diferenças entre eles, devido ao nível académico em que se encontra a turma. Os alunos devem apenas saber da sua existência, da diferença entre simples e solenes e em que contexto se aplicavam.

1.3.1 O segundo tom salmódico

Os alunos transcreveram o segundo tom salmódico para os seus cadernos, copiando-o de uma edição de 1945 por Manuel Joaquim disponível no site Choral Public Domain Library (ChoralWiki).

Figura 4: Segundo tom salmódico no 1º verso monódico no *Magnificat* de Duarte Lobo³⁷

³³ William Kelly, *A Grammar of Gregorian, or Plain Chant Music Kelly* (Thomas Richardson and Son, 1847), 35.

³⁴ Thalésio, *Arte Do Canto Chão*, 62.

³⁵ João D'Abreu Pessoa, *Arte de Cantoção Para o Uso Do Seminario Da Cidade de Vizeu, e Para o Mais Clero Do Mesmo Bispado*, 1830.

³⁶ M.L.C. Castilho, "A Pontuação Métrica e Semântica Na Música Polifônica: Cláusula e Plano Cadencial," *CONVERGÊNCIAS*, 2010, 1.

³⁷ Lobo, *Magnificat Secundi Toni*, 1.

De seguida, copiaram novamente, mas transposto uma segunda abaixo. Ambas as transcrições auxiliaram na procura do tom salmódico nas obras de Lobo e Vitória. Uma na forma original (sí bemol na armação de clave), outro na forma transposta (fá# na armação de clave).

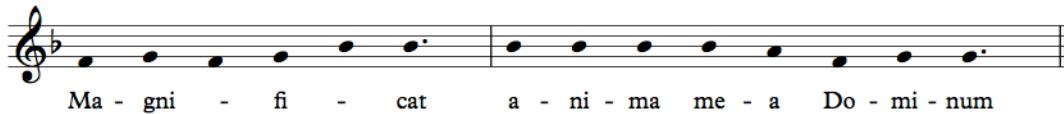


Figura 5: Segundo tom salmódico na transposição original

Fomentando uma aproximação à prática nas aulas de ATC, enquanto professor, cantei e incentivei os alunos a cantarem o tom salmódico. A sua memorização ajudou no reconhecimento deste tom salmódico no momento da audição. Anteriormente, foi exemplificado, através do canto, a flexa.

1.3.2 Identificação do segundo tom salmódico nos *Magnificat*

Começando com o segundo verso do *Magnificat* de Duarte Lobo, identificamos o tom salmódico citado quase na sua totalidade no cantus (ver Figura 7). No quinto compasso há alguma ornamentação, mas logo de seguida surge dó, nota de recitação. A partir daí a fórmula segue-se, até ao final, ininterrupta por ornamentações melódicas. A pausa a meio do tom, no compasso 8, trata-se da meia cadência da melodia. Através desta lógica, tentamos verificar se o mesmo ocorre noutras vozes. A entoação inicial é claramente identificável quer no Cantus quer no Tenor e no Altus, mas em diferentes transposições.

Simmons refere: “Various ways in which the reciting tones can be quoted are listed. The best arrangement is for all the voices to share an imitative point based on the appropriate intonation at the beginning of each verse (although it is recommended that there should be a certain amount of melodic variation of the point)”.³⁸ O Tenor apresenta a entoação, mas, até à *finalis*, não apresenta reiteração em dó, que seria a nota de recitação, nem noutra nota (ver figura 7). Concluímos que nesta voz só é usado o levantamento do segundo tom salmódico.

³⁸ Andrew Simmons, “Tone and Mode in the Polyphonic Magnificat Cycle ca. 1530-1552,” 13.

7

Et ex - sul - ta - - - vit spi - ri -

tus me - - us in De - o sal - tu -

ta - - ri me - - - - o

Figura 6: Segundo tom salmódico no Cantus, cc. 1-13, 2º verso, *Magnificat* de Duarte Lobo

A musical score showing a single measure on a treble clef staff. The staff begins with a sharp sign indicating the key signature. The first note is a whole note (two vertical stems) positioned above the first ledger line below the staff. The vocal line continues with a whole note on the second ledger line, followed by another whole note on the third ledger line. A short vertical bar line follows, leading into the lyrics "Et ex - sul - ta". The lyrics are written in a black sans-serif font directly beneath the staff. The music concludes with a final whole note on the fourth ledger line.

Figura 7: Entoação do segundo tom salmódico no Tenor, cc. 1-3, 2º verso, *Magnificat* de Duarte Lobo

Quanto ao Altus, a entoação está transposta uma quinta acima. Sendo assim, a nota de recitação que procuramos é sol. Apesar de alguma escrita mais livre no interior do tom salmódico, a nota de recitação é reiterada e a cadênciā é igual à do segundo tom salmódico, embora transposta.

A musical score showing a single melodic line on a staff. The key signature is one sharp. The lyrics "Et ex-sul-ta-" are written below the notes. The notes are: a short rest, a long note (breve), a short note (minim), a dotted half note, a quarter note, another quarter note, a short note, a long note, and another short note.

Figura 8: Entoação do segundo tom salmódico no Altus, cc. 1-5, 2º verso, *Magnificat* de Duarte Lobo

Quanto ao Bassus, embora haja reiteração em dó, tal pode dever-se mais ao centro tonal/modal ser a nota de recitação do que propriamente parte da fórmula melódica do tom salmódico.

Tal como na obra de Duarte Lobo, o cantus do segundo verso do *Magnificat* de Tomás Luis de Victoria é bem reconhecível visualmente. Também este apresenta uma ornamentação pelo meio (Fig. 9). Esta aparição do tom salmódico como cantus firmus é explicada por Simmons da seguinte maneira: “The canticle tone can also appear as a *cantus firmus* in one voice, with the remaining voices singing other material, whilst “preserving always the gravity and artifice belonging to the canticles.” This is described as a “very good order, often observed by good composers”.³⁹

³⁹ Ibid., 14.

Et ex - sul - ta - - vit

7

spi - ri - tum me - - - us

14

in De - o sa - lu - ta -

17

ri me - - - o

Figura 9: Segundo tom salmódico no Cantus, cc. 1-19, 2º verso, *Magnificat* de Tomás Luis de Victoria

Nas outras vozes, o tom salmódico aparece de forma mais fragmentada. No Bassus, o tom salmódico surge uma quarta acima; no Tenor, surge não transposto (não considerando a oitava como uma transposição melódica, mas uma mudança de registo). (Fig. 10)

Cantus.

Et ex-sul-ta-ta-vit

Altus.

Et ex-sul-ta-vit, et ex-sul-ta-vit spi-ritus

Tenor.

Et ex-sul-ta-vit spi-ritus me-

Bassus.

Et ex-sul-

spiri-tus

me-us, spi-ri-tus me-us in De-o sa-

ta-vit spi-ri-tus me-us in De-o sa-

in De-o sa-lu-ta-ri me-o.

lu-ta-ri me-o, sa-lu-ta-ri me-o.

ta-ri me-o, in De-o sa-lu-ta-ri me-o.

lu-ta-ri me-o, in De-o sa-lu-ta-ri me-o.

Figura 10: Segundo tom salmódico no Bassus, cc. 1-19, 2º verso, *Magnificat* de Tomás Luís de Victoria⁴⁰

⁴⁰ Tomás Luis de Victoria, *Magnificat Secundi Toni*, ed. Felipe Pedrell (Breitkopf und Härtel, 1904), 16, [http://imslp.org/wiki/16_Magnificats_\(Victoria%2C_Tom%C3%A1s_Luis_de\).](http://imslp.org/wiki/16_Magnificats_(Victoria%2C_Tom%C3%A1s_Luis_de).)

No 4º verso do *Magnificat* de Duarte Lobo, identificamos facilmente o tom salmódico no Altus a meio do verso. Sem ornamentação, apresenta, tal como anteriormente, uma pausa que indica a meia cadência (Fig. 11).

Figura 11: Segundo tom salmódico no Altus, cc. 15-29, 4º verso, *Magnificat* de Duarte Lobo

Excetuando o Altus, apenas podemos verificar que o início do Bassus, imitado pelas restantes vozes, é semelhante à parte cadencial do tom salmódico.

Figura 12: Terminações nas 4 vozes, imitação, cc. 15-18, 4º verso, *Magnificat* de Duarte Lobo

No 4º verso do *Magnificat* de Tomás Luis de Victoria, a escrita mais livre e ornamentada revela mais dificuldades em encontrar o tom salmódico. A entoação, ou levantamento, parece não existir, encontrando-se o tom salmódico no Cantus e Tenor.

The musical score consists of two staves of music for four voices: Cantus (Soprano), Tenor, Bassus (Bass), and Altus (Alto). The music is in common time, with various clefs (C, F, B-flat) and key signatures. The lyrics are in Latin, with some words underlined. Red boxes highlight specific melodic segments in the Tenor and Bassus parts.

Figura 13: Tons salmódicos no Cantus e Tenor, cc. 26-39, 4º verso, *Magnificat* de Tomás Luís de Victoria⁴¹

No *Magnificat* de Duarte Lobo, outras citações ou paráfrases do segundo tom salmódico surgem nos seguintes momentos:

- 6º verso: Altus, cc. 53-57; Bassus, cc. 40-42, que é, por sua vez, uma imitação transposta do que ocorreu nos compassos 34 e 35. Posteriormente a estes compassos, há uma imitação no Altus.
- 8º verso: Cantus, cc. 65-75 e cc. 77-79; Altus, cc. 64-66.
- 10º verso: Cantus, cc. 81-83; Bassus, cc. 87-88; Altus, cc. 84-94, encontrando-se noutra transposição, uma quinta acima.
- 12º verso: Cantus 1, cc. 101-117; Cantus 2, cc. 105-106; Altus 1, do início ao fim, uma quinta acima.

No caso do *Magnificat* de Tomás Luís de Victoria, o segundo tom salmódico surge nos seguintes versos.

- No 6º verso, ocorrem as entoações nas melodias iniciais do Tenor (1-3) e Bassus (4-6). Esta última está transposta uma quinta abaixo. No Altus, não surge a entoação, mas a nota de recitação é reiterada com alguma variação ornamental a partir do nono compasso. A finalização está presente nos compassos 16 e 17, imitada mais uma vez nos compassos seguintes.
- No 8º verso, desde a sua entrada no 16º compasso, a voz Cantus I expõe o tom salmódico sem ornamentação. Seis compassos antes do fim, a finalização do tom ocorre no Cantus II.

⁴¹ Ibid., 17.

- No 10º verso, a entoação apresenta-se no Altus uma quarta acima ao tom salmódico original. Nos últimos compassos, o Cantus, na transposição original, cita o tom salmódico de forma não ornamentada.
- No 12º verso, o Altus II, do início ao fim e com repetição da finalização, apresenta o tom salmódico uma quinta acima. De maneira semelhante, mas na transposição original, o Tenor apresenta o tom salmódico também sem ornamentação. Com estas duas citações inalteradas, o compositor cria vários silêncios e diferentes entradas nas duas vozes de forma a conjugarem com as harmonias das restantes vozes.

A anterior análise propiciou a verificação de imitações recorrentes como é o caso da entoação do tom salmódico. Uma das imitações mais recorrentes é a da entoação do tom salmódico. Simmons refere “In the context of melodic structure, one of the most common is for the *Magnificat* intonation to generate the initial imitative arrangement”.⁴² É o caso do início do *Magnificat* de Duarte Lobo, como anteriormente verificamos.

Os versos seguintes de Duarte Lobo iniciam-se com várias imitações sucessivas das vozes. Algumas das transposições são adaptadas à harmonia presente. Após as entradas, cada voz desenvolve livremente.

1.4 Cláusulas melódicas

Como fontes principais para a lecionação desta matéria, foram escolhidos os artigos “A pontuação métrica e semântica na música polifônica: cláusula e plano cadencial” da autora Maria Luís Correia Castilho e a dissertação *Tone and Mode in the Polyphonic Magnificat cycle ca. 1530-1552* apresentada por Andrew Simmons para grau de Mestre de Filosofia na Faculdade de Música da University de Edinburgh. Ambos referenciam com frequência o livro *The Modes of Classical Vocal Polyphony* de Bernhard Meier, fonte à qual não tive acesso, mas que parece de vital importância para a análise do repertório desta época.

O artigo de Castilho foi um valioso recurso para esta análise porque reúne, na segunda parte do artigo, de uma forma muito sintética, as cláusulas usadas na música dos séculos XVI e XVII. Numa primeira parte, a autora discute o significado do termo “cláusula” citando fontes primárias de teóricos musicais e mencionando várias nomenclaturas utilizadas.

⁴² Andrew Simmons, “Tone and Mode in the Polyphonic Magnificat Cycle ca. 1530-1552,” Vii.

Quanto à dissertação de Simmons, tem como propósito principal a análise das estruturas cadenciais e melódicas, nos mesmos moldes, de Magnificat polifónicos de seis compositores. Apesar da existência de um foco específico e especializado, nos primeiros três capítulos da tese o autor faz uma contextualização histórica do género, quanto aos tons dos Magnificat, relaciona o seu contexto litúrgico com o sistema modal e com a polifonia e explica o método analítico utilizado.

Tal como no artigo de Castilho, irei utilizar o termo cláusula em lugar do de cadênciа: “O termo *clausula* foi utilizado em todas as fontes ibéricas seleccionadas para o presente estudo, mas também, segundo Meier, por autores Germânicos, embora *cadenza* ou *cadencia* tenha sido utilizado no séc. XVI e XVII como sinónimo, sobretudo por autores italianos. Com a escolha do termo “cláusula”, procura-se uma maior proximidade e autenticidade tendo em conta a terminologia empregue nas fontes primárias”.⁴³ Esta adoção da terminologia da época na sala de aula contribuiu para uma melhor compreensão, por parte dos alunos, possibilitando a distinção entre cláusula, termo vinculado à época em análise, e cadênciа, associado à música tonal.

As cláusulas melódicas, segundo Meier, citado no artigo de Castilho, estão abaixo mencionadas com os respetivos graus melódicos.

Cantizans: I-VII-I

Altizans: IV-III ou IV-V

Tenorizans: II-I ou II-III

Basizans: V-I

Apesar das cláusulas tomarem o nome das vozes a que estão associadas, tal como refere Simmons, “the cadential *clausulas* are not restricted to the voices from which they take their name. In fact, it is possible for any *clausula* to appear in any voice (though it must be said that it is extremely unlikely for the *basizans* figure to appear either in the *cantus* or *altus* except in two-part pieces)”.⁴⁴ Castilho refere ainda que “A cláusula *basizans* (V-I) tanto pode aparecer no baixo, com o seu efeito proto-harmónico de salto conclusivo, como noutra voz, onde essa intenção resulta enfraquecido ou mesmo não aparecer”.⁴⁵ Esta afirmação é contraditória com outra anterior no mesmo artigo em que a autora afirma que “Estas clausulas podem aparecer em qualquer voz com excepção da *bassizans*”⁴⁶, indicando também que pode aparecer no Tenor se esta for a mais grave da textura.

⁴³ Castilho, “A Pontuação Métrica e Semântica Na Música Polifônica: Cláusula e Plano Cadencial,” 1.

⁴⁴ Andrew Simmons, “Tone and Mode in the Polyphonic Magnificat Cycle ca. 1530-1552,” 26.

⁴⁵ Castilho, “A Pontuação Métrica e Semântica Na Música Polifônica: Cláusula e Plano Cadencial,” 10.

⁴⁶ Ibid., 7.

Quanto à importância estrutural de cada cláusula, verificamos que a *tenorizans* e a *cantizans* prevalecem em relação às restantes, visto que eram os primeiros elementos a serem escritos.⁴⁷ Após isto, seria a cláusula *bassizans*. A cláusula *altizans* era a menos importante: “filled in wherever it could”.⁴⁸

Como iremos verificar, se seguirmos apenas as indicações de Castilho, certas cláusulas harmónicas ficarão conclusivamente enfraquecidas devido à inexistência de um movimento IV-III ou IV-V, ou seja, inexistência de uma *clausula altizans* no Altus. Porém, se seguirmos a ideia de Simmons que a *clausula altizans* é preenchida onde puder, podemos assumir o movimento VI-V no Altus como uma *clausula altizans* nas cláusulas finais.

1.5 Cláusulas contrapontísticas e sua identificação

Nesta época, a lógica das cláusulas era sobretudo melódica, o que difere do sistema tonal que vê as cadências numa perspetiva mais vertical. As cláusulas contrapontísticas consideram a combinação das cláusulas *cantizans*, *altizans*, *tenorizans* e *bassizans*. Refere Simmons que “In the context of cadential analysis, it is important to keep in mind that whilst the role of cadence in Renaissance music is the same as that in tonal music (i.e. to articulate the musical structure), it was regarded by both sixteenth century composers and theorists primarily as a linear rather than harmonic phenomenon”.⁴⁹ As cláusulas estruturalmente mais importantes, ou cadências fortes, de um ponto de vista contrapontístico são aquelas que usam na cadência cláusulas nas vozes das quais adoptam o seu nome. Também sobre a diferença de pensamento composicional com o sistema tonal, o autor refere que “(...) cadences which can be described as "strong" in a contrapuntal sense (...) are not necessarily "strong" in an harmonic sense”.⁵⁰ Antes do século XVIII, não existiam conceitos como a “cadência perfeita”.⁵¹ Para além destas características, uma cláusula tem por regra uma dissonância e uma síncopa.

Para identificação nesta aula, foram apenas tratadas as cláusulas contrapontísticas listadas por Castilho, não contemplando as cláusulas harmónicas (que poderão ser matéria de uma aula futura).

Quanto aos tipos de cláusulas que podem aparecer, Castilho refere três:

- **Cláusulas finais**
 - “as que incidem sobre a final do modo alcançam um maior vigor conclusivo”.⁵²

⁴⁷ Andrew Simmons, “Tone and Mode in the Polyphonic Magnificat Cycle ca. 1530-1552,” 26.

⁴⁸ Ibid.

⁴⁹ Ibid., 25.

⁵⁰ Ibid., 29.

⁵¹ Jason Terry, “A History Of e Plagal-Amen Cadence” (University of South Carolina, 2016), 32.

⁵² Castilho, “A Pontuação Métrica e Semântica Na Música Polifônica: Cláusula e Plano Cadencial,” 4.

- **Cláusulas medias**

- “que se dão sobre a nota do grau da escala modal identificada como *Repercussio* ou Dominante, desempenha um efeito menos graduado”.⁵³

- **Cláusulas de passo**

- “podem ocorrer sobre outros graus da escala modal que não a final e a Dominante, exercem um menor poder conclusivo”.⁵⁴

Do ponto de vista formal, “the mediation and termination finals are recommended as cadence pitches”.⁵⁵ Em ambas as obras, verificou-se que a cláusula que finalizava cada verso era uma cláusula na *finalis*. Exemplificaram-se as cláusulas medias presentes no *Magnificat* de Duarte Lobo: nos compassos 8, 52-53 e 90. Neste caso, a cláusula está na nota de recitação (que é dó, neste caso). No *Magnificat* de Tomás Luis de Victoria, alguns dos exemplos encontram-se no 11º compasso do 2º verso, nos 7º e 8º compassos do 4º verso e no 11º compasso do 6º verso.

Listadas no artigo de Castilho, as cláusulas contrapontísticas são as abaixo citadas. Refere que não estavam contempladas nos vários tratados da época, mas que, ao longo do século XVII, essas progressões cadenciais estavam cada vez mais presentes e conscientes no processo composicional. O termo “cláusula plagal”, por exemplo, tem a sua existência apenas a partir do século XVIII. Como iremos ver na análise mais abaixo, pode haver combinações entre si como, por exemplo, a existência de uma cláusula Vera Invertida Incompleta.

- **Cláusula Vera (II → I)**

- A clausula *cantizans* (I-VII-I) aparece numa voz superior em relação à *tenorizans* (II-I).
- Não existe cláusula *bassizans*.
- “Ocorre frequentemente que a cláusula *tenorizans* surja no Baixo”.⁵⁶

- **Cláusula Vera (V → I)**

- “Conjuga as formulas *cantizans* e *tenorizans* com uma cláusula *basizans*”.⁵⁷
- A *bassizans* aparece no Bassus.

- **Cláusula Vera Invertida**

- “Neste caso a cláusula *tenorizans* (II-I) aparece numa voz mais aguda que a cláusula *cantizans* (I-VII-I), que aparece numa voz mais grave”.⁵⁸

⁵³ Ibid.

⁵⁴ Ibid.

⁵⁵ Andrew Simmons, “Tone and Mode in the Polyphonic Magnificat Cycle ca. 1530-1552,” 15.

⁵⁶ Castilho, “A Pontuação Métrica e Semântica Na Música Polifônica: Cláusula e Plano Cadencial,” 8.

⁵⁷ Ibid., 9.

⁵⁸ Ibid., 10.

- **Cláusula Vera Incompleta**
 - “Um dos graus VII ou II resolve para outro que não o I”.⁵⁹
 - O mais comum é a *tenorizans* que, em vez de movimentar o II para o I, movimenta-o para o III (II-III).
- **Cláusula Vera Alterada**
 - “omite-se a dissonância entre I e II, através da articulação conjunta de VII e de II”.⁶⁰
- **Cláusula Frígia**
 - “Esta caracteriza-se pela progressão de meio tom na penúltima e última notas da cláusula *tenorizans* (II- I), formando ao mesmo tempo a cláusula *cantizans* um intervalo de um tom (I- VII-I)”.⁶¹
- **Cláusula Plagal**
 - “Caracteriza-se geralmente pelo movimento melódico IV-I, na parte mais grave da textura, podendo também, mas com menos frequência, ter o movimento melódico VII-I, ao mesmo tempo que se realiza a formação e resolução de uma dissonância através do retardo do 3º pelo 4º grau”.⁶²

Podemos denominar as cadências (ou cláusulas, como as estamos a chamar) que ocorrem a meio do verso como “mid-phrasal” e “inter-phrasal”. Os termos são obtidos da tese de Simmons que traduzi livremente para meio-frásico e interfrásico. A primeira refere-se a “passing cadences (i.e. cadences which do not coincide with syntactic structure of the text, but which can be important in the articulation of harmonic structure)”.⁶³ Quanto às cláusulas interfrásicas, acontecem quando a fórmula cadencial surge no fim de uma frase e no início de outra. Podemos verificar alguns exemplos em Duarte Lobo, mas como se trata de uma aula introdutória, esse aspeto não foi aprofundado.

1.6 Identificação de cláusulas melódicas e contrapontísticas

Num primeiro estágio, identificamos apenas as cláusulas finais. Foi requisitado aos alunos a identificação das cláusulas melódicas e a sua classificação enquanto cláusula contrapontística. Nessa análise, constam os graus melódicos em cada voz, bem como o seu tipo de cláusula. Veja-se o seguinte exemplo, análise da cláusula final do 2º verso do *Magnificat* de Duarte Lobo. Como seria de

⁵⁹ Ibid.

⁶⁰ Ibid., 11.

⁶¹ Ibid., 12.

⁶² Ibid.

⁶³ Andrew Simmons, “Tone and Mode in the Polyphonic Magnificat Cycle ca. 1530-1552,” 30.

esperar de uma cláusula final, ela tem por base a final do tom salmódico. No caso de Duarte Lobo, a *finalis* é lá; em Tomás Luís de Victoria, a *finalis* é sol.



Figura 14: Cláusulas contrapontísticas na cadência final, cc. 12-14, 2º verso, *Magnificat* de Duarte Lobo

Com esta mesma disposição de cláusulas, encontram-se também as cláusulas finais dos versos 4 e 8, embora neste último a cláusula *altizans* tenha o movimento melódico VI-V. Com esta sequência melódica (VI-V) encontra-se também o Altus do 10º verso.

No verso 6, a *tenorizans*, que se apresenta no Altus, movimenta-se para o III, ao invés do I. Clasificaremos de cláusula vera incompleta, mas deixaremos esta classificação para um passo mais à frente.

Tabela 4: Cláusulas contrapontísticas nas cadências finais do *Magnificat* de Duarte Lobo

Verso	Cantus	Altus	Tenor	Bassus
2	<i>cantizans</i> (I-VII-I)	<i>altizans</i> (IV-V)	<i>tenorizans</i> (II-I)	<i>bassizans</i> (V-I)
4	<i>cantizans</i>	<i>altizans</i> (IV-V)	<i>tenorizans</i> (II-I)	<i>bassizans</i>
6	-	<i>tenorizans</i> (II-III)	<i>cantizans</i> (I-VII-I)	<i>bassizans</i>
8	<i>cantizans</i>	<i>altizans</i> (VI-V)	<i>tenorizans</i> (II-I)	<i>bassizans</i>
10	<i>tenorizans</i> (II-III)	<i>altizans</i> (VI-V)	<i>cantizans</i> (I-VII-I)	<i>bassizans</i>
12	(II-III)	<i>cantizans</i> (I-VII-I)	<i>altizans</i> (IV-V)	<i>tenorizans</i> (II-I)
				<i>altizans</i> (VI-V)
				<i>bassizans</i>

Quanto ao Magnificat de Tomás Luis de Victoria, as cláusulas melódicas presentes apresentam-se na tabela seguinte.

Tabela 5: Cláusulas contrapontísticas nas cadências finais do *Magnificat* de Tomás Luis de Victoria

Verso	Cantus		Altus		Tenor	Bassus	
2	<i>cantizans</i> (I-VII-I)		<i>altizans</i> (VI-V)		<i>tenorizans</i> (II-I)	<i>bassizans</i> (V-I)	
4	<i>tenorizans</i> (II-I)		<i>altizans</i> (IV-V)		<i>cantizans</i> (I-VII-I)	<i>bassizans</i> (V-I)	
6	-		<i>cantizans</i> (I-VII-I)		<i>tenorizans</i> (II-I)	<i>bassizans</i> (V-I)	
8	<i>altizans</i> (VI-V)	<i>cantizans</i> (I-VII-I)	<i>tenorizans</i> (II-III)		(IV-I)	-	
10	<i>cantizans</i> (I-VII-I)		<i>tenorizans</i> (II-III)		<i>altizans</i> (IV-V)	(IV-I)	
12	<i>tenorizans</i> (II-III)		<i>bassizans</i> (V-I)	<i>altizans</i> (VI-V)	(VII-I)	<i>altizans</i> (IV-V)	(IV-I)

Como iremos verificar, os últimos versos desta obra têm cláusulas finais plagais. Quanto ao movimento VII-I do Tenor no último verso é explicado por ser a terminação do tom salmódico.

Na seguinte tabela, apresento os tipos de cláusulas contrapontísticas presentes nas cláusulas finais de cada obra.

Tabela 6: Cláusulas harmónicas nas cadências finais nos dois *Magnificat*

Verso	Duarte Lobo	Tomás Luis de Victoria
2º	Vera (V→ I)	Vera (V→ I)
4º	Vera (V→ I)	Vera Invertida
6º	Vera Invertida Incompleta	Vera (V→ I)
8º	Vera (V→ I)	Plagal
10º	Vera Invertida Incompleta	Plagal
12º	Vera (V→ I)	Plagal

A cláusula plagal costuma estar associada ao *Amen*. Porém, muitos teóricos da Renascença admitem a existência da cláusula noutros momentos em que não ocorre a palavra *Amen*.⁶⁴ É o caso do *Magnificat* de Vitoria. Para além do último verso que carrega o *Amen*, os 8º e 10º versos também apresentam a cláusula plagal. Nas cláusulas plagais não existe sensível, produzida pela cláusula *cantizans*. A síncopa dissonante mantém-se, como é regra. Victoria faz a mesma ornamentação (IV-III-II-III) nas cláusulas plagais. Frequentemente funciona como uma progressão pós-cadencial, uma espécie de codetta. No 6º verso, a três a quatro compassos antes do final ocorre uma cláusula na *finalis*,

⁶⁴ Terry, “A History Of e Plagal-Amen Cadence,” 31.

classificando-se como Vera Invertida. No costume da época, a *finalis* é sustentada no Cantus II até à cláusula plagal. Isto também pode ser verificado nos restantes versos com a cláusula plagal.

No 8º verso, a cadência à *finalis* ocorre nos antepenúltimo e penúltimo compassos. No Bassus, a cláusula *bassizans* é segmentada por uma pausa. Este é um exemplo de “*fuggir la cadenza*” ou “*cadenze fuggite*”. Face a isto, a cláusula não produz uma sensação de completa satisfação. Sendo assim, necessita da plagal para produzir essa sensação de repouso e finalização.

Depois de analisadas as cláusulas finais, analisam-se as cláusulas médias que ocorrem na nota de recitação. Devido ao tempo limitado da aula e à dificuldade do conteúdo, a análise não foi extensa e esteve restrita à análise de casos pontuais (tabela 7).

Tabela 7: Cláusulas contrapontísticas nas cadências médias do *Magnificat* de Duarte Lobo

Verso	Compassos	Cantus	Altus	Tenor	Bassus
2º	7-8	<i>tenorizans</i>	-	<i>cantizans</i>	<i>bassizans</i>
4º	24-25	<i>cantizans</i>	-	<i>tenorizans</i>	<i>bassizans</i>
10º	90	<i>cantizans</i>	-	<i>tenorizans</i>	<i>bassizans</i>
12º	110	<i>tenorizans</i>	- <i>tenorizans</i> (II-III)	<i>cantizans</i>	<i>bassizans</i>

A análise do *Magnificat* de Tomás Luis de Victoria tem como nota de recitação o si bemol, pois a obra anterior está transposta uma segunda acima (tabela 8).

Tabela 8: Cláusulas contrapontísticas nas cadências médias do *Magnificat* de Tomás Luis de Victoria

Verso	Ce.	Cantus	Altus	Tenor	Bassus
2º	10-11	<i>cantizans</i>	-	<i>tenorizans</i> (II-III)	<i>bassizans</i>
4º	12-13	<i>cantizans</i>	<i>tenorizans</i> (II-III)	<i>tenorizans</i> (II-I)	<i>bassizans</i>
6º	11	-	<i>tenorizans</i> (II-I)	<i>cantizans</i>	<i>bassizans</i>

No 2º verso, o Altus não contém nenhuma fórmula indicada por Meier. Evitei mencionar estas questões bem como as cláusulas médias dos versos 8 e 12 porque a proposta deve estar pedagogicamente adaptada ao nível dos alunos e estas questões são complexas e especializadas da musicologia.

Apesar da análise exclusiva das cláusulas finais e médias, é necessário deixar claro que os *Magnificat* polifônicos podem apresentar várias cláusulas harmónicas. Por exemplo, o *Magnificat* de Tomás Luís de Victoria, nos compassos 16 e 17 do 8º verso, a cadência a sol é um exemplo disso. Esta cláusula acontece comumente na cláusula final.

Concluindo as anteriores tarefas, muitas partes e elementos das obras ficaram por analisar. Restam duas possibilidades para o professor de ATC: as próximas aulas deverão servir para aprofundar o que não foi analisado, ou analisarem outras obras, aproveitando os conhecimentos retidos desta proposta. A comparação entre os dois compositores revela-nos uma prática composicional comum e como os vários elementos são livremente utilizados por cada compositor. Embora usem o mesmo tom salmódico e as fórmulas cadenciais imponham mais ou menos uma limitação, denota-se diferenças entre ambos. Esta aula, depois entendermos algumas regras deste sistema composicional partilhado, serve de base para se entender o estilo de cada um dos compositores.

2. Análise de duas Sonatas em sol menor de Carlos Seixas e Domenico Scarlatti

Associar Carlos Seixas a Domenico Scarlatti, ou vice-versa, é uma debatida questão que está muito presente quando se fala da História da Música em Portugal.

Especula-se sobre a influência que um teve sobre o outro durante os 8 anos em que Scarlatti esteve na corte portuguesa, mas esta especulação poderá tratar-se de uma questão irrelevante. Segundo João Freitas Branco, a questão “é impossível de resolver dentro do são critério”.⁶⁵ Lopes Graça chega mesmo a classificar o assunto de “antonomásia forçada”.⁶⁶ Acrescenta ainda que “fazer, por exemplo, de Seixas um émulo de Scarlatti é desconhecer o que no genial napolitano há único”.⁶⁷ Diferenças estilísticas também aponta Freitas Branco que, para além disto, argumenta a distância das datas de morte dos compositores.⁶⁸ William S. Newman considera Carlos Seixas um contemporâneo de Scarlatti.⁶⁹ Grout e Palisca dão a entender a existência de sucessores portugueses de Scarlatti entre os quais Seixas.⁷⁰

De forma contrária, Brian J. Allison, na sua dissertação *Carlos Seixas's Keyboard Sonatas: The Question of D. Scarlatti's Influence*, reitera a ideia do investigador Klaus F. Heimes, em que defende que Seixas não era um imitador de Scarlatti. Baseado num manuscrito de Seixas, Heimes comparou a técnica dos dois compositores e deduziu que na época de que data o documento, Seixas era mais o mais avançado dos dois.

Na revisão de literatura, apercebi-me que os autores colocam Seixas a gravitar em torno de Scarlatti. Não é meu intuito fomentar esta teoria, principalmente na presença de duas sonatas que considero serem ambas de excelência técnica e estética. Evitando esta questão, a escolha destes dois compositores recai nos seguintes critérios: viveram na mesma época e têm muitas semelhanças estilísticas, numa época e lugar em que a prática não era tão heterogénea em comparação com o século XX.

⁶⁵ João de Freitas Branco, *História Da Música Portuguesa*, 4^a Edição (Mem Martins: Publicações Europa-América, 1959), 195.

⁶⁶ Fernando Lopes-Graça, *A Música Portuguesa e Os Seus Problemas - II* (Editorial Caminho, 1989), 73.

⁶⁷ Ibid.

⁶⁸ Branco, *História Da Música Portuguesa*, 195.

⁶⁹ William S. Newman, *The Sonata in the Baroque Era (His A History of the Sonata Idea)*, 3rd ed. (W. W. Norton & Company, 1972).

⁷⁰ Donald J. Grout and Claude V. Palisca, *A History of Western Music* (W. W. Norton & Company, 2001), 484.

Ambos os compositores partilham características tanto do Barroco como do Clássico, num período de transição designado como pré-clássico. Porém, defende Olga Rua, numa tese sobre as sonatas de Carlos Seixas, que “This designation, however, takes importance away from this period by implying that the classical period is the culmination of the pre-classical”.⁷¹ O termo proposto por Heimes é Pós-Barroco.

Esta proposta não tem o mesmo propósito que a dissertação de Ji-Eun Lee⁷² que investiga a relação entre Scarlatti e o compositor Antonio Soler através da contextualização histórica e comparação de elementos das suas sonatas. Seria impossível abarcar um estudo tão aprofundado. Porém, seria relevante a existência dessas comparações para uso pedagógico. Não com a pretensão de responder à questão de quem influenciou quem, mas porque, ao estabelecer semelhanças e diferenças entre os dois, os alunos irão eventualmente compreendê-las.

A nível didático, salienta-se a escolha do mesmo género, de duas obras com características estilísticas comuns, bem como a mesma tonalidade, sol menor, para facilitar a análise harmônico-melódica.

2.1 Contextualização dos compositores

2.2.1 Carlos Seixas

Carlos Seixas nasceu a 1704 em Coimbra, onde a universidade mais importante estava localizada e atualizada com a música que se fazia no centro da Europa. Foi ensinado pelo seu pai, Francisco Vaz, que era organista da Catedral de Coimbra, e que o tornará seu sucessor na idade de 16 anos. É de Vaz que Seixas recebe os elementos barrocos, mas a mudança dos modos eclesiásticos – ainda em vigor na geração de Vaz – para o sistema tonal situará Carlos Seixas na nova geração de compositores portugueses. Por pouco tempo estaria em Coimbra e rumou a Lisboa onde ocupou o lugar de organista da Capela Real e da Catedral Patriarcal. Faleceu em Lisboa, aos 38 anos, no ano de 1742.

Acredita-se que muitas obras se perderam no terramoto de 1755. Das obras sobreviventes constam 104 sonatas para teclado, 40 minuetos para teclados, uma ouverture, uma sinfonia, um concerto para teclado e orquestra, um Te Deum e vários motetes a 4 e 5 vozes com orquestra. Elementos da fuga e

⁷¹ Olga María Rúa, “A Historical Overview of Carlos Seixas’s Works for Solo Keyboard and a Performance Guide Based on Analytical Observations Including Pedagogical Annotations and Analysis of Four of His Keyboard Pieces” (University of Iowa, 2010), 29.

⁷² Ji-Eun Lee, “A Comparison of the Keyboard Sonatas of Domenico Scarlatti and Antonio Soler” (University of Cape Town, 2000).

da suite barroca são evidentes nas suas sonatas, mas geralmente os compositores portugueses e espanhóis não compunham esses géneros, estando confinados a géneros que se desenvolveram exclusivamente na península ibérica como, por exemplo, o tento.

O barroco português teve características próprias. Refere Kastner: “The Portuguese music of the period called baroque, especially that of the high-baroque, avoids the extremes of the architecture and of the decoration. It never left the blunt soberness, nor lost itself in the branches of precious ornaments. The same soberness, from the facades of architecture, is found in the Portuguese music for keyboard of this epoch”.⁷³

Devido a pertencer ao Pós-Barroco, Seixas partilha tanto de características do Barroco como do Clássico: “Seixas maintains the motivic variation of the late baroque, while his phrasing and clear phrase-structure are more representative of the classical style”.⁷⁴ Uma das tabelas de autoria de Olga Rua demonstra as diferenças existentes entre o estereótipo composicional do Barroco e o estereótipo composicional do Pós-Barroco presentes em Carlos Seixas. Dando alguns exemplos, algumas das características vindas do Barroco são a repetição motívica, a construção sequencial, uma linha de baixo andante. Quanto ao pós-barroco, caracteriza-se por uma textura homofônica, material temático contrastante e cadências frequentes.⁷⁵ É de referir que João Pedro d’Alvarenga enumera 7 características de Seixas descritas por Heimes, mas estas não se enquadram no âmbito desta proposta de aula.⁷⁶

Em relação às suas sonatas, Rua realça a variedade de dificuldades técnicas, enumerando o dobrar de terceiras e oitavas na mesma mão, desde escalas rápidas a sextas, terceiras, e oitavas quebradas. Algumas sonatas de Seixas evocam idiomas como a escrita violinística que se caracteriza pela seqüência de arpejos na mão direita, repetição da primeira e última notas de cada arpejo (muito comum para violino e mais fácil de executar neste do que no teclado) e saltos na mão direita. Outros idiomas evocados no teclado e referidos por Rua são o orquestral e a ouverture francesa (mais presente nos segundos andamentos).

Freitas Branco define o compositor pela sua “inspiração melódica de índole lírica, subjetiva, por vezes melancólica, na qual têm sido apontados caracteres essencialmente portugueses, quiçá realçados pela lembrança da poética paisagem coimbrã”.⁷⁷ Porém, esta visão romantizada não corresponde

⁷³ Rúa, “A Historical Overview of Carlos Seixas’s Works for Solo Keyboard and a Performance Guide Based on Analytical Observations Including Pedagogical Annotations and Analysis of Four of His Keyboard Pieces,” 25.

⁷⁴ Ibid., 29.

⁷⁵ Ibid., 30.

⁷⁶ João Pedro d’Alvarenga, “Some Preliminaries in Approaching Carlos Seixas’ Keyboard Sonatas,” *Ad Parnassum*, no. 13 (2009): 102.

⁷⁷ Branco, *História Da Música Portuguesa*, 195.

ao rigor inventivo, escrita idiomática e carácter desta obra. Esta é também das sonatas mais difíceis de Seixas, a par da sonata 57, segundo Allison.⁷⁸

Defendem Kastner e Martins uma predominância da mão direita em relação à mão esquerda. Porém, nesta obra, como iremos ter oportunidade de ver, a mão esquerda faz mais do que um acompanhamento rudimentar.

2.1.2 Domenico Scarlatti

Filho de Alessandro Scarlatti, também compositor de renome, Domenico nasceu em Nápoles no ano de 1685. Antes de chegar à corte portuguesa, o compositor passou por Roma. Vai para Lisboa ao serviço de D. João V para ensinar a infanta de Portugal, D. Maria Bárbara. Quando esta se casou com o rei Fernando de Espanha, Scarlatti acompanhou-a até Madrid onde compôs a maior parte das suas sonatas e permaneceu até ao fim dos seus dias.

Newman considera-o um “early classic composer”⁷⁹, na fronteira de ambos os períodos. Tal como Seixas, classifica-se o compositor como sendo do Pós-Barroco. Grout e Palisca defendem esta colocação dada a estruturação binária das sonatas do compositor, com características do barroco final e do início do período clássico. Sutcliffe refere a dificuldade de classificação estilística entre “the past (Baroque, but sometimes also Renaissance polyphony), the uncertain present (galant/Rococo/ pre-Classical/post-Baroque/mid-century style), the near future (Classical), the far future (modernism) or none of the above (‘originality’)⁸⁰. Refere autores que defendem a orientação do compositor para o passado por estar contra o estilo galante moderno e por procurar formas como a tocata, praticadas pelo seu pai. Mas também refere autores que situam o compositor no Classicismo, talvez pela tendência de uma estrutura frásica mais clássica – embora Scarlatti explore unidades frásicas de proporção irregular.

Entre muitas das suas características, o estilo de Scarlatti define-se pelo seu virtuosismo instrumental, extravagância harmónica (devido ao manuseio da dissonância e da modulação cromática), pela técnica de cruzamento de mãos e efeitos nas suas sonatas, e pela sua planificação formal variada e equilibrada. Entre outras técnicas contam-se trilos, arpejos, grandes saltos (como os presentes no fim de cada parte da sonata K. 426), notas repetidas (que se observam bastante nesta sonata em análise), escalas e trémulos mesurados produzidos pelas duas mãos em alternância.

⁷⁸ Brian Jerome Allison, “Carlos Seixas: The Development of the Keyboard Sonata in Eighteenth-Century Portugal” (North Texas University, 1982), 21.

⁷⁹ Newman, *The Sonata in the Baroque Era (His A History of the Sonata Idea)*.

⁸⁰ Sutcliffe, *The Keyboard Sonatas of Domenico Scarlatti and Eighteenth-Century Music Style*, 51.

A nível harmônico, Bukofzer refere que o vocabulário harmônico do compositor se deve à escola de ópera napolitana, mostrando pouco interesse na polifonia genuína. Esta textura, de condução de vozes mais livre, irá demarcar o abandono da escrita para teclado do Barroco. Neste novo estilo, o uso da polifonia e da homofonia sublinham o contraste entre temas e tonalidades.⁸¹ Scarlatti expande os limites da dissonância ao incorporar a *acciaccatura*, um acorde ornamental repleto de dissonâncias.

Semelhante a Seixas, Scarlatti evoca o idiomatismo de outros instrumentos na escrita do teclado. Bukofzer dá o exemplo de técnicas guitarrísticas aplicadas nas sonatas, defendendo assim a influência que o compositor teve da música popular espanhola. Sutcliffe defende que a sonata que mais evidencia essa influência é a K. 450, a sonata que irei analisar. Clark classifica-se como um *tango gitano*.⁸²

2.2 A Sonata no Período Pós-Barroco

Para Seixas e Scarlatti, o termo sonata não define nenhum tipo de composição específico nem uma estrutura composicional específica. O termo poderia ser sinônimo de toccata, sinfonia e *exercizzi* e poderia consistir de um só andamento. No caso de Scarlatti, as suas sonatas podem mesmo ser consideradas como um estudo que pretende explorar uma determinada técnica. Seixas apresenta algumas sonatas com vários andamentos, num plano tonal mais próximo do estilo clássico.

Mais abaixo destacaremos a particularidade da estrutura bipartida das duas sonatas em análise, bem como as características comuns com as restantes sonatas dos compositores. É importante mencionar a diferença entre este gênero de sonata e a sonata do Classicismo.

2.3 Análise schenkeriana na sala de aula

Um breve parêntesis deve ser feito em relação à forma de análise que se escolheu. No artigo “Schenkerian Analysis for the Beginner”, Benjamin K. Wadsworth propõe a introdução da análise schenkeriana para iniciantes, introduzindo-a nas salas de aula desde cedo e dividindo a lecionação por diferentes níveis de dificuldade. O autor deseja colmatar problemas que surgem nos cursos de

⁸¹ Manfred F. Bukofzer, *Music in the Baroque Era* (Vail-Ballou Press, 1947), 257.

⁸² Sutcliffe, *The Keyboard Sonatas of Domenico Scarlatti and Eighteenth-Century Music Style*, 109.

análise schenkeriana dados nas universidades norte-americanas, como a falta de preparação dos alunos, a falta de tempo e a impossibilidade do professor assistir individualmente cada aluno.

Na minha licenciatura eu e vários colegas da área de música tratamos parte da abordagem schenkeriana na disciplina de Análise e creio que os problemas são transversais ao ensino em Portugal. Dessa forma, pretendo introduzir alguns aspectos rudimentares da análise schenkeriana nesta análise, servindo de exemplo para a análise de outras obras.

O grafismo da minha análise não corresponde totalmente ao grafismo da análise schenkeriana convencional. Não uso, por exemplo, os colchetes como se verifica na tabela de símbolos gráficos schenkerianos apresentado por Wadsworth.⁸³ Em lugar disso, recorro a diferentes tamanhos da cabeça de nota e uso as notas brancas para realçar a importância estrutural dessa harmonia. Embora de outra forma, o conceito da diferenciação hierárquica das notas é semelhante, bem como o treino da prática de elaboração gráfica.

O artigo de Wadsworth apresenta sugestões de organização de aulas, organizando a lecionação do mais básico ao mais complexo, processo que o autor chama de hierarquia cumulativa. O autor detalha os vários passos que permitem os alunos iniciantes dominar o método rapidamente. A sua abordagem é pedagogicamente construtivista: o autor presta atenção à motivação dos alunos, à forma como este tipo de análise pode desenvolver o pensamento crítico e à importância que este método pode ter nas várias atividades de cada aluno como, por exemplo, uma performance. É um valioso artigo que poderia ajudar os professores a enriquecer a disciplina de Análise e Técnicas de Composição.

2.4 Análise harmónica e melódica da sonata de Carlos Seixas

Nos primeiros três compassos, há um anúncio temático. Seixas define a tonalidade numa progressão i-V-i, preenchendo o espaço com a escala de forma ascendente, nos dois primeiros compassos, e descendente, no início do terceiro. Os graus melódicos estão notados melhor compreensão. Isto resulta num movimento por terceiras das vozes superior e inferior.

Apesar de nem sempre existir informação sobre todas as notas da harmonia, na música instrumental, a quebra dos acordes, como os harpejados e outras figurações rítmicas, mantêm a identidade harmónica. Quando falta alguma nota na harmonia que nos deixe com dúvidas, tentamos descobrir pensando nas progressões harmónicas habituais da época.

⁸³ Benjamin K Wadsworth, “Schenkerian Analysis for the Beginner Introduction: SchenKer in the Classroom,” *Journal of Music Theory Pedagogy*, 2017, 205.

Considero a harmonia do início do terceiro compasso como um V e classifico o si bemol como um retardo devido ao salto $\hat{1}-\hat{5}$ no baixo, aos tempos fortes contêm as notas da harmonia do V grau, e ao fá# é uma mudança de estado do acorde. Não faria sentido classificar como um i na segunda inversão nem como um III. O ré do baixo assume a sua função forte de dominante tal como o sol, no início, assume a sua de tónica.

Destaco a forma como o compositor encontra um equilíbrio ao compensar a escala ascendente por uma descendente. No fim do terceiro compasso, os saltos são compensados com o preenchimento posterior desses espaços. Ritmicamente, há um maior número de impulsos no fim do segundo compasso compensado da mesma forma no compasso seguinte até à cadência.

Figura 15: Redução harmónica e melódica dos compassos 1 a 3 da Sonata de Carlos Seixas

2.5 Análise de sequências na sonata de Carlos Seixas

Refere Aldwell, Schachter & Cadwallader: “A crucial element—often, indeed, *the* crucial element—in musical design and form is repetition of a melodic or chordal pattern. If such repetitions occur on different scale degrees, the result is called a *sequence*. Maintaining the same musical idea (sometimes with slight variations) establishes a connection between the beginning and the end of the sequential passage and creates the possibility for expansions”.⁸⁴

Uma sequência e tonicização à tonalidade de si bemol maior, relativa de sol menor, acontece nos compassos 7 ao início do 9. O (IV) e o (I⁶) bem como as suas notas nas vozes extremas são ornamentais fazendo com que a sequência se proceda por segundas descendentes melodicamente. A longa

⁸⁴ Edward Aldwell, Carl Schachter, and Allen Cadwallader, *Harmony & Voice Leading*, 4^a Edição (Clark G. Baxter, 2003), 302–3.

duração das harmonias no início dos compassos também é uma das razões para considerá-las estruturais.

Figura 16: Redução harmónica e melódica dos compassos 7 a 9 da Sonata de Carlos Seixas

As setas indicam os padrões intervalares recorrentes. As linhas tracejadas servem para se distinguirem do outro nível estrutural, evidenciadas pelas setas contínuas.

Nos compassos 9 e 10, o padrão do baixo – grupos de terceiras descendentes – bem como a hipotética resolução do dó# do 3º tempo do compasso 9 para ré – se reconstruirmos as supostas vozes (anotadas a parênteses) – fazem deduzir uma sequência por quintas descendentes, no padrão $\frac{5}{3} - \frac{6}{3}$. Na partitura apenas é indicado o 6, ocultando o 3 e o $\frac{5}{3}$ como é habitual na notação de baixo cifrado.

Atentemos agora nos movimentos das vozes por segundas descendentes nas diferentes vozes. Embora a lógica melódica dure a totalidade do 10º compasso, a sequência é quebrada pelo dó# no baixo onde seria expectável um fá.

No compasso seguinte dá-se uma tonicização a sol menor. O acorde anterior tem a função de acorde pivot. Mesma função terá sol menor no compasso 11 para a posterior retorno à tonalidade de ré menor.

Figura 17: Redução harmónica e melódica dos compassos 9 a 12 da Sonata de Carlos Seixas

Outra sequência por quintas descendentes e com o padrão $\frac{5}{3} - \frac{6}{3}$ surge na segunda metade do compasso 19 até ao segundo tempo do compasso 21. Porém, os motivos melódicos diferem, havendo grupos de terceiras descendentes nas vozes extremas, mas de forma desfasada e por movimento contrário. Se a nota do baixo no início da sequência fosse um fá, o padrão estaria em ordem com a forma

sequencial. Mas a harmonia deste tempo é também o fim da frase anterior e serve de charneira para esta sequência.

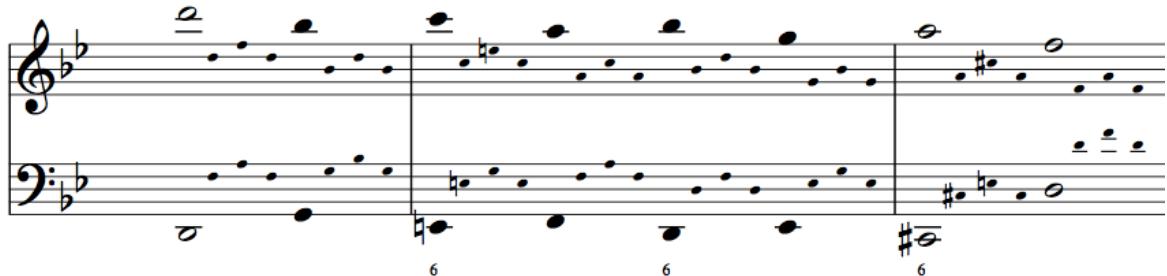


Figura 18: Redução harmónica e melódica dos compassos 19 a 21 da Sonata de Carlos Seixas

Continuando com a sequência por quintas descendentes, Seixas faz outro padrão: $7 - \frac{5}{3}$. Prepara a dissonância no acorde anterior e resolve-a no acorde em estado fundamental seguinte ao acorde de sétima. O acorde inicial desta sequência é também o acorde final da sequência anterior, embora a mudança de registo indique a mudança do tipo da sequência. A melodia do baixo dá-se por saltos de quinta. Até agora as sequências, devido aos padrões com $\frac{6}{3}$, movimentavam-se por graus conjuntos ou próximos.

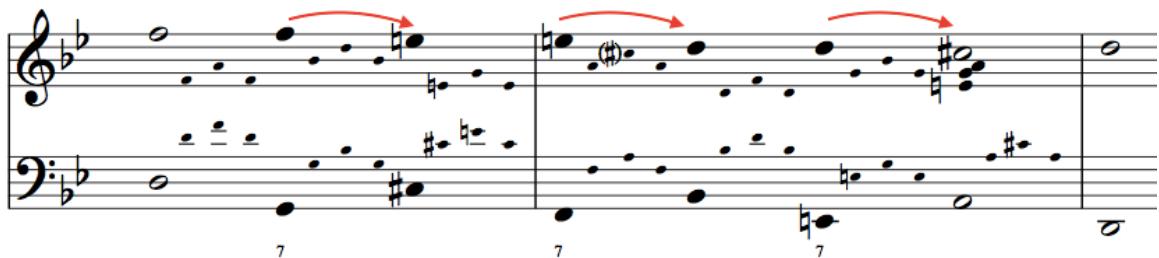


Figura 19: Redução harmónica e melódica dos compassos 21 a 23 da Sonata de Carlos Seixas

No final do compasso 13, existe uma sequência cromática de acordes $\frac{6}{3}$ paralelos. Este género de passagem envolve, como referem Aldwell, Schachter & Cadwallader, o “uso da mistura e notas de passagem cromáticas”. No caso da mistura, o primeiro acorde do compasso 14 é um IV (maior) e seria expectável um iv (menor). Na segunda parte do 4º tempo do compasso 13 e na segunda parte do segundo tempo do compasso 14, há uma sensibilização melódica e a harmonia corresponde a uma dominante secundária. A situação é ambígua porque se pode explicar o movimento melódico da voz superior como uma nota de passagem.

A linha do baixo cromática assemelha-se ao *passus duriusculus*, uma linha melódica cromática ascendente ou descente realizada para efeitos expressivos devido à sua “dureza”. A repetição motívica que também caracteriza esta sequência encontra-se delineada com retângulos na imagem. A

sequência estabelece ligação entre duas harmonias estruturais: V⁶ e i⁶. As setas indicam duas das conduções melódicas implicadas.

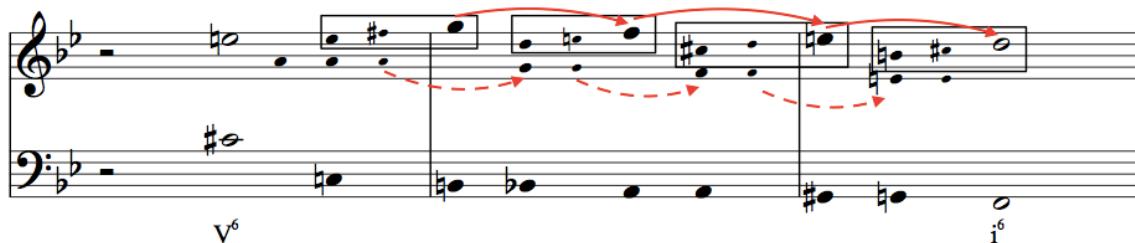


Figura 20: Redução harmónica e melódica dos compassos 13 a 15 da Sonata de Carlos Seixas

2.7 Análise estrutural da sonata de Carlos Seixas

Ambas as sonatas têm forma bipartida. Nesta época, a sonata com esta forma era género estabelecido na prática composicional da península ibérica. Rúa enumera 5 tipos de forma bipartida no início do século XVIII⁸⁵:

- 1) Bipartida simples: AA' ou AB
- 2) Bipartida equilibrada: [A(a+b)||A'(c+b)]
- 3) Binária com retorno: [A(a+b)||BA(a+b)]
- 4) Binária livre, podendo estar relacionadas ou não com: [A(a+b)||B(a'+c)]
- 5) Combinações das formas apresentadas acima.

Destas mencionadas, Carlos Seixas usa frequentemente as formas binária simples e binária com retorno, considerandas como as raízes da forma allegro-sonata. Porém, algumas sonatas poderão ser classificadas como forma mosaico devido à maior liberdade de organização temática.

Frequentemente, nas sonatas de Seixas, a primeira parte modula para a tonalidade subordinada, dominante ou relativa, a segunda parte inicia com esta tonalidade subordinada e depois modula para a tonalidade principal. A tabela indica as mudanças de tonalidade e os compassos de duração de cada tonalidade. Verifica-se que a segunda parte não se inicia na tonalidade subordinada, mas sim na tonalidade principal.

⁸⁵ Rúa, “A Historical Overview of Carlos Seixas’s Works for Solo Keyboard and a Performance Guide Based on Analytical Observations Including Pedagogical Annotations and Analysis of Four of His Keyboard Pieces,” 37.

Tabela 9: Esquema tonal da Sonata de Carlos Seixas

Compassos	Tonalidade
1-6	sol menor (i)
7-8	si bemol (III)
9-10	ré menor (v)
11	sol menor (i)
12-27	ré menor (v)
28-29	sol menor (v)
30-34	dó menor (iv)
37-53	sol menor (i)

A segunda parte é uma quase recapitulação da primeira, mas em diferentes tonalidades. As ideias temáticas do fim da primeira parte, que anteriormente estavam na tonalidade da dominante, surgem na segunda parte na tonalidade principal. Na tabela 9, para além das diferenças de tonalidade, enumero outras diferenças. A principal é o desfasamento dos compassos, quer na primeira ou segunda partes. A sequência do compasso 19 começa no terceiro tempo enquanto a sua homóloga surge no início do compasso 44. Este também é um dos exemplos de como Seixas varia a sequência, não se tratando de uma transposição literal como em certas ideias temáticas.

A sequência dos compassos 34-35 difere da sua homóloga mas mantém a preferência pelos saltos dissonantes, desta vez trítulos. No compasso 43, por exemplo, a mão direita não faz pedal como na primeira parte. No compasso 44, a figuração motívica da mão direita muda. E no compasso seguinte, o compositor faz uma textura homofônica ao invés das figurações em semicolcheias.

O início da segunda parte é repetição literal do início da primeira, porém o compositor surpreende no segundo compasso com a harmonia de fá menor. A duração mais longa do lá bemol intensifica o desvio às expectativas. Nas sonatas de Scarlatti, a segunda parte poderá começar com uma tonalidade mais afastada ou uma nova ideia que substitui o primeiro ou o segundo tema.

Tabela 10: Relação e comparação nas duas partes da Sonata de Carlos Seixas

1^a Parte		2^a Parte	
1-3	sol m	28-30	sol m + dó m
4-6	sol m	31-33	dó m
7-8	sib M	33-34	dó m
9-10	ré m	34-35	sol m
11-12	sol m + ré m	36	sol m

12-17	ré m	37-41	sol m
17-19	ré m	42-43	sol m
19-22	ré m	44-47	sol m
23-24	ré m	47-48	sol m
24-26	ré m	49-51	sol m

Já anteriormente falamos das oitavas quebradas que estão presentes em muitas das sonatas de Seixas. A nível rítmico, Seixas utiliza vários padrões com as semicolcheias. Compare-se o padrão do início da obra com os padrões dos compassos 7, 20 e 44. A escrita assemelha-se à escrita violinística. Propositado ou não, algumas das notas repetidas, ré e lá, são notas das cordas soltas do violino.

Na maioria da sonata, a escrita é melódica para ambas as mãos. São exceções as terceiras paralelas do compasso 13, por exemplo, e os acordes do compasso 46. Porém, isso não representa carência de condução melódica. No compasso 20, por exemplo, vemos como podem coexistir várias vozes e uma condução contrapontística de cada uma, mas com cada harmonia a ter as suas vozes divididas por uma figuração quebrada de semicolcheias.

2.8 Análise da sonata de Domenico Scarlatti

Em contexto de aula, nos últimos 45 minutos do bloco de aulas (45*3), foi atribuída uma parte inteiramente prática aos alunos. De forma a aplicarem os conhecimentos anteriores, os alunos definiram o esquema tonal e encontraram a sequência harmónica na primeira parte da obra.

Figura 21: Sequência harmónica, cc. 5-10, Sonata K. 450 de Domenico Scarlatti

Nos compassos de 6 a 9, há uma sequência por quintas ascendentes: Sib M → Fá M → Dó m → Sol m (→ ré m). Distinguindo-se das sequências de Seixas, a sequência vai de compasso a compasso, ou seja, tem um ritmo harmônico de maior duração. Devido às progressões harmônicas em cada compasso, podemos considerar que existem tonicizações às diferentes tonalidades. Na tabela abaixo, está exposto o esquema tonal da primeira parte da sonata.

Tabela 11: Esquema tonal da primeira parte da Sonata K. 450 de Domenico Scarlatti

Compassos	Tonalidade
1-5	sol m (i)
5-9	[sequência: Sib M (III); Fá M (V do III); Dó m (iv)]
10-21	ré menor

A ideia temática dos compassos 31 ao 36 é homóloga à do compasso 10 ao 15. A primeira passagem encontra-se em ré menor, tonalidade subordinada; a segunda, compassos 31 a 36, encontra-se em sol menor, sendo o retorno à tonalidade principal. Os compassos seguintes também têm a mesma ideia temática, mas com diferenças principalmente harmônico-melódicas. Como o esquema padrão das sonatas de Seixas e Scarlatti indicam, o fim da segunda parte está na tonalidade principal, enquanto o seu homólogo da primeira parte estava na dominante.

A obra baseia-se num motivo de colcheia e duas semicolcheias. Este ritmo dátilo mantém-se de forma variada até ao fim da obra, quer por saltos evocando o idioma violinístico, quer pelas terceiras paralelas, entre outros. Esta forma de composição reforça a ideia das sonatas como um estudo, sendo neste caso um estudo baseado neste motivo.

Uma das características da obra que a aproxima mais do estilo clássico do que o barroco é a repetição das unidades frásicas. Sutcliffe discute o papel da repetição nas sonatas de Scarlatti. Tais repetições literais não pretendem o efeito de eco, pois não é essa a génese do estilo de Scarlatti. O conceito de variação de unidades musicais curtas era desconhecido para Scarlatti. A repetição nesta sonata reforça a compreensão estrutural. As unidades frásicas bem delineadas aproximam o compositor do estilo clássico, mas a continuidade, o perpétuo movimento, aproxima-o mais do estilo barroco.⁸⁶

⁸⁶ Sutcliffe, *The Keyboard Sonatas of Domenico Scarlatti and Eighteenth-Century Music Style*, 167.

O i grau final de cada parte é composto por uma simples oitava. Na verdade, não é por falta de imaginação ou ausência de opções, mas por uma atitude estética acentuada. Esta negação de um acorde final reflete um desejo de afastamento pelos hábitos composicionais da época que prefeririam um acorde rico, arpejado ou não.⁸⁷ Scarlatti foge assim à banalidade. O mesmo se pode referir dos finais de cada parte das sonatas de Seixas.

⁸⁷ Ibid., 171.

3. Análise de *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Claude Debussy e *Paraísos Artificiais* de Luís Freitas Branco

28 anos separam o nascimento de Luís de Freitas Branco do de Claude Debussy. Os seus estilos não são diretamente análogos, embora vários autores (e esta análise) demonstrem a influência do impressionismo em Freitas Branco. O compositor português viria a estar mais associado ao Neoclasicismo. Porém, não é de negligenciar que Freitas Branco importa os novos elementos de Debussy e até da 2^a escola de Viena. Lopes Graça compara o papel modernista de Freitas Branco em Portugal ao de Debussy⁸⁸.

Nesta proposta de aula foco-me no aspetto impressionista de Luís Freitas Branco. Comparei ambas as obras na orquestração, na harmonia, na melodia, nos temas e na estrutura. Devido à presença das tabelas comparativas em que várias situações são diretamente relacionadas, esta é a proposta em que mais confronto elementos entre as obras. Nas outras propostas, a comparação é feita com menor frequência ou os factos são deixados em aberto para que o aluno estabeleça relações.

Devido às particularidades dos materiais da música de Debussy e dada a diferença com o repertório tonal tratado com os alunos até esse momento, ocorreu uma aula de análise *Doctor Gradus ad Parnassum* da suite de seis peças para piano *Children's Corner* de Claude Debussy. Numa primeira parte da aula foram enumerados elementos musicais do estilo de Debussy como o paralelismo de acordes, escalas modais, entre outros. Numa segunda parte a obra foi analisada, identificando alguns desses elementos na obra, a sua estrutura e forma e as relações tonais que se encontram nela apesar da liberdade da linguagem.

3.1 Contextualização das obras

3.1.1 Prélude à l'après-midi d'un faune

O título é emprestado de um poema do poeta francês Stéphane Mallarmé, em que a obra é baseada. Este poema sinfônico famoso e reconhecido no meio musical erudito, *Prélude à l'après-midi d'un faune* destaca-se pela sua audácia, pelo desafio das convenções do século XIX e pelo seu contributo

⁸⁸ Lopes-Graça, *A Música Portuguesa e Os Seus Problemas - II*, 83.

para o novo caminho que se iria desenrolar no século XX. O compositor e maestro Pierre Boulez afirma: «Just as modern poetry surely took root in certain of Baudelaire's poems, so one is justified in saying that modern music was awakened by *L'Après-midi d'un faune*».⁸⁹

O poema trata-se de um monólogo de um fauno, figura mitológica, lucubrando sobre o seu desejo pelas ninfas. Associado ao deus Pã, é uma figura pastoril que percorre os bosques, quer espiando ninfas quer fazendo sestas, ou até a tocar a sua flauta. É uma figura lasciva, uma personagem que procura o deleite e o prazer. A atmosfera sensual é recriada por Debussy.

Estreada em 1894, a obra é reflexo da atitude estética do compositor: é contra a convenção da prática composicional, considera as relações dominante e tónica banais, rejeita a distinção tonal de consonância e dissonância, é a favor do maior cromatismo no tonalismo, é receptivo a novas escalas, desdenha a proibição de acordes paralelos,⁹⁰ a imitação da música sinfônica straussiana, entre outros.

3.1.2 *Paraíso Artificiais*

Luís de Freitas Branco é considerado por Paulo Ferreira de Castro "o principal protagonista do movimento de renovação da música portuguesa nas primeiras décadas do século XX".⁹¹ Embora 28 anos separem o nascimento do compositor português com Claude Debussy, Freitas Branco utiliza materiais musicais conotados com o Impressionismo Musical que o aproximam do compositor francês. Castro também refere a influência que teve *Pelléas et Mélisande* de Debussy, considerando ter sido uma revelação para Freitas Branco. A sua estadia em Paris, a sua experiência cosmopolita, permitiu-o "cultivar um espírito de abertura às inovações estéticas do seu tempo (pós-wagnerismo, simbolismo, expressionismo)"⁹², mas um seu "certo ideal de lirismo, eloquência e equilíbrio formal"⁹³ irá aproximar-lo das tendências neoclássicas, como poderemos também verificar em *Paraíso Artificiais*, para além das tendências impressionistas.

Semelhante a *Prélude à l'après-midi d'un faune*, o título da obra de Freitas Branco tem um carácter transgressor e vai buscar uma referência extramusical na literatura. *Les paradis artificiels*, do poeta francês Charles Baudelaire, empresta o título à peça musical. De forma muito resumida, o poeta, na primeira pessoa, expõe as suas experiências com substâncias psicotrópicas. Mesmo não

⁸⁹ Pierre Boulez, *Notes of an Apprenticeship* (New York, 1968).

⁹⁰ cf. Matthew Brown, "Tonality and Form in Debussy's 'Prélude À L'Après-Midi d'un Faune,'" *Music Theory Spectrum* 15, no. 2 (1993): 129–30.

⁹¹ Paulo Ferreira de Castro, *Luís de Freitas Branco - Paraíso Artificiais* (Instituto das Artes, 2007).

⁹² Ibid.

⁹³ Ibid.

conhecendo a obra, os alunos do 3º ano de ATC compreenderão a temática literária visto que a disciplina de Português do Ensino Secundário contempla o ensino da poesia de Álvaro de Campos, heterónimo de Fernando Pessoa, que tem presente estes temas – o *Opiário* é um bom exemplo disso.

A obra foi estreada em 1913 e foi um escândalo para os melómanos⁹⁴. Tal como na obra de Debussy, a temática extramusical influencia o carácter musical. Se de um lado temos uma cena pastoril, lasciva e onírica, neste caso iremos ter uma sensação alucinogénia, extasiante e prazerosa. De um lado uma cena mitológica, do outro uma cena terrena. Conectando os fenómenos musicais com o tema, Castro refere que «O poema sinfónico de Freitas Branco articula-se em torno do contraste entre os prazeres e as torturas associados aos efeitos alucinogénios do ópio, musicalmente evocados através de sofisticados processos de metamorfose temática e de um estilo harmónico e orquestral connotados com o impressionismo».⁹⁵

3.2 Análise melódica

3.2.1 *Prélude à l'après-midi d'un faune*

A característica incomum que mais se realça da melodia é o âmbito de quarta aumentada. Segundo as regras do sistema tonal, os compositores evitariam escrever neste âmbito. Debussy não só contraria como também enfatiza dando-lhes maior duração. O sol natural e o cromatismo da passagem evitam a sensação de tonalidade. Sob o ponto de vista tonal, os quatro sustenidos da armação de clave dão a hipótese de mi maior ou dó# menor. O facto do dó# estar sustentado poderia indicar dó# menor, mas o sol natural, nota afastada no círculo de quintas, ajuda a destruir a sensação dessa tonalidade. O trítono também é análogo à escala hexáfona que aparece mais à frente na obra.

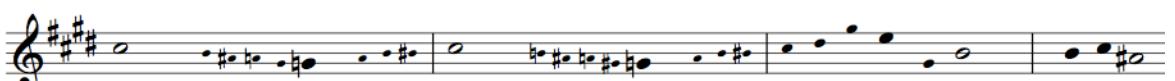


Figura 22: Redução melódica do início de *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Claude Debussy

Se numa primeira parte da melodia (primeiros dois compassos) temos uma escrita mais cromática e por graus conjuntos, numa segunda parte a escrita é diatónica e maioritariamente por saltos. Aqui

⁹⁴ Lopes-Graça, *A Música Portuguesa e Os Seus Problemas - II*, 82.

⁹⁵ Castro, *Luís de Freitas Branco - Paraísos Artificiais*.

poderemos ver um arpejo quebrado do acorde de mi maior. Porém, logo de seguida, surge um lá#, trítono de mi.

Após esta frase de quatro compassos, acordes e glissandos nas harpas acompanham motivos melódicos curtos. Devido à repetição e não desenvolvimento da melodia, o carácter desta passagem é estacionário.

A melodia principal irá permanecer na flauta ao longo desta secção. No compasso 11 irá ser repetida integralmente, porém com um novo contexto harmónico e orquestral. Após este momento, há um breve empréstimo melódico ao oboé que incidirá na nota lá#. Depois retorna à flauta e é desenvolvida com um aumento da sua atividade rítmica, do seu âmbito e repleta de figurações fluídas que tanto a caracterizam.

O clarinete tomará o papel de protagonista melódico na transição entre as duas subsecções. A melodia percorre a escala hexáfona e é de carácter semelhante à anterior.

No compasso 37, a melodia do oboé contrastará com a melodia anterior da flauta. Enquanto esta se define por um arabesco livre, uma linha curva e ornamental, a nova melodia do oboé parece muito mais rígida e escolástica. Diferencia-se também por não ter quiálteras. Só as síncopas do terceiro compasso é que evocam um pouco da liberdade rítmica da melodia da flauta.

Brown faz uma relação entre o primeiro compasso do tema do oboé com o “motivo fluido”, termo denominado por ele, e o compasso 28. Eliminando a ornamentação deste “motivo fluido”, encontramos um paralelo entre as primeiras notas que têm direção descendente. É destacar também o carácter diatónico do tema do oboé. No início, é de natureza pentatónica.

O tema da secção B é mais lento, diatónico e de natureza orquestral. Na segunda parte desta unidade frásica o tema é sincopado e evoca um pouco do carácter improvisatório do primeiro tema. Repare-se nos antagonismos que têm vindo a ser feitos: diatônico vs. cromático, fluído vs. escolástico, solístico vs. orquestral. A tonalidade é Ré bemol maior, enarmónico de Dó#.

A armação de clave retorna aos 4 sustenidos e o tema da flauta seguinte é uma versão ritmicamente alargada do primeiro tema. O apoio melódico assenta nas notas mi e si. Mais à frente o oboé repetirá esta melodia, mas meio-tom abaixo. Por fim, a melodia da secção A' é semelhante à da secção A.

3.2.2 Paraísos Artificiais

Devido à diferença da noção de modalidade nos vários períodos da história da música, é importante esclarecer os alunos sobre as diferenças do seu uso na "monodia medieval", na "polifonia pré-

tonal" e no "repertório pós-tonal"⁹⁶. Quanto a este último período, Kostka refere: «Though the modal theory of the Renaissance recognized both authentic and plagal modes, the distinction is not important in modern usage». ⁹⁷

A análise modal no período pós-tonal em que Freitas Branco se encontra pode ser muito complicada. A sua linguagem não abarca a hierarquia funcional do sistema tonal, percorrendo técnicas de mistura modal e progressões modais que não podem ser explicadas sob o ponto de vista tonal. É o caso da progressão do compasso 14 ao 17.



Figura 23: Redução melódica e harmónica dos compassos 14 ao 17 de *Paraíso Artifical* de Luís de Freitas Branco

A harmonia encontra-se no modo dórico de fá pois é um centro gravitacional, a tónica da escala. O resultado da disposição das outras alturas a partir de fá é o modo dórico. Para melhor entendimento dos alunos, é dito primeiramente que o resultado é um modo composto pela escala menor natural de Fá com o 6º grau alterado. Faz-se uma revisão dos modos em Dó e descobre-se qual deles tem essa propriedade: é o modo começando em ré, ou seja, o dórico. A analogia ao sistema tonal é necessária porque o programa de ATC, após a polifonia renascentista, prevê um longo período a falar exclusivamente de obras tonais, bem como outros fatores que tornam o sistema tonal como o apogeu da música erudita. Em “Materials and techniques of the twentieth-century music”, Kostka também usa este método para identificar o modo. Segundo o autor, «It is more efficient to learn the modes in relation to the major and natural-minor scale patterns».⁹⁸

Neste excerto, a progressão harmónica modal da redução não é análoga a uma progressão harmónica tonal. Não existe uma cadência que estabeleça a tónica, que reforce a gravitação ao i grau como acontece numa cadência tonal. Aliás, fá como centro também nos deixa algumas dúvidas: o acorde de sol menor é expandido e o acorde de fá menor ressurge, mas com sétima. A passagem é ambígua e o movimento 3-2-1 do baixo não faz sentido nesta progressão porque sol é expandido como uma entidade única.

⁹⁶ Naji Hakim, *Guide Pratique d'analyse Musicale*, 6º, 1991.

⁹⁷ Stefan Kostka, *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*, 3rd ed. (Prentice Hall, 2005), 27.

⁹⁸ Ibid.

O mi natural no acorde de dó maior (com sexta acrescentada) traz uma sensação de mistura modal, de uma dualidade maior/menor que Freitas Branco anteriormente explorou (como iremos ver mais à frente). Após esta passagem, uma sequência cromática ocorre (cc. 18-21). Observando o baixo dos primeiros acordes de cada compasso, veremos que se trata uma sequência de quintas ascendentes. Os segundos acordes tratam-se de acordes subordinados que se relacionam com estes estruturais pelo intervalo de meio-tom.

Em relação aos acordes do acompanhamento, a melodia dos Violinos I carrega dissonâncias não preparadas. Nos compassos 18 e 20, Freitas Branco joga com a sétima maior e sétima menor do acorde, nos primeiros dois tempos, deixando o terceiro tempo para consonâncias estruturais. Observe-se, na figura, as relações cromáticas e relação por terceiras menores do c. 18 ao c. 20 e do c. 19 ao c. 21.

Figura 24: Redução melódica e harmónica dos compassos 18 ao 21 de *Paraísos Artificiais* de Luís de Freitas Branco

De seguida, Freitas Branco faz acordes de sétima paralelos. Estando todos no estado fundamental, originam quintas paralelas. A escala é ré# menor natural. No compasso 24, a melodia e harmonia são repetidas uma quinta abaixo (harmonia com uma oitava acima). Nestes compassos, a escala é a de lá# menor. O movimento do baixo nos compassos 25 e 26 é análogo ao V-I do sistema tonal. Repare-se também na progressão por quintas descendentes: ré# → sol# → dó# → fá#.

Figura 25: Redução melódica e harmónica dos compassos 22 ao 26 de *Paraísos Artificiais* de Luís de Freitas Branco

No compasso 109, encontramos mais uma sequência por quintas descendentes. Os segundos acordes são construídos pelo movimento de terceira descendente do baixo enquanto as restantes vozes se mantêm.



Figura 26: Redução harmónica dos compassos 109 ao 115 de *Paraísos Artificiais* de Luís de Freitas Branco

Se na passagem do 14 ao 17, a ambiguidade não permite respostas analíticas evidentes, tal não se verifica nos compassos 55-61 e 65-69. A tónica é mib e a escala modal é frígia (que se caracteriza pela quarta aumentada, lá). Apenas dois acordes existem, de mib maior e fá maior, e encontram-se numa progressão repetida por segundas que polariza o acorde da tónica.

3.2.3 Comparação das melodias

Na seguinte tabela, são comparados vários parâmetros das melodias iniciais de cada obra.

Tabela 12: Comparação das melodias em ambas as obras

	<i>Paraísos artificiais</i>		<i>Prélude à l'après-midi d'un faune</i>
Orquestração	Oboé → Clarinete → Vln. I → etc.	≠	Flauta → Oboé → Flauta
Perfil	Fragmentada	≠	Longa
Âmbito	Extenso e variável	≠	Fixo e curto (4ªA)
Ornamentação	Pouco ornamentada	≠	Muito ornamentada (motivo fluído, ver anexo 2)
Características intervalares da escala	Predominantemente diatônica	≠	Predominantemente cromática
Estrutura	4 (2+2) + 4 (2+2) + 5 (2+3) cc.	≠	De 4 em 4 cc.

3.3 Análise harmónica

3.3.1. *Prélude à l'après-midi d'un faune*

Como Brown refere, há uma grande dificuldade entre os analistas para explicar as propriedades tonais do início da obra de Debussy.⁹⁹ Antes dessa progressão cadencial que afirma a tónica em Mi, os acordes dissonantes aparecem desprevenidamente, sem um contexto harmónico claro. Para além disso, as suas funções são dúbias: «it is unclear how the seventh chords on A#, Bb, and D (mm. 4-12) prepare the tonic». Estas dificuldades criam divergências como é exemplificado por Brown ao mencionar as diferenças analíticas de Felix Salzer, James Hepokoski, John Crotty, William Austin, Arthur Wenk e Richard Parks. Desde Beethoven que existem obras que começam na “tonalidade errada”¹⁰⁰. O início desta obra alarga a fronteira deste conceito.

Embora este excerto deva procurar uma resposta de uma perspetiva harmónica, é importante perceber que Debussy revoluciona a forma como se pensa sobre a harmonia. Os acordes iniciais parecem não estar associados a uma simples função harmónica, mas também tímbrica. Qualquer das abordagens evidencia a ambiguidade que Debussy procurou criar.

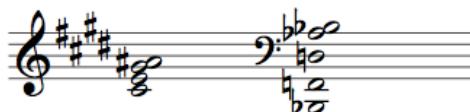


Figura 27: Acordes de sétima do início de *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Claude Debussy

No quarto compasso, surge o acorde de lá#, sétima da sensível. Por regra, este acorde deveria progredir para a tónica associada, neste caso seria Si, a dominante de Mi. Porém, a fundamental e a sétima são mantidas enquanto a terceira e a quinta se movem acima cromaticamente para a criação do acorde de Sib, sétima da dominante. A progressão é ambígua tonalmente. Contribuindo para essa característica, as fundamentais dos acordes e respetivas harmonias são as mais longínquas sob ponto de vista tonal. Lá# e Sib são respetivamente a quarta aumentada e quinta diminuta de Mi, as tonalidades mais afastadas no círculo das quintas. Neste acorde as trompas reforçam a nota mi que é a nota da tonalidade principal e a quarta aumentada desse acorde.

⁹⁹ "Although mm. 1-30 center on E, the opening phrases are extremely abstruse tonally; the tonic E does not appear until m. 13, and is not confirmed by a closed progression until mm. 21-26" Brown, "Tonality and Form in Debussy's 'Prélude À L'Après-Midi d'un Faune,'" 131.

¹⁰⁰ Kostka, *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*, 11.

No exemplo 2 do artigo de Brown, há 4 reduções schenkerianas. Em todas, o acorde da sétima da sensível é considerado VII⁷ do V na tonalidade de mi maior. Sob um ponto de vista schenkeriano, progride para o acorde de si no compasso 13 que é considerado como um V⁹. Este último progride diretamente para o I. O baixo resulta num movimento de lá# → Si → Mi. A progressão é VII⁷ do V → V⁹ → I que satisfaz a explicação tonal. Esta progressão harmónica não reforça suficientemente a tónica porque ocorre num tempo fraco do compasso e num compasso fraco da frase.

Quanto aos outros acordes pelo meio, são vistos como uma progressão melódica cromática, mas não explicam o ritmo harmónico que enfatiza a sensação de progressão harmónica. A questão é complexa e até mesmo na análise especializada a resposta não é consensual. Os alunos de ATC devem obter explicações simples. Foi optado por explicar a função de Lá#/Sib na tonalidade de Mi maior na secção inteira sem alongar a ambiguidade da análise. É importante que os alunos saibam que, num nível mais especializado, o campo da análise musical oferece diferentes leituras.

3.3.2 Paraísos Artificiais

Os primeiros quatro compassos de «Paraísos Artificiais» apresentam o tema da obra. Devido à sua dimensão curta, à simplicidade motívica e das células, de pouco desenvolvimento, poderá induzir que se trata de uma mera frase melódica introdutória. Mas ao longo da obra este conjunto de ideias melódicas, harmónicas, rítmicas e de orquestração serão reiteradas como uma unidade, quer de forma direta ou indireta, com pouca ou com bastante variação, confirmando que a obra se baseia nesta unidade temática.

Nos primeiros dois compassos, apenas tocam os violinos em *divisi* e a melodia apresenta-se na voz superior dos Violinos I, sendo dobrada pela voz inferior dos mesmos. O resto do instrumental harmoniza-a numa textura homofônica, análoga a uma harmonização de coral, mas num registo agudo e de timbre brilhante. Considerando estes dois compassos como uma pergunta, nos seguintes compassos, a resposta virá nos sopros-madeiras, criando assim um contraste comum na música orquestral: cordas *versus* sopros. A melodia sincopada introduz tensão rítmica que o acorde final dissolverá.

Na seguinte tabela, está apresentado uma análise harmónica e algumas observações dos primeiros 10 compassos. O segundo acorde, classificado como um IIIb, é um exemplo da mistura modal que Freitas Branco tanto recorre. Estando na tonalidade de láb maior, não é expectável o III da sua relativa modal: a menor. Estas relações cromáticas que o compositor explora criam uma maior ambiguidade harmónica.

Tabela 13: Análise dos primeiros 10 compassos de *Paraíso Artificiais* de Luís de Freitas Branco

1	2	3	4	5	6	7-8	9-10
Láb: I – IIIb II^{5b}	I _____	I – II^{7^{5b}} –				+ 2M (Sol)	+2M (Lá)
		Fá: iv⁷ –	I _____	iii⁹ – i _____	III⁷		
Maior	Menor	Maior					
Cordas Registo agudo e brilhante	Madeiras Registo grave				Últimos acordes 3ºM a subir	3ºM a descer c. 10: relação com o acorde do c.4	

3.4 Técnicas de composição comuns

Na seguinte tabela são exemplificados elementos que, na sua maioria, afastam a linguagem dos compositores da linguagem tonal.

Tabela 14: Comparação de algumas técnicas de composição em ambas as obras

	<i>Paraíso artificiais</i>	<i>Prélude à l'après-midi d'un faune</i>
Sequências reais	c. 18	-
Quintas paralelas	c. 42 & c.101	c. 51, no violino I
Harmonias em bloco	c. 22	c. 24
Escalas hexáfona	c. 87	c. 32
Escala pentatónica	c. 101	c. 85

3.5 Análise da orquestração

Devido à pouca frequência de análise de obras orquestrais e inherente dificuldade leitura das mesmas, optou-se pelo foco em determinados instrumentos e técnicas orquestrais. Desta forma, o aluno é capaz de compreender com maior facilidade as funções que um instrumento pode ter em diferentes momentos orquestrais.

3.5.1 Harpa

Rimsky Korsakov, no seu tratado de orquestração de 1873, refere: "The majority of scores require only one harp part, but in recent times composers have written for two or even three harps, which

are sometimes compressed into the one part"¹⁰¹. A obra de Freitas Branco solicita duas harpas, enquanto Debussy apenas usa uma harpa na sua obra. Em «Paraíso Artificiais», as duas harpas intervêm quase sempre nos mesmos momentos e tocam o mesmo muitas das vezes. Quando não tocam exatamente o mesmo, ou estão sincronizadas ritmicamente, ou têm uma escrita semelhante.

O arpejo a colorir o acorde é um elemento comum da escrita para harpa. Rimsky Korsakov refere: "In the orchestra, the harp is almost entirely an harmonic or accompanying instrument. (...) The special function of the harp lies in the execution of chords, and the florid figures springing from them. As only four notes at the most can be played by each hand, the notes of a chord should be written close together, with not too great a space between one hand and the other. The chords must always be broken (*arpeggiato*); should the composer wish otherwise he should notify it (*non arpeggiato*)".¹⁰²

Não se trata apenas de um arpejo rápido, mas de um gesto ascendente e descendente, um elemento idiossincrático do instrumento. Rimsky Korsakov refere: "The technical operation known as *glissando* is peculiar to the harp alone. (...)"¹⁰³ Embora o autor alegue que quanto mais rápido for tocado um *glissando*, mais alto ele irá soar, as passagens de harpa no início das obras são escritas em piano e pianíssimo. Ao longo da obra de Debussy, a gama dinâmica não vai muito mais longe que o piano. No caso da obra de Freitas Branco, há um *glissando* forte no compasso 107 que potencia a textura orquestral.

É importante notar que *glissandos* como o do início de *Prélude à l'après-midi d'un faune* são praticamente arpejos. A harpa tem pedais para as setes notas (dó a si) e pode colocar cada dessas notas natural, sustenido ou bemol. Em ambos os casos, os compositores aproveitam as características enarmónicas da harpa para poder usar os acordes pretendidos. Por exemplo, na obra de Debussy, o uso de Sib-Lá#, Dó#-Réb, Mi-Fáb, Sol#-Láb permitem formar um acorde de 4 notas possível para o *glissando*.

Através de uma tabela comparativa, foi demonstrado de que forma ambos os compositores usaram a harpa segundo determinadas funções orquestrais. É de realçar o papel mais secundário (mas importante) da harpa que, quase sem funções melódicas ou momentos de relevo, coloriza a orquestração de várias formas.

Tabela 15: Comparação do uso da harpa em ambas as obras

	<i>Paraíso artificiais</i>		<i>Prélude à l'après-midi d'un faune</i>
	c. 6	=	c. 4

¹⁰¹ Nikolai Rimsky-Korsakov, "Chapter 1. General Review of Orchestral Groups.Pdf," n.d., 27.

¹⁰² Ibid., 27–28.

¹⁰³ Ibid., 29.

Glissando a colo- rir o acorde		≠	c. 21 (quebrado)
Dobrar as cordas	c. 18	=	c. 5
	c. 65 (outras combi- nações)		c. 50
Quiálteras repeti- das			c. 63
	c. 85 Polirritmia		c. 67
Glissando perpé- tuo	c. 101	≠	Apesar de diferente, em ambos os casos a harpa serve como um criador de ressonância e timbre brilhante.

Em aula, comparou-se a textura orquestral do compasso 101 e compassos seguintes de *Paraíso Artificiais* a algumas partes de *Daphnis et Chloé* de Maurice Ravel, nos momentos iniciais, e *La Mer* de Debussy, no número 8. O pentatonismo, as flautas em movimento perpétuo, a melodia de teor sinfónico às quais as harpas se juntam para criar uma textura impressionista. Em *Viriato*, Freitas Branco cria uma textura semelhante no ponto climático da obra. Aos glissandos da harpa, junta-se a secção das cordas em arpejos ascendentes e descendentes ininterruptos.

3.5.2 Percussão

Na seguinte tabela é comparada a secção de percussão em ambas as obras. Embora não muito extensa e de função meramente acompanhadora, demonstra-se como os compositores utilizam os diferentes instrumentos para os seus propósitos. No caso de Debussy, repara-se nas notas dos crótalos (mi-si) que são a tónica e dominante da tonalidade principal da obra.

Tabela 16: Comparação do uso da percussão em ambas as obras

<i>Paraíso artificiais</i>		<i>Prélude à l'après-midi d'un faune</i>
Timbales, pratos, triângulo, glockenspiel	≠	Crótalos (“cymbales antiques” Mi-Si)
Uso ao longo da obra	≠	Uso apenas no fim da obra
Uso muito pontual	=	Uso muito pontual
Glockenspiel, c. 77, uso colorístico	=	Uso colorístico
Timbales usados para passagens em forte, c. 107	-	

Pratos, triângulo, c. 116, uso apenas para clímax	-	
---	---	--

3.5.3 Técnicas não convencionais

Embora o século XX seja o século conhecido pelo despoletar das técnicas não convencionais, é importante reconhecer que muitas das práticas já vinham a ser usadas e exploradas antes desse século. A disciplina de ATC pode ajudar a situar as práticas instrumentais na história. Tal como o número de instrumentos dos conjuntos instrumentais se modificou, tal como as secções da orquestra alargaram, é necessário compreender que a escrita instrumental teve também uma evolução. Se várias análises abrangerem este aspeto, o aluno irá criar uma cronologia mental dessa evolução.

Tabela 17: Técnicas não convencionais em ambas as obras

	Paraísos artificiais	Prélude à l'après-midi d'un faune
Bouché	c. 120	
Surdinas	c. 162 (trompetes)	c. 83 (trompas)
	-	c. 5 (cordas)
Harmónicos	-	Final (harpas)
Sur la touche	-	c. 11

3.5.4 Análise de uma textura orquestral semelhante

De forma a contemplar a orquestração na totalidade do conjunto, duas texturas semelhantes são comparadas na seguinte tabela.

Tabela 18: Comparação de uma textura semelhante em ambas as obras

Paraísos artificiais		Prélude à l'après-midi d'un faune
c. 65		c. 63
Tercinas -tr., hp., vla. - sincopado	= ≠ ≈	Tercinas - fl., cl., tr. - sincopado
Melodia: vlns, fl, clar	≈	Melodia: vlns, vla, vlc
Baixo: cb, vlc, fag.	=	Baixo: cb, Vlc, fag

- c/ pizz.		
Ritmo harmônico de c. a c.	=	Ritmo harmônico de c. a c.
2+2	=	2+2

3.6 Análise estrutural

3.6.1 *Paraísos Artificiais*

A estrutura da obra de Freitas Branco é ABA' com coda. O A está compreendido entre o início e o compasso 76, o B entre os compassos 77 e 120, o A' vai do 121 até ao 157, e a Coda são os restantes 13 compassos. Para além desta divisão macroestrutural, divido as várias unidades frásicas indicando, no lado direito, uma descrição temática, textural, orquestral, frásica, estrutural, ou outra indicação relevante que a caracteriza. Algumas indicações para ver determinados compassos estão indicadas entre parênteses. Nessas unidades, há semelhanças entre os compassos em questão.

Tabela 19: Estrutura de *Paraísos Artificiais* de Luís de Freitas Branco

Cc.	Descrição	
1-4	Introdução motívica	
5-13	Narrativa pouco definida, suspensão temporal, tímbrico	
14-17	Melodia + acordes sustentados	
18-21	Melodia + acordes de ataque curto	
22-25	Harmonia em bloco vs acorde longo + melodia	
26	Transição	
27-34	Textura homofônica (2 em 2)	
35-41	Motivo: Trompa + cordas graves	A
42-28	Motivo: Orquestra	
49-54	Simplificação motívica, redução	
55-61	Melodia + cordas graves (ver cc. 35-41)	
62-64	Orquestral, sequência cromática	
65-69	Melodia + orquestra, textura em tercinas (ver cc. 55-61)	
70-72	Sequência cromática (ver cc. 62-64)	
73-76	Redução, motivo é diferente	
77-84	Introdução: 2+2+2	

85-91	Textura impressionista	B
92-100	Melodia acompanhada de acordes nas cordas em tremolo	
101-108	Textura impressionista mais densa (ver cc. 85-91)	
109-115	Acordes nos sopros e melodia nas cordas, dinâmica forte	
116-120	Clímax em fff e posterior redução de intensidade	
121-157	Divisão da estrutura quase igual, diferente orquestração, diferente harmonia.	A'
158-171	Volta ao motivo como orquestrado no início, com diferenças harmónicas e posterior extensão do acorde de lá bemol.	CODA

3.6.2. *Prélude à l'après-midi d'un faune*

Brown apresenta-nos a divisão formal da obra pelas diferentes características de cada melodia. Descreve-nos: «The famous flute theme is presented in mm. 1-30 and 94-106 on C# in E major(mm. 1-30 end in V of E). Measures 30-37 contain whole-tone diminutions of the flute theme, and mm. 79-93 present sequential statements on E (mm. 79-85) and Eb (mm. 86-93). The coda presents a simplified version of the flute theme, again in E. A contrasting theme in the new key of Db is developed in mm. 55-78, while mm. 37-54 serve both as a transition to the Db theme and as a development of the flute theme».¹⁰⁴

Tabela 20: Estrutura de *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Claude Debussy

A		B	A'	Coda
1-54		55-78	79-83	94-110
1-30	31-36	37-54		
Tema flauta	Transição, hexáfona	Tema oboé		

¹⁰⁴ Brown, “Tonality and Form in Debussy’s ‘Prélude À L’Après-Midi d’un Faune,’” 131.

4. Análise de *Purlieu* de Emmanuel Nunes e *Capriccio* de Krzysztof Penderecki

Emmanuel Nunes e Krzysztof Penderecki, enquanto compositores, não têm a mesma afinidade que encontramos, por exemplo, entre Carlos Seixas e Domenico Scarlatti. Se Nunes se manteve fiel ao seu sistema que provém de uma tradição serial, Penderecki irá rumar para novos caminhos, afastando-se das aventuras tímbricas da sua juventude.

As obras desta análise assemelham-se no uso de técnicas não convencionais de execução instrumental. Na implementação do projeto educativo, a aula concentrou-se mais na demonstração dessas novas técnicas, muitas delas desconhecidas para os alunos. Creio que limitar esta análise escrita a tarefas tão simples como a interpretação das notas de execução não faria sentido. Por isso, abarco vários aspectos para além da temática das técnicas não convencionais, fornecendo ao leitor a possibilidade de aprofundar a análise destas obras.

4.1 Contextualização das obras

4.1.1 *Purlieu*

Purlieu é uma obra para 21 cordas do compositor português Emmanuel Nunes. Foi a primeira encomenda da Fundação Calouste Gulbenkian, tendo sido composta entre 1969 e 1970, e teve a sua estreia no dia 8 de dezembro de 1971 pela Orquestra Gulbenkian sob direção de Charles Ketcham.

Encontra-se atualmente editada pelas Edições Jobert (Paris) e a única performance que está registada publicamente, para além da sua estreia, foi pela Orquestra de Câmara Portuguesa (OCP) dirigida por Pedro Carneiro a 13 de julho de 2008.

Poucos testemunhos dão a conhecer a receção desta primeira obra de Nunes. Talvez a mais notória será o artigo de Mário Vieira de Carvalho, musicólogo português, que escreveu sobre *Purlieu* para a revista *Diapasão 2* em 1972, revista esta que juntava artigos dos 3 grandes géneros musicais: o pop, o jazz e a música clássica. Tem como subtítulo *Uma Primeira Audição Importante*. Outras referências fazem crer que o público não saiu indiferente da sua estreia.

Jorge Peixinho, compositor português, também menciona a obra numa entrevista para a revista *Crítica* em junho de 1972: “Em relação aos compositores da minha geração, o mais coerente e verdadeiramente criador é, na minha opinião, o Emmanuel Nunes, que vive em Paris e de que se estreou uma peça recentemente em Portugal, *Purlieu*, que é de facto uma obra extremamente interessante.

Aliás, já nas *Litanies du Feu et de la Mer* e noutras composições se notava isso. Emanuel Nunes aspira a que todas as suas obras constituam uma só obra”.¹⁰⁵

Para além destes, Augusto M. Seabra, colunista e crítico português, refere num artigo de opinião de 2012 que “A estreia de Purlieu para cordas em 1972 na Gulbenkian foi um momento inolvidável da criação musical contemporânea em Portugal”.¹⁰⁶

A palavra *purlieu* significa uma área perto ou em redor de um lugar, como um subúrbio de uma cidade. Também se trata de um tratado histórico que se fazia na Grã-Bretanha, que consistia em adquirir mais terreno na borda de uma floresta, talvez derivado da palavra anglo-francesa *perambulation* que tem conotações com o *perambular* (ou deambular) português que significa caminhar sem direção.

4.1.2 *Capriccio*

Numa introdução bastante sintetizada ao uso do timbre no século XX, Bannach diz: “Timbre as a highly utilized concept that could stand alone in a composition had not emerged until the early 20th century when the likes of the Second Viennese school experimented with the concept of *Klangfarbenmelodie*, which put more emphasis on particular musical lines, primarily either the *Hauptstimme* or the *Nebenstimme*. Timbre then truly became an independent component in the 1950s when Serialism became a prominent movement in classical music, from the likes of Stockhausen, Babbit, Boulez, and others. As a student in the 50’s Penderecki became increasingly fascinated with the timbral and acoustical side of music”.¹⁰⁷

Obras como o *Capriccio* e *Threnody to the Victims of Hiroshima* têm a particularidade de usarem técnicas não convencionais nas cordas, vulgo técnicas estendidas (*extended techniques*), criando uma massa sonora de efeitos timbrícios. Tal como os compositores do seu tempo, Penderecki interessou-se pelas texturas micropolifónicas.

¹⁰⁵ Assis, Jorge Peixinho, *Escritos e Entrevistas*, 311.

¹⁰⁶ Augusto M. Seabra, “Louvor e Questionação de Emmanuel Nunes,” 2012, <https://www.publico.pt/2012/09/03/jornal/louvor-e-questionacao-de-emmanuel-nunes-25179385>.

¹⁰⁷ Tony Bannach, “An Extended Analysis of Krzysztof Penderecki’s Threnody to the Victims of Hiroshima,” 2013, 10, <http://www.anthonybannach.com/uploads/2/1/6/7/21674290/pendereckipaper.pdf>.

4.2. Espacialidade e espacialização

4.2.1. *Purlieu*

Numa entrevista a Enrique Macías, à pergunta “Gostaria de saber porque é que em obras como *Purlieu* existe uma determinada distribuição cénica, e, se por acaso o entendas como um precedente de uma reflexão espacial, que tipo de proposta encerra?”, Nunes responde: “Eu diria que existem aí dois aspectos, que são complementares. Um deles tem a ver com certas **predominâncias de grupos**, do ponto de vista da escrita da partitura. Sobretudo em *Purlieu*, isso é muito evidente. O outro aspecto complementar é uma certa **conjunção acústica**, que me dá um determinado tipo de proposta. Como por exemplo em *Nachtmusik II*. Coloco os contrabaixos no lugar dos violinos, mas tudo isto é uma tarefa complementar, entre a concepção do trabalho orquestral ou de grupo, da estrutura da matéria que vou utilizar, e por outro lado, também por motivos de clarificação acústica”.¹⁰⁸

Purlieu está composta para um total de 21 cordas, na formação de 12 violinos, 4 violas, 3 violoncelos e 2 contrabaixos. Tendo em conta a distribuição instrumental e a partitura, apenas em algumas partes, os grupos são os seguintes: dois quartetos de cordas à esquerda e à direita, um grupo de 7 violinos atrás, um trio de cordas no centro, e na parte da frente uma viola e dois contrabaixos, estando estes à esquerda e direita do maestro. O esquema seguinte é copiado das notas performativas da partitura.

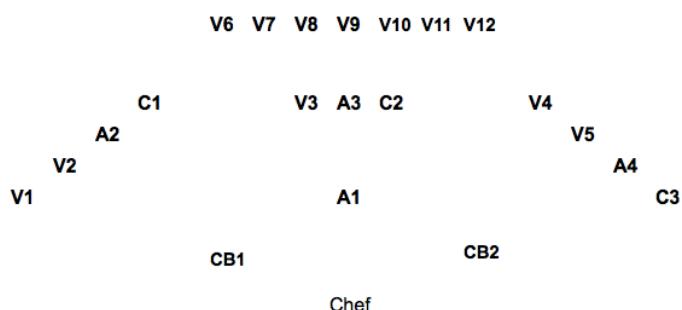


Figura 28: Distribuição dos instrumentos em palco, *Purlieu* de Emmanuel Nunes

Para Nunes é tão importante que esta distribuição cénica se concretize que especifica nas notas de execução que as distâncias entre alguns músicos devem ser iguais e o mais remotas possíveis e o grupo dos 7 violinos deve estar sobre um pódio de 60 cm.

¹⁰⁸ Paulo de Assis, *Emmanuel Nunes, Escritos e Entrevistas* (Casa da Música/Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, 2011), 393.

A distribuição dá resposta à necessidade da predominância de grupos em momentos que o compositor dá relevo a um certo grupo como, por exemplo, no número 106 em que o quarteto da direita é salientado com uma escrita virtuosística e mais rigorosa em contraste com o acompanhamento de escrita mais livre. Também nesse mesmo ponto, o trio central, com os seus ataques, será percebido como um conjunto. O grupo dos 7 violinos também costuma atuar em conjunto tendo quase sempre a mesma função, mas diferentes notas. A partir do 70, é clara a predominância desse conjunto e posteriormente, quando adquire figurações mais curtas, o ensemble continua a funcionar maioritariamente como um grupo.

Mas nem sempre o compositor usa esta clarividência da distribuição instrumental. Nunes mistura grupos que não fazem corresponder a partitura com a distribuição instrumental. O caso mais importante acontece no número 33 onde até a distribuição dos grupos muda na partitura para dar lugar, principalmente, ao um grupo dos baixos – violoncelos e contrabaixos – que não corresponde à sua organização cénica. Apesar de na secção dos acordes eles se terem organizado por consequência da distribuição das notas (notas mais graves ficariam nestes grupos, comumente), aqui têm grande protagonismo.

Noutros números, como no 58, a função de um instrumento pode não ser a dos restantes do seu grupo: o violino 4 e a viola 4, do quarteto, partilham a mesma tarefa que a viola 2 do outro quarteto. Este e outros casos refletem a variedade que Nunes cria dentro deste parâmetro da espacialização.

Mas nem todo o conjunto se constitui por grupos. No número 33 e em muitas mais situações, a viola à frente adquire o relevo de solista, bem associado à posição demarcada que se encontra. Quanto aos contrabaixos, apesar de serem um grupo na maioria das vezes, a sua disposição à frente pode ser explicada pela mesma dita pelo compositor acima: por motivos de clarificação acústica.

4.2.2 *Capriccio*

Diferente de Purlieu, a obra de Penderecki não define a organização dos instrumentos no espaço. A ordem em palco acaba por estar confinada à convenção. Devido ao seu protagonismo, o oboísta fica à frente do ensemble de cordas. A liberdade deixada aos intérpretes é prática comum e pode originar situações como as diferentes disposições do ensemble de cordas em vídeos de gravações no YouTube. Em algumas gravações, a organização, da esquerda para a direita, é das cordas agudas para as cordas graves; noutras gravações, os instrumentos mais graves situam-se ao centro.

4.3 Análise de *Purlieu*

4.3.1 Padrões intervalares

Purlieu começa com um conjunto de acordes que fazem parte de uma grande secção que vai do início ao número 32 e que dura quase 5 minutos. Cada compasso, a que corresponde um acorde diferente, dura, segundo as notas de execução, 9 segundos rigorosamente (“*exactement*”).¹⁰⁹

Nunes constrói os acordes iniciais de acordo com um tipo de padrão numérico que servem de modelo para os restantes: sequências numéricas em alternância com um número. Também gera acordes através da repetição de uma sequência destas, mas simétrica (ver também Anexos). Por exemplo:

- 8º acorde: 2 6 2 5 2 4 2 3 2 1 2 – sequência numérica descendente de 6 a 1 é alternada pelo número 2. Nestes casos, o compositor não repete o número na sequência pelo qual está a alternar.

- 1º acorde: 1 2 1 3 1 4 1 1 4 1 3 1 2 1 – simetria da sequência.

Algumas exceções são feitas de forma a responder às necessidades de cada situação: no 3º acorde o intervalo 4 é espelhado por 3 1, ou seja, reparte o intervalo em dois intervalos. O mesmo acontece no 7º acorde em que o 3 5 é substituído por 8, evitando assim a desnecessária repetição do si bemol.

Outro tipo de padrão que pode ser encontrado é a repetição numérica como acontece no número 23: repetição do 1 em duas partes do acorde e repetição do 2 nos violinos. A partir desse número até ao fim da secção (32), o grupo dos 7 violinos, por cima da textura de um acorde que praticamente não muda, varia para repetições de um só número e sequências alternadas com um número. Tanto pode haver repetição de um só número como de mais, como no 163: 6 7 1 5 2 6 1 6 1 6 1 6 1 6 1 6 1.

Quanto ao resultado que esses números irão originar, o tipo de sonoridade irá estar dependente do intervalo pela qual são alternadas as sequências. E até mesmo o total desses intervalos preponderantes em cada acorde têm uma lógica própria: 1 2 3 2 3 2/5 3 2 4 – 1 5 2 – 1 5 4 6 1 6.

4.3.2 Distribuição de alturas nos registos

Observa-se que Nunes vai aumentando os intervalos dando uma sensação de expansão, algo que não acontece apenas ao nível intervalar. O compositor joga com o âmbito do acorde, número de notas, espaçamento entre alturas, densidade harmónica nos registos, havendo uma abordagem espectralista através da manipulação de características espectrais dos campos harmónicos. (Ver anexo.)

¹⁰⁹ Emmanuel Nunes, *Purlieu* (Editions Jobert, 1971).

Os primeiros acordes variam o seu âmbito sobre a nota pedal si bemol. Depois da nota mais aguda do primeiro acorde, dó, só virá uma mais aguda no número 13, onde também virá a nota mais grave até então, resultando no âmbito maior até aí. O número de notas, 18, é dos maiores até aí, só igualado pelo acorde do número 6.

No número 6, após o peso desse acorde, um acorde acusticamente consonante surge, reconhecendo a existência no seu interior de acordes perfeitos de mi bemol. O grande espaçamento entre as notas graves (si bemol1 e ré bemol1) e as agudas, bem como o espaçamento predominante de terceiras no grupo das notas agudas, são fatores que também justificam essa consonância acústica. Algo que não acontece noutros acordes, como, por exemplo, o primeiro, em que os baixos têm um cluster que nesse registo fica muito áspero. Ou até mesmo no terceiro acorde, o conjunto de notas depois do dó central é um aglomerado com intervalos pequenos.

Apesar do si bemol grave ser uma nota estrutural, só no quinto acorde é que poderemos falar dessa enfatização visto que esse acorde, acusticamente consonante, se relaciona com um acorde perfeito de si bemol.

Uma análise da harmonia atonal baseada na distribuição de alturas em relação com a série de harmónicos poderia ser frutífera aqui. Mas quanto à geração destes acordes, o que o compositor mais teve em conta foram as sequências numéricas, a distribuição das alturas nos registos, a distribuição orquestral (consequentemente espacial) e o timbre.

4.3.3 Distribuição (orquestral) cénica

Diz Emmanuel Nunes num artigo intitulado de “Tempo e Espacialidade – Em Busca dos Lugares do Tempo”: “A cristalização de um certo número de colocações típicas fez-se mediante uma prática auditiva permanente, que ajustava o resultado e as condições acústicas às exigências das obras e dos compositores. Esta experiência directa e aprofundada do “repertório” levou, logicamente, à necessidade de indicar, para um grande número de obras, a disposição específica dos instrumentos. Pode dizer-se que semelhante topografia servirá, ao mesmo tempo, de reflector e de catalisador acústico de um certo número de traços distintivos da obra e da sua concepção. Não obstante o carácter limitado deste género de espacialização, e até no caso extremo de uma só família de instrumentos, poderá ultrapassar-se o aspecto dos simples deslocamentos dos sons, quando cada “lugar” funcionar como filtro e/ou envelope de alturas e/ou ritmos.”¹¹⁰

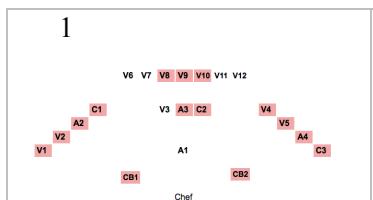
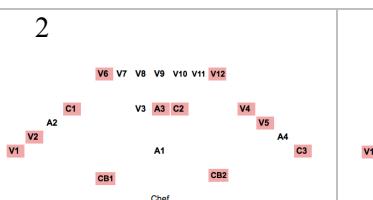
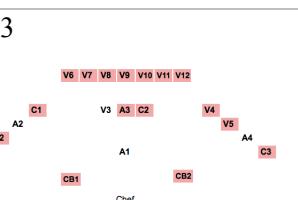
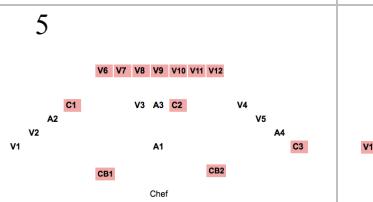
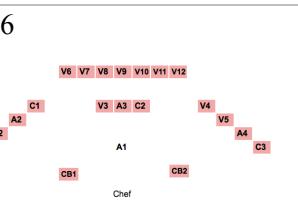
¹¹⁰ Assis, Emmanuel Nunes, *Escritos e Entrevistas*, 195.

Purlieu é um destes casos em que a distribuição espacial está de acordo com a sua concepção. Nunes banaliza a técnica de “deslocamento de sons” designando-a de “simples”, achando-a talvez uma técnica comumente usada e muito limitada para comparada com a grande exploração que a distribuição espacial possa oferecer. Podemos ponderar se ao longo da obra se considera que a repetição/permuteção das notas dentro dos círculos ou rectângulos criam deslocamento, mas a sensação será vaga e o resultado será uma massa fluída que se move no tempo. Um exemplo é o número 23 em relação ao 27 em que os círculos e retângulos mudam de instrumento, transformando a textura no espaço.

A orquestração segue a lógica dos grupos – como o agrupamento dos 7 violinos – ou uma orquestração clássica – orquestrando as alturas de acordo com a tessitura dos instrumentos, como é o caso dos baixos. Os restantes violinos também tendem a agrupar-se como no número 4, deixando o V9 para um registo diferente e um papel desse som diferente nesse acorde. Nem sempre se processa dessa forma. No número 2, o CB1 toca um dó no seu registo agudo, fazendo um grande salto e permanecendo entre os violoncelos. É intenção do compositor enfatizar esse som. O *molto vibrato* está reservado para o dó dentro do acorde. O mi bemol do violoncelo no número 8, num registo agudo do instrumento, é também um destes casos, apesar da técnica ser igual para todo o conjunto instrumental (sem vibrato). Também no número 7, vemos a reentrada do Alto 1, instrumento que pela posição central dá um significado especial, e que terá um trilo em fá#-sol agudos. O *fpp* também ajuda a enfatizar esse momento.

A relação da distribuição das notas pelo espaço e como é importante esta conceção para Nunes, permitindo-lhe imaginar como o acorde será ouvido em relação do ensemble no palco com o auditor na plateia (figura 29). Quanto à escolha dos instrumentos que tocam em cada acorde, podemos também constatar na tabela abaixo a evolução espacial que Nunes concretiza. Nos anexos, estão os primeiros acordes distribuídos por duas pautas.

Tabela 21: Evolução espacial dos primeiros 17 acordes de *Purlieu* de Emmanuel Nunes

1 	2 	3 
4 	5 	6 

7	8	9
V6 V7 V8 V9 V10 V11 V12 C1 V3 A3 C2 V4 V5 A4 C3 V1 V2 A2 A1 CB1 CB2 Chef	V6 V7 V8 V9 V10 V11 V12 C1 V3 A3 C2 V4 V5 A4 C3 V1 V2 A2 A1 CB1 CB2 Chef	V6 V7 V8 V9 V10 V11 V12 C1 V3 A3 C2 V4 V5 A4 C3 V1 V2 A2 A1 CB1 CB2 Chef
10	11	12
V6 V7 V8 V9 V10 V11 V12 C1 V3 A3 C2 V4 V5 A4 C3 V1 V2 A2 A1 CB1 CB2 Chef	V6 V7 V8 V9 V10 V11 V12 C1 V3 A3 C2 V4 V5 A4 C3 V1 V2 A2 A1 CB1 CB2 Chef	V6 V7 V8 V9 V10 V11 V12 C1 V3 A3 C2 V4 V5 A4 C3 V1 V2 A2 A1 CB1 CB2 Chef
13	14	15
V6 V7 V8 V9 V10 V11 V12 C1 V3 A3 C2 V4 V5 A4 C3 V1 V2 A2 A1 CB1 CB2 Chef	V6 V7 V8 V9 V10 V11 V12 C1 V3 A3 C2 V4 V5 A4 C3 V1 V2 A2 A1 CB1 CB2 Chef	V6 V7 V8 V9 V10 V11 V12 C1 V3 A3 C2 V4 V5 A4 C3 V1 V2 A2 A1 CB1 CB2 Chef
16	17	
V6 V7 V8 V9 V10 V11 V12 C1 V3 A3 C2 V4 V5 A4 C3 V1 V2 A2 A1 CB1 CB2 Chef	V6 V7 V8 V9 V10 V11 V12 C1 V3 A3 C2 V4 V5 A4 C3 V1 V2 A2 A1 CB1 CB2 Chef	

Accord 1

Accord 2

Figura 29: Exemplo de atribuição das alturas à disposição cénica em *Purlieu* de Emmanuel Nunes¹¹¹

¹¹¹ Ibid.

4.3.4 Timbre

No início da obra, cada acorde apresenta uma cor diferente dividida à variação de técnicas do arco na corda e do vibrato, criando heterogeneidade num ensemble tão homogéneo e potenciando também a expressividade. Alguns exemplos de expressividade são notas em *molto vibrato* e o contraste entre o 8 e 9. Também existe uma lógica de agrupamento de grupos havendo também mais que uma técnica em certos acordes como, por exemplo, no número 3. Em situações que há permutação de sons com variações de técnicas o resultado será uma massa densa de vários timbres.

4.3.5 Aleatoriedade versus Determinismo

Emmanuel Nunes, numa entrevista de 1973 a Mário Vieira de Carvalho, um ano após a estreia de *Purlieu*, sobre a questão da liberdade de opção dada aos intérpretes se aproximar do aleatório: “Voltamos ao problema, para mim, vital, da fronteira exata entre o aleatório e o determinismo. É que cada vez posso menos e estou menos interessado em distinguir uma coisa da outra, assim como, por exemplo, o objetivo do subjetivo. (...) E se eu, ao compor *The Blending Season*, *Litanies*, *Impromptu*, consegui uma realidade sonora cuja notação contém simultaneamente o que normalmente se chama uma escrita rigorosa e outra não rigorosa, não me veio um só momento à ideia fazer qualquer síntese ou reconciliação de duas coisas *a priori* consideradas diferentes, mas sim, pura e simplesmente, fazer de maneira a que as partituras possibilitem a recriação vital do mundo sonoro que eu pretendia criar”.¹¹²

Não existe dicotomia, mas apenas dois meios para um fim. A liberdade dada aos músicos tem em vista um resultado sonoro em cada momento.

4.3.6 A primeira secção

Nos compassos 1 a 14, os acordes falados são desenvolvidos da forma explicada anteriormente. No 15, um pequeno parêntesis acontece. Em métrica convencional, uma textura polirítmica densa e numa harmonia fixa. Apenas o grupo dos 7 violinos não toca; os contrabaixos sustentam as notas; os violinos têm tremolos sobre uma nota; as violas têm a mesma figuração de notas, mas desfasado; e os violoncelos têm maioritariamente quiáleras. Tudo sobre notas repetidas de um mesmo campo

¹¹² Ibid., 364.

harmónico. Do compasso 16 ao 22 a lógica dos acordes continua. Do 23 ao 32 a textura muda. O grupo dos 7 violinos terá harmónicos de quarta e permanece com a textura homofónica. Os sinais de permutação/repetição de sons aparecem pela primeira vez para todos criando uma massa sonora densa. Os números são subdivididos em compassos com os segundos delineados. Do início ao fim, passa de um *tutti* para apenas 4 violinos de forma gradual.

4.3.7 A segunda secção

É uma secção de desenvolvimento em que o compositor eleva o nível de dificuldade e onde mais explora o ensemble, contrastando com o carácter homofónico predominante da secção anterior. Começando no 33, só acabará no 117, onde depois a textura predominantemente homofónica regressa.

Quanto à análise harmónica dessa secção, tornou-se difícil de perceber se Nunes segue o padrão dos acordes a nível melódico ou harmónico nos baixos no número 33. As melodias são muito cromáticas e não estão em relação, pelo menos direta, com o campo harmónico do acompanhamento. Também cromático é o violino 3 que dentro do âmbito de uma oitava vai percorrendo as notas desse âmbito dando uma sensação quase aleatória em que a coerência passa pela dinâmica forte sempre no mi, por exemplo. Com a evolução, o âmbito vai alargando, algumas notas começam a tornar-se menos frequentes, outras mais frequentes e o jogo com as dinâmicas para reforçar certas notas continua. A viola 1 está por vezes em concordância com o campo harmónico do acompanhamento. Aí, como nos baixos, também existe algum cromatismo. O papel da viola passa por figurações aforísticas criando gestos ascendentes ou descendentes, semelhantes a algumas figurações de vários grupos quase em *tutti* que vão aparecerem no acompanhamento entre as notas sustentadas.

Se anteriormente nos deixam dúvidas, a partir do número 49, principalmente, os baixos têm uma conotação maior com os padrões usados na primeira secção: 2 2 2 1 1 || 2 2 3 3 3 || 3 3 3 4 4 || 6 1 2 2 2 4 3 3 3 || 2 1 2 3 2 4 2 5 2 5 1 || 4 1 4 2 4 3 4 5 6 4 || 6 2 6 3 || 6 5 4 5 || etc. O acompanhamento tem como conjunto intervalar: 6 1 6 2 6 3 6 4 5 6 + 4 4 2 4 4 2 2 6.

A nível melódico torna-se também difícil de descobrir se existem sequências numéricas em alternância. Porém, em momentos que aparecem figuração aforística ascendente/descendente, alguns casos fazem-nos especular se o compositor toma mais liberdade para construir essa figuração, trabalhando sob o ponto visto melódico intervalarmente, mas não se regendo necessariamente pelos princípios de certas harmonias. Por exemplo, no 65, o V4 tem o conjunto 6 2 6 1 6 + 4 2 4 1 4 se pensarmos que o lá# funciona como pivot de dois conjuntos, o V5 tem 2 3 1 3 + 2 5 1 5, sendo o sol o pivot, o A4 tem 1 4 2 4 3, o C3 tem um cluster cromático e o A1 tem o conjunto 1 1 2 1 2 1 2. No

92, sem existirem os tais pivots, os padrões são claros: V4 – 6 3 6 2 6 1 6; V5 – 3 5 2 5 1 5; C3 – 1 3 1 4 1 5 1 6; V2 – 5 4 5 6 5; etc.

A partir do número 57, V3 e A3 desenvolvem as suas linhas sob um mesmo campo harmónico que os dois trios notados acima sustentam também.

No 72, um total cromático no grupo dos 7 violinos em que o V11 e V12 tocam as notas mais aguda e grave desse campo harmónico. Até ao número 85, apenas tocam o grupo dos 7 violinos e os contrabaixos e depois seguem-se os restantes, exceto o A1, do 86 ao 91. Quanto às durações rítmicas, cada nota do V6 dura um 4/4 + um 7/8, o V7 tem o padrão de 6 + 5 colcheias em que depois é acrescentada mais uma semicolcheia, o V8 dura 3 colcheias e posteriormente 3 semínimas, o V9 dura 5 semicolcheias no início, e o V10 tem um ritmo mais livre. A diferença entre esta textura e a textura criada quando aparece os sinais gráficos passa pela sensação de alguma regularidade e organização rítmica que não existe nessa liberdade dos intérpretes.

Do compasso 92 ao 102, outra subsecção acontece continuando com a lógica de exploração de grupos. Entre o 92 e o 96, existe um pequeno interlúdio/parênteses de acordes, uma lembrança da textura homofónica da 1^a secção. O grupo dos 7 violinos apresenta padrões semelhantes aos encontros no final da primeira secção: 5 5 5 5; 1 1 3 1 3 1. A partir do 97, são adicionados compassos e o trio central adquire protagonismo com a sua escrita virtuosística, semelhante ao que aconteceu um pouco atrás. No entanto, aqui o violoncelo faz parte do grupo do trio em vez do grupo dos baixos. Por baixo disso, existe um acompanhamento livre e o A1 e contrabaixos repetem uma frase num indicado número de vezes. Um tutti regressa no 101, finalizando posteriormente no 102.

A partir do 103, o quarteto da direita ganhará protagonismo com escrita muito virtuosística. A textura do quarteto da esquerda, dos contrabaixos e A1 continuará e a textura dos violinos irá mudar; o trio central fará apenas alguns ataques.

No final desta segunda grande secção a massa fica mais densa devido à permutação muito rápida de sons, à escrita virtuosa dos grupos, à repetição incessante de elementos. Aproximando-se do fim, introduzem-se silêncios no quarteto da direita, alguns instrumentos deixam de tocar e a textura fragmentam-se. Um *crossfade*, no 117, existirá juntando os *glissandi* e o quarteto com a escrita virtuosística, definindo aí um fim dessa secção.

4.3.8 A última secção

A terceira e última secção trata-se do retorno da textura e de muitos elementos da primeira secção, daí até podermos afirmar que a obra está num ABA'.

A partir do 118, uma subsecção surge onde vários *glissandi* encadeiam os acordes. O conjunto no 127 é 6 1 6 1 6 1 5 1 7 1 6 1 6 1 6, no 125 é 6 4 6 4 6 4 6 4 6 – exceto os violinos que continuam o campo harmônico anterior, no 128 o conjunto é 4 + 4 5 1 3 2 4 + 3 1 3 1 3.

No 133, os primeiros 13 acordes da obra surgem, mas permutados (ver Tabela 2), apresentando algumas diferenças, como o timbre, mantendo essencialmente a orquestração. Algumas dessas diferenças são o 134, em que não estão o sol e ré graves, o 137, em que as violas tocarem o mi bemol e fá agudos, e no 141, em que há um ré bemol em vez de ré natural.

Quanto ao final, do 153 ao 157 temos [4 4 3 4 4 3 4 4 3 4 4] 1 [2 2 2 2 2] 3 4 4; do 158 ao 160 a lógica de repetição intervalar: [3 3 3 7 3 3 3 7 3 3 3] 2 [3 2 1 2 3] 3; bem como no 161: 10 [4 2 4 2 2 4 2 2 4 2 4] 4 [2 6 2 6 2]. No 162 há um uníssono e no 163 de novo uma lógica de repetição: 6 7 1 5 2 6 1 6 1 6 1 6 1 6 1 6 1. Se em vez de si no C2 tivéssemos dó, o 5 2 seria 6 1, permanecendo a lógica. Talvez a incisão no si seja mais importante aí. No acorde final, não existe um campo harmônico claro com estes padrões e as linhas melódicas aparecem colmatar os espaços em branco em redor das notas do campo harmônico.

4.4 Análise de *Capriccio*

4.4.1 Novos timbres

A composição textural ganhou cada vez mais importância no decorrer do século XX. O timbre ganhava um destaque e o experimentalismo tornou-se um interesse de um grande número de compositores. As técnicas não convencionais, denominadas muitas vezes como técnicas estendidas (falso cognato do termo inglês *extended techniques*), foram, cada vez mais, introduzidas nas obras dos compositores eruditos.

Para a obtenção de certos resultados, foi necessária a criação de símbolos gráficos. Observando as notas de execução deparamo-nos com técnicas como arpejo abaixo da ponte, tocar na ponte, ricotete, a nota mais aguda, entre outros.

Penderecki utiliza todas as cordas para um conjunto textural de características tímbricas únicas. Em algumas secções, confronta sonoridades como o arpejo abaixo da ponte com o *spiccato*. Através da nota mais aguda em *molto vibrato*, cria um denso cluster nos agudos estridente. Esta técnica já é utilizada anteriormente em *Threnody: To the Victims of Hiroshima*.

A obra vive bastante deste jogo de múltiplas sonoridades de *clusters*, técnicas convencionais (como o *pizz.*) e técnicas não convencionais. O parâmetro tímbrico é a principal preocupação do compositor, deixando o parâmetro melódico e harmônico (quase) para um segundo plano.

4.4.2 Padrões intervalares

Todas as secções se definem pela repetição insistente de determinadas notas ou determinado grupo de notas. Por exemplo, a secção só com a insistência em ré e fá não apresenta outras progressões melódicas ou harmónicas. A falta de desenvolvimento intervalar dentro da secção é compensada pelos jogos tímbricos e de durações rítmicas dos grupos. Se compararmos com *Purlieu*, há semelhanças nas texturas complexas de uma só harmonia, deixando o som fluir. Em *Capriccio*, as secções são maioritariamente estacionárias. O desenvolvimento dá-se, na sua maioria, pela variação tímbrica, pelos espaços entre cada execução e pela inclusão de elementos contrastantes. Cada secção é um bloco com características únicas e a narrativa desenvolve-se pelas relações entre esses blocos.

Nicolas Cook e Anthony Pople, no livro *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, comparam esta obra com *Atmosphères* de Ligeti porque “ambas pretendem neutralizar a harmonia através do uso de clusters cromáticos, e ambas operam com densas bandas de som caracterizadas pela mudança de âmbito, registo, e timbre”.¹¹³

Apesar da aparente falta de desenvolvimento interno, existem várias relações entre as secções. Por exemplo, a secção que usa as notas ré-fá é uma espécie de variação da secção inicial. Em outro exemplo, o conjunto de permutações cromáticas no âmbito de sib a mib é transposto e repetido em vários momentos.

Poder-se-á comparar este conjunto de permutações ao motivo BACH? Este motivo transforma o nome do famoso compositor alemão nas notas correspondentes a cada letra (nomenclatura germânica): B=Si bemol, A=Lá, C=Dó, H=Si. Como Sila Darville descreve numa análise de uma obra para violino de Penderecki, este motivo pode sofrer vários processos: rodado, retrogradado, invertido e invertido e retrogradado.¹¹⁴ Seja qualquer das formas que possamos ver este conjunto, no total existem 24 permutações possíveis multiplicando-se com as possíveis transposições. No Capriccio, as permutações não têm direta relação com o motivo BACH (nem com o motivo DSCH, Dimitri Shostakovich), mas há um interesse comum pelas permutações cromáticas, por um *chromatisme returnné*. As permutações sem ritmo definido criam uma banda sonora densa que se pode definir como um cluster de textura orgânica e em constante movimento.

Em baixo, podemos ver uma redução da obra até ao momento em que há uma breve *cadenza* do oboé. A importância estrutural das notas é diferenciada pelo tamanho das cabeças de nota. O critério mais comum para essa diferenciação é a duração rítmica. As linhas diagonais são glissandos. A linha

¹¹³ Nicholas Cook and Anthony Pople, *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, ed. Cambridge University Press, 2004, 358.

¹¹⁴ Sila Darville, “A Motivic Analysis of Krzysztof Penderecki’s Cadenza for Solo Violin” (Texas Tech University, 2017), 2–12.

horizontal contínua define repetição da nota ou das notas dentro da caixa. As linhas onduladas indicam repetição com permutações das notas dentro das caixas. As chavetas entre duas alturas indicam *clusters* nesse âmbito. As linhas tracejadas indicam repetição não contínua de notas dentro das caixas. A cabeça de nota triangular significa a nota mais aguda possível. As setas indicam que os motivos sobem ou descem em altura. As figuras sem cabeças são os arpejos na parte abaixo da ponte.

The figure consists of four staves of musical notation, likely for oboe and strings, illustrating complex performance techniques. The notation includes:

- Horizontal continuo:** Represented by solid horizontal lines with dots indicating notes.
- Wavy lines:** Represented by wavy lines with dots, indicating a continuous note or a note within a box.
- Brackets:** Brackets group notes together, often indicating clusters or specific note heads.
- Arrows:** Arrows indicate pitch movement, such as upward or downward glissandi.
- Arpeggios:** Figures without heads represent arpeggiated patterns below the main melodic line.
- Dynamic markings:** Various dynamic symbols like piano (p), forte (f), and sforzando (sf) are placed above the staves.
- Measure numbers:** Measures 1 through 8 are indicated above the staves.
- Performance instructions:** Instructions like "2x" and "(...)" are included to guide the performer.

Figura 30: Redução de *Capriccio* para oboé e cordas de K. Penderecki

The figure consists of three staves of musical notation. The top staff has a treble clef, a bass clef, and another bass clef. The middle staff has a treble clef, a bass clef, and another bass clef. The bottom staff has a bass clef. There are various musical markings, including square brackets, arrows, and text like '(chromatic)'. Arrows point from specific notes in the first measure of the middle staff to corresponding notes in the second measure of the same staff.

Figura 31: Continuação da redução de *Capriccio* para oboé e cordas de K. Penderecki

5. Análise de *Estudo III em si bemol maior* de Jorge Peixinho e *Ein Schattenspiel* de Georg Friedrich Haas

Jorge Peixinho e Georg Friedrich Haas são dois compositores que não se costumam associar. Sendo o primeiro já falecido e o segundo em atividade intensa e de crescente fama, os dois compositores parecem ser de gerações diferentes. Porém, apenas 13 anos separam o nascimento dos dois compositores. Embora os seus estilos e ideologias estéticas pareçam tão díspares, encontro dois pilares fundamentais em obras de ambos: um contraste entre a série dos harmónicos e harmonias atonais. Duas realidades que lutam entre si, fazendo coabitar dois universos sonoros tão díspares.

Ao colocarem numa mesma obra elementos tão contrastantes, associam-se ao pós-modernismo. Algumas das características listadas por Jonathan D. Kramer, no artigo “Postmodern Concepts of Musical Time”, reforçam esta ideia: “embraces contradictions”, “does not respect boundaries between sonorities and procedures of the past and of the present” e “shows disdain for the often unquestioned value of structural unity”.¹¹⁵

A procura de novas sonoridades e o alongar do tempo, deixando o timbre soar, são outras das características comuns. Muito há para dizer sobre as suas semelhanças e as suas diferenças. Nesta dissertação, mais importante do que comparar os seus estilos, é utilizá-los como exemplos das várias matérias a lecionar.

5.1 Contextualização dos Compositores

5.1.1 Georg Friedrich Haas

Georg Friedrich Haas nasceu em Graz, Áustria, no ano de 1953. Estudou na mesma cidade com Gösta Neuwirth and Ivan Eröd e, posteriormente, continuou os seus estudos com Friedrich Cehra.

Reinhard Kager, no site da Universal Edition, refere alguns elementos da música de Haas da seguinte maneira: “Notes shaded by startling microtonal deviations”¹¹⁶, como se o seu intuito não

¹¹⁵ Jonathan D Kramer, “Postmodern Concepts of Musical Time,” *Indiana Theory Review* 17, no. 2 (1996): 21–22.

¹¹⁶ Reinhard Kager, “Harmony of Futility - The Latest Music of Georg Friedrich Haas,” accessed June 1, 2018, <https://www.universaledition.com/composers-and-works/georg-friedrich-haas-278>.

fosse um sistema microtonal, mas sim o uso de microtons para criar uma certa sonoridade. Esta frase também se aplica em bastante medida à obra que é objeto de análise neste texto. Haas também é conhecido pelo seu grande uso dos harmónicos naturais. Diz Kager: “Intensive experimentation with floating constellations of overtones”¹¹⁷. Apesar disso, não é intuito de Haas um pastiche espectralista, mas apenas usar aquilo que gosta, como disse em muitas das suas entrevistas.

Em ambos os pontos referidos, o compositor defende-se: “I am not really comfortable with being pigeonholed as a ‘microtonal composer’. Primarily, I am a composer, free to use the means needed for my music. There is no ideology regarding ‘pure’ intonation, either as Pythagorean number mysticism or as a notion of ‘Nature’ determined by trivial physics. I am a composer, not a microtonalist.” Nem microtonalista, nem espectralista: “I do not feel myself as a “spectral composer”. I use some chords, which have relationships to the harmonic series. I use them because I love them and because they sound great. But I never used spectral analyses.”¹¹⁸

Apesar das suas afirmações, a semelhança com a corrente espectralista é notória. Mas o que o liga mais à corrente nem é tanto a escolha das notas, mas a preferência por processos compostionais como interpolações e transições graduais, uma maior preferência pelo contínuo do que pelo discreto.

Kager, da Universal Edition, continua contextualizando o uso que o compositor faz dos elementos musicais que escolhe: “Haas’ most radical statement in overtone sonority is embodied by the structurally daring ensemble piece *in vain* (2000): in this 75-minute work, harmonic forms derived from the overtone rows collide with tritones or fourths and fifths, much like in his *Violin Concerto* (1998). This action produces coarse microtonal surfaces that Haas repeatedly allows to give way to circling, spiraling forms: looped sonic wisps that seem to be cautiously searching, groping and feeling, but never leading anywhere in particular, like the endless staircases in the drawings of Maurits Cornelius Escher”.¹¹⁹

5.1.2 Jorge Peixinho

Nascido em 1940, no Montijo, Jorge Peixinho desde cedo mostrou aptidões para a composição. Ingressou no Conservatório Nacional de Lisboa, estudando com Artur Santos, e depois seguiu para o Curso Superior de Composição, tendo como professor Croner de Vasconcelos.

¹¹⁷ Ibid.

¹¹⁸ Sam Reising, “5 Questions to Georg Friedrich Haas (Composer),” accessed June 1, 2018, <https://www.icareifyoulisten.com/2013/11/5-questions-to-georg-friedrich-haas-composer/>.

¹¹⁹ Kager, “Harmony of Futility - The Latest Music of Georg Friedrich Haas.”

Mais tarde, estuda na Academia de Santa Cecília, em Roma, com Boris Porena e Goffredo Petrassi e é com essa ida para Itália que Peixinho abriu horizontes e tomou contacto com a música contemporânea. Refere Zoudilkine: “Em Roma, Jorge Peixinho teve praticamente os seus primeiros conhecimentos sobre música contemporânea, pois desconhecia por completo a música de Webern, não conhecia quase nada de Schönberg, e muito mal Stravinsky e Bartók”¹²⁰ Importante também é a sua frequência dos Cursos de Darmstadt que o atualizará e importará novas ideias para a sua música e contactos com compositores como Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen e Luigi Nono.

De regresso a Portugal, o compositor encontrou um país muito atrasado em relação à Europa, num meio composicional dominado “pelo repertório neoclássico”.¹²¹ De forma a colmatar esse atraso, em 1970, Peixinho cria o Grupo de Música Contemporânea de Lisboa (GMCL) que se dedicou à interpretação de música contemporânea composta quer em Portugal quer no estrangeiro.

Peixinho aproveitou o grupo para apresentar e divulgar as suas obras. Embora limitado em instrumentação, Peixinho usará (utilizou) o GMCL para lutar contra a dificuldade de ter a sua música tocada por outros intérpretes e noutras instituições: “Escrever uma obra orquestral, para quem e para quê? Evidentemente que houve um tempo em que escrevi, e tenho muitas obras ainda na gaveta. Mas ‘escrever para a gaveta’ não é propriamente uma coisa, em princípio, verdadeiramente aliciante”.¹²²

A coexistência destas técnicas rígidas com uma maior liberdade de uso insere o compositor na eterna dicotomia entre razão e sensação. Os interesses de Jorge Peixinho passaram pela obra aberta, indeterminismo, serialismo, citação, etc. Ao ser influenciado por várias ideologias estéticas, o compositor atravessou por várias fases compostionais.

“Segundo José Carlos Picoto existem “vários períodos que se podem considerar na sua trajectória evolutiva: (...) dodecafônimo livre (1959–1961); (...) música serial e nova organização do espaço sonoro (1962–1966); (...) novas concepções tendentes a um alargamento do espaço sonoro e experiências múltiplas (1967-1969) (...) Recitativo III (...); fase ulterior correspondente a uma nova visão dos problemas globais (a partir de 1970) Recitativo II, (...) Recitativo IV.””¹²³

Zoudilkine refere “O próprio compositor chamou a sua estética dos anos 60 como “pensamento serial sem série” ou “serialismo virtual””,¹²⁴ citando termos utilizados no livro *A invenção dos sons* de Sérgio Azevedo. Mário Vieira de Carvalho refere ainda a falta de um “pensamento sistémico”, a

¹²⁰ Evgeni Zoudilkine, “Evolução Da Linguagem Musical e Especificidades Das Técnicas Na Música Orquestral de Jorge Peixinho” (Universidade de Aveiro, 2004), 20.

¹²¹ Ibid., 17.

¹²² Assis, *Jorge Peixinho, Escritos e Entrevistas*, 29.

¹²³ Cláudia Borges, “O Estilo Composicional de Jorge Peixinho Nas Obras Recitativo I, II, III, IV” (Universidade de Aveiro, 2005), 21.

¹²⁴ Zoudilkine, “Evolução Da Linguagem Musical e Especificidades Das Técnicas Na Música Orquestral de Jorge Peixinho,” 23.

ausência de fórmulas, de planos prévios e uma atitude experimental que considera levá-lo a nunca ter composto serialmente.¹²⁵

5.2 Contextualizando as obras

5.2.1.1 *Ein Schattenspiel*

Esta obra é composta para piano e eletrónica em tempo real. O título traduz-se como *jogo de sombras*. Ajudando-nos a perceber este conceito, Therese Muxeneder, da Universal Edition, escreve: “Shadows are not exclusively silent and not exclusively analogous companions. Georg Friedrich Haas uses a variety of possible aesthetic games with the projection image to create a variation in which a pianist foreshadows his own shadow”.¹²⁶ O próprio compositor afirma: “The player of the play sees again and again the opposite, which he has just played. The live electronics confronts him with his own story. After all, he is brought in by this story.”¹²⁷

A obra então consiste nessa exploração de sombras sonoras (o confronto entre o original e desvios microtonais) e a memória (em que o pianista recebe a sua própria interpretação como uma sombra).

5.2.1.2 Eletrónica – um segundo piano

A parte de eletrónica é um playback do piano com uma transposição de um quarto-de-tom para cima e um atraso de 24 segundos. Quando existe transposição em meios eletrónicos musicais, acontece uma extensão temporal, aumentando ou encurtando a duração de um som, caso se transponha abaixo ou acima, respetivamente. Só é possível alterar o tom sem modificar a duração se existir um algoritmo que o permita. Nesta obra, o compositor permite essa extensão temporal afirmando na partitura que o piano da eletrónica é um pouco acelerado. Indica também que o som de piano na eletrónica não deve ter nenhuma alteração tímbrica. Reforça dizendo que deve ser o mais fiel possível: “The aim of the electronics is to produce the effect of the pianist casting a musical shadow ahead of himself.”

¹²⁵ Mário Vieira de Carvalho, *Razão e Sentimento Na Comunicação Musical - Estudos Sobre a Dialéctica Do Iluminismo* (Relógio D'Água, 1999), 291.

¹²⁶ Therese Muxeneder, “Georg Friedrich Haas: Ein Schattenspiel,” n.d., <https://www.universaledition.com/de/komponisten-und-werke/georg-friedrich-haas-278/werke/ein-schattenspiel-11528>.

¹²⁷ Ibid.

Para além disso, é importante perceber que o piano da eletrónica não é hierarquizado de forma menor. Sobre uma outra obra, Haas refere: “This is not the wrong piano and the right piano”. É como se se complementassem para criar um conjunto de atrito. Sobre uma outra obra: “Partly motivated by the disturbing rise of the far right in Austria, in vain pits the traditional tuning system against microtonal systems, creating a dense web of unresolvable contradictions that arguably reflects the fraught political climate in which it was written.”

O compositor evita que haja uma percepção direta onde o piano da eletrónica é uma reprodução fiel do piano real. Consegue isso criando momentos musicais que têm a mesma funcionalidade nos dois como é o caso do segundo sistema da segunda página em que a sincronização e a causalidade destroem qualquer sensação de imitação. Noutras vezes, os elementos repetidos são percebidos num novo contexto.

5.1.2 Estudo III em Si bemol Maior

O Estudo III. Em si bemol foi composto em 1976 e é um dos cinco Estudos para piano compostos por Peixinho. Se estes estudos poderão consistir um ciclo ou peças isoladas, não é âmbito desta dissertação discutir essa problemática. Questão semelhante apresenta Cláudia Borges na sua dissertação “O Estilo Composicional de Jorge Peixinho nas obras Recitativo I, II, III, IV”, mas sobre os Recitativos de Jorge Peixinho.

Peixinho não usa o sistema tonal *per se*, e a sua referência é, de certa forma, irónica. O compositor é por vezes associado ao pós-modernismo e, se verificarmos as 14 características enumeradas por Kramer, Peixinho partilha de muitas delas, como já mencionado anteriormente.

Refere Mário Vieira de Carvalho: “Em *Estudo em si bemol maior* (1976) “pode intuir a existência de um pensamento coerente, a unificar propostas contraditórias: neste caso, a herança tonal, por um lado, e a actualidade pós-serial, por outro”¹²⁸. Esta obra pode ser definida da mesma forma que Peixinho definiu a sua obra *Evocação*: “A obra concilia resíduos tonais com uma aprendizagem serial, não escrita, em que não há ainda a constituição de séries, mas uma estrutura de relações inter-valares”.¹²⁹ E numa espécie de síntese sobre o processo harmónico presente em Peixinho, Zoudilkine

¹²⁸ Zoudilkine, “Evolução Da Linguagem Musical e Especificidades Das Técnicas Na Música Orquestral de Jorge Peixinho,” 33.

¹²⁹ Ibid., 92.

refere: “Em relação à elaboração harmónica refira-se a coexistência de estruturas derivadas da técnica serial, estruturas tonais e modais, que se apresentam tanto alternadas como sobrepostas em associação com determinadas texturas orquestrais”.¹³⁰

O Estudo III faz parte de uma fase onde, como refere Zoudilkine, “a linguagem musical de Jorge Peixinho evolui segundo duas vertentes: a procura de novos universos sonoros e a citação como forma de alargar a sua linguagem mantendo o contacto com passado”, procurando “minorar a importância do aspecto melódico”.¹³¹ Nos anos 60-70 e na segunda metade da década de 70, as obras de Peixinho caracterizam-se pela “liberdade e diversidade técnica” onde há “existência de estruturas opostas a nível estilístico na mesma obra”.¹³²

5.3 A série dos harmónicos – as consonâncias

Antes da análise das obras, tornou-se necessário ensinar a série dos harmónicos. No momento desta dissertação, esta matéria faz parte da disciplina de Acústica, que deixou de ser obrigatória, mas que muitos conservatórios e academias continuaram a oferecer como oferta complementar. A lecionação desta matéria poderá criar uma ligação com a disciplina de Acústica, promovendo a interdisciplinaridade. Caso não seja oferta complementar, o ensino da série dos harmónicos nas aulas de ATC compensará essa falta.

Para facilitar a tarefa, os alunos escreveram a série dos harmónicos de dó, arredondada ao sistema temperado, no caderno. Posteriormente utilizaram transposições desta série para a análise de algumas secções da obra de Haas.

Embora esta matéria costume ser lecionada na disciplina de Acústica, oferta opcional complementar no ensino secundário de música, aulas podem ser bons motes para introdução a esta matéria e criarem uma abordagem interdisciplinar.

5.3.1 O papel do acorde de Si bemol Maior no *Estudo III*

O acorde de si bemol maior é reiterado durante a obra contrapondo-o com outras notas ou acordes, ou sobrepondo-o. É um acorde sempre presente, do início ao fim. Nos momentos em que não é articulado, a sua ressonância é deixada e é excitada pelos vários mo.

¹³⁰ Ibid., 61.

¹³¹ Ibid., 29.

¹³² Ibid., 32–33.

Atribuir uma função tonal a este acorde no sistema composicional desta obra não faz sentido. Peixinho pretende fazer uma alegoria ao objeto, pelo seu significado histórico, mas não usá-lo como um autêntico acorde tonal, com uma função determinada dentro de uma progressão harmónica. Nunca a nota si bemol é um centro tonal, assumindo-se o acorde como centro devido à sua constante reiteração. Há uma semelhança entre este acorde e a nota pedal da *Sequenza* para oboé de Luciano Berio: o centro gravítico define-se pela obstinação, tornando os elementos díspares sensorialmente contingentes.

A única progressão harmónica que encontramos é no fim da obra, aludindo a um I-V⁷ (si bemol → fá 7^a dominante). Esta progressão, tal como o acorde, existe mais pelo seu significado simbólico e não pela coesão sistémica da obra. Assemelha-se ao final da primeira peça da *Musica Ricercata* de Ligeti. É um elemento imprevisível.

Porquê conotar este acorde com a série dos harmónicos? A presença da série dos harmónicos não é tão consistente como acontece na obra do Haas, em que o compositor a utiliza de forma estrutural. Mas os seguintes factos levam-me a crer que a escolha deste acorde tem, em parte, um pensamento espectral:

- Uso da fundamental afastada fazendo ressoar as 3 notas da mão direita dentro do espectro da fundamental.
- Uso da sétima menor do acorde. Tonalmente, transformaria o acorde de si bemol num acorde de dominante com sétima, mas nada leva a crer nesta função, quer estruturalmente, quer simbolicamente. Acusticamente, o lá bemol é sétimo parcial da série dos harmónicos. Reiterando este acorde com a sétima, enfatiza uma sonoridade típica da série dos harmónicos. Também na página 10 de *Ein Schattenspiel* não classificamos essa harmonia como um acorde de dominante com sétima, mas uma apresentação da série dos harmónicos. O sétimo parcial é a principal causa dessa sensação.
- O acorde de si bemol não abafado permite excitar várias frequências quando são tocadas outras notas.
- Antes do acorde final, o pianista aflora a corda dentro do piano e “repete velozmente a nota sobre o teclado” para se ouvir a série de harmónicos de si bemol.

Numa primeira fase, os alunos contornaram o acorde si bemol com caneta/lápis de cor.

5.3.2 *Ein Schattenspiel*: Secção D

Esta secção D apresenta a textura mais contrapontística e de escrita mais rigorosa e virtuosística da obra, apesar de contextualizada de uma nova forma, através de um diálogo floreado entre os dois pianos.

Durante toda esta secção existe uma nota pedal no baixo que é oitavada e que, frase a frase, sobe cromaticamente de Mi2 até atingir o Lá3. Juntamente com o piano da eletrónica que reproduz de seguida um quarto-de-tom acima, cria uma grande escala cromática em quartos-de-tom.

As duas primeiras frases têm um gesto ascendente e todas as frases posteriores são em arco, subindo e descendo.

No início apresenta uma harmonia com a série de harmónicos de Mib, os harmónicos mais convencionais. Na segunda, há uso de harmónicos que permitem diádes de 6, 10 e 11. Introduz o 11º parcial, a que está a um intervalo de 6 em relação à fundamental. Na seguinte, a lógica é semelhante, há um aumento da quantidade de notas num acorde (no anterior verifica-se no fim) e uma aceleração rítmica.

Todas as frases posteriores apresentam o mesmo tipo de lógica, um jogo com harmonias e com a série dos harmónicos. Quanto ao número de notas em cada frase, os impulsos são os seguintes: 8, 11, 16, 34, 53. Apresenta assim uma lógica de adição.

Posteriormente, na página 16, há uma reexposição transposta uma sétima maior acima. A transposição é estrita e não difere nada do início da secção.

5.4 Campos harmónicos cromáticos – as dissonâncias

5.4.1 *Estudo III: os diferentes elementos da obra*

Semelhante à obra de Haas, o Estudo III é amétrica, mas não arrítmica. Tal como refere Kostka, “some writers use the term “arythmic” for music in which rhythmic patterns and metric organization are not perceivable”.¹³³ Nas notas de execução, Peixinho escreve:

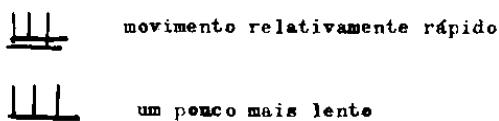


Figura 32: Ritmo nas notas de execução de *Estudo III* de Jorge Peixinho¹³⁴

¹³³ Stefan Kostka, *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*, 3rd ed. (Prentice Hall, 2005), 124.

¹³⁴ Jorge Peixinho, *Estudo III Em Si Bemol Maior* (Centro de Informação da Música Portuguesa, 1976), http://www.mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=0&edicao_id=6673&lang=PT.

Porém, o compositor indica indicações metronómicas em determinados momentos. Apesar dessas indicações mais estritas, a parte rítmica notada não é suficiente para admitirmos uma estrutura rítmica estrita. Há uma grande liberdade deixada ao intérprete na gestão das durações das notas e dos silêncios, fornecendo à obra um “sentido de improvisação”.¹³⁵ Segundo Zoudilkine, “ao nível da composição”, este sentido é criado por elementos musicais variáveis e flexíveis. “A nível da interpretação”, pela “resposta por parte do intérprete à particularidade da escrita”.¹³⁶

Peixinho obtém um carácter improvisatório através das indicações textuais de tempo, dos agregados sem figura rítmica, das indicações de segundos, dos acelerandos rítmicos, das diferentes suspensões e de uma escrita que tem em conta o espaço da partitura. Na parte mais rígida, os vários blocos de ritmos ou pulsações são definidos por velocidades diferentes e contrastantes criam um grande jogo entre excertos, cada um com um tempo próprio.

Borges lista três elementos musicais presentes nos Recitativos: “agregados”, “grupos com notas ornamentais” e “notas com ritmos rápidos e em acelerando”.¹³⁷ Neste Estudo, também surgem estes elementos. Negligenciando o aspeto rítmico, a análise do Estudo será focada na organização das alturas, tentando compreender a forma como Peixinho usa alguns elementos.

Encontramos essa organização em alguns campos harmónicos e agregados fixos, mas também flexíveis (ao oitavar e transpor). Devido à liberdade que Peixinho usa a sua herança serial, torna-se complexa a sua análise. Por isso, não analisarei sob ponto de vista serial, encontrando as séries, as suas permutações e relações intervalares. Ao invés disso, sublinhei algumas alturas e agregados recurrentes, realçando como o compositor os utiliza de diferentes maneiras.

Campo harmónico lá-mib-sib no registo mais grave. Este campo harmónico é exclusivo deste registo. Peixinho utiliza esta paleta de 3 notas de forma variada. No 2º sistema, o lá é uma nota pedal (figura 33). O compositor vai introduzindo momentaneamente o si bemol (figuras 34, 35 e 36) e o campo harmónico completo deste registo só surge no terceiro sistema da 2ª página.

¹³⁵ Zoudilkine, “Evolução Da Linguagem Musical e Especificidades Das Técnicas Na Música Orquestral de Jorge Peixinho,” 66.

¹³⁶ Ibid., 85.

¹³⁷ Borges, “O Estilo Composicional de Jorge Peixinho Nas Obras Recitativo I, II, III, IV,” 106.

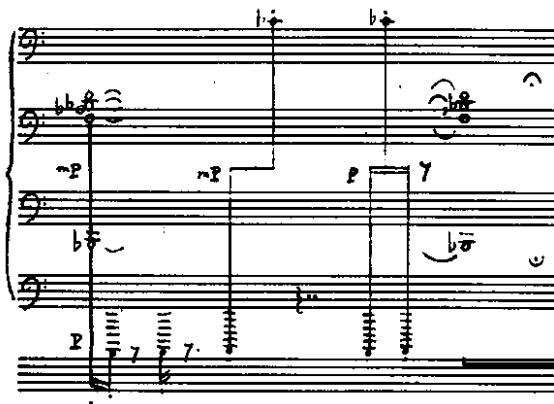


Figura 33: Excerto 1 de Estudo III de Jorge Peixinho¹³⁸



Figura 34: Excerto 2 de Estudo III de Jorge Peixinho¹³⁹



Figura 35: Excerto 3 de Estudo III de Jorge Peixinho¹⁴⁰



Figura 36: Excerto 4 de Estudo III de Jorge Peixinho¹⁴¹



Figura 37: Excerpto 5 de Estudo III de Jorge Peixinho¹⁴²



Figura 38: Excerpto 6 de Estudo III de Jorge Peixinho¹⁴³

¹³⁸ Peixinho, *Estudo III Em Si Bemol Maior*, 1.

¹³⁹ Ibid., 2.

¹⁴⁰ Ibid.

¹⁴¹ Ibid., 3.

¹⁴² Ibid., 1.

¹⁴³ Ibid.



Figura 39: Excerto 7 de Estudo III de Jorge Peixinho¹⁴⁴

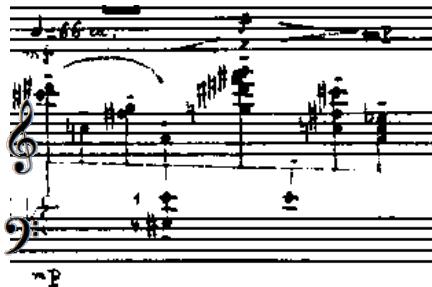


Figura 40: Excerto 8 de Estudo III de Jorge Peixinho¹⁴⁵

Acorde sol#-mi-lá no registo médio. Surge de forma arpejada (fig. 38), em sobreposição com o acorde de si bemol e seguido e antecedido por diferentes elementos. A sua identidade interválica é 8-5. Uma análise segundo a teoria de Pitch Class Set seria frutífera para a descoberta de identidades harmónicas semelhantes na obra. Devido à falta de lecionação deste tipo de análise, seria necessário lecioná-la numa aula introdutória e com exemplos menos complexos que este.

Acorde 7ª diminuta fá#-lá-dó-mib. Surge reiterado nos primeiros dois sistemas. Depois de forma incompleta na última colcheia da imagem anterior e, posteriormente, em conjunto com o acorde de si bemol no 2º sistema da 3ª página.



Figura 41: Excerto 9 de Estudo III de Jorge Peixinho¹⁴⁶



Figura 42: Excerto 10 de Estudo III de Jorge Peixinho¹⁴⁷

¹⁴⁴ Ibid., 2.

¹⁴⁵ Ibid.

¹⁴⁶ Ibid., 3.

¹⁴⁷ Ibid., 1.

Díade mi-si (ou dó bemol) no registo médio. O dó bemol contrasta com a pedal lá (figura 33). Neste fim do 2º sistema da 1ª página, o acorde diminuto está permutado com este dítono e com duas notas do campo harmónico grave. Situações semelhantes ocorrem no meio do 3º sistema da 2ª página e no 1º sistema da 3ª página. Na figura 36, o dítono é harmónico e está sobreposto com o mi bemol do campo harmónico grave.

Outros dítonos são reiterados, como é o caso do dó#-ré#, fá#-si, sol-dó#, mi-fá#. Por exemplo, o dítono fá#-si, ocorre pela primeira vez no grupo da figura 39. O grupo é um arpejado irregular que vai de um registo mais grave para um mais agudo. Para aumentar a tensão do crescendo, o grupo transita de melódico para harmônico. Devido à qualidade mais consonante do intervalo de “quarta perfeita” e à sua novidade nesse ponto da obra, Peixinho repete-o, mantendo uma lógica de constante procura de imprevisibilidade melódica (figura 35). Pela mesma lógica de transição de melódico para harmônico, no grupo seguinte o dítono volta a surgir, embora em forma de *cluster* cromático, ou seja, pressionando todas as notas nesse intervalo.

Como podemos verificar na figuras 41 e em situação similares, a utilização de *clusters* acentua a tensão dos gestos dos grupos e introduz uma sonoridade diferente, aumentando a ressonância do piano.

Peixinho segue uma livre tradição serial ao evitar a repetição de notas e ao construir o total cromático nos grupos de notas rápidos. O grupo no 1º sistema da 4ª página e os grupos das figuras 8 e 9 são exemplos de como o compositor quase totaliza o total cromático, as repetições de certas alturas são escassas e há grandes saltos intervalares. Não existe uma série de simetrias e organizações reconhecidas, mas uma evocação de uma certa indeterminação intervalar, um pontilhismo sonoro. Como afirmado antes, não é função desta análise a identificação de uma estrutura serial pré-concebida. Exceção a este cunho cromático da maioria dos grupos, é o grupo que surge a meio do 3º sistema da 3ª página.

No segundo sistema da quinta página, Peixinho nota de forma ritmicamente indeterminada uma série de notas que se assemelham a uma série dodecafônica na sua forma crua. Começando em si bemol, a série faz uma transição dos intervalos mais consonantes para os mais dissonantes. Surge a quinta perfeita, a terceira maior, a sétima menor (considerando esta como uma consonância, visto ser o parcial harmônico de si bemol). Posteriormente, a segunda maior, a sexta menor, um dítono com a quarta aumentada e quinta aumentada e, de seguida, intervalos longínquos e dissonantes, tonalmente e acusticamente, como a sétima maior e a segunda menor. Nesta série, perfaz quase o total cromático.

5.4.2 Ein Schattenspiel: Secção A

A primeira secção caracteriza-se pela alternância entre dois momentos: um grupo de notas rápido que conduz a um acorde em ***fff*** e um outro momento caracterizado principalmente por blocos harmónicos em ***pp*** mas também por dítonos em acelerando e trémulos pontuais.

O grupo de notas rápido que parte de um ***pp*** até a um ***f*** assemelha-se a uma escala ou a um arpejo descendentes. A nível intervalar é composto por três intervalos principais: 6, 11 e o 5. A maioria dos dítonos que aparecem são de intervalo 6 e alguns dítonos são melódicos. Dítonos de 11 também aparecem e os acordes de 3 tons podem ser vistos tanto como um 6-5 como um 6 e um 11 formado a partir da fundamental.

The musical score excerpt shows two staves: El. (top) and Pno (bottom). The El. staff has a dynamic of ***fff***. The Pno staff has a dynamic of ***pp*** and a tempo of $\text{♩} = 60$. Annotations include:
 - In green: "em relação a ambas as vozes e à superior: 5", "em relação à debaixo: 11", "existe cromatismo entre dó# e dó".
 - In blue: "Ditonos: 6 e 11", "Acordes: 6+5", "(11 em relação à fundamental)".
 - Red numbers below the piano staff: 7, 1, 5, 11, 6, 5, 6, 6, 5, 6, 11.
 - A blue box highlights a melodic ditone between notes 6 and 11.
 - The score ends with a dynamic of ***fff***, a fermata, and the instruction "Ped.".

Figura 43: Excerto de *Ein Schattenspiel* de G. F. Haas

Algumas dificuldades são encontradas em perceber quais as razões mais diretas do compositor porque diferentes tipos de lógica intervalar se podem aplicar. Por exemplo, do terceiro dítono até à quarta nota podemos achar que existe um intervalo de 5 em relação à nota superior e em relação a este dítono com o dítono melódico que se vai formar, como podemos achar que está a um intervalo de 11 em relação com o baixo, como podemos achar que esta nota faz parte de um acorde quebrado 6-5 e o próximo dó faz parte do próximo acorde quebrado 6-5.

Também se verifica cromatismos descendentes em todas as vozes consequência de um sistema intervalar muito coerente. No final, as duas mãos juntam-se tocando dítonos de 6 e alguns dítonos de 5 e 7 (intervalos complementares). Um cromatismo nas vozes também se verifica.

O acorde final é formado inteiramente por um ré – láb, um intervalo de 6.

Os grupos de notas futuros diferem em algumas notas e diferem também no número de notas no grupo. Nesta secção, podemos ver na seguinte tabela como o número de notas desce até 0. São apresentados a mão direita e esquerda, respetivamente.

Tabela 22: Número de notas do gesto rápido na 1^a secção de *Ein Schattenspiel* de G. F. Haas

24+8	20+9	17+8	14+9	11+8	8+8	5+5	2+2	0
------	------	------	------	------	-----	-----	-----	---

Comparando o primeiro e o segundo grupo (segundo sistema da segunda página), as diferenças residem na eliminação das primeiras notas, no acrescentar de algumas notas verticalmente (quinta e sextas tornam-se dítonos), e no encurtamento do grupo que depois do ré-sol# (ré-lab) despontam os dítonos da quartas e quintas (5-6-7). Em relação à eletrónica, o piano encontra-se atrasado uma sémicolcheia. Para que este efeito de atraso se ouça, o compositor pede um paralelismo exato com o piano da eletrónica.

Os acordes que seguem ao grupo de notas rápido são maioritariamente constituídos por intervalos de 6. Apesar de dispersos, a sua condução melódica é bastante estrita, caminhando ora por cromatismos ora por diferentes disposições do acorde, quase como um acorde arpejado em bloco – situações destas estão marcadas com chavetas. Se aceitarmos os acordes de cada mão como independentes, poderemos verificar que, do quarto para o quinto acordes, a mão direita faz uma nova disposição do acorde enquanto a mão esquerda apresenta um cromatismo.

Figura 44: Redução harmónica de excerto de *Ein Schattenspiel* de G. F. Haas

Haas consegue assim uma estrutura harmónica consistente num plano mais a larga escala e uma possibilidade de criar uma sonoridade bastante densa devido à presença dos quartos-de-tom do piano da eletrónica. Por exemplo, o segundo acorde do piano terá todas as notas juntas com quartos-de-tom abaixo ou acima o que criará a tal sonoridade densa.

Quanto ao segundo elemento desta secção A, no primeiro sistema da segunda página, os quatro acordes aumentam o seu número (2 a 5). São formados por duas notas à distância de uma quarta

aumentada às quais são adicionadas sétimas maiores. Os acordes movem-se paralelamente por uma condução melódica cromática.

No terceiro sistema da segunda página, indicado também por setas, o compositor pretende que se origine aí uma sucessão harmónica cromática (por quartos-de-tom). Aproveita assim para criar um novo contexto para os anteriores quatro acordes solitários, sem função clara. O acelerando da eletrónica também é contraposto com o acelerando do piano, num atrito por eles formado a nível temporal e intervalar por estarem à distância de um quarto-de-tom.

No segundo sistema da terceira página, acordes 6-5-6, ou dítono de 6 com intervalos de 11 acrescentados, movem-se de forma descendente com todas as vozes em paralelo. Horizontalmente, desce em intervalos de 2, o que cria uma escala hexáfona, mas que é cortada ao quinto acorde que salta num intervalo de 3. Isso acontece duas vezes, como se passasse pelas duas escalas hexáfonas complementares. O acorde final é idêntico ao primeiro.

O contraponto entre eletrónica e piano é maior aqui devido à independência das vozes, porém, no próximo aparecimento destes acordes na eletrónica, os dítonos rigorosamente simultâneos com eles perdem essa independência. Mais um exemplo de como Haas joga com o atraso.

Posteriormente prevalecem os dítonos de sétimas o que lhe permite criar acordes semelhantes aos 6-5-6, mas em que os quartos-de-tom desviam um pouco esses intervalos.

Também aqui uma lógica de subtração numérica se aplica aos acordes/dítonos. Ambos os elementos se estreitam ao longo da secção até culminarem na secção improvisatória, como se de uma libertação se tratasse.

Tabela 23: Número de ocorrências de dítonos na 1^a secção de *Ein Schattenspiel* de G. F. Haas

12	10	9	8	6	4
----	----	---	---	---	---

5.5 Análise da estrutura e das restantes secções

5.5.1 Estudo III

A nível estrutural, a divisão seccional é ambígua. Se tivermos em conta que os últimos dois sistemas têm a mesma natureza que o início da obra ao contrapor a pedal lá (embora desta vez em simultâneo com o dó mais agudo), o acorde de si bemol maior e o dó bemol, estaremos na presença de uma estrutura ABA'. Considera-se a parte do meio um desenvolvimento. A parte com as tercinas

em *ostinato* embora contraste com o carácter do resto da obra não é suficiente para se assumir como uma secção. Como dito anteriormente, os vários blocos de ritmos definidos com velocidades diferentes e contrastantes criam um grande jogo entre excertos, cada um com a sua pulsação própria.

A obra começa com no registo confortável do piano, mas introduz logo de seguida o lá, nota mais grave. A partir da segunda página, o compositor explora mais o registo, atingindo, de forma irregular e não linear, notas cada vez mais agudas. No início da 5^a página, após uma figuração obstinada do campo harmónico do registo grave surgem as notas mais agudas até então, mi-fá#, num trilo em *sff* e posterior repetição de longa duração. É o cume atingido, um ponto climático que é depois compensado por uma suspensão longa.

5.5.2 *Ein Schattenspiel*

A obra apresenta-se em grande parte sem compasso. É, por isso, amétrica, termo utilizado por Stefan Kostka.¹⁴⁸ Para além das indicações em segundos no início da obra, o pianista guia-se pela pauta da eletrónica (que indica o que já tocou) havendo também outras indicações sobre ter que tocar paralelamente à eletrónica e com exatidão, por exemplo. O contrário dessa informação aparece na segunda pauta da terceira página, onde é dito que a representação gráfica não corresponde à posição temporal em relação ao piano da eletrónica. Na secção D, aparecem compassos. Apesar do maior rigor, o intérprete terá que jogar ainda com a liberdade do final de frase e a sincronização com a eletrónica.

Tabela 24: Estrutura de *Ein Schattenspiel* de G. F. Haas

Secção	A	B	C	D	E
Páginas (\approx)	1-6	6-8	9	10-20	21-22

As diferenças entre secções são notórias, visto que cada uma apresenta um tipo de textura diferente. As secções C e E têm a semelhança de se constituírem por acordes repetidos, porém os *sffz* e tanto a direccionalidade, como o estado da narrativa nesse momento, fazem com que estas secções se distingam. Os dois primeiros sistemas podem ser considerados uma introdução.

Introdução. Na introdução, os intervalos dos dítonos que iniciam a obra tendem a apresentar uma síntese daquilo que se irá passar na obra. Os ataques curtos criam um ambiente ideal para posteriormente os elementos principais da secção A se desenvolverem.

¹⁴⁸ Kostka, *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*, 124.

Secção B. A segunda secção é constituída por uma parte improvisatória em que é dado ao instrumentista caixas onde se definem os acordes em que ele poderá fazer trémulos, acordes e notas staccati sem pedal. Seguindo de novo uma lógica aritmética, os seis acordes que aparecem nessa secção têm o seguinte número de notas: 4-5-6-6-7-8. Harmonicamente são compostos por sétimas maiores e de acorde a acorde há uma descida em quartas perfeitas, excetuando-se o último acorde que, para além de ser um único arpejo rápido, está uma quarta aumentada abaixo do anterior.

Secção C. A secção C apresenta uma textura de acordes em trémulo mesurado. O acorde usado é formado pelas 4 notas do último acorde em apogiatura da secção anterior e introduz numa transição gradual. O acorde seguinte forma-se com as últimas 4 notas do penúltimo acorde da secção anterior, mas tanto este como os próximos são originados por uma transposição no intervalo de 5 de forma descendente. As sétimas acabarão por se juntar à eletrónica e formar um grande acorde 5-6-5-6-5-6-5 com diferenças microtonais. O atraso de parte do piano cria um atrito que é resolvido posteriormente. É quase como se tratasse da 4ª espécie de contraponto com uma nova roupagem.

Secção E. Esta secção é constituída por um cluster em *sfff* seguido de um acorde repetido em *pp*. O primeiro acorde é construído intervalarmente por apenas intervalos de 6. Acordes formados por intervalos de 13 (1), complementar do 11. Juntamente com a eletrónica, há acordes formados do mesmo padrão: 6-5-6-5-6-5 mas com desvios microtonais. Enquanto isso, há duas vozes a subirem cromaticamente à distância de um intervalo de 6. No final da secção, há um uso do cluster como saturação harmónica.

Coda. A coda poderá ser considerada como coda em si ou como final da secção E. Pelo caminho que a música leva nesse ponto, a secção E atinge a sua apoteose e devido a uma grande saturação harmónica. O final da obra com o acorde de ressonância dita uma semelhança com o início como se a própria obra estivesse em arco e fecha-se em si mesma.

6. Análise de *Et ignis involvens* de João Pedro Oliveira

6.1 Contextualizando o compositor e a obra

João Pedro Oliveira nasceu em 1959 e estudou órgão, composição e arquitetura. Destaca-se pela sua ligação à música eletroacústica. Interessa-se pela combinação instrumental com eletrónica, apresentando na sua música um desejo pela fusão entre os dois meios. Um desses exemplos é a obra *A Escada Estreita*. Em comparação com esta obra analisada, realça-se o seu uso de escalas, acelerandos e desacelerandos onde uma enorme variedade melódica acontece.

Segundo João Pedro Oliveira, no seu site pessoal, a obra «*Et ignis involvens*» é inspirada na primeira visão do profeta Ezequiel (Ezequiel 1: 4), onde o compositor faz questão de mostrar na sua versão em latim: “Et vidi et ecce ventus turbinis veniebat ab aquilone et nubes magna **et ignis involvens** et splendor in circuitu eius et de medio eius quasi species electri id est de medio ignis”. Na tradução católica da Bíblia: “Tive então uma visão: soprava do lado norte um vento impetuoso, uma espessa nuvem com um feixe de fogo resplandecente, e, no centro, saído do meio do fogo, algo que possuía um brilho vermelho.” O título refere-se então ao fogo que circunda a nuvem da visão do profeta. Há então uma analogia que influencia a nossa audição. Talvez certos sons possam querer aludir ao fogo, talvez certos movimentos oscilantes queiram imitar o movimento que esse fogo fez na nuvem.

A obra é para 8 canais e foi encomendada pela Fundação Gulbenkian. Foi composta no estúdio pessoal do compositor e no estúdio de música eletrônica da Universidade de Keele e está datada de 2005. A obra recebeu o primeiro prémio no Concurso *Metamorphoses* 2006 (Bélgica).

6.2 Sobre a dificuldade de analisar música acusmática

Para além da ausência de uma partitura, a generalidade da música eletroacústica não se rege por uma estrutura rítmica capaz de ser facilmente identificada. Laura Zattra, no artigo “Analysis and Analyses of E electroacoustic Music”, refere a problemática dessa análise: “there is no stable composi-

tional theory which could reflect and guide the process of listening”.¹⁴⁹ Este facto poderá estar relacionado ou com a liberdade que os instrumentos de trabalho permitem, e/ou com a estética do compositor.

Caso o compositor não revele o processo composicional, este torna-se difícil de decifrar. Neste caso, o analista de música eletroacústica analisa de forma **perceptual**, tal como refere Zattra. Caso o analista consiga obter informações sobre o processo, há um diferente modo de lidar com o problema: “**genetic approach**”.¹⁵⁰

Numa análise genética, as informações podem ser obtidas diretamente do compositor ou o analista percebe o processo utilizado quando ouve a obra. O analista pode compreender por conhecer os materiais, *software*, e outros meios utilizados: “they can base their work on the knowledge of the technological environment used to generate the sound.” Refere Zattra que o “knowledge of the historical period and instruments typical of the musical repertory is fundamental, because electronic music equipment, with their potentials and limits, influence the typology of sound, the compositional process, the performance and the listening”.¹⁵¹

Numa análise perceptual, o analista tem uma perspetiva baseada na audição: “can consider the sound material of one piece just as pure sound, and refer to it as sound objects which recall something existent in nature, or which have a physical identity different from other sound objects”.¹⁵²

Quer-se com esta análise o reconhecimento de um processo, a partir da descrição dos sons e relações entre eles. Para descrever os sons, recorri a analogias e descrições físicas sonoras. Por exemplo, crio uma analogia a instrumentos já existentes, “semelhantes a *cowbells*”, ou descrevo-os fisicamente, “sons cintilantes e sibilantes”. Quanto ao gesto, descrevo a duração bem como sentidos e registos e refiro aspetos psicoacústicos como antecipação e retardaçāo. Esta terminologia é semelhante à da Grelha Funcional para a Análise num Nível Neutral de Stéphane Roy apresentado por Zattra. Adotar esta terminologia na sua totalidade seria um maior aprofundamento analítico da análise perceptual. Mas é impossível cobrir todos os aspetos analíticos nesta dissertação.

A maior problemática desta forma de análise é a grande subjetividade presente que a poderá afastar de uma melhor compreensão do processo composicional. Pela maior subjetividade, não se torna uma perspetiva que mereça descrédito. Ian Bent, na definição de Análise, no *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, assim o defende: “The very existence of an observer – the analyst

¹⁴⁹ Laura Zattra, “Analysis and Analyses of Electroacoustic Music,” *Sound and Music Computing (SMC05)*, 2005, doi:10.1126/science.1125017.

¹⁵⁰ Ibid.

¹⁵¹ Ibid.

¹⁵² Ibid.

– pre-empts the possibility of total objectivity. No single method or approach reveals the truth about music above all others”.¹⁵³

Se tivesse acesso aos esboços ou às ideias concebidas pelo compositor, teria escolhido uma abordagem mais genética. Tal como refere Zattra, “Listening musical analysis is based on the idea that electroacoustic music does not benefit of a unified representation code relying sonorous text with the compositional work of the composer. For this reason, the representation of the listening experience becomes the only mean to understand and study this music”.¹⁵⁴

Zattra apresenta diferentes tipologias e morfologias de sons apresentados por vários autores, bem como outras formas de auxiliar a análise como espectrogramas, representações multimédia e outros softwares de diferentes características. Apenas utilizei o sonograma, recorrendo ao programa iZotope Iris, embora esse não seja o seu propósito. O programa Max/MSP, através de um *patch* por mim desenvolvido, serviu para a análise da evolução da amplitude média ao longo da obra e para a observação da onda sonora.

Aos alunos, foram mostrados alguns exemplos de representação simbólica. Programas como EA-analysis são ferramentas apropriadas para a compreensão da audição e da sua estrutura. Mas as representações gráficas nestes programas são poucas, obrigando o professor a construir-las de raiz. Isto constitui um problema porque é tempo muito dispendioso para o professor, que tem várias aulas para preparar e porque este é um trabalho que está mais adequado ao nível universitário, a um nível especializado de análise. Relacionado com isto, Zattra enumera ainda alguns dos problemas sobre a notação: “accuracy and flexibility which are not comparable to human musicians; extraction of discrete notes is still difficult; drums, percussive sounds are impossible”.¹⁵⁵

Todas as propostas, até agora, têm sido aulas introdutórias para determinados conteúdos. Esta proposta de aula, na minha visão, não é uma boa opção de introdução pelas seguintes razões: uma aula introdutória deveria começar por obras compostas nos primórdios da música eletroacústica. Conhecer a evolução das técnicas compostoriais deste género ajuda à compreensão de obras mais recentes como a obra tratada nesta proposta. Uma aula de dimensão perceptual tem que ter antes uma demonstração prática deste género. É necessário saber como funcionam as ferramentas.

¹⁵³ Ibid.

¹⁵⁴ Ibid.

¹⁵⁵ Ibid.

6.3 Descrição cronológica

O gesto inicial é composto por uma textura de sons cintilantes e sibilantes no registo médio e agudo que culmina num som ultra grave semelhante a um bombo de altura definida com reverberação. Na textura, há primeiramente sons mais sibilantes e prolongados, só depois seguido de sons mais curtos e de maior ataque, semelhantes a *cowbells*. Toda esta textura corresponde à arsis do gesto. Seguidamente há um ponto culminante, de ataque, e segue-se relaxamento, a thesis, onde a frequência do som ultra grave se prolonga (com um ornato superior em glissando), onde surge uma nota prolongada, e onde estes elementos são acompanhados por sons granulados no registo agudo, característicos do estilo granular.

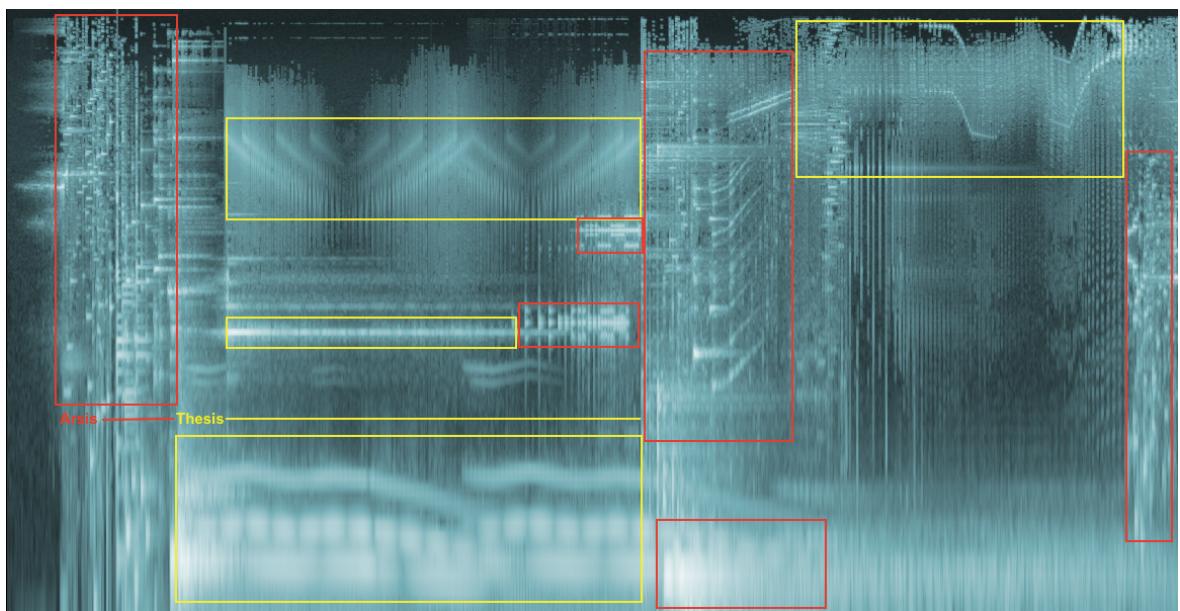


Figura 45: Análise do sonograma de *Et ignis involvens* de João Pedro Oliveira

Por volta dos 16 segundos, uma variação deste conceito de textura seguida de uma nota de apoio ultra grave surge, primeiramente antecipado por sons semelhantes a *cowbells*. Aqui a thesis evidencia mais os sons granulados no registo agudo, explorando a indefinição da frequência e jogando com os ataques staccato mais espaçados e uma escala de sons granulados, algo que se assemelha ao que acontece atrás com a textura de sons cintilantes e sibilantes onde acontece uma oposição entre sons mais sibilantes e prolongados e sons mais curtos e de maior ataque, semelhantes a *cowbells*. No fim deste gesto composto, o compositor aproveita para explorar mais o espaço. Mais se refere que a nota ultra grave é, em relação anterior gesto, mais antecipada.

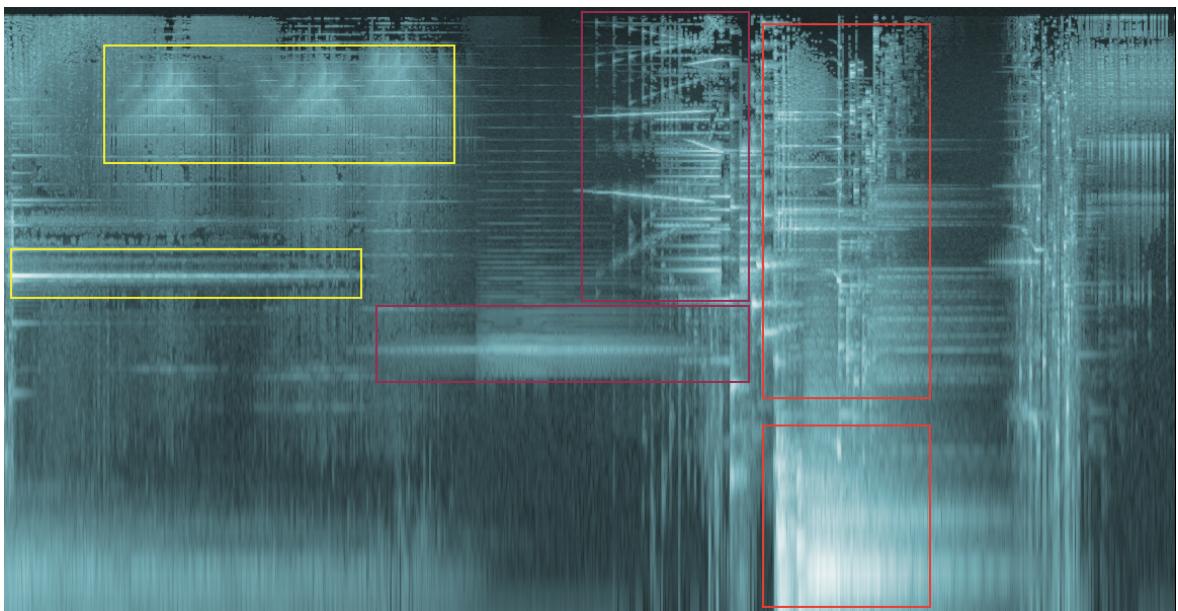


Figura 46: Continuação da análise do sonograma de *Et ignis involvens* de João Pedro Oliveira

Por volta dos 29 segundos, o mesmo gesto acontece, porém, ao invés do apoio numa nota ultra grave, acontece um apoio numa nota aguda que é prolongada. É seguida de uma maior exploração de sons granulados, desta vez mais definidos e melódicos, semelhantes a um toque de telefone antigo.

A partir do segundo 42, um som sibilante e indefinido começa a surgir e culmina num gesto semelhante ao inicial que retorna aos 49 segundos.

Ao 1:05, volta o mesmo gesto a acontecer, mas com o som ultra grave, mas apenas com a reverberação. Esta falta de elemento, cria uma tensão que é compensada pelo baixo aos 1:11. Aos 1:20 e 1:31, o mesmo tipo de gesto volta a acontecer. Até então os gestos tinham um espaçamento de 15 a 20 segundos. Desta vez, este espaço encurta-se e os impulsos rítmicos dos outros objetos são mais numerosos. Os sons na thesis dos gestos têm um timbre menos cintilante que no início. Alguns são metálicos e outros alegam à sua natureza eletrónica.

Todo esta tensão acumulada é compensada pelo relaxamento do 1:31 aos 2:03, onde acontece novamente o gesto. Este thesis torna-se o maior até então.

Aos 2:09, volta novamente o gesto, com uma variação ritmada de sons definidos. Aparece também uma escala descendente semelhante à flauta de pã. Tornar-se-á ascendente para fazer anacrusa para o gesto seguinte aos 2:19. Como podemos ver nos espectros anteriores, os glissandos descendentes e ascendentes são frequentes em vários contextos sonoros.

Este tipo de lógica continua onde a exploração sonora na thesis constitui-se mais de sons metálicos e de natureza mais eletrónica.

Aos 2:56, uma grande textura de sons cintilantes, com escalas ascendentes, semelhante a um conjunto de wind chimes. É uma parte que difere do anterior, onde o compositor é mais arrojado em assumir a consonância acústica e objetos que são conotados com a agradabilidade (e talvez rejeitados por muitos compositores por essa classificação).

Aos 3:08 e 3:24, dois gestos mantêm a identidade oscilatória presente em muitos dos gestos da obra. Segue-se uma secção de sons rítmicos, percussivos que oscilam entre alturas definidas e indefinidas/granulares, bem como variação entre diferentes reverberações.

Aos 3:53, o gesto motívico surge com diferentes timbres. Um movimento ascendente acontece posteriormente a isso.

Aos 4:21, a tensão para próximo apoio não corresponde à expectativa. Aqui um acelerando rítmico de um som repetido durante uma oscilação espacial.

Aos 4:36 e 4:42 surge novamente o gesto motívico. A escala descendente da “flauta de pã” surge 4:48, imitada em eco por um som soprado, quase sem definição de altura. É recorrente esta dualidade/oposição entre altura definida e indefinida.

Aos 5:08, surgem notas ultra graves e há uma exploração desse registo durante algum tempo que não foi comum até agora. Surge uma secção com um diferente carácter e uma música muito mais pausada que a anterior.

Uma das vantagens da música eletrónica é a potencialidade da criação de sons impossíveis de imaginar fisicamente. Um deles, a exploração de um gesto que é composto apenas por reverberação que surge aos 5:57. Há uma reiteração desse gesto que depois é seguido por um som metálico que é também reiterado em eco.

Semelhante ao gesto que oscila sem existir o apoio da nota ultra grave, aos 6:28, a textura, ao invés desse apoio, crescem e diminuem num registo médio-agudo.

Aos 6:58, surgem sons mais cintilantes e reverberantes, característicos da textura *wind-chimes* passada. Após um breve hiato, a região ultra grave regressa aos 7:27. Segue-se uma exploração sonora de sons timbricamente diferentes.

Apesar de várias notas terem aparecido, nenhuma teve a característica de pedal como a que surge aos 7:56. Depois é reiterada em eco por uma frequência mais próxima do som indefinido, apresentado mais uma vez a dualidade de alturas definidas vs. indefinidas. Nesta parte da obra, surgem novos timbres. Um dos exemplos acontece aos 8:33 em que o gesto, na sua *arsis*, apresenta um som distorcido, sendo esta primeira vez que aparece um timbre com essa característica.

Aos 8:40 surge um gesto com escala e segue-se uma ambiência sonora no fundo em pedal, havendo uma relação entre a nota pedal anterior e um som de apenas reverberação.

Acompanhando a tendência de maior variedade tímbrica, aos 9:41, sons de percussão indefinida emergem, parecendo tambores e que são seguidos por sons aquáticos aos 10:00. Esta maior ocorrência de relações miméticas contrasta com o início da obra mais abstrato. Reforçando esta ideia, aos 11:05 e 11:28 ocorrem sons semelhantes a sinos que exploram diferentes ataques e oscilando entre acelerandos e desacelerandos como acontece em toda a obra.

Para finalizar, os sons tornam-se cada vez mais agudos e sinusoidais. Progridem posteriormente para sons granulares percussivos, sem altura definida, finalizando, aos 13:06, num último gesto que alude ao início da obra.

6.4 Observação do espectro, da onda sonora e da amplitude

Tendo em conta o espectro da obra, poderemos verificar visualmente que há um grande uso de elementos em glissando. Na maior parte, oscilantes, em que se atinge um balanço clássico porque o compositor compensa as descidas com as subidas, e vice-versa. Também conseguimos observar o quanto caóticas são as texturas e uma aparente falta de ordem rítmica e frequencial nelas, embora só uma análise muito demorada e extremamente minuciosa nos consiga responder a isso (ou o compositor revelar o seu método).

Tanto na onda sonora como na evolução da amplitude ao longo da obra, vemos que há uma menor amplitude mais ou menos a meio da obra, na secção mais calma e lenta. É depois seguida de uma parte muito mais ativa. Verificamos esse facto visualmente: na onda sonora, pela maior agregação da onda; na amplitude, onde é atingida a maior média de amplitudes até então.

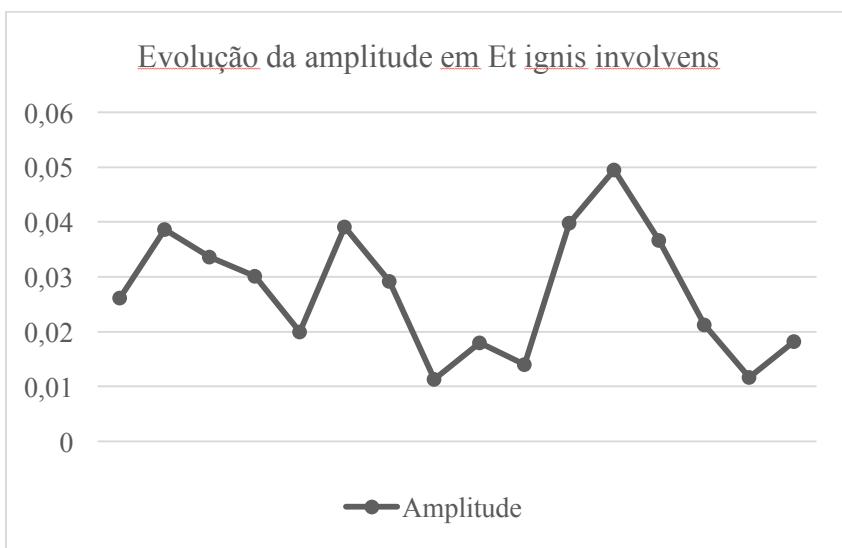


Figura 47: Evolução da amplitude em *Et ignis involvens* de João Pedro Oliveira

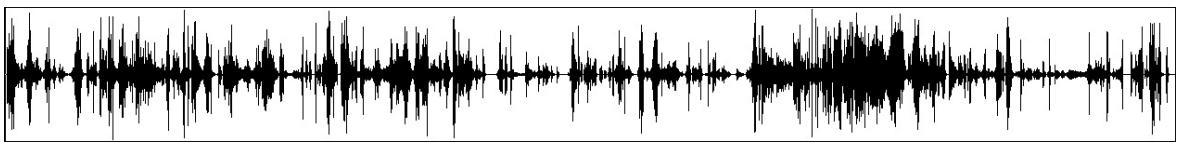


Figura 48: Onda sonora de *Et ignis involvens* de João Pedro Oliveira

6.5 Estrutura

É difícil de qualificar muito do material usado por João Pedro Oliveira. O mesmo material parece híbrido entre o estrutural e o ornamental. O valor da variação de gestos vale pela sua própria variação, pelo evitar da repetição, e não por uma justificação narrativa. Se há elementos que podem quantificar essa narrativa, é a ocorrência dos pontos de apoio, definidos por uma nota ultra grave. Podemos afirmar que a música está num estado ativo constante que poderá ser classificado como um passivo-ativo devido à sua contante presença e devido à maior força de outros gestos.

Apesar da divisão de secções não ser clara, podemos definir a obra em 3 partes: uma primeira que se define sobretudo pela exploração de um gesto motívico; uma segunda, de carácter mais pausado; uma terceira que faz ressurgir os elementos anteriores, com outros timbres diferentes e que caminhará ascendentemente para sons mais agudos e posteriormente indefinidos. Esta última parte talvez possa ser considerada uma coda.

Considerações finais

A disciplina de Análise e Técnicas de Composição deve ser um organismo vivo e deve abarcar o maior número possível de obras relevantes. Como se deduziu anteriormente, a escolha das obras é sempre complexa e depende de muitos fatores. Um dos desafios de ATC nos próximos tempos deveria ser um afastamento da monopolização e concentração em determinados períodos ou tópicos que a tornam anacrónica, cronocentrista e canonista. Desse modo, neste projeto educativo perspetivaram-se alguns conteúdos que estão mais relacionados o processo composicional de cada época, como é o caso da primeira aula, e outros conteúdos que são pouco abordados, como é o caso da análise fenomenológica de música acusmática.

Se os programas de ATC estão mais direcionados para a música fora de Portugal, deve-se a vários fatores já mencionados como, por exemplo, reminiscências da cultura conservadora do conservatório, a um meio musical que considera o cânone, a critérios estéticos, mas também à ausência de bibliografia de análises de música de compositores portugueses face ao resto. Sendo um ponto de vista também defendido por Lopes-Graça, há muita música portuguesa má. E qualquer que seja a nacionalidade, o critério estético nunca deve ser abandonado da disciplina de ATC. Mas também há muita música de qualidade técnica e estética excepcional e que pode ser contemplada na disciplina. O conceito de música portuguesa ainda é dúvida. Mas quer exista ou não realmente uma música portuguesa, a proximidade cultural é um fator importante. A Música de Portugal merece ser lecionada como a História de Portugal também o merece.

Nas várias propostas de aula, o ato da comparação, direto ou indireto, possibilitam a consciência de estilo. Os compositores não são inventores ultra-originais. Na verdade, pertencem a um meio, a uma prática mais ou menos artesanal. Paralelizar as suas obras, para além de criar uma consciência de um estilo comum, leva à compreensão das diferenças entre elas. Mesmo que não se pretenda comparar duas obras, o ato de comparação ajuda na formação de conceitos.

Pretende-se, com isto, um ATC mais plural, com menos lacunas cronológicas e com mais métodos de análise. Espero, com a divulgação desta dissertação, que este projeto educativo ajude a fornecer algumas ferramentas aos professores de ATC, poupando-lhes de dezenas de horas de pesquisa em campos especializados.

Parte II

Relatório de Prática de Ensino Supervisionada

Introdução

No presente ano letivo de 2017/2018, a disciplina de Prática de Ensino Supervisionada, desenvolveu-se no Conservatório de Música de Paredes. Este estágio no âmbito do Mestrado em Ensino, na variante de Análise e Técnicas de Composição, teve a orientação científica do professor Doutor Evgeni Zoudilkine e orientação pedagógica do professor Mestre André Rodrigues.

Foi-me atribuída na Prática Pedagógica de Coadjuvação Letiva, a turma do 3º ano de Análise e Técnicas de Composição. A turma é composta por 5 alunos, 2 do sexo feminino e 3 do sexo masculino. Todos se encontram a frequentar o Curso Secundário de Instrumento e com pretensões de ingressar no Ensino Superior. A turma caracteriza-se como interessada e participativa. A disposição da sala de aula era tendencialmente circular o que permitia uma interação mais direta entre professores e alunos.

No presente ano letivo, o conservatório conta com 247 alunos e oferece Cursos de Pré-iniciação e Primeiro Ciclo, Cursos Básico e Secundário (em regime supletivo ou articulado) e Cursos Livres. Atualmente, tem 20 docentes e 2 pessoas não docentes. Deparei-me com uma escola dinâmica e com sucesso escolar. A comunidade apresenta-se num ambiente informal e hospitalíero. A direção pedagógica esteve sempre aberta a novas atividades que dinamizassem a comunidade escolar.

Caracterização da escola

O Conservatório de Música de Paredes é uma escola de ensino particular e cooperativo pertencente à Associação Cultural José Guilherme Pacheco e que existe desde o ano letivo de 1992/1993. Com 14 salas de aula, está localizada num edifício do século XVIII, e considera que a falta de salas e da qualidade de insonorização um dos seus pontos fracos. Porém, a direção pedagógica considera que a localização do edifício, o corpo docente qualificado e a qualidade do seu ensino são alguns dos seus pontos fortes.

Tem como objetivo central: “Favorecer e valorizar o desenvolvimento pessoal e profissional, partindo de planos de formação e fomentando uma cultura de aprendizagem e inovação pedagógica¹⁵⁶” E como objetivos específicos:

"- Proporcionar um ensino de qualidade e excelência a quem procura o Conservatório de Música de Paredes [é a nossa missão].

¹⁵⁶ “Conservatório de Música de Paredes: Projeto Educativo 2017-2020,” n.d., 20, <https://conservatoriomusicaparedes.pt/>.

- Consolidar a qualidade do ensino da música e defender a sua dignificação, ajustando-a às necessidades atuais, através da otimização do funcionamento da instituição e da motivação de todos os agentes, bem como da preparação do futuro dos alunos, por meio de uma formação musical de excelência, orientada não só para o prosseguimento de estudos, mas também para a entrada no mercado de trabalho e ainda, para o desenvolvimento cultural do indivíduo.

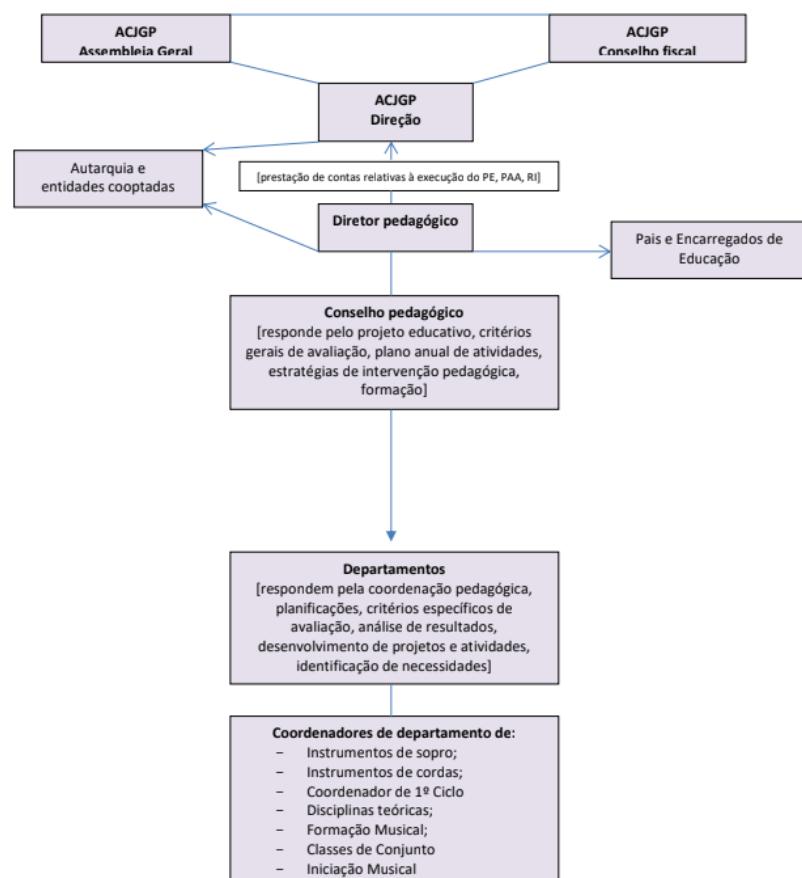
- Valorizar a responsabilização social, prestando serviços de interesse cultural e artístico à comunidade local.

- Assegurar uma formação de excelência, dinamizando o desenvolvimento humano através do ensino artístico, atuando em diferentes contextos sociais procurando um ensino inovador, mais personalizado, pioneiro e de qualidade, indo ao encontro de uma escola com valores sociais e morais, atenta e preocupada com a integração, vivência, segurança e sucesso dos alunos.

- Apoiar e dinamizar a formação e qualificação dos seus colaboradores.

- Preparar e motivar os alunos, de todos os cursos existentes no Conservatório de Música de Paredes, de forma a estarem preparados para ingressarem nas várias Universidades quer de Portugal e/ou estrangeiro, bem como em outras instituições do Ensino Artístico Especializado de Música".¹⁵⁷

O conservatório está organizado da seguinte forma:



¹⁵⁷ Ibid., 11.

Nos próximos pontos, encontram-se os relatórios de aulas assistidas, lecionadas e das atividades efetuadas. Nos relatórios das aulas assistidas e lecionadas contêm as informações relativas ao estágio (orientadores, instituição de acolhimento, data, turma, número de alunos e duração), os conteúdos da aula, os objetivos da aula e uma breve descrição de como se processou. Em alguns relatórios de aulas lecionadas as planificações substituem as descrições.

1. Relatórios de aulas assistidas

1.1 Relatório da 1^a aula

Escola: Conservatório de Música de Paredes

Data: 10/10/2017

Disciplina: Análise e Técnicas de Composição

Turma: 3º ano

Orientador científico: Prof. Doutor Evgueni Zoudilkine

Nr. alunos: 5

Orientador cooperante: Prof. André Rodrigues

Duração: 135 minutos

Conteúdos

- Prelúdio Nr. 20 de Frédéric Chopin
- Forma livre: Prelúdio romântico
- Harmonia cromática

Objetivos

O aluno deve ser capaz de:

- Cifrar funcionalmente os acordes;
- Identificar cadências;
- Identificar acordes alterados;
- Identificar notas estranhas à harmonia;
- Relacionar aquilo que ouve com o que lê.

Descrição

A análise foi realizada de forma contínua, do primeiro ao último compasso, um após o outro. O professor optou por interagir com os alunos, sendo o seu método geralmente caracterizado das seguintes maneiras:

- O professor reservou algum tempo para os alunos analisarem um compasso e a correção foi feita posteriormente em conjunto.
- O professor analisou a harmonia, acorde a acorde, de um compasso questionando diretamente um dos alunos.

Houve espaço reservado à discussão sobre quais as respostas corretas. Numa metodologia analítica preocupada com a sensação auditiva, o professor referiu que as figuras pontuadas do 3º tempo são retardos e, posteriormente, quando não o são, o ouvinte perceciona-os como retardos.

No segundo compasso, existiram duas abordagens de análise. A primeira consistiu em cifrar na tonalidade do prelúdio, dó menor, resultando o acorde do 2º tempo num II grau bemolizado sendo também classificado como uma sexta napolitana. A segunda abordagem analisou na tonalidade de lá bemol maior visto que repete o esquema I-IV-V-I presente no primeiro compasso. Aqui há uma sequência.

Na reaudição, o professor chamou a atenção para a sensação do centro em lá bemol. Também recorreu ao piano para demonstrar a sonoridade do acorde de sétima diminuta. Posteriormente, numa breve revisão dos conteúdos, relembrou as ornamentações existentes no sistema tonal. Quanto ao último acorde do sistema, o professor referiu o V grau menor e relacionou-o com o tempo fraco.

1.2 Relatório da 2ª aula

Escola: Conservatório de Música de Paredes

Data: 17/10/2017

Disciplina: Análise e Técnicas de Composição

Turma: 3º ano

Orientador científico: Prof. Doutor Evgueni Zoudilkine

Nr. alunos: 5

Orientador cooperante: Prof. André Rodrigues

Duração: 135 minutos

Conteúdos

- Prelúdio Nr. 21 de Frédéric Chopin
- Forma livre: Prelúdio romântico
- Harmonia cromática

Objetivos

O aluno deve ser capaz de:

- Cifrar funcionalmente os acordes;
- Identificar cadências;
- Identificar acordes alterados;
- Identificar notas estranhas à harmonia;
- Identificar períodos e frases;
- Ser capaz de identificar o ritmo harmônico.

Descrição

Continuando o tema da anterior aula sobre o romantismo, as novas harmonias românticas e o “prelúdio” enquanto género, a aula concentrou-se na análise do prelúdio 21 de Frédéric Chopin. O

prelúdio 20 foi analisado na aula anterior e serviu como uma introdução e familiarização com a análise deste género de obras.

Antes da análise, procedeu-se à audição. O professor referiu as vantagens da percepção auditiva para a análise e questionou os alunos se todos os cromatismos seriam estruturais ou apenas ornamentações, dando uma importante pista para os alunos compreenderem que a análise harmónica não se teria que proceder de colcheia a colcheia, mas de compasso a compasso.

Num primeiro estágio, a aula foi prática: o professor deu alguns minutos para os alunos analisarem parte da obra, com o intuito de fomentar a autonomia dos alunos e avaliar a aplicação de conhecimentos da aula anterior. Depois, efetuou-se uma correção coletiva.

Foi também pedida aos alunos a análise de períodos e frases. Visto que surgiram algumas dúvidas, o professor esclareceu as definições de períodos e frases bem como as suas diferenças.

Sobre o “Cantabile” foi referida a importância desta indicação, que não se deixa limitar apenas pela velocidade a que a obra deve ser levada, mas também pelo carácter. Sobre o cromatismo do primeiro compasso, o professor referiu a direção contrária das vozes. Não ocupou muito tempo neste momento visto que o foco do exercício era a cifragem harmónica.

Num parêntesis desta análise, o professor falou sobre o acorde de Tristão para referir as relações harmónicas e o limite das possibilidades cromáticas na harmonia tonal.

1.3 Relatório da 3^a aula

Escola: Conservatório de Música de Paredes

Data: 24/10/2017

Disciplina: Análise e Técnicas de Composição

Turma: 3º ano

Orientador científico: Prof. Doutor Evgueni Zoudilkine

Nr. alunos: 5

Orientador cooperante: Prof. André Rodrigues

Duração: 135 minutos

Conteúdos

- Noturno Nr. 1 de Frédéric Chopin
- Forma livre: Noturno
- Harmonia cromática

Objetivos

O aluno deve ser capaz de:

- Cifrar funcionalmente os acordes;
- Identificar cadências;

- Identificar acordes alterados;
- Identificar notas estranhas à harmonia;
- Relacionar aquilo que ouve com o que lê;
- Identificar períodos e frases;
- Ser capaz de identificar o ritmo harmônico;
- Identificação de dominantes secundárias.

Descrição

Nesta aula, o professor solicitou aos alunos a análise individual do Noturno nr. 1, op. 72, de Frederic Chopin. O exercício teve como objetivo uma pequena avaliação de competências.

Quanto à gestão do tempo, a aula foi maioritariamente ocupada com a realização das análises. O professor forneceu de antemão a orientação da análise que foi novamente focada na delinearção de períodos e frases e na cifragem dos acordes. O professor ia solucionando algumas dúvidas que surgiam. Não oferecia as respostas, forneceu informações úteis para ajudar os alunos a chegar à resposta correta. No geral, os alunos revelaram-se maioritariamente autónomos e capazes, mas mesmo assim apresentaram dúvidas, demonstrando que os conhecimentos adquiridos nas aulas anteriores ainda não estavam consolidados.

Algum tempo foi despendido para a explicação das dominantes secundárias e acordes como o VII de qualquer grau recorrendo o professor ao piano. Outras explicações foram surgindo sobre casos mais particulares.

Pelo historial das metodologias abordadas nesta e nas aulas anteriores, o professor seguiu a seguinte lógica: análise maioritariamente por parte do professor (aula teórica) – alguma análise individual mais análise por parte do professor (aula teórico-prática) – análise exclusivamente por parte dos alunos e posterior correção (aula prática).

1.4 Relatório da 4^a aula

Escola: Conservatório de Música de Paredes

Data: 31/10/2017

Disciplina: Análise e Técnicas de Composição

Turma: 3º ano

Orientador científico: Prof. Doutor Evgueni Zoudilkine

Nr. alunos: 5

Orientador cooperante: Prof. André Rodrigues

Duração: 135 minutos

Conteúdos

- “Agnus Dei” do Requiem de Giuseppe Verdi

- Requiem romântico
- Harmonia cromática
- Orquestração

Objetivos

O aluno deve ser capaz de:

- Cifrar funcionalmente os acordes;
- Relacionar aquilo que ouve com o que lê;
- Identificar períodos e frases;
- Ser capaz de identificar o ritmo harmônico;
- Identificar a estrutura;
- Analisar a orquestração;
- Identificar modulações.

Descrição

Diferente das análises anteriores, esta obra tem a particularidade de ter um início apenas melódico. Assim, procedeu-se à análise da estrutura com foco em parâmetros diferentes de anteriormente, como a orquestração. O professor realçou a importância dramática do *tutti* após as vozes a solo e mencionou uma possível análise harmônica com base na melodia. Após os primeiros compassos, seguiu-se a análise harmônica da obra. Diferentes das habituais modulações analisadas em aula, o compositor aqui usa mudança do modo maior para menor.

1.5 Relatório da 5^a aula

Escola: Conservatório de Música de Paredes

Data: 14/11/2017

Disciplina: Análise e Técnicas de Composição

Turma: 3º ano

Orientador científico: Prof. Doutor Evgueni Zoudilkine

Nr. alunos: 5

Orientador cooperante: Prof. André Rodrigues

Duração: 135 minutos

Conteúdos

- *Die Forelle* de Franz Schubert;
- Lied romântico
- Harmonia cromática
- Análise de forma

- Prática composicional: variações baseadas num tema

Objetivos

O aluno deve ser capaz de:

- Cifrar funcionalmente os acordes;
- Identificar dominantes secundárias;
- Relacionar aquilo que ouve com o que lê;
- Identificar períodos e frases;
- Ser capaz de identificar o ritmo harmónico;
- Identificar a estrutura;
- Identificar modulações;
- Compor variações sobre um determinado tema.

Descrição

Foi dado um tempo aos alunos para a análise individual da obra, seguindo depois a respetiva correção. Quanto à estrutura, concluiu-se que é um ABA' com coda. Quanto à análise de períodos e frases, atentou-se à quadratura evidenciada pela melodia. Surgiu alguma discussão quanto à divisão de frases em 4 ou 8 observando-se o texto também para chegar a uma resolução. O professor indicou que as várias divisões em partes mais pequenas ou maiores, mas respeitando a regra de múltiplos de 2, não colocava em causa a análise, mencionando também uma confusão entre diferentes teorias de análise.

Focou-se mais uma vez na análise harmónica. No sexto compasso, o professor analisa o segundo acorde como um acorde-ornato ao V/V visto que também progride para o V alguns compassos depois.

No final da aula, os alunos tocaram um exercício de composição nos seus próprios instrumentos que tinha sido pedido como trabalho de casa da aula anterior. O exercício consistia numa harmonização ou variação sobre o tema do «Agnus Dei» de Verdi, analisado na aula de 31 de outubro.

1.6 Relatório da 6^a aula

Escola: Conservatório de Música de Paredes

Data: 06/02/2017

Disciplina: Análise e Técnicas de Composição

Turma: 3º ano

Orientador científico: Prof. Doutor Evgueni Zoudilkine

Nr. alunos: 5

Orientador cooperante: Prof. André Rodrigues

Duração: 135 minutos

Conteúdos

- Impressionismo musical
- Miniatura
- Forma mosaico
- Prática composicional

Objetivos

O aluno deve ser capaz de:

- Compor uma miniatura no estilo impressionista.

Descrição

A aula foi na sua totalidade de natureza prática. De forma a fazer uso dos conhecimentos sobre o estilo denominado impressionista, o professor solicitou aos alunos a criação de uma miniatura nesse estilo. Os alunos tiveram a duração total da aula para a realização da tarefa. Devido a inicial desorientação dos alunos sobre como começar a peça e como desenvolver, o professor deu algumas ideias como as escalas modais e a forma mosaico. Durante esse período, foram esclarecidas dúvidas pontuais e o professor foi supervisionando individualmente os exercícios, de modo a acompanhar o processo. Este género de aula permitiu a criação livre, a implementação dos conhecimentos, um desenvolvimento composicional mais demorado que numa aula curta não iria ter espaço suficiente.

1.7 Relatório da 7^a aula

Escola: Conservatório de Música de Paredes

Data: 07/02/2017

Disciplina: Análise e Técnicas de Composição

Turma: 3º ano

Orientador científico: Prof. Doutor Evgueni Zoudilkine

Nr. alunos: 5

Orientador cooperante: Prof. André Rodrigues

Duração: 135 minutos

Conteúdos

- Revisões de conteúdos dos anos anteriores
- Fuga em sol menor BWV 535 de J. S. Bach
- Fuga barroca

Objetivos

O aluno deve ser capaz de:

- Cifrar funcionalmente os acordes;
- Identificar os elementos característicos da fuga;
- Identificar modulações;
- Identificar sequências;
- Identificar notas estranhas à harmonia.

Descrição

A aula foi dedicada à revisão da fuga. Após uma revisão sobre as características da fuga através de questões dirigidas aos alunos, procedeu-se à audição e análise de Fuga em sol menor BWV 535. Continuando com a revisão das características da fuga, o professor questionou os alunos sobre a duração do tema, em que graus melódicos é frequente começar e acabar o tema, como se identificam as modulações, como é composto o desenvolvimento, os tipos de sequências.

Passando para a parte de análise, foi pedida aos alunos a identificação do tema ao longo da fuga. Logo de seguida, procedeu-se à identificação de sequências e à sua análise mais pormenorizada. De forma cronológica, o professor e a turma analisaram as funções harmónicas, notas ornamentais e cadências.

1.8 Relatório da 8^a aula

Escola: Conservatório de Música de Paredes

Data: 10/04/2018

Disciplina: Análise e Técnicas de Composição

Turma: 3º ano

Orientador científico: Prof. Doutor Evgueni Zoudilkine

Nr. alunos: 5

Orientador cooperante: Prof. André Rodrigues

Duração: 135 minutos

Conteúdos

- Primeira peça de *Pierrot Lunaire*, “Mondestrucken”, de Arnold Schoenberg
- Atonalismo livre

Objetivos

O aluno deve ser capaz de:

- Identificar a forma;
- Identificar imitação de elementos;

- Identificar intervalos melódicos e harmónicos recorrentes;
- Identificar sequências.

Descrição

- Breve introdução sobre o compositor, obras escritas, estilo e fases de composição
 - Fase tonal: Gurrelieder, Noite Transfigurada
 - Fase atonal: Cinco peças atonais
 - Fase dodecafónica: Moisés e Aarão
- A diferença entre a música tonal, música atonal e música dodecafónica
- Audição das peças
- Sistema análise com intervalos iguais a números (de 0 a 11), sem as classificações tonais
- Análise formal
 - Introdução: primeiros 3 compassos
 - 4-10: A
 - 11-23: B
 - 24-fim: Coda
- Canône inicial
 - Clarinete → Violoncelo → Piano (mão esquerda) → Piano (mão direita)
 - Intervalos do tema (3^aM , 3^aM , 2^aM) ou (3,4,1)
 - Toda a secção anda em volta deste mi → sol → mib
- Segunda secção
 - Clarinete repete este motivo de colcheias com o mesmo tipo de intervalos (3,4)
 - Análise harmónica: 4^aA+4^aP
- Sequências, cromatismos

1.9 Relatório da 9^a aula

Escola: Conservatório de Música de Paredes

Data: 17/04/2018

Disciplina: Análise e Técnicas de Composição

Turma: 3º ano

Orientador científico: Prof. Doutor Evgueni Zoudilkine

Nr. alunos: 5

Orientador cooperante: Prof. André Rodrigues

Duração: 135 minutos

Conteúdos

- Revisões para as provas de admissão ao Ensino Superior

- Sonata de piano de W. A. Mozart, K. 331
- Prelúdio BWV 999 de J. S. Bach

Objetivos

O aluno deve ser capaz de:

- Aplicar todos os conhecimentos de análise e técnicas de composição numa prova de admissão ao Ensino Superior.

Descrição

- Aula prática.
- Resolução das provas de admissão ao Ensino Superior.
- Análise sobre um excerto de uma Sonata de piano de W. A. Mozart, K. 331.
- Identificação e classificação dos elementos do tema.
- Identificação e classificação das cadências patentes no excerto.
- Realização e análise harmónica da peça identificando:
 - Tonalidade do excerto;
 - O percurso harmónico (cifra);
 - As notas não estruturais.
- Resolução e correção dos exercícios;
- Prelúdio BWV 999 de J. S. Bach;
- Revisões sobre forma, tonalidade, harmonia, notas estruturais e não estruturais, sextas alteradas.

1.10 Relatório da 10^a aula

Escola: Conservatório de Música de Paredes

Data: 17/04/2018

Disciplina: Análise e Técnicas de Composição

Turma: 3º ano

Orientador científico: Prof. Doutor Evgueni Zoudilkine

Nr. alunos: 5

Orientador cooperante: Prof. André Rodrigues

Duração: 135 minutos

Conteúdo

- Revisões de conteúdos dos anos anteriores
- Primeiro andamento da 6^a Sinfonia de L. van Beethoven

- Sinfonia clássica/romântica
- Obras orquestrais

Objetivos

O aluno deve ser capaz de:

- Cifrar funcionalmente os acordes;
- Identificar notas estranhas à harmonia;
- Identificar os temas;
- Identificar períodos e frases;
- Ser capaz de identificar o ritmo harmônico;
- Identificar a estrutura;
- Analisar a orquestração;
- Relacionar aquilo que ouve com o que lê.

Descrição

- Audição
- Questões sobre estrutura frásica
- Delineação do tema
- Análise harmónica – cifragem

2. Relatórios e planificações de aulas lecionadas

2.1 Relatório da 1^a aula

Escola: Conservatório de Música de Paredes

Data: 09/01/2018

Disciplina: Análise e Técnicas de Composição

Turma: 3º ano

Orientador científico: Prof. Doutor Evgueni Zoudilkine

Nr. alunos: 5

Orientador cooperante: Prof. André Rodrigues

Duração: 135 minutos

Conteúdos

- Peça “Doctor Gradus ad Parnassum” da suite *Children’s Corner* de Claude Debussy
- Características estilísticas de Debussy
- Impressionismo musical

Objetivos

O aluno deve ser capaz de:

- Identificar elementos típicos do estilo de Debussy;
- Identificar harmonia funcional em Debussy;
- Cifrar funcionalmente os acordes;
- Identificar motivos e suas variações;
- Identificar a estrutura formal;
- Reconhecer relações intervalares.

Descrição

A aula foi uma introdução ao estilo de Claude Debussy. Numa primeira parte, abordou-se alguns termos e definições da linguagem musical de Debussy. Numa segunda parte, analisou-se com detalhe a peça “Doctor Gradus ad Parnassum” da suite *Children’s Corner*. A intervenção do professor foi quase total na primeira parte, enquanto, na segunda parte, a análise do professor foi alternada com questões sobre a obra aos alunos.

Durante a primeira parte, os seguintes conceitos foram abordados e explicados: quintas paralelas livres, notas pedal, harmonia em blocos (acordes sem função tonal e pela sua característica tímbrica), ostinatos, diferentes planos e texturas em simultâneo, novas escalas (escalas modais e outras), motivos, fragmentação de ideias, *arsis* e *thesis*. Alguns excertos de prelúdios foram mostrados como

exemplo. Com Debussy como tema como central, também se conseguiu extrapolar a discussão para outros assuntos, tais como o abandono das regras da tonalidade, as novas estruturas formais e outros novos conceitos musicais.

Pelo meio, foram dados a ouvir aos alunos dois prelúdios: *Les terrasses de les audiences du clair de lune* (7º prelúdio, 2º livro) e *Danseuses de Delphes* (1º prelúdio, 1º livro). Recorreu-se ao YouTube visto que possibilitava a audição e visualização da partitura em tempo real. Durante a audição, o professor fez comentários e apontou para elementos da técnica de Debussy falados anteriormente. Esta breve audição musical comentada permitiu aos alunos experienciarem a música de Debussy e perceberem os conceitos que, pela explicação verbal exclusiva, se revelaria insuficiente.

A peça “Doctor Gradus ad Parnassum” permitiu ver que Debussy não abandona apenas a tonalidade, mas por vezes joga com ela. Alguma contextualização historicista foi apresentada no início, falando um pouco da semelhança com os estudos pianísticos de Czerny e o lado jocoso das intenções do compositor, e seguiu-se depois de uma primeira audição. Quanto à análise, pediu-se aos alunos para identificarem a estrutura da obra.

2.2 Relatório e planificação da 2ª aula

Escola: Conservatório de Música de Paredes

Data: 23/01/2018

Disciplina: Análise e Técnicas de Composição

Turma: 3º ano

Orientador científico: Prof. Doutor Evgueni Zoudilkine

Nr. alunos: 5

Orientador cooperante: Prof. André Rodrigues

Duração: 135 minutos

Conteúdos

- *Paraíso Artificiais* de Luís de Freitas Branco
- *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Claude Debussy
- Impressionismo musical
- Orquestração no Romantismo
- Modalismo no séc. XIX e XX
- Mistura modal

Objetivos

O aluno deve ser capaz de:

- Cifrar funcionalmente os acordes;
- Identificar motivos e suas variações;

- Identificar temas;
- Identificar a estrutura;
- Reconhecer relações intervalares;
- Descrever características das melodias;
- Identificar períodos e frases;
- Análise de orquestração.

Planificação

I = *Paraíso artificiais*

P = Professor A = Alunos

II = *Prélude à l'après-midi d'un faune*

T = Tempo despendido (estimativa em minutos)

Tabela 25: Planificação da aula de análise de *Paraíso Artificiais* e *Prélude à l'après-midi d'un faune*

I	II	Tarefa	P	A	T
	X	Breve nota introdutória	X		5
	X	Audição da obra	X		10
X		Breve nota introdutória	X		5
X		Audição da obra	X		10
Análise melódica, temática e harmónica					
	X	Análise melódica	X		10
	X	Desenvolvimento da melodia ao longo da obra	X		5
X		Análise melódica		X	5
X		Comparação das melodias	X	X	5
	X	Análise harmónica do início	X	X	5
	X	Demonstração da redução schenkeriana	X		5
X		Análise harmónica do início			10
INTERVALO					
Análise de orquestração					
X	X	Orquestração: o uso das harpas	X		5
X	X	Orquestração: o uso da percussão	X		5
X	X	Orquestração: técnicas não convencionais		X	5
X	X	Orquestração: análise de uma textura semelhante	X		5

Análise estrutural					
X		Estrutura		X	10
	X	Estrutura		X	10

2.3 Relatório e planificação da 3^a aula

Escola: Conservatório de Música de Paredes **Data:** 20/02/2018
Disciplina: Análise e Técnicas de Composição **Turma:** 3º ano
Orientador científico: Prof. Doutor Evgueni Zoudilkine **Nr. alunos:** 5
Orientador cooperante: Prof. André Rodrigues **Duração:** 135 minutos

Conteúdos

- *Purlieu* para 21 cordas de Emmanuel Nunes
- *Capriccio* para oboé e cordas de Krzysztof Penderecki

Objetivos

O aluno deve ser capaz de:

- Reconhecer técnicas não convencionais de execução instrumental para cordas
- Analisar diferentes tipos de construção de acordes e de agregados melódicos
- Interpretar notação amétrica e notação proporcional
- Analisar texturas
- Interpretar o conceito de espacialização

Planificação

I = *Purlieu* II = *Capriccio*

Tabela 26: Planificação da aula de análise de *Purlieu* e *Capriccio*

I	II	Tarefa	P	A	T
Contextualização e instrumentação					
Desenvolvendo a audição interna dos intervalos					
X		Análise do acorde 8.		X	10
X		Análise do acorde 2.		X	10
	X	Análise das primeiras três secções da obra. Os motivos BACH e DSCH.	X	X	10
X		Os campos harmónicos em diferentes texturas.	X		10

Desenvolvendo a audição interna dos intervalos dos timbres instrumentais						
		As cordas: âmbito, cordas soltas, técnica de execução.	X		5	
		Breve explicação sobre o que são notas de execução e técnicas estendidas (ou não convencionais)	X		5	
X	X	Leitura das notas de execução, outras técnicas na partitura, demonstração com vídeos e exemplificação na partitura.	X		10	
X		Leitura das notas de execução, demonstração com vídeos e exemplificação na partitura.	X		15	
X		A sonoridade dos primeiros acordes de Purlieu.	X		5	
Diferentes formas de compasso						
X		Os diferentes usos temporais.	X		5	
	X	Notação livre dentro de espaço pré-determinado. Música américa.	X		5	
INTERVALO						
As diferentes texturas						
	X	Análise de texturas.	X	X	5	
X		Análise de texturas.	X	X	7	
A espacialização						
		Breve introdução histórica sobre a espacialização.	X		3	
X		A espacialização específica da obra.	X		5	
	X	A espacialização clássica.	X		5	
Audição						
	X	Audição da obra.			10	
X		Leitura da obra. Audição interna.			10	

2.4 Relatório e planificação da 4ª aula

Escola: Conservatório de Música de Paredes

Data: 21/02/2018

Disciplina: Análise e Técnicas de Composição

Turma: 3º ano

Orientador científico: Prof. Doutor Evgueni Zoudilkine

Nr. alunos: 5

Orientador cooperante: Prof. André Rodrigues

Duração: 135 minutos

Conteúdos

- Sonata em sol menor de Carlos Seixas
- Sonata em sol menor K. 450 de Domenico Scarlatti
- Sonata pós-barroca

Objetivos

O aluno deve ser capaz de:

- Identificar características da sonata pós-barroca
- Identificar funcionalmente os acordes
- Identificar modulações
- Estabelecer relações entre as duas partes de uma sonata bipartida
- Fazer reduções harmónicas e melódicas
- Identificar sequências

Planificação

I = *Sonata* de Carlos Seixas

II = *Sonata* de Domenico Scarlatti

Tabela 27: Planificação da aula de análise de sonatas de Carlos Seixas e Domenico Scarlatti

I	II	Tarefa	P	A	T
-	-	A Sonata no período pós-barroco Sonata bipartida	X		5
X		Audição			5
X		Análise dos 3 primeiros compassos: - Breve explicação sobre a diferença da análise harmónica da música instrumental. - Redução schenkeriana: explicação e aplicação - Harmonização de escala. - A afirmação inicial (incipit).	X	X	20
X		A primeira sequência dos compassos 7-8 - Os modelos sequenciais segundo o <i>Harmony and Voice Leading</i> - Audição do excerto			10
X		A segunda sequência e modulação dos compassos 9-12 - Audição do excerto	X		10
X		Breve explicação dos compassos 4-6 e paralelo com 17-19	X		5
X		A quarta sequência dos compassos 19-22 - 5as descendentes - As lógicas melódicas presentes através da redução schenkeriana - Audição do excerto	X	X	15
X		A terceira sequência dos compassos 13-16 - O cromatismo - A linha melódica que se desenvolve - Audição do excerto	X		10

X	A segunda parte da obra - Comparação com a primeira parte - Esquema tonal da obra - A forma binária	X	X	10
INTERVALO				
	X Audição			5
X	Identificação da sequência e análise da primeira parte	X	25	
X	Elaboração do esquema tonal da primeira parte	X	10	
X	Análise motívica e identificação de elementos estilísticos de Scarlatti	X		10
X	Análise motívica e identificação de elementos estilísticos de Seixas	X		10

2.5 Relatório e planificação da 5ª aula

Escola: Conservatório de Música de Paredes

Data: 21/03/2018

Disciplina: Análise e Técnicas de Composição

Turma: 2º ano

Orientador científico: Prof. Doutor Evgueni Zoudilkine

Nr. alunos: 3

Orientador cooperante: Prof. André Rodrigues

Duração: 135 minutos

Conteúdos

- *Et ignis involvens* de João Pedro Oliveira
- Análise de obras acusmáticas

Objetivos

O aluno deve ser capaz de:

- Conhecer as diferentes formas de análise acusmática
- Reconhecer motivos sonoros e sua reaparição ao longo da obra
- Reconhecer diferentes atividades rítmicas em diferentes momentos da obra
- Identificar a estrutura da obra
- Analisar por analogias a outros timbres
- Identificar diferentes durações dos elementos
- Relacionar diferentes jogos de expectativas

Descrição

Encontra-se efetuada na Parte I - Projeto Educativo.

2.6 Relatório e planificação da 6^a aula

Escola: Conservatório de Música de Paredes

Data: 21/03/2018

Disciplina: Análise e Técnicas de Composição

Turma: 1º ano

Orientador científico: Prof. Doutor Evgueni Zoudilkine

Nr. alunos: 7

Orientador cooperante: Prof. André Rodrigues

Duração: 135 minutos

Conteúdos

- *Estudo III em si bemol Maior* de Jorge Peixinho
- *Ein Schattenspiel* de Georg Friedrich Haas
- Técnicas compositionais com a série dos harmónicos
- Obras para instrumento solo e eletrónica
- Atonalismo livre

Objetivos

O aluno deve ser capaz de:

- Identificar a série de harmónicos enquanto técnica composicional;
- Analisar harmonias atonais;
- Identificar padrões intervalares;
- Identificar padrões numéricos nos motivos;
- Identificar a estrutura de uma obra.

Planificação

I = *Estudo III em si bemol Maior*

II = *Ein Schattenspiel*

Tabela 28: Planificação da aula de análise de *Estudo III* e *Ein Schattenspiel*

I	II	Tarefa	P	A	T
A série dos harmónicos – as consonâncias					
X		Audição			7
X		O acorde de si bemol Os elementos musicais mais frequentes	X		3
		A série dos harmónicos	X		5
X		O acorde de si bemol maior na série dos harmónicos	X		5

X	Identificação colorida da nota pedal e do acorde de si bemol	X	5
X	Audição		10
X	A secção com série dos harmónicos	X	5
X	Escrta dos parciais harmónicos em mib, mi e fá	X	5
X	Identificação numérica dos parciais harmónicos	X	5
Campos harmónicos cromáticos – as dissonâncias			
X	Identificação colorida do acorde sol#-mi-lá e do acorde diminuto sobre fá#	X	5
X	Análise desde o início da obra: análise numérica, aparecimento gradual das notas, o preenchimento total cromático, o motivo intervalar mi-si	X	15
X	Análise numérica do primeiro conjunto de notas cromático e dos acordes seguintes	X	15
X	Os restantes gestos da mesma natureza. A lógica da diminuição numérica.	X	5
INTERVALO			
X	Continuação da análise intervalar		5
X	Continuação da análise intervalar		5
Reaudição comentada – Análise da estrutura			
X	Reaudição		5
X	Análise da estrutura: outros elementos musicais, a divisão de secções pouco clara		10
X	Reaudição		10
X	Análise da estrutura: a escrita instrumental associada a cada uma secção, o papel da eletrónica		5

2.7 Relatório e planificação da 7ª aula

Escola: Conservatório de Música de Paredes

Data: 18/04/2018

Disciplina: Análise e Técnicas de Composição

Turma: 1º ano

Orientador científico: Prof. Doutor Evgueni Zoudilkine

Nr. alunos: 7

Orientador cooperante: Prof. André Rodrigues

Duração: 135 minutos

Conteúdos

- *Magnificat Secundi Toni* de Duarte Lobo
- *Magnificat Secundi Toni* de Tomás Luis de Victoria

- Tons salmódicos
- Cláusulas melódicas
- Cláusulas contrapontísticas
- Cláusulas médias e finais

Objetivos

O aluno deve ser capaz de:

- Identificar o segundo tom salmódico numa obra
- Identificar e classificar as cláusulas melódicas
- Identificar e classificar cláusulas contrapontísticas
- Identificar cláusulas médias

Descrição

A aula seguiu os moldes indicados na Parte I – Projeto Educativo.

2.8 Relatório da 8^a e 9^a aulas

As 8^a e 9^a aulas foram utilizadas para a implementação de outras atividades pedagógicas. Os seus relatórios constam na secção 4.

3. Relatórios de aulas assistidas e lecionada de música de conjunto

3.1 Relatório da 1^a aula

Escola: Conservatório de Música de Paredes

Data: 05/02/2018

Disciplina: Classe de Conjunto (Orquestra)

Nr. alunos: 5

Professor da disciplina: Prof. Frederic Cardoso

Duração: 90 minutos

Conteúdos e Descrição

- Aquecimento
 - Escala de Si bemol Maior em semibreves, ascendente e descendente, uma oitava.
 - Em semínimas ligada, rápida; em colcheias, mais rápido, uma vez articulado, outra ligada; em piano; só metais e 2^a saxofone.
 - Em cânone, depois entram trompetes, depois os restantes.
- *Jubilee Fanfarre* de Ivo Kouwenhoven
 - Só madeiras, passagem de semicolcheias: progressão para mais rápido.
 - Compasso 4: leitura só com madeiras.
 - Correção da passagem dos ataques dos metais.
 - Leitura, *tutti* do início.
 - Correção do primeiro tema e do acompanhamento.
 - Compasso 27: correção de notas.
- *Rhapsody in Blue* de George Gershwin, arranjo de Jerry Brubacker
 - Leitura, apenas clarinetes a partir da letra D. Pequenas correções.
 - Leitura a partir do B, *tutti*.
 - Leitura a partir do E, sem swing.
- *Postcard from Singapore* de Phillip Sparke
 - Leitura do 1^a andamento e 3^a andamento

3.2 Relatório da 2^a aula

Escola: Conservatório de Música de Paredes

Data: 22/02/2018

Disciplina: Classe de Conjunto (Orquestra)

Nr. alunos: 5

Professor da disciplina: Prof. Frederic Cardoso

Duração: 90 minutos

Conteúdos e Descrição

- Aquecimento
 - Exercício de crescendo e decrescendo apenas com som de ar nas boquilhas e bocais.
 - Exercício de acordes em forte com notas aleatórias.
 - Escala de Si bemol numa oitava, ascendente e descendente: em mínimas, semínimas, 2 colcheias por cada nota, 8 colcheias por nota, 8 semicolcheias por nota, tercinas, tercinas num andamento mais rápido. O professor pediu um som centrado e cuidado com articulação.
 - Metais começam e madeiras entram depois uma terceira abaixo. Treino do controlo da afinação.
- *Bubblegum* de Jack Bullock
 - De início ao fim, de cor. Alunos viram a folha para não verem a partitura.
 - Algumas correções verbais e leitura com partitura.
 - De início ao fim, de cor, novamente, mas ligeiramente mais rápido.
- *A round the band* de David Shaffer
 - Do início ao fim
 - Correção de um excerto dos eufónios
 - Tutti, compassos iniciais, correção de som por naipe instrumental
 - Trabalho dos compassos seguintes, onde está a melodia
- *Disney's Magical Marches*, arranjo de Eric Osterling
 - Apenas clarinetes, excerto no início da obra com maior dificuldade técnica
 - Tutti, do início ao fim, andamento mais lento
 - Tutti, do início ao fim, no andamento original da obra
 - Apenas clarinetes, passagem a meio da obra de dificuldade técnica
 - Leitura do início ao fim, tutti
- *Summon the heroes* de John Williams, arranjo de Michael Sweeney
 - Do início, só tema

- Diferentes correções em diferentes naipes instrumentais
- Exercícios de afinação
- Do início ao fim, tutti

3.3 Relatório da 3^a aula

Escola: Conservatório de Música de Paredes

Data: 01/03/2018

Disciplina: Classe de Conjunto (Orquestra)

Nr. alunos: 5

Professor da disciplina: Prof. Frederic Cardoso

Duração: 90 minutos

Conteúdos e Descrição

- Aquecimento
 - Inspiração e expiração profundas para dentro da boquilha, apenas som de ar. O professor chamou atenção aos alunos sobre a posição corporal.
 - Escala de si bemol maior numa oitava, ascendente e descendente: mínimas, 4 semínimas por nota – paragens para correção de afinação, ritmo: semínima + 2 tercinas + semínima por cada nota, ritmo: semínima + 4 semicolcheias + semínima + 4 semicolcheias por cada nota, em semínimas – aumentado a velocidade pouco a pouco.
 - Arpejo de si bemol maior: semibreves, mínimas.
- *Summon the heroes* de John Williams, arranjo de Michael Sweeney
 - Compasso 28:
 - Saxofones e eufónios, devagar, correções rítmicas.
 - Madeiras, melodia, correções de equilíbrio instrumental.
 - Tutti, correções rítmicas e de equilíbrio instrumental. Tutti novamente.
 - Compasso 40:
 - Clarinetes e saxofones, melodia.
 - Correções de sincronização nos saxofones.
 - Correções de afinação nos clarinetes.
 - Trompetes, correções de notas erradas
 - Flautas, oboés, trompete
 - Tutti
 - Compasso 48
 - Leitura lenta, clarinetes, correções rítmicas
 - Restante instrumental com o mesmo ritmo
 - Tutti, ao andamento original, correções de expressividade melódica

- Compasso 57
 - Eufónios, correções de notas
 - Correções de expressividade melódica em diferentes naipes instrumentais
 - Tutti, correções de notas
 - Apenas trompetes, correções de notas
 - Tutti até ao fim, correções de ritmo
 - Flautas, correções de ritmo e de notas
 - Tutti
- *Bubblegum* de Jack Bullock
 - De cor, do início ao fim, andamento mais lento
- *A round the band* de David Shaffer
 - De cor, do início ao fim
- *Disney's Magical Marches*, arranjo de Eric Osterling
 - Apenas início, correções do início
- Simulação do concerto do início ao fim
 - Correções de postura corporal e comportamento
 - Simulação da entrada do maestro
 - Leitura de todas as peças sem paragem

3.4 Relatório da 4^a aula

Escola: Conservatório de Música de Paredes

Data: 15/03/2018

Disciplina: Classe de Conjunto (Orquestra)

Nr. alunos: 5

Professor da disciplina: Prof. Frederic Cardoso

Duração: 90 minutos

Conteúdos e Descrição

- Aquecimento
 - Escala de si bemol maior numa oitava, ascendente e descendente: 4 tempos cada nota (tempo moderado), em mínimas (mesma velocidade, com paragens em algumas notas), com o padrão rítmico semínima com 6 colcheias (aumento de velocidade)
- *Bubblegum* de Jack Bullock
 - Leitura do início até ao compasso 19
 - Parte dos baixos, do compasso 19, correção de notas, afinação e articulação
- *A round the band* de David Shaffer

- Leitura do início até metade da peça
- *Disney's Magical Marches*, arranjo de Eric Osterling
 - Correção de sincronização no início da peça
 - Leitura do início do até ao fim
- *Summon the heroes* de John Williams, arranjo de Michael Sweeney
 - Leitura do início até ao compasso 9
 - Correções de sincronização, nomeadamente da entrada em anacruse do naipe de madeiras
 - Leitura de início ao compasso 45
 - Correções de notas nos saxofones, indicações verbais sobre a sonoridade
 - Leitura a partir do compasso 48 até ao fim
 - Correções de entradas
 - Leitura dos últimos dois compassos
 - Correções rítmicas no naipe de flautas
 - Correções das entradas em cânone dos nipes das madeiras e trompas
 - Correções dos nipes de bombardinos e trombones
 - Leitura desde o compasso 57, tutti
 - Correções de afinação nas trompas e trombones
 - Do compasso 48, naipe de metais, correções de sincronização
 - Compasso 48, tutti

3.5 Relatório da 5^a aula

Escola: Conservatório de Música de Paredes

Data: 22/03/2018

Disciplina: Classe de Conjunto (Orquestra)

Nr. alunos: 5

Professor da disciplina: Prof. Frederic Cardoso

Duração: 90 minutos

Conteúdos e Descrição

- Auto-avaliação
 - Os alunos fizeram a sua auto-avaliação por escrito.
- Aquecimento
 - Escala de si bemol: quatro tempos cada nota, articulado em semínimas em andamento rápido,
- *Summon the heroes* de John Williams, arranjo de Michael Sweeney

- Compasso 12, apenas metais, correções de sincronização
 - Compasso 12, tutti, correções de sincronização
 - Do início, correções de andamento
 - Anacrusa para o compasso 16, correções de andamento
 - Compasso 37 ao fim, correção de dinâmicas, equilíbrio sonoro e correções de notas
 - Compasso 48, eufônios e trombones, correções de afinação
- *Disney's Magical Marches*, arranjo de Eric Osterling
 - Compasso 5, clarinetes e flautas, andamento lento, correções de notas
 - Compasso 5, apenas 2^{os} clarinetes, correção de equilíbrio
 - Compasso 5, clarinetes e flautas, andamento normal
 - Do início, tutti, sem maestro
- *A round the band* de David Shaffer
 - Leitura do início até metade
- *Bubblegum* de Jack Bullock
 - Leitura do início até metade
- Simulação do concerto
 - Simulação da entrada do maestro, correções de postura e comportamento
 - Leitura das obras anteriores
 - Simulação de agradecimento sempre no fim de cada obra
- *Bubblegum* de Jack Bullock
 - Leitura do início ao fim, com partitura para decorar
 - Leitura do início ao fim, sem partitura

3.6 Relatório da 6^a aula (lecionada)

Escola: Conservatório de Música de Paredes

Data: 23/05/2018

Disciplina: Classe de Conjunto (Orquestra)

Nr. alunos: 5

Professor da disciplina: Prof. Frederic Cardoso

Duração: 90 minutos

A aula foi lecionada por mim.

Conteúdos

- Aquecimento com escala de Si bemol Maior
- *Beauty and the Beast* de Alan Menken, arranjo de Michael Sweeney

- *Castle Hill Overture* de Anne MyGinthy
- *The Tempest* de Robert W. Smith
- *Procession Of The Lords* de Jack Bullock

4. Relatórios de atividades participadas e organizadas

4.1 Relatório da 1^a atividade

Atividade: O processo composicional de *E é sempre melhor o impreciso que embala do que o certo que basta* de Luís Neto da Costa

Data: 21/11/2017

Local: Conservatório de Música de Paredes

Público-alvo: Alunos de ATC do Conservatório de Música de Paredes

Atividade participada e organizada

Descrição

Devido ao concerto do clarinetista Frederic Cardoso que estreou obras para clarinete solo escritas por compositores portugueses, entre eles eu próprio e o orientador pedagógico André Rodrigues, tomou-se a iniciativa de dar a conhecer um pouco sobre as obras a todos os alunos de Análise e Técnicas de Composição. Porém, na impossibilidade prática de ter os outros compositores, foi pedido a alguns dos alunos de ATC para fazerem uma recensão do concerto enquanto outros dois ficaram encarregues de uma recensão sobre a minha obra e a do orientador pedagógico.

Quanto à minha obra «E é sempre melhor o impreciso que embala do que o certo que basta», dividi a minha apresentação nos seguintes temas: alturas, ritmo e estrutura. Optei por apresentar de forma sequencial. A principal preocupação foi separar estes temas visto que apela a uma maior organização e clareza dos diferentes componentes do processo composicional. Porém, de forma a poder abranger outros temas, o ritmo foi dividido em: programação, operações rítmicas e as séries numéricas (que por sua vez se relaciona com as alturas).

A obra usa diversas escalas construídas maioritariamente com dedilhações normais do clarinete com chaves acrescentadas o que resulta em alturas em oitavos-de-tom e de timbre abafado. Comecei logo por explicar que a partitura continha duas pautas: a de baixo com essas posições e a de cima com o som real. Daí mostrei a tabela com as escalas e explicando o que era oitavos-de-tom, conceito novo para os jovens estudantes. Referi a importância de ser clarinetista que me possibilitou esta experimentação e catalogação destas escalas de oitavos-de-tom e com timbres característicos. Não

ficando apenas neste nível teórico e porventura algo de difícil entendimento para os alunos, o clarinetista Fréderic Cardoso tocou algumas escalas e o início da obra.

Quanto ao ritmo, uma pequena introdução foi feita quanto à composição assistida por computador e referi o Max/Msp pois foi o software que usei no processo da obra. Depois de alguns breves aportamentos sobre a programação, mostrei os patches realizados e comecei por explicar para que é que eles me serviram. De toda a informação contida neste trabalho, optei por demonstrar principalmente os objetos ligados às operações rítmicas. Posteriormente, mencionei as séries numéricas que uso na obra sem aprofundar. Visto que estas séries se relacionam com as alturas, houve uma pequena expliação sobre o uso destas séries nesse parâmetro.

Quanto à estrutura, expliquei que usa a série como determinador das durações das secções e referi a forma como elas se dividiam através de alguns silêncios e notas agudas que as dividiam.

No final, decidi explicar o título demonstrando a sua relação com a atitude estética que tive para com a obra.

Algum tempo foi deixado para perguntas e para a intervenção do clarinetista que referiu a obra como uma provação ao ouvinte e na possibilidade desta linguagem ser o convencional daqui a um século. Este tipo de abordagem propiciou especulações de natureza estética e questões dessa natureza e também relacionadas com a percepção acústica da obra.

4.2 Relatório da 2^a atividade

Atividade: Ida a um concerto da Orquestra da Casa da Música

Data: 2/12/2017

Local: Casa da Música

Público-alvo: Alunos do 3º ano de ATC do Conservatório de Música de Paredes

Atividade organizada

Descrição

Os alunos foram assistir ao concerto da Orquestra Sinfônica do Porto Casa da Música dirigida por Baldur Brönnimann, na Sala Suggia, que contava com o seguinte programa:

- Curvatório de Luís Neto da Costa
- *Taras Bulba* de Leos Janacek
- *Two Episodes* de Magnus Lindberg
- *O Pássaro de Fogo* de Igor Stravinski

4.3 Relatório da 3^a atividade

Atividade: Lançamento do CD *Mixed Dialogues*

Data: 11/04/2018

Local: Auditório do CCCI – Universidade de Aveiro

Público-alvo: A toda a comunidade do DeCA, mas direcionado principalmente a clarinetistas e compositores

Atividade organizada e participada

Cartaz



Texto de apresentação

Dia 11 de abril, quarta-feira, às 18h, irei falar sobre o CD Mixed Dialogues e sobre a minha obra "E é sempre melhor o impreciso que embala do que o certo que basta" no Auditório do CCCI. Falarei sobre novas técnicas para clarinete, microtonalidade e, para os mais geeks, sobre a biblioteca Bach

para MAX/MSP. Contarei com a presença do Frederic Cardoso, clarinetista este que já estreou cerca de 50 obras de compositores portugueses e que nos dará o seu parecer sobre as restantes obras e sobre a relação compositor-intérprete.

Planificação

Introdução		
Sumário da palestra	Composto por 4 momentos: as diferentes linguagens dos compositores, a relação entre compositor e intérprete, o processo criativo na música de Luís Neto da Costa e as novas técnicas para clarinete	3'
Biografia de Luís Neto da Costa		1'
Febres de arabescos em frisos inertes	Excerto + Partitura + Comentários de Peter Rundel	3'
Curvatório	Excerto + Partitura	2'
Biografia de Frederic Cardoso		1'
As diferentes linguagens dos 7 compositores portugueses		
Alain M. Rosa	Biografia + Texto Explicativo + Questão	4'
André Rodrigues		4'
Hugo Vasco Reis		4'
Carlos Brito Dias		4'
Rodrigo Cardoso		4'
Bernardo Lima		4'
O sistema composicional de E é sempre melhor melhor o impreciso que embala do que o certo que basta		
Microtonalidade		2'
Microtonalidade no clarinete		3'
A técnica 0123	Explicação de como foi descoberta a partir dos primos gémeos.	1'
0123 em Between Choices	Mostrar áudio	2'
Programação Musical	Max/MSP Biblioteca BACH	3'

	Mostrar os patchs	
O ficheiro word onde a obra foi criada	Mostrar a partitura	2'
Palestra de Frederic Cardoso sobre <i>E é sempre melhor (...)</i>		7'
Performance de <i>E é sempre melhor melhor o impreciso que embala do que o certo que basta</i>		14'

Textos sobre as obras e questões dirigidas ao clarinetista

Six Concert Études é uma obra que usa o género dos estudos de concerto. Este género, muito em voga na época romântica, destina-se a aprimorar a técnica instrumental de um determinado instrumento, por vezes levados a níveis virtuosísticos muito difíceis.

Embora quede em desuso nos circuitos da música contemporânea, o Alain usou-o porque, durante o seu percurso de clarinetista, sempre tocou este tipo de repertório e talvez tenha fantasiado em criar uma peça do género.

A possibilidade do Frederic Cardoso tocar a obra fez com que o Alain desse asas à imaginação e criasse uma das peças do CD mais difíceis a nível técnico, com uma velocidade muito rápida e saltos intervalares complicados. Porém, apesar da convencionalidade do género, a obra não tem compassos e usa técnicas como o flatterzunge e multifónicos.

Nos diferentes andamentos, diferentes motivos técnicos são usados.

Questão 1: Frederic, dos mais de 50 compositores que estreaste, é comum algum compor para ti um estudo de concerto ou alguma peça que ainda tenha esta ideia de virtuosismo romântico, de querer que o instrumentista seja um Paganini do clarinete?

Canto para a remissão tem um título de conotação religiosa. Diz o compositor: “A constante presença do registo grave do instrumento, as irregularidades rítmicas, bem como os andamentos lentos, representam o ambiente escuro das trevas e do abismo. Os registos agudos, os arpejados e as dinâmicas fortes fazem alusão a um conjunto de preces, como remissão para todos os males. Por fim, a melodia modal, as melodias tocadas e cantadas em simultâneo, bem como os efeitos de vento, aludem à ascensão e libertação das trevas. Em suma a obra pretende ser um hino de libertação de todos os conflitos e pecados que afectam o interior humano, bem como um grito de apelo às crises e guerras que afectam as nações do mundo actual”.

André Rodrigues, que é professor de Análise e Técnicas de Composição, parece ter ficado inspirado pelas suas aulas sobre o canto gregoriano e, por isso, usou escalas modais. Ritmicamente, a obra tem uma liberdade rítmica à la canto gregoriano. Para além disso, o compositor contrapõe técnicas como cantar e tocar ao mesmo tempo e o som de ar com chaves.

Questão 2: Frederic, o estilo desta obra também é um estilo pouco comum na atualidade. Costuma receber muitas obras que usem escalas modais?

Questão 3: O André Rodrigues também pede na obra para cantar e tocar ao mesmo tempo. Quais as dificuldades que encontras neste tipo de técnica?

Diz o compositor: «***Metamorphosis*** explora a solidão, a exclusão, a crise, os ideais... “Resonances” relaciona-se com a intensidade, amplificação, percepção, tempo, distância, espaço...» Para além deste universo poético do compositor, o Hugo Vasco Reis, tal como o Alain M. Rosa e como algumas passagens do André Rodrigues, concebeu uma obra sem compasso. Explora técnicas como multifônicos, glissando, microtons, *flatterzunge*, cantar e tocar ao mesmo tempo, etc. O ouvinte perde-se enquanto ouve porque a linha narrativa parece não ter direção.

Questão 4: Frederic, na passada sexta-feira, na Casa da Música, o compositor Magnus Lindberg respondeu a uma pergunta minha dizendo que o compositor é um utopista e que se deve manter assim, mas quando algo a nível prático não funciona, tem que ceder. Como agir um intérprete quando algo que um compositor escreveu não funciona?

quatro poeMas. Esta obra tem a particularidade de ter um poema recitado no início, entre as peças e no fim da obra. A dinâmica é maioritariamente abaixo de piano, acompanhando um poema que é uma declaração de amor. Os versos curtos seguidos de uma pausa narrativa assemelham-se às células musicais curtas seguidas de pausas gerais. A linha narrativa, embora um pouco mais delineada do que a da peça de Hugo Vasco Reis, também permanece estática evocando o carácter do poema.

Questão 5: A terceira peça do Carlos usa multifônicos numa dinâmica que chega aos 5 pffff. Na obra do Hugo Vasco Reis, os multifônicos ou são piano ou têm crescendo e diminuendo de piano para forte e depois para piano. Na obra do Alain M. Rosa, há multifônicos com 3 pp. Porém, a minha obra já encontras multifônicos em forte. Achas que a dinâmica é colocada por motivos práticos

ou se faz parte de uma ideia poética específica? Colocando a questão de outra forma, o que achas que significa um multifónico para um compositor e para um clarinetista?

Gaia é uma figura mitológica, a personificação da Terra. Tal como as outras obras, a associação extramusical é subjetiva a cada compositor. E tal como as outras obras, o Rodrigo tenta explorar novas sonoridades no clarinete tal flutuações de timbre com a embocadura, microtons, multifónicos e bisbigliando. Tal como noutras obras, o compositor requisita ao instrumentista um grande nível técnico explorando diferentes campos cromáticos onde as novas sonoridades intervêm de forma contrastante.

Questão 6: Apesar de tantas técnicas diferentes, ainda há uma escrita convencional nas obras destes compositores, como se houvesse uma hibridez entre o novo e o antigo. Achas que a música dos jovens compositores portugueses deveria assumir as novas técnicas? Ou achas que a boa música não depende da novidade técnica?

Questão 7: Achas que os jovens compositores portugueses estão atrás do que se tem feito no estrangeiro?

4.3 Relatório da 4^a atividade

Atividade: Música dos séculos XX e XXI. Uma reflexão.

Data: 23/05/2018

Local: Conservatório de Música de Paredes

Público-alvo: Todos os alunos de ATC do Conservatório de Música de Paredes

Atividade organizada e participada

Descrição

Através de algumas obras de compositores de renome dos séculos XX e XXI, percorreu-se a história da música destes dois séculos contrapondo as várias correntes. Complementando cada obra, descreveram-se as várias ideologias associadas às correntes musicais. Através de um discurso a procurar a reflexão dos alunos, tentou-se fomentar a curiosidade sobre o processo intelectual da música. Entre as obras mostradas contam-se: *Atmosphères* de G. Ligeti, *Plötzlichkeit* de B. Ferneyhough, *Gesungene Zeit* de W. Rihm, *Mouvement* de H. Lachenmann, *Piano Phase* de Steve Reich.

Considerações finais

A Prática de Ensino Supervisionada possibilitou o contacto direto com a realidade escolar. Com este estágio, comprehendi que uma escola se organiza de múltiplas forças e de múltiplas sensibilidades. Embora o papel do professor se possa resumir a planificar aulas e lecionar, a parte humana é um elemento importante para que a lecionação seja bem sucedida.

A observação de aulas de outro professor foi uma mais valia. Como observador, conseguimos identificar qualidades e defeitos, colocarmo-nos no papel do professor e imaginar como faríamos algo de diferente, prever problemas e soluções, entre outros. Melhoramo-nos a nós mesmos vendo como os outros fazem. A lecionação de aulas moldou-se com o que aprendi com essa observação.

A aplicação prática do projeto educativo possibilitou compreender e confirmar o que pode ou não ser lecionado. Embora a planificação anteveja problemas possíveis, uma aula tem sempre algo de imprevisível e cada aluno é possuidor de características peculiares. Algumas matérias não funcionam devido à grande diferença do nível dos alunos com o nível da matéria, outras são facilmente assimiladas pelos alunos. Só com a experiência é que se consegue ser sensível a este tipo de questões e confirmar esse tipo de questões.

Verifiquei um grande interesse pela música de compositores portugueses por parte dos alunos. Porém, quanto à música dos séculos XX e XXI, não há consenso: uns gostam, outros não. Mas mais importante do que o gosto, é a falta de capacidade de argumentação. Não se consegue comunicar uma opinião sobre aquilo que não se conhece. E o propósito de ATC deve ser também dar a conhecer, não fosse esta uma disciplina científica.

No futuro, o objetivo é aumentar as propostas de aula de análise nestes moldes, criar uma espécie de manual com mais ferramentas pedagógicas e muito próximo dos modelos de manuais do ensino regular. Pretendo aumentar as obras de compositores portugueses, criar aulas de análise comparativa, evitar lacunas cronológicas e tornar ATC mais plural, evitando assim uma disciplina canonista, anacrónica e cronocentrista.

Anexos

Anexo 1: Acordes iniciais de Purlieu

Acordes iniciais de Purlieu

Obra para 21 cordas de Emmanuel Nunes

The musical score consists of six staves, each representing a different instrument from a 21-cord ensemble. The instruments are labeled as follows:

- Staff 1: CB1, CB2, C1, C3, C2, A3, V10, V9
- Staff 2: CB2, C1, C3, CB1, C2, A3, V2, V5
- Staff 3: CB2, CB1, C3, C1, C2, A3
- Staff 4: CB1, CB2, C2, C3, C1, A3, A2, A1, A4, V3, V5
- Staff 5: CB2, CB1, C1, C3, C2
- Staff 6: CB2, C3, CB1, C1, C2, A2, A3, A4, V2, V5

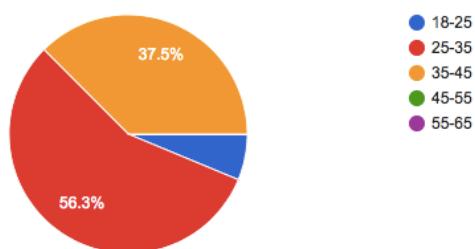
Chords are indicated by vertical stacks of notes on the staff, and specific notes are marked with stems and heads. Measure numbers are placed above the staves at various points: V8, V2, V5, A4, A2, V1, V4, V1, V4, V6, V12, V12, V8, V11, V7, V9, V10, V6, V5, V4, V2, V1, V4, V2, V1, V9, V12, V11, V10, V9, V8, V7, V6, V1, V8, V9, V10, V3, V11, V12, V7, V6.

V11 V5 V10 V12 V9 V8 C3 V7 A1 A3 V4 V6 V3
 CB1 CB2 C2 C1 V2
 V1 V4 C2 V1
 CB2 CB1 C1 C3 A4 A2 V2 V5
 V5 V4 V2 V1
 CB1 CB2 C1 C2 A2 C3 A4
 V4 V12 V11 V10 V9 V8 V7 V6
 CB2 CB1 C2 A2 C1 A3 C3 A4 V5
 A4 A2 V5 V2 V4 V1
 CB2 CB1 A1 C3 C1
 A3 V11 V10 V5 V9 V8 V7 V4 V6
 CB1 CB2 C2 C1 C3 A1 A4 V12 A2

Anexo 2: Inquéritos realizados a professores de ATC

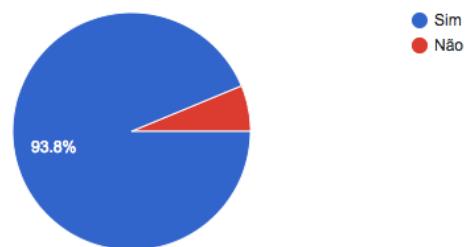
Idade

16 responses



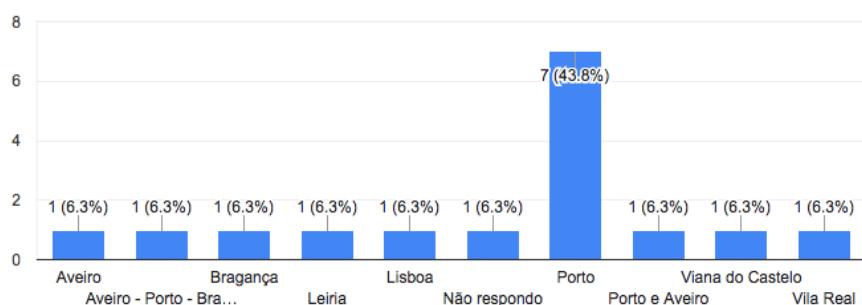
Lecionou ATC no presente ano letivo?

16 responses



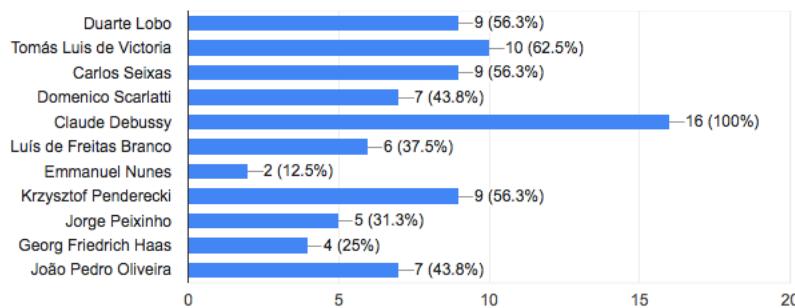
Em que distrito(s) leciona?

16 responses



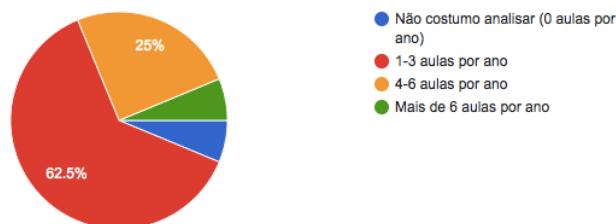
Selecione os compositores que já analisou em ATC.

16 responses



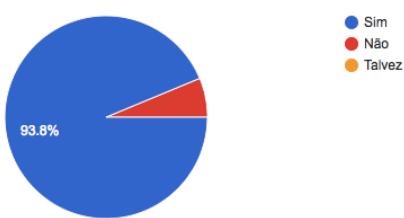
Com que frequência analisa música de compositores portugueses?

16 responses



Considera relevante a análise de música de compositores portugueses?

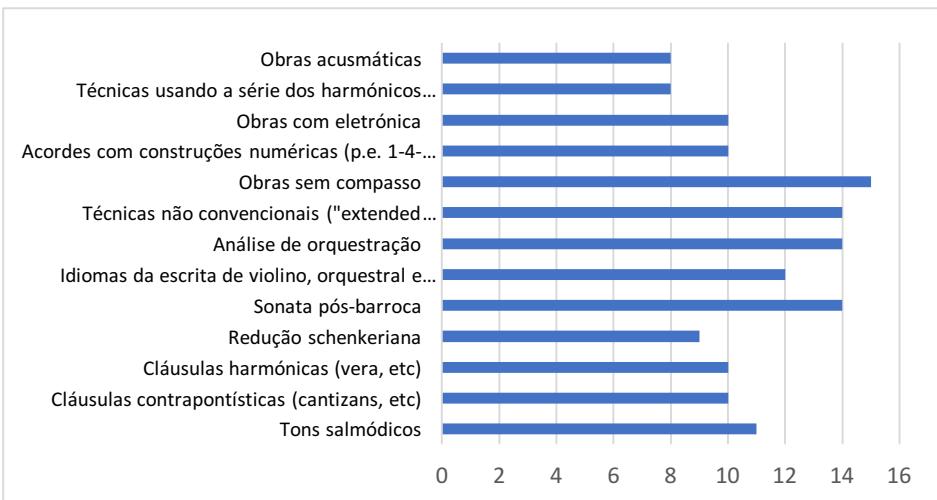
16 responses



Em relação à pergunta anterior, porquê?

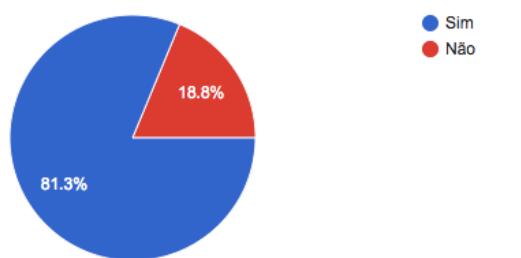
16 responses

- Porque representa uma parte importante da nossa cultura e identidade!
- Toda a música é relevante para a aprendizagem, independentemente da sua origem.
- permite fornecer um contexto para a música nacional, em paralelo com a música ocidental
- Acho deveras importante a música portuguesa, para que os alunos tenham a noção do que se fez ao longo da história em termos nacionais, bem como o que se vai fazendo nos dias de hoje.
- É importante os alunos conhecerem os vários compositores do seu país e compará-los com os seus contemporâneos.
- O paralelismo é necessário, até para criação de uma consciencialização colectiva da música actual e dos criadores actuais no panorama português. Um esforço de criação de públicos atentos à produção artística portuguesa e músicos profissionais incitadores da criação.
- Acho importante ouvir muitos compositores - mostrar variedade. Se são portugueses ou marroquinos não me parece muito relevante.
- É importante que a disciplina de ATC reflecta o contexto em que vivemos. Esse contexto depende de várias dimensões culturais, entre as quais a cultura portuguesa.
- Pelos mesmos motivos pelos quais se analisa música de compositores de outras nacionalidades.
- Por ser tão válida como toda a outra música e por ser a nossa herança cultural
- Estamos a falar da nossa identidade e que esclarece aos alunos a forma como a evolução artística portuguesa se desenvolveu ao longo dos tempos.
- Sobretudo para fazermos o paralelismo com os compositores estrangeiros, bem como para divulgação do nosso património.
- Afinidade cultural. Interesse neste assunto. Sinto que são assuntos menos estudados e que posso ensinar algo cujo conhecimento é, fundamentalmente, meu, e não apenas assente em bibliografia amplamente divulgada, que também utilizo.
- Valorizar o património musical.
- Pela qualidade da música e interesse histórico-cultural.
- São compositores que fazem parte da nossa história da música e é importante que os alunos tenham conhecimento e aprendam a forma como pensavam a música (ao nível da composição). De uma forma geral, é fundamental que os nossos músicos sejam cada vez mais conhecidos e estudados.



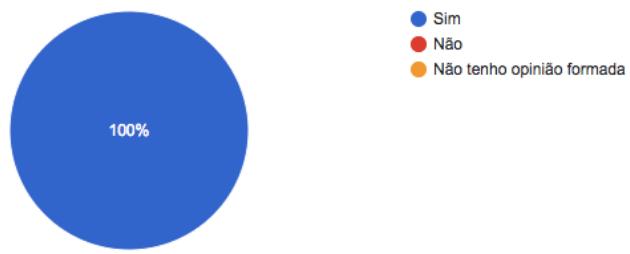
Já alguma vez analisou duas obras de dois compositores diferentes numa mesma aula?

16 responses



Considera que a comparação entre duas obras pode ajudar o aluno a compreender melhor uma determinada matéria?

16 responses



Referências bibliográficas

- Aldwell, Edward, Carl Schachter, and Allen Cadwallader. *Harmony & Voice Leading*. 4^a Edição. Clark G. Baxter, 2003.
- Allison, Brian Jerome. "Carlos Seixas: The Development of the Keyboard Sonata in Eighteenth-Century Portugal." North Texas University, 1982.
- Alvarenga, João Pedro d'. "Some Preliminaries in Approaching Carlos Seixas' Keyboard Sonatas." *Ad Parnassum*, no. 13 (2009): 95–128.
- Andrew Simmons. "Tone and Mode in the Polyphonic Magnificat Cycle ca. 1530-1552." University of Edinburgh, 1995.
- Arends, Richard. "Learning to Teach." In *Handbook of Educational Psychology*, 608, 2014. doi:10.1017/CBO9781107415324.004.
- Arslan, Mehmet. "THE ROLE OF QUESTIONING IN THE CLASSROOM." *Hasan Ali Yücel Eğitim Fakültesi Dergisi* 2 (2006): 81–103.
- Assis, Paulo de. *Emmanuel Nunes, Escritos e Entrevistas*. Casa da Música/Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, 2011.
- . *Jorge Peixinho, Escritos e Entrevistas*. Casa da Música/Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, 2010.
- Bannach, Tony. "An Extended Analysis of Krzysztof Penderecki's Threnody to the Victims of Hiroshima," 2013. <http://www.anthonybannach.com/uploads/2/1/6/7/21674290/pendereckipaper.pdf>.
- Borges, Cláudia. "O Estilo Compositinal de Jorge Peixinho Nas Obras Recitativo I, II, III, IV." Universidade de Aveiro, 2005.
- Boulez, Pierre. *Notes of an Apprenticeship*. New York, 1968.
- Branco, João de Freitas. *História Da Música Portuguesa*. 4^a Edição. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1959.
- Brown, Matthew. "Tonality and Form in Debussy's 'Prélude À L'Après-Midi d'un Faune.'" *Music Theory Spectrum* 15, no. 2 (1993): 127–43.
- Bukofzer, Manfred F. *Music in the Baroque Era*. Vail-Ballou Press, 1947.
- Campos, Nuno. "História Da Cultura e Das Artes – Conteúdo Musical Crúzio Conimbricense." Universidade de Aveiro, 2015.
- Carvalho, Mário Vieira de. *Razão e Sentimento Na Comunicação Musical - Estudos Sobre a Dialéctica Do Iluminismo*. Relógio D'Água, 1999.
- Castilho, M.L.C. "A Pontuação Métrica e Semântica Na Música Polifônica: Cláusula e Plano

- Cadencial.” *CONVERGÊNCIAS*, 2010.
- Castro, Paulo Ferreira de. *Luís de Freitas Branco - Paraíso Artificiais*. Instituto das Artes, 2007.
- Collier, David. “The Comparative Method.” *Political Science The State of the Discipline II*, 1993, 105–19. doi:10.2307/2504222.
- “Conservatório de Música de Paredes: Projeto Educativo 2017-2020,” n.d. <https://conservatoriomusicaparedes.pt/>.
- Cook, Nicholas, and Anthony Pople. *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*. Edited by Cambridge University Press, 2004.
- Darville, Sila. “A Motivic Analysis of Krzysztof Penderecki’s Cadenza for Solo Violin.” Texas Tech University, 2017.
- Educação, Ministério da. “História e Geografia de Portugal.” In *Organização Curricular e Programas*, n.d.
- Grout, Donald J., and Claude V. Palisca. *A History of Western Music*. W. W. Norton & Company, 2001.
- Hakim, Naji. *Guide Pratique d’analyse Musicale*. 6º., 1991.
- Haynes, Bruce. *The End of Early Music*, n.d.
- Kager, Reinhard. “Harmony of Futility - The Latest Music of Georg Friedrich Haas.” Accessed June 1, 2018. <https://www.universaledition.com/composers-and-works/georg-friedrich-haas-278>.
- Kelly, William. *A Grammar of Gregorian, or Plain Chant Music Kelly*. Thomas Richardson and Son, 1847.
- Kostka, Stefan. *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*. 3rd ed. Prentice Hall, 2005.
- . *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*. 3rd ed. Prentice Hall, 2005.
- Kramer, Jonathan D. “Postmodern Concepts of Musical Time.” *Indiana Theory Review* 17, no. 2 (1996): 21–61.
- Kurkela, Vesa, and Lauri Väkevä. *De-Canonizing Music History*. Cambridge Scholars Publishing, 2009.
- “Lc 1 - Biblia Online.” Accessed June 1, 2018. http://capuchinhos.org/biblia/index.php/Lc_1%0D.
- Lee, Ji-Eun. “A Comparison of the Keyboard Sonatas of Domenico Scarlatti and Antonio Soler.” University of Cape Town, 2000.
- Lobo, Duarte. *Magnificat Secundi Toni*. Edited by Manuel Joaquim. Instituto Para a Alta Cultura, 1945.
- Lopes-Graça, Fernando. *A Música Portuguesa e Os Seus Problemas - II*. Editorial Caminho, 1989.
- . “Sobre o Conceito de «Música Portuguesa».” In *A Música Portuguesa e Os Seus Problemas I*. Editorial Caminho, 1989.
- Muxeneder, Therese. “Georg Friedrich Haas: Ein Schattenspiel,” n.d.

- [https://www.universaledition.com/de/komponisten-und-werke/georg-friedrich-haas-278/werke/ein-schattenspiel-11528.](https://www.universaledition.com/de/komponisten-und-werke/georg-friedrich-haas-278/werke/ein-schattenspiel-11528)
- Newman, William S. *The Sonata in the Baroque Era (His A History of the Sonata Idea)*. 3rd ed. W. W. Norton & Company, 1972.
- Nogueira, Ilza. “O DISCURSO ANALÍTICO: Uma Prática Essencial e Acidental Na Formação Do Músico.” *Revista Da ABEM*, 2014, 82–95.
<http://abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/503/413>.
- Nunes, Emmanuel. *Purlieu*. Editions Jobert, 1971.
- Peixinho, Jorge. *Estudo III Em Si Bemol Maior*. Centro de Informação da Música Portuguesa, 1976.
http://www.mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=0&edicao_id=6673&lang=PT.
- Pessoa, João D’Abreu. *Arte de Canto Chão Para o Uso Do Seminario Da Cidade de Vizeu, e Para o Mais Clero Do Mesmo Bispado*, 1830.
- Reising, Sam. “5 Questions to Georg Friedrich Haas (Composer).” Accessed June 1, 2018.
<https://www.icareifyoulisten.com/2013/11/5-questions-to-georg-friedrich-haas-composer/>.
- Rimsky-Korsakov, Nikolai. “Chapter 1. General Review of Orchestral Groups.Pdf,” n.d.
- Rúa, Olga María. “A Historical Overview of Carlos Seixas’s Works for Solo Keyboard and a Performance Guide Based on Analytical Observations Including Pedagogical Annotations and Analysis of Four of His Keyboard Pieces.” Univerisity of Iowa, 2010.
- Seabra, Augusto M. “Louvor e Questionação de Emmanuel Nunes,” 2012.
<https://www.publico.pt/2012/09/03/jornal/louvor-e-questionacao-de-emmanuel-nunes-25179385>.
- Seiça, Alberto Medina De. *Introdução Ao Canto Gregoriano*. Coimbra, 2012.
http://www.psalterium.com/pt/data/_uploaded/file/Curso_de_canto_gregoriano_2012.pdf.
- Solesmes, Benedictines of. *The Liber Usualis*. Desclée Company, 1961.
- Sutcliffe, W. Dean. *The Keyboard Sonatas of Domenico Scarlatti and Eighteenth-Century Music Style*. Cambridge University Press, 2003.
- Terry, Jason. “A History Of e Plagal-Amen Cadence.” University of South Carolina, 2016.
- Thalésio, Pedro. *Arte Do Canto Chão*, 1618. <http://purl.pt/72>.
- Victoria, Tomás Luis de. *Magnificat Secundi Toni*. Edited by Felipe Pedrell. Breitkopf und Härtel, 1904. [http://imslp.org/wiki/16_Magnificats_\(Victoria%2C_Tomás_Luis_de\)](http://imslp.org/wiki/16_Magnificats_(Victoria%2C_Tomás_Luis_de)).
- Wadsworth, Benjamin K. “Schenkerian Analysis for the Beginner Introduction: SchenKer in the Classroom.” *Journal of Music Theory Pedagogy*, 2017, 45–46.
- Walk, Kerry. “How to Write a Comparative Analysis,” 1998.
<https://writingcenter.fas.harvard.edu/pages/how-write-comparative-analysis>.

Zattra, Laura. "Analysis and Analyses of Electroacoustic Music." *Sound and Music Computing (SMC05)*, 2005. doi:10.1126/science.1125017.

Zoudilkine, Evgueni. "Evolução Da Linguagem Musical e Especificidades Das Técnicas Na Música Orquestral de Jorge Peixinho." Universidade de Aveiro, 2004.