

A ESCRITA PARA GUITARRA DE JOSÉ LOPES E SILVA: TRÊS CASOS PARTICULARES

Pedro Figueiredo de Oliveira e Sousa

Trabalho de Projeto de Mestrado em Artes Musicais

Versão corrigida e melhorada após a sua defesa pública.

Trabalho de Projeto apresentado para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Artes Musicais realizado sob a orientação científica da Professora Doutora Isabel Pires.

Dedico este trabalho aos meus pais e irmã.

AGRADECIMENTOS

Com a pandemia que se instalou em 2020 e os vários isolamentos sanitários que existiram, ao longo de dois anos, fui forçado a uma paragem profissional que me fez perder todas as principais fontes de rendimento que tinha. Devido a este facto, quero muito agradecer todo o apoio da minha família, a todos os níveis, em particular aos meus pais, Emília e João, à Estela e também ao meu tio Zé, pois sem o seu apoio a conclusão deste Mestrado não teria sido de todo possível. Um agradecimento especial à minha irmã Maria João Sousa e ao meu cunhado Saul Falcão pelo seu apoio na revisão final deste trabalho.

Agradeço à minha orientadora Professora Doutora Isabel Pires pelas longas conversas sobre música e todos os seus meandros, bem como a confiança que me transmitiu para a realização deste trabalho.

Também, foi sem dúvida determinante para a conclusão desta etapa académica, todo o apoio e entusiasmo por parte dos docentes das várias unidades curriculares do meu mestrado e, em especial, agradeço ao Professor Doutor João Pedro Alvarenga pelos ensinamentos transmitidos no seu Seminário de Paleografia Musical. A todos os docentes dos cursos que fiz no Centro Luís Krus, mostro o meu agradecimento.

Quero fazer um especial agradecimento às professoras Ana Paula Russo, Filipa Menezes, Maria João Serrão e também ao professor Manuel Morais pela generosidade com que partilharam as suas vivências e convivências com Lopes e Silva. Os seus testemunhos foram, sem dúvida, muito importantes e relevantes para esta investigação.

Agradeço à Prof. Maria José Barriga pela cedência de uma sala do seu espaço *Mousiké*, à *Orquestra Sinfónica Juvenil*, na pessoa do Vítor Mota, e ao *Estúdio – Dance Spot* pela sua disponibilidade e apoio para a preparação do concerto.

Se não fosse o entusiasmo da Ana Albino, do João Duarte e da Inesa Markava, o concerto não teria existido, a quem estou muito grato pela sua entrega total a este projeto. Um especial agradecimento à minha equipa de produção: Ana Luísa Cunha, Emanuel Soares, Gustavo Paixão e ao Jorge Serigado.

Aos docentes e alunos da Escola Superior de Música de Lisboa, respetivamente: aos professores Jaime Reis, Carlos Caires, Carlos Marecos e Sérgio Henriques e à sua

equipa técnica, bem como à Marta Domingues e ao João Pacheco por todo o apoio no dia do concerto.

O dia-a-dia da Faculdade é gerido por várias pessoas que dão a cara, auxílio e boa disposição sem as quais a vivência no *campus* não seria possível, agradeço em particular: ao Sr. Francisco Gama e à Sr.^a Aldina Santos por todo o apoio e disponibilidade em ajudar nas questões administrativas do departamento de Ciências Musicais; à Sr.^a Rosa Costa pela boa disposição e eficácia nas questões burocráticas; ao Sr. José de Carvalho e toda a equipa de segurança que sempre e tão prontamente me deram o auxílio necessário; e à Daniela do café, por toda a sua alegria e profissionalismo; a todos os funcionários da Biblioteca B.M.S.C. pela atenção e eficiência e também um agradecimento especial a toda a equipa de limpeza pelo seu trabalho incansável e de extrema importância em manter a higiene sanitária do *campus*.

Um agradecimento especial, aos meus colegas de Mestrado: Alice Fernandes, Ana Albino, Carolina Martins, Darren Nascimento, Gustavo Paixão, João Antunes, João Alexandre Dias, Kelly Boraschi, Nuno Mendes, Patrícia Moreira, Pedro Almeida e Zlarid Almeida. Sem a sua amizade e presença de espírito, teria sido mais difícil ultrapassar os diversos desafios que foram aparecendo ao longo do curso.

Aos meus alunos Simão Correia e Sarah Landis pelo seu empenho nas aulas de contrabaixo, o que é um grande motivo de orgulho enquanto professor.

Por fim gostaria de agradecer aos meus amigos que, não tendo estado implicados na realização deste trabalho, foram muito importantes numa altura tão difícil, como foi todo o período da pandemia: Anália Torres e saudoso amigo João Ferreira de Almeida, Ana Sofia Saraiva, Filipa Carlos, Luísa Simões, Miguel Ivo Cruz, Pedro Seabra, Ricardo Pires, Cinira Macedo e Francis Bern, André Reis e Leonel Mateus, aos meus queridos amigos dos *Polyphonicus Anonymus*, em especial ao casal Isabel e Pedro Duran, e dos *Opus 28* e aos amigos de Abrantes, em especial ao meu «bro» Luís Pedro Peixoto.

Finalizo agradecendo uma vez mais à minha família por me forçar todos os dias a ir sempre mais além e assim ultrapassar todos os desafios que me vão aparecendo.

A ESCRITA PARA GUITARRA DE JOSÉ LOPES E SILVA: TRÊS CASOS PARTICULARES

PEDRO FIGUEIREDO DE OLIVEIRA E SOUSA

RESUMO

Este trabalho académico, no âmbito do Mestrado em Artes Musicais da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, consiste na abordagem do conceito de partitura gráfica e sua quiddidade nos diferentes parâmetros que a definem. Através de diferentes autores, procura-se perceber a diferença entre os conceitos de improvisação e indeterminação musicais. Este estudo, focado na escrita para guitarra clássica de um repertório da segunda metade do século XX, procura identificar os elementos não convencionais da escrita musical do compositor José Lopes e Silva, através da análise musical feita a cada um dos três manuscritos, do seu repertório original, selecionados para este trabalho. Os casos de estudo foram os manuscritos das peças: *Tensão e Distensão* (1972), *Sub Memória* (1981) e *Nocturnal* (1984). Estão descritas neste trabalho as respetivas análises formais bem como os comentários críticos das transcrições musicais realizadas e os respetivos glossários com os vários elementos não convencionais, presentes em cada manuscrito. É mostrada toda a planificação feita na produção do concerto realizado a 8 de junho de 2022 na Escola Superior de Música de Lisboa com a execução do repertório em estudo neste trabalho.

Palavras-chave: guitarra clássica; partitura gráfica; transcrição musical; indeterminação musical;

GUITAR WRITING OF JOSÉ LOPES E SILVA: THREE CASE STUDIES

PEDRO FIGUEIREDO DE OLIVEIRA E SOUSA

ABSTRACT

This academic work, in the scope of the master's degree in Musical Arts of the Faculdade de Ciências Sociais e Humanas of Universidade Nova de Lisboa, consists in the approach of the concept of graphic score and its quiddity in the different parameters that define it. Through different authors, we try to perceive the difference between the concepts of improvisation and musical indeterminacy. This study, focused on writing for the classical guitar of a repertoire of the second half of the twentieth century, seeks the unconventional elements of musical writing of composer José Lopes e Silva through, a musical analysis made to each of the three manuscripts, from his original repertoire, selected for this work. The study cases were the manuscripts of the pieces: *Tensão e Distensão* (1972), *Sub Memória* (1981) e *Nocturnal* (1984). The formal analyses are described in this work as well as the critical comments of the musical transcriptions done and their glossaries with the various unconventional elements present in each manuscript. It is showed all the production plan made for the concert held on June 8th, 2022, at the Escola Superior de Música de Lisboa where was presented the repertoire under study in this academic work.

Keywords: classical guitar; graphical scores; music transcription; musical indeterminacy

ÍNDICE

AGRADECIMENTOS	III
RESUMO	V
ABSTRACT	VI
ÍNDICE	VII
ÍNDICE DE FIGURAS	IX
ÍNDICE DE TABELAS	XII
ÍNDICE DE QUADROS	XII
LISTA DE ABREVIATURAS	XIV
1 INTRODUÇÃO	1
1.1 INTERESSE	1
1.2 OBJETIVOS	1
1.3 METODOLOGIA	2
2 ESTADO DA ARTE	4
2.1 BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA	4
2.2 NOVO PARADIGMA, NOVAS GRAFIAS	12
3 A ESCRITA PARA GUITARRA EM JOSÉ LOPES E SILVA	19
3.1 JOSÉ LOPES E SILVA (1937 – 2019): BREVE APRESENTAÇÃO	19
3.2 JOSÉ LOPES E SILVA: O COMPOSITOR	20
4 CASOS DE ESTUDO	22
4.1 CRITÉRIOS DE SELEÇÃO E DE ANÁLISE	22
4.2 TENSÃO E DISTENSÃO	29
4.2.1 <i>Breve apresentação</i>	29
4.2.2 <i>Comentário analítico</i>	29
4.3 SUB MEMÓRIA	38
4.3.1 <i>Breve apresentação</i>	38
4.3.2 <i>Comentário analítico</i>	38
4.4 NOCTURNAL	45
4.4.1 <i>Breve apresentação</i>	45
4.4.2 <i>Comentário analítico</i>	47
5 NOTAÇÃO MUSICAL	60
5.1 ESTRATÉGIAS E METODOLOGIAS	60
5.2 TRANSCRIÇÃO MUSICAL	62
5.3 TENSÃO E DISTENSÃO	62
5.3.1 <i>Comentário crítico da transcrição</i>	62
5.3.2 <i>Glossário</i>	63

5.4	SUB MEMÓRIA	64
5.4.1	<i>Comentário crítico da transcrição</i>	64
5.4.2	<i>Glossário</i>	64
5.5	NOCTURNAL	64
5.5.1	<i>Comentário crítico da transcrição</i>	64
5.5.2	<i>Glossário</i>	65
6	PRODUÇÃO E GRAVAÇÃO AO VIVO DE UM CONCERTO	68
6.1	PRODUÇÃO	68
6.1.1	<i>Ensaios: Tensão e Distensão, Sub Memória</i>	70
6.1.2	<i>Ensaios: Nocturnal</i>	70
6.1.3	<i>Concerto</i>	71
6.2	GRAVAÇÃO E EDIÇÃO DO REGISTO AUDIOVISUAL DO CONCERTO	71
6.2.1	<i>Preparação técnica</i>	72
6.2.2	<i>Gravação áudio e vídeo do concerto</i>	72
6.2.3	<i>Pós-produção do vídeo</i>	74
7	DISCUSSÃO DOS RESULTADOS	75
	CONCLUSÃO	78
	BIBLIOGRAFIA E WEBGRAFIA	80
	ANEXO I	82
	ANEXO II	83
	ANEXO III	84
	ANEXO IV	85
	ANEXO V	86
	ANEXO VI	89
	ANEXO VII	94
	ANEXO VIII	110
	ANEXO IX	111
	ANEXO X	112
	ANEXO XI	113
	ANEXO XII	114
	ANEXO XIII	115

ÍNDICE DE FIGURAS

<i>Figura 1 - Fotografia com Cage e o seu piano preparado.</i>	7
<i>Figura 2 - Fotografia com Isaias Sávio (à esquerda) e José Lopes e Silva (à direita).</i>	19
<i>Figura 3 - Notas pivots nas oitavas escritas na peça Tensão e Distensão.</i>	30
<i>Figura 4 - Excerto do manuscrito da peça Tensão e Distensão referente à Secção 1 (s.mo.1-2/p.mo.1)</i>	30
<i>Figura 5 - Excerto do manuscrito da peça Tensão e Distensão referente à Secção 2 (s.mo.3-4/p.mo.1).</i>	31
<i>Figura 6 - Agregado total das Secções 1 e 2 da peça Tensão e Distensão.</i>	32
<i>Figura 7 - Excerto do manuscrito da peça Tensão e Distensão referente à Secção 3. (s.mo.5-6/p.mo.1)</i>	33
<i>Figura 8 - Agregado da Secção 3 da peça Tensão e Distensão.</i>	34
<i>Figura 9 - Excerto do manuscrito da peça Tensão e Distensão referente à Secção 4. (s.mo.1-5/p.mo.2) e (s.mo.1/p.mo.3)</i>	35
<i>Figura 10 - Agregado da Secção 4 da peça Tensão e Distensão. O parêntesis serve para evidenciar as duas formas escritas na partitura do pc.9.</i>	35
<i>Figura 11 - Motivo melódico utilizado na Secção 4 da peça Tensão e Distensão. (s.mo.3/p.mo.2)</i>	36
<i>Figura 12 - Tricorde do terceiro conjunto da Secção 4 da peça Tensão e Distensão. (s.mo.4/p.mo.2)</i>	36
<i>Figura 13 – Agregado da Secção 5 da peça Tensão e Distensão.</i>	37
<i>Figura 14 - Os dois hexacordes que serviram como material composicional para a peça Sub Memória. As notas estão escritas de acordo com o sons reais resultantes.</i>	38
<i>Figura 15 - Excerto do manuscrito da peça Sub Memória onde se verifica a duplicação da nota Si [pc.11] e o Dó [pc.0] com um símbolo de percussão da mão esquerda. (s.mo.3/p.mo.1)</i>	40
<i>Figura 16 - Excerto do manuscrito da peça Sub Memória onde se lê o tetracorde [8,2,5,10]. (s.mo.4/p.mo.1)</i>	40
<i>Figura 17 - Esquema para a construção da nova série na Secção 2 da peça Sub Memória. A cor verde pertence ao retrógrado do primeiro hexacorde e a cor vermelha pertence ao retrógrado do segundo hexacorde. As setas indicam a ordem da série. Abaixo está a série resultante. (s.mo.4-5/p.mo.1)</i>	41
<i>Figura 18 - Excerto do manuscrito da peça Sub Memória onde se observam os três conjuntos correspondentes à forma invertida do primeiro hexacorde. (s.mo.6/p.mo.1)</i>	41
<i>Figura 19 – Dois excertos do manuscrito da peça Sub Memória referentes à Secção 3. A cor verde pertence ao retrógrado do primeiro hexacorde e a cor vermelha pertence ao retrógrado do segundo hexacorde (s.mo.6/p.mo.1) e (s.mo.1/p.mo.2).</i>	42
<i>Figura 20 - Excerto do manuscrito da peça Sub Memória onde se observa a intercalação dos dois hexacordes com destaques verdes e vermelhos. A cor verde pertence ao primeiro hexacorde e a cor vermelha pertence ao segundo hexacorde (s.mo.1-2/p.mo.2).</i>	42
<i>Figura 21 - Excerto do manuscrito da peça Sub Memória referente à Secção 5 (s.mo.2-3/p.mo.2).</i>	43
<i>Figura 22 - Excertos do manuscrito da peça Sub Memória referente à Secção 7. À esquerda está o primeiro momento e à direita o segundo (s.mo.6/p.mo.2).</i>	44

<i>Figura 23 – Frame do video gravado no concerto realizado a 8 de junho de 2022, na Escola Superior de Música de Lisboa, onde está representado o espaço cénico da peça Nocturnal. Nos extremos da imagem estão o gongo e a bailarina, no primeiro plano, e ao centro da imagem a guitarrista (esquerda) e o percussionista (direita), no segundo plano.</i>	46
<i>Figura 24 - Excerto do manuscrito da peça Nocturnal referente à Secção 1 (s.mo.1/p.mo.1)</i>	48
<i>Figura 25 - Notas referentes à Secção 2 da peça Nocturnal.</i>	48
<i>Figura 26 - Excerto do manuscrito da peça Nocturnal da parte da guitarra, Secção 2 (s.mo.1-2/p.mo.1)</i>	49
<i>Figura 27 - Tessitura da Secção 2 da peça Nocturnal.</i>	49
<i>Figura 28 - Excerto do manuscrito da peça Nocturnal com os dois gestos da guitarra (s.mo.1/p.mo.2).</i>	49
<i>Figura 29 - Tessitura da Secção 3 da peça Nocturnal.</i>	50
<i>Figura 30 - Excerto do manuscrito da peça Nocturnal referente ao início da Secção 4 (s.mo.3/p.mo.2).</i>	51
<i>Figura 31 - Excerto do manuscrito da peça Nocturnal referente ao segundo momento da Secção 4 (s.mo.1/p.mo.3).</i>	52
<i>Figura 32 - Excerto do manuscrito da peça Nocturnal referente à parte da guitarra do terceiro momento da Secção 4 (s.mo.2-3/p.mo.3).</i>	52
<i>Figura 33 - Excerto do manuscrito da peça Nocturnal referente à parte da guitarra do quarto momento da Secção 4 (s.mo.3-4/p.mo.3).</i>	53
<i>Figura 34 - Excerto do manuscrito da peça Nocturnal referente ao motivo melódico do vibrafone na Secção 4 (s.mo.2-4/p.mo.3).</i>	53
<i>Figura 35 - Tessitura da Secção 4 da peça Nocturnal.</i>	53
<i>Figura 36 - Excerto do manuscrito da peça Nocturnal referente ao contraponto entre os caixas-chinesas e o vibrafone na Secção 5 (s.mo.3/p.mo.4).</i>	54
<i>Figura 37 - Excerto do manuscrito da peça Nocturnal referente à escrita para castanholas (s.mo.2/p.mo.4).</i>	55
<i>Figura 38 - Excerto do manuscrito da peça Nocturnal referente ao glissando entre os dois últimos conjuntos da Secção 6 (s.mo.2/p.mo.5).</i>	56
<i>Figura 39- Excerto do manuscrito da peça Nocturnal referente ao acréscimo feito posteriormente, pelo compositor, na Secção 7 (s.mo.3/p.mo.5).</i>	56
<i>Figura 40 - Excerto do manuscrito da peça Nocturnal referente ao início da Secção 7. O pentagrama superior corresponde ao glockenspiel e o de baixo ao vibrafone (s.mo.2/p.mo.5).</i>	57
<i>Figura 41 - Excerto do manuscrito da peça Nocturnal referente ao primeiro momento da Secção 8 (s.mo.4/p.mo.5) e (s.mo.1/p.mo.6).</i>	58
<i>Figura 42 - Excerto do manuscrito da peça Nocturnal referente ao segundo momento da Secção 8 (s.mo.1/p.mo.6).</i>	59
<i>Figura 43 - Excerto do manuscrito da peça Nocturnal referente ao terceiro momento da Secção 8 (s.mo.2/p.mo.6).</i>	59
<i>Figura 44 - Frame do video demonstrativo que serviu para montar a peça Nocturnal.</i>	70
<i>Figura 45 - Printscreen da aplicação em Max-MSP</i>	73

- Figura 46 - Excerto do manuscrito da peça Sub Memória com um exemplo de uma suspensão triangular com um sinal de vírgula acoplado (s.mo.4/p.mo.1). _____ 75*
- Figura 47 - Excerto do manuscrito da peça Tensão e Distensão onde se observa a utilização das suspensões triangulares (s.mo.2/p.mo.1). _____ 75*
- Figura 48 - Excerto do manuscrito da peça Nocturnal referente ao duplo significado da suspensão triangular. À esquerda, representa a continuidade do som e à direita, o silêncio, repetivamente (s.mo.1/p.mo.3) e (s.mo.1/p.mo.5). _____ 75*
- Figura 49 - Excerto do manuscrito da peça Tensão e Distensão onde se observa os grupos de notas ligadas pelas hastes e por ligaduras como respetivo número (s.mo.3/p.mo.1). _____ 76*
- Figura 50 - Excerto do manuscrito da peça Sub Memória onde se observa os grupos de notas pretas com a ligaduras com o respetivo número (s.mo.4-5/p.mo.1) _____ 76*
- Figura 51 - Excerto do manuscrito da peça Sub Memória onde se observa os grupos de notas ligadas pelas hastes.À esquerda referente à Secção 4 e à direita ao segundo momento da Secção 7, repetivamente (s.mo.1-2/p.mo.2) e (s.mo.6/p.mo.2). _____ 76*
- Figura 52 - Excerto do manuscrito da peça Nocturnal onde se observa os grupos de notas ligadas pelas hastes (s.mo.3/p.mo.4). _____ 77*

ÍNDICE DE TABELAS

<i>Tabela 1 - Ferramentas informáticas utilizadas para a análise musical.</i>	<i>24</i>
<i>Tabela 2 - Tabela esquemática da Secção 1 da peça Tensão e Distensão. Relação entre os conjuntos pitch-class e a quantidade de repetições por conjunto.</i>	<i>31</i>
<i>Tabela 3 - Tabela esquemática da Secção 2 da peça Tensão e Distensão. Relação entre os conjuntos pitch-class e a quantidade de repetições por conjunto.</i>	<i>31</i>
<i>Tabela 4 - Tabela esquemática da Secção 3 da peça Tensão e Distensão. Relação entre os conjuntos pitch-class e a quantidade de repetições por conjunto.</i>	<i>34</i>
<i>Tabela 5 - Tabela esquemática da Secção 4 da peça Tensão e Distensão. Relação entre os conjuntos pitch-class e a quantidade de repetições por conjunto.</i>	<i>35</i>
<i>Tabela 6 - Tabela esquemática da Secção 5 da peça Tensão e Distensão. Relação entre os conjuntos pitch-class e a quantidade de repetições por conjunto.</i>	<i>38</i>
<i>Tabela 7 - Estrutura do fugato da Secção 1 da peça Sub Memória. Os números representam as «classes de intervalos». As notas estão escritas nos sons reais. (s.mo.1-4/p.mo.1)</i>	<i>39</i>
<i>Tabela 8 - Esquema da Secção 6 da peça Sub Memória. (s.mo.3-5/p.mo.2).</i>	<i>44</i>
<i>Tabela 9 - Tabela esquemática da Secção 6 da peça Nocturnal (s.mo.1-2/p.mo.5).</i>	<i>55</i>
<i>Tabela 10 - Tabela esquemática da Secção 7 da peça Nocturnal referente aos oito primeiros conjuntos verticais (s.mo.2-3/p.mo.5).</i>	<i>57</i>
<i>Tabela 11 - Tabela esquemática referente ao acréscimo feito pelo compositor na Secção 7 da peça Nocturnal (s.mo.3/p.mo.5).</i>	<i>58</i>
<i>Tabela 12 - Ferramentas informáticas utilizadas para a transcrição musical e edição das partituras.</i>	<i>60</i>
<i>Tabela 13 - Ferramentas informáticas utilizadas para a produção do concerto.</i>	<i>68</i>
<i>Tabela 14 - Tabela com o total das despesas na elaboração dos ensaios e concerto.</i>	<i>69</i>
<i>Tabela 15 - Lista do equipamento técnico utilizado no concerto.</i>	<i>72</i>
<i>Tabela 16 - Ferramentas informáticas utilizadas para a pós-produção da gravação.</i>	<i>74</i>

ÍNDICE DE QUADROS

<i>Quadro 1 - S. N. P.</i>	<i>26</i>
<i>Quadro 2 - Códigos identificativos, com três letras, para cada instrumento de percussão.</i>	<i>27</i>
<i>Quadro 3 - Códigos identificativos, com três letras, para cada técnica de execução utilizada.</i>	<i>28</i>
<i>Quadro 4 - Agregados das secções 1 e 2 da peça Tensão e Distensão.</i>	<i>32</i>
<i>Quadro 5 - Esquema representativo do movimento dos pitch-classes das extremidades dos conjuntos de registro médio-grave.</i>	<i>34</i>
<i>Quadro 6 - Excertos do manuscrito da peça Nocturnal com o diálogo da Secção 2 (s.mo.1-2/p.mo.2). ...</i>	<i>50</i>
<i>Quadro 7 - Evolução do campo harmónico ao longo das Secções 2 a 4. A cor vermelha na nota significa a ausência da mesma e a cor verde na nota significa a sua presença. As setas representam a evolução entre as secções. A seta verde representa a introdução da nota na secção seguinte e a vermelha a continuação da ausência da nota.</i>	<i>54</i>

LISTA DE ABREVIATURAS

Mo.	-	Manuscrito original
Tc.	-	Transcrição crítica
p.mo.	-	página do manuscrito original
s.mo.	-	sistema do manuscrito original
p.tc.	-	página da transcrição crítica
s.tc.	-	sistema da transcrição crítica
sec.	-	secção
conj.	-	conjunto
pc.	-	<i>pitch-class</i>
i.	-	«classe de intervalo»
inf.	-	inferior
sup.	-	superior
Sc.	-	Semicolcheia
Cc.	-	Colcheia
Sm.	-	Semínima
M.	-	Mínima
Sb.	-	Semibreve
guit.	-	guitarra

1 INTRODUÇÃO

1.1 INTERESSE

Este Trabalho de Projeto, no âmbito do Mestrado em Artes Musicais, centra-se na escrita para guitarra do guitarrista e compositor José Lopes e Silva. Atualmente, o principal espólio está em processo de catalogação no acervo do Laboratório de Informática Musical (LIM) do Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM), Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (FCSH) da Universidade Nova de Lisboa (UNL). Após conhecimento da dispersão de parte dos seus manuscritos e a constatação da pouca documentação existente, ao nível académico, sobre José Lopes e Silva compreendi o interesse de se estudar a sua obra.

Dada a importância de José Lopes e Silva, enquanto compositor e professor, no panorama musical português, entre 1970 e 2000, é de grande relevância o levantamento de todo o seu espólio, tanto na criação de um catálogo bem como de um registo fotográfico, estando este processo já em curso pelo LIM. O manuseio direto dos manuscritos, do espólio de José Lopes e Silva no acervo do LIM, torna-se um fator de grande desgaste devido à fragilidade e, em alguns casos, à visível deterioração dos materiais provocada pelas fracas ou inexistentes condições de preservação em que se encontravam aquando da sua receção no LIM.

Estas condicionantes evidenciam a importância da elaboração de transcrições em suporte digital, tanto das partituras como das suas reflexões escritas. Assim estas transcrições, facilitam a consulta a todos aqueles que pretendam conhecer este repertório, servindo também para futuros estudos académicos do espólio de José Lopes e Silva, sem prejuízo dos manuscritos originais.

1.2 OBJETIVOS

Este projeto tem dois objetivos principais: a análise musical e a elaboração de um caderno com as transcrições e respetivos glossários de três peças para guitarra clássica de José Lopes e Silva.

Foram selecionadas, como casos de estudo, três peças para guitarra do repertório original do compositor. Estas peças constituem três manuscritos, escritos entre 1972 e 1984 que se encontram disponíveis no LIM, sendo estes: *Tensão e*

Distensão para guitarra clássica (1972), *Sub Memória* para guitarra solo com amplificação (1981) e *Nocturnal* para guitarra preparada com amplificação, percussão e expressão coreográfica (1984).

Através deste trabalho pretende-se abordar alguns aspetos relacionados com a escrita musical do compositor, tais como as técnicas composicionais e a identificação dos principais desafios ao nível da transcrição musical deste tipo de repertório do século XX.

1.3 METODOLOGIA

Como já foi referido, esta investigação está centrada na escrita para guitarra clássica com a utilização de elementos gráficos musicais do compositor português José Lopes e Silva. Deste modo, para a realização deste Trabalho de Projeto, foi necessário dividi-lo em três grandes fases, que serão especificadas seguidamente. Numa primeira fase, realizou-se uma pesquisa e análise bibliográfica com o intuito de fazer uma breve contextualização histórica abordando as novas estéticas e técnicas associadas ao repertório musical de meados do século XX, com especial enfoque nos anos entre 1965 e 1985, período em que se situam as três peças em estudo, bem como estudar os diferentes conceitos em torno da notação gráfica. Esta fase faz parte do Capítulo 2 deste trabalho.

Por forma a compreender as ideias e pensamentos de José Lopes e Silva sobre a música foi necessário encontrar documentação relacionada com alguns aspetos do seu percurso artístico-composicional. Devido à dificuldade em encontrar estudos suficientes que reflitam e analisem o percurso do compositor, como estratégia inicial utilizei entrevistas realizadas anteriormente ao compositor¹. Como recurso documental adicional, realizei também entrevistas a pessoas que conviveram com o compositor, tanto a um nível artístico como académico, ou trabalharam sobre o seu repertório musical (Anexo I). Estas entrevistas foram semiestruturadas de questões abertas, através de um guião comum (Anexo II), onde os entrevistados tiveram liberdade para justificar as suas respostas (Sousa & Baptista, 2016). Todas estas foram gravadas em

¹ Estas entrevistas serão especificadas no terceiro capítulo deste trabalho.

suporte áudio², após o consentimento de cada entrevistado (Anexo III), como apoio ao meu trabalho de investigação. A entrevista com a Prof. Maria João Serrão, foi realizada em conjunto com a colega Carolina Martins, por motivos de disponibilidade da entrevistada, para a qual foi necessário criar um consentimento conjunto (Anexo IV). Esta fase faz parte do Capítulo 3 deste trabalho.

Esta investigação utilizou recursos qualitativos, pois entrevista, observação e análise documental operacionalizam o que nas Ciências Sociais se designa por Investigação Qualitativa (Sousa & Baptista, 2016).

Na segunda fase do trabalho, realizaram-se as três transcrições musicais, a partir dos *facsimile* dos manuscritos originais, para suporte digital e a sua edição. Foram também feitos os respetivos comentários críticos e um glossário musical, onde se incluíram todos os símbolos não convencionais presentes nos manuscritos. Em conjunto com o trabalho de transcrição, foi realizado um estudo analítico das três partituras. Através dos elementos estudados e explorados, pretendeu-se inferir algumas características próprias à escrita para guitarra de José Lopes e Silva. Esta fase divide-se, em dois capítulos: Capítulo 4, Casos de estudo e Capítulo 5, Notação musical. No primeiro, são apresentadas as três peças e feitos os comentários analíticos das mesmas. No segundo, estão os comentários críticos das transcrições bem como os respetivos glossários de cada peça.

Numa fase final, realizou-se um concerto comentado com o repertório em estudo neste trabalho³. O principal intuito deste concerto foi montar o repertório em estudo e fazer uma homenagem a José Lopes e Silva, neste ano em que se comemora o 85.º aniversário do seu nascimento.

Todo o trabalho foi realizado com o Sistema Operativo *Windows 10 Home Edition ver. 21H2* num computador portátil com um processador *Intel(R) Core(TM) i7-10510U CPU@1.80GHz-2.30GHz* com 16GB de memória RAM. Como interface de áudio, foi usado o *UR44 6x4 USB Audio Interface da Steinberg*.

² Tendo sido as gravações para uso restrito a esta investigação, aquelas estão sujeitas a uma posterior autorização formal dos entrevistados para que fiquem devidamente arquivadas junto ao espólio existente no LIM em conjunto com as transcrições das mesmas. Desta forma, poderão servir para futuros estudos académicos sobre este compositor.

³ O sexto capítulo deste trabalho é dedicado a este concerto e sua preparação.

2 ESTADO DA ARTE

A presente reflexão diz respeito ao estudo da notação gráfica, no seguimento das novas grafias que surgem em meados do século XX, com particular enfoque no período compreendido entre 1965 e 1985, tal como referido em 1.3. Tem também o intuito de encontrar, na multiplicidade dos conceitos de diferentes autores, as definições e os elementos que compõem a quiddidade da notação gráfica.

2.1 BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA

Por uma questão de enquadramento histórico, leia-se a seguinte transcrição do excerto do início do capítulo *New beginnings: the international avant-garde, 1945-62* de David Osmond-Smith. Este expõe de uma forma simples e clara o panorama do centro europeu:

Nenhuma convulsão anterior teve um impacto tão profundo na vida musical da Europa em geral, como fez a Segunda Guerra Mundial. Apesar da emigração para os Estados Unidos (...), [as] casas de ópera e salas de concertos lutavam para manter [os seus] "negócios habituais" face a circunstâncias assustadoras, e aguardando melhores tempos. Em consequência, o final dos anos 40 e início dos anos 50 foram dedicados à recuperação (...) de instituições culturais há muito estabelecidas. (...).

A situação era particularmente aguda na Alemanha – sujeita desde 1933 (...) pelo *Reichsmusikkammer* de Goebbels. Embora a política cultural fascista italiana, dirigida durante os anos imediatos de pré-guerra pelo ministro da cultura, Giuseppe Bottai, se tenha revelado um pouco mais encorajadora de uma inovação cuidadosamente regulamentada (...). O élan da vida cultural francesa das décadas de 1920 e 30 (fortemente neoclássica e pró-Stravinsky) tinha sido fortemente levado ao calcanhar sob a ocupação alemã, (...). A Grã-Bretanha, entretanto, tinha encontrado segurança insular nos valores estéticos tradicionais e no culto do idílico pastoral.⁴ (2004, p. 336)

⁴ Tradução do original «No previous convulsion had so profound an impact upon the musical life of Europe at large as did the Second World War. (...) Despite the emigration to the United States (...), opera houses and concert halls struggled to assert "business as usual" in the face of daunting circumstance, and awaited better times. In consequence, the late 1940s and early 1950s were devoted to the restoration (...) of long-established cultural institutions. (...). The situation was particularly acute in Germany – subject since 1933 (...) by Goebbels's Reichsmusikkammer. Although Italian fascist cultural policy, as directed during the

Em Darmstadt na década de 1950, culturalmente recém reconstruída da Alemanha pós-guerra, os *Cursos de Verão*⁵ começavam a ter mais relevância no panorama musical europeu. Estes *Cursos*, cuja conceção inicial é atribuída a Wolfgang Steinecke para renascer de novo a cultura nesta cidade, trouxeram à reflexão as novas estéticas que começavam a emergir após um longo período de tempo de repressão cultural (Iddon, 2013). Leia-se a seguinte transcrição com parte do texto de Steinecke que serviu de nota introdutória no folheto do programa do *Curso* em 1946:

Durante doze anos, nomes como Hindemith e Stravinsky, Schoenberg e Krenek, Milhaud e Honegger, Shostakovich e Prokofiev, Bartók, Weill, e muitos outros foram proscritos. Durante doze anos, uma política cultural criminosa roubou a vida musical alemã das suas principais figuras e da sua continuidade.⁶ (Iddon, 2013, p. 24)

Uma nova geração de músicos começou a florescer depois de terem passado «(...) os seus anos de formação entre as constrições do final dos anos 30 e início dos anos 40, [e na qual] o imperativo era agora tornar as suas próprias correntes mais radicais da cultura pré-guerra a que lhes tinha sido negado o acesso. (...)»⁷ (Osmond-Smith, 2004, p. 336). Griffiths e Iddon apontam alguns exemplos: «(...) a preocupação de [Karlheinz] Stockhausen com os acontecimentos estatísticos, a busca de [Pierre] Boulez pela forma aberta, [as] extensões da técnica instrumental e vocal de [Luciano] Berio e Maurício Kagel (...), o esforço de quase todos na música eletrónica e assim em formas de compor

immediate pre-war years by the minister of culture, Giuseppe Bottai, had proved somewhat more encouraging of a carefully regulated innovation (...). The élan of French cultural life of the 1920s and 30s (strongly neoclassical and pro-Stravinsky) had been brought sharply to heel under German occupation, (...). Britain, meanwhile, had found insular security in traditional aesthetic values and the cult of the pastoral idyll.»

⁵ Tradução do termo original *Darmstadt Ferienkurse*. Estes tiveram o seu início em 1946.

⁶ Tradução do original «*For twelve years, names like Hindemith and Stravinsky, Schoenberg and Krenek, Milhaud and Honegger, Shostakovich and Prokofiev, Bartók, Weill, and many others were proscribed. For twelve years a criminal cultural politics robbed German musical life of its leading figures and its continuity (...).*».

⁷ Tradução do original «*(...) their formative years amongst the constrictions of the later 1930s and early 1940s, the imperative was now to make their own the more radical currents of pre-war culture to which they had been denied access. (...).*».

sons não temperados (...)»⁸ (2010, p. 107) e «(...) o trabalho ao nível rítmico de [Luigi] Nono (...)»⁹ (2013, p. 39).

Paralelamente, nos Estados Unidos da América (EUA), existia já uma forte influência da música europeia das décadas anteriores, tanto direta como indireta, no contacto com as diferentes correntes modernistas. Em parte, através dos vários compositores americanos que tinham tido contacto com a composição europeia ou também com a música experimental – como exemplos: Charles Ives¹⁰, Henry Cowell, Elliott Carter, George Perle, Milton Babbitt – como pela migração de vários compositores europeus que foram viver para os EUA durante a Segunda Guerra Mundial – como exemplos: Arnold Schoenberg, Igor Stravinsky, Edgar Varèse, Paul Hindemith, Stefan Wolpe, Olivier Messiaen. Todos estes compositores foram também professores, influenciando assim muitos outros compositores. Griffiths descreve a influência que Schoenberg e Stravinsky tiveram através do seu exemplo e presença tendo «(...) encorajado uma atitude mais moderada à inovação por parte de muitos compositores americanos (...)»¹¹ (2010, p. 57), e de Wolpe que «(...) Como Messiaen, tornou-se num professor importante (...)»¹² (Griffiths, 2010, p. 73). Wolpe foi também muito importante, como Cowell, para a promoção e o desenvolvimento da música experimental¹³.

John Cage foi uma figura central no campo da música experimental e das novas práticas artísticas. Durante o seu período profissional com Cunningham, criou a sua orquestra de percussão, fez experiências com equipamentos eletrónicos nas suas composições e concebeu o seu piano preparado (Figura 1)¹⁴, o qual consistia na

⁸ Tradução do original «(...) *Stockhausen's concern with statistical events, Boulez's pursuit of open form, extensions of instrumental and vocal technique by Berio and Mauricio Kagel (...), almost everyone's effort at electronic music and so at ways of composing untempered sounds (...)*».

⁹ Tradução do original «(...) *Nono's working on a rhythmic level (...)*».

¹⁰ Embora à época não fosse muito conhecido (Griffiths, 2010, p. 57).

¹¹ Tradução do original «(...) *encouraged a more moderate attitude to innovation on the part of many U.S. composers (...)*».

¹² Tradução do original «(...) *Like Messiaen, he became an important teacher (...)*».

¹³ Refira-se a importância dos cursos de verão da Black Mountain College onde os alunos, de diferentes áreas artísticas, desenvolviam os seus projetos em colaboração explorando assim novos caminhos. John Cage, Merce Cunningham, David Tudor, Lou Harrison, Robert Raunschenberg (Griffiths, 2010; Iddon, 2013; Osmond-Smith, 2004).

¹⁴ Imagem retirada do site <https://www.secondinversion.org/2015/12/03/diary-how-to-read-john-cage-part-vi/> (Molloy, 2015)

colocação precisa, de objetos com diferentes qualidades materiais, nas cordas do piano. Assim criava uma maior riqueza tímbrica e aumentava as potencialidades musicais (New Music Co-op, 2001b).

Em 1952, funda um grupo com mais outros três compositores, *The New York School Composers*. Estes tinham como base comum criativa musical as seguintes ideias conceptuais: 1) o «Acaso e a Indeterminação»¹⁵; 2) a «Forma Aberta»¹⁶ e 3) o «Som em si mesmo»¹⁷ (New Music Co-op, 2001a).



Figura 1 - Fotografia com Cage e o seu piano preparado.

Este grupo de compositores era formado por: John Cage, Morton Feldman, Earle Brown e Christian Wolff. Feldman, com a sua peça «(...) *Projection* de 1950 foi o primeiro a utilizar uma notação gráfica (...), e Brown [com a sua partitura da peça] *December 1952* é considerado por muitos o primeiro trabalho de «gráficos musicais»¹⁸ (...).»¹⁹ (Schröder, 2014).

Numa digressão europeia de Cage, entre outubro e novembro de 1954, [o pianista] David Tudor deu as primeiras apresentações de 34'46.776" e 31'57.9864": entre os muitos compositores europeus que estavam fascinados, Stockhausen foi um dos primeiros a aplicar o que tinha ouvido, não só na sua escrita de piano mas em toda a sua abordagem à execução (...)»²⁰ (Griffiths, 2010, p. 75). Stockhausen identifica o trabalho de John Cage «(...) como algo novo na História da Música, não existindo ligação

¹⁵ Tradução do termo original *Chance and Indeterminacy*. Através deste conceito, os elementos musicais eram gerados sem grande controlo sobre os mesmos.

¹⁶ Tradução do termo original *Open Form*. Termo associado à estrutura musical e que tinha como conceito a pouca especificação na sequência dos vários elementos musicais.

¹⁷ Tradução do termo original *Sound as Sound*. Este último significava que o som pode ter unicamente o seu interesse pelas suas características acústicas sem ter que possuir um significado semântico subjacente.

¹⁸ Termo traduzido do original *musikalische Grafik*. Este termo foi inicialmente «(...) criado por Roman Haubenstock-Ramati quando, em 1952, iniciou uma exposição com gráficos musicais em Donaueschingen através da editora Universal Edition.(...)» (Schröder, 2014)

¹⁹ Tradução do original «(...) *Projection from 1950 was the first instance of graphic notation (...), and Earle Brown's December 1952 is often deemed the first work of musical graphics (...).*».

²⁰ Tradução do original «(...) Tudor gave the first performances of 34'46.776" and 31' 57.9864" while on a European tour with Cage in October–November 1954: among the many European composers who were fascinated, Stockhausen was one of the first to apply what he had heard, not only in his piano writing but in his whole approach to performance (...)».

com os trabalhos anteriores de músicas com formas móveis (...)»²¹ (Griffiths, 2010, p. 109). Griffiths afirma que embora existissem diferenças conceptuais entre Stockhausen e Boulez, nos meados da década de 1950, estando o primeiro «(...) impulsionado pelo que podia aprender sobre a natureza do som, enquanto os ensaios de Boulez (...) falam de questões estéticas e modelos da literatura. (...)»²² (Griffiths, 2010, p. 108), ambos foram os pioneiros na Europa da música com «forma aberta» com as peças *Klavierstück XI* (1956), de Stockhausen, e a *Sonata para Piano Nr. 3* (1955-57), de Boulez (Griffiths, 2010).

Todas aquelas inovações e conceções de uma vanguarda musical, que serviam de força motriz para uma reflexão e discussão intelectual, artística e filosófica no centro europeu e nos EUA, estavam um pouco distantes do panorama da música em Portugal, na década de 1950, no que diz respeito à sua criação musical. Ainda persistia uma estética modernista neoclássica das décadas anteriores²³. Refira-se, como exemplos: Luís de Freitas Branco, as duas últimas obras para orquestra do compositor – *Solemnia Verba, poema sinfónico* (1950-51) e a *4.ª Sinfonia em Ré maior* (1944-52); Armando José Fernandes – *Concerto para Violino e Orquestra* (1948) e o *Concerto para Piano e Orquestra de Cordas* (1951); ou Fernando Lopes-Graça – *Scherzo Heroico para orquestra* (1949) e *Sonata para piano nº 3* (1952).

É de se referir o comentário que Lopes-Graça faz na revista *Gazeta Musical* em 1953²⁴, onde «(...) expõe aí claramente a sua defesa aberta de uma música baseada em

²¹ Tradução do original «(...) as something new in musical history, having nothing to do with earlier examples of mobile form in the music (...)».

²² Tradução do original «(...) was driven on by what he could learn about the nature of sound, whereas Boulez's essays (...) speak of aesthetic issues and models from literature. (...)».

²³ Cymbron e Brito descrevem a importância que Luís de Freitas Branco, em conjunto com José Viana da Mota, na aproximação da música portuguesa às «(...) correntes estéticas europeias mais modernas da época. Este feito valeu-lhe [a Freitas Branco] a denominação «introdutor do modernismo em Portugal», (...)» (Cymbron & Brito, 1992, p. 162). Dois compositores fortemente influenciados pela música germânica. Ainda assim, é também notória a forte influência da cultura musical francesa nesta geração, veja-se por exemplo os compositores Francisco de Lacerda, Cláudio Carneiro, Frederico de Freitas, António de Lima Fragoso, Armando José Fernandes e Jorge Croner de Vasconcelos. «Na primeira metade do século XX há um grupo relativamente grande de compositores que se tenta aproximar das várias correntes existentes na música europeia e para os quais, (...) Paris se irá tornar o principal centro de formação, logo seguido de Berlim.» (Cymbron & Brito, 1992, p. 164). Os dois compositores, da geração seguinte, que se destacaram como neoclássicos numa vertente mais nacionalista foram o Joly Braga Santos e Fernando Lopes-Graça. Braga Santos, discípulo de Luís de Freitas Branco, vai evoluir mais tarde «(...) para um cromatismo bastante livre, chegando a atingir a dissolução de tonalidade. (...)» (Cymbron & Brito, 1992, p. 166).

²⁴ «(...) primeiramente através da reprodução de uma entrevista dada ao Jornal de Letras do Rio de Janeiro, em 1952 (...)» (Cascudo, 2010, p. 66)

fontes populares, oposta ao intelectualismo, escolasticismo e desumanidade da música “dodecafónica”, (...) não só o dodecafonismo schönberguiano, mas também as suas aplicações individuais e o serialismo integral. (...)» (Cascudo, 2010, p. 66). Esta posição de Lopes Graça era uma reação direta à «(...) vanguarda musical europeia mais radical: Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen. (...)» (Cascudo, 2010, p. 65). No mesmo ano, Boulez dá uma entrevista a Manuel Dias da Fonseca, publicada na mesma revista, onde aquele argumentava «(...) contra as imputações de novo escolaticismo lançadas ao serialismo, põe em causa a existência de qualquer “tradição nacional”, (...)» (Cascudo, 2010, p. 66).

Na década de 1960, este panorama musical em Portugal vai sofrer uma profunda alteração, pela «(...) progressiva abertura do país ao exterior, (...) [e] pela vulgarização dos *mass media*, a rádio, a televisão e o cinema. (...)» (Cymbron & Brito, 1992, p. 171), com a inauguração, em 1956, da *Fundação Calouste Gulbenkian* (FCG) e o papel dinamizador do Serviço de Música por Maria Madalena de Azeredo Perdigão. Com o início dos Festivais de Música Gulbenkian (1957-70), a criação da Orquestra de Câmara Gulbenkian, posteriormente Orquestra Gulbenkian, e a divulgação histórica e musicológica da música em Portugal através da publicação *Portugaliae Musica* foram fatores determinantes para uma abertura cultural e artística a nível nacional. A programação musical regular desde 1970, trazem a palco «(...) vários artistas nacionais e estrangeiros, bem como as Jornadas de Música Antiga (1980) ou os Encontros de Música Contemporânea (1977)²⁵. No âmbito destes últimos, a FCG, desenvolveu uma política de encomenda de obras aos compositores portugueses. (...)» (Cymbron & Brito, 1992, p. 171). Outro aspeto muito significativo, em conjunto com o trabalho desenvolvido pela FCG, foi o programa de bolsas de estudo. Estas tiveram um papel decisivo para muitos músicos, compositores e musicólogos na sua formação no estrangeiro.

Um compositor, dos muitos que beneficiaram deste programa, foi Jorge Peixinho. Como afirmam Cymbron e Brito, Peixinho foi «(...) [a] figura principal do movimento vanguardista português dos anos sessenta (...)» (1992, p. 172). Peixinho teve

²⁵ Aspeto muito relevante para o repertório em estudo neste trabalho, de José Lopes e Silva, ver no capítulo 4.

a oportunidade de estudar e desenvolver a sua composição em grandes centros europeus entre 1959²⁶ e 1963, primeiramente em Roma na *Accademia de S. Cecília*, com Boris Porena e Goffredo Petrassi posteriormente, na Academia de Música da Basileia, com Stockhausen, Boulez e mais tarde em Veneza com Nono. Participa com regularidade «(...) nos *Cursos de Verão* em Darmstadt desde 1960 e completa os seus estudos de [música] eletrónica em Bilthoven (...)»²⁷. Em 1961, com a sua peça para piano – *Sucessões simétricas 1* – ele é reconhecido como líder do movimento vanguardista português. (Latino, 1995, p. 340). Este reconhecimento não é somente em Portugal mas também em vários países europeus bem como no Brasil. Leia-se a transcrição de um excerto do artigo de Pessanha de Meneses:

A internacionalização²⁸ de Peixinho poderá ser vista através de duas ópticas distintas. Por um lado, o seu percurso como estudante de música: as suas viagens de estudo, as bolsas da Fundação Calouste Gulbenkian para estudar em Roma e noutros sítios, por exemplo; por outro lado, as digressões e deslocações frequentes a Espanha, ao Brasil, a Itália, França, Bélgica, Alemanha, Croácia e Polónia com o GMCL [Grupo de Musica Contemporânea de Lisboa] (...) ou a solo, para conferências, concertos e participações em júris de concursos de composição. (Pessanha de Meneses, 2016, p. 3)

Em 1970, funda o Grupo de Música Contemporânea de Lisboa (GMCL) com mais quatro músicos sendo estes: Clotilde Rosa, na harpa; Carlos Franco, na flauta transversal; António Oliveira e Silva, na viola de arco e no trompete, António Reis Gomes. Outros músicos também se associaram ao grupo: a compositora, Constança Capdeville; Lopes e Silva, na guitarra; Emílio Coutinho, no trombone; Luísa Vasconcelos, no violoncelo e no violino, Manuel João Afonso, entre outros mais esporádicos. (Pessanha de Meneses, 2016, p. 308). Peixinho explica na entrevista que deu ao *Diário Popular*, em 1972, quais os objetivos do GMCL não sendo estes restritos ao «(...) capítulo

²⁶ Data em concordância à entrevista dada por Peixinho à *Critica* em 1972. (Assis, 2010, p. 306)

²⁷ Tradução do original «(...) the Darmstadt summer courses from 1960 and complete his studies at the electronic studios in Bilthoven. (...)».

²⁸ O autor contextualiza o termo internacionalização da seguinte maneira: «(...) Se entendermos internacionalização segundo uma óptica de encomendas ou de obras tocadas por agrupamentos instrumentais de grande fama (...), então, não — Peixinho não é um compositor muito internacional. Porém, não é esse tipo de internacionalização que me interessa aqui dado que o exemplo que dei é, para mim, mais próximo de uma certa ideia de prestígio e reconhecimento público do que de internacionalização em sentido lato. (...)». (2016, p. 3)

da composição original e da interpretação. Propõe-se fazer uma série de pesquisas no âmbito da comunicação musical, relação música-auditor, e da improvisação coletiva e da criação espontânea (...)» (Pessanha de Meneses, 2016, p. 294).

Centrando agora no tema deste trabalho, a notação gráfica e sua quididade, Peixinho, no seu artigo *Música e Notação* de 1966, partilha a sua experiência neste campo:

As minhas experiências pessoais no campo da notação têm sido sempre norteadas pelo critério de uma perfeita adequação entre o pensamento musical e a sua expressão técnica, por um lado, e uma tradução gráfica inteligível e coerente, por outro. Na *Diafonia-A* (1963), a ausência de uma notação rítmica proporcional em quase toda a peça, justifica-se fundamentalmente por duas razões:

- 1.^a pela própria concepção do tempo musical implícita na organização da obra; a música não preenche o tempo nem o divide metricamente em unidades proporcionais, mas identifica-se a este de maneira tal que se poderá dizer com Stockhausen que “a música cria o tempo”. Uma concepção de um tempo de duração de acontecimentos musicais organizados em medidas temporais dá lugar a uma outra, em que o tempo é vivido musicalmente, isto é, torna-se música em contacto com o fluir dos acontecimentos sonoros.
- 2.^a pela necessidade de uma eficaz comunicação com os intérpretes, na medida em que estes deverão tomar consciência imediata da indeterminação das relações rítmicas entre os sons de cada parte instrumental em particular e do resultado geral ritmicamente aleatório. Uma notação indeterminada, na qual as relações rítmicas proporcionais (e quase mecanicamente resolvidas pelos executantes) são substituídas por uma identificação convencional dos espaços gráficos aos tempos de duração, obriga os intérpretes a um estado psicológico de tensão, que se vem reflectir inevitavelmente no resultado auditivo. (Assis, 2010, pp. 120-122)

2.2 NOVO PARADIGMA, NOVAS GRAFIAS

Vários são os estudos e reflexões efetuados, tanto por músicos como por académicos, no sentido de encontrar novas formas de representar a música recorrendo a notações alternativas, que fossem pertinentes no contexto dessas obras, para atingir os fins a que uns e outros se propunham. Alguns desses estudos serviram como base para a realização deste trabalho. Essa notação alternativa, muitas vezes própria a um determinado compositor, tanto na sua música escrita para instrumentos como para música eletrónica fixa em suporte, tornou-se ao longo do tempo um elemento importante para o estudo e análise dessas obras.

Todas as inovações referidas em 2.1, permitiram o surgimento de um novo paradigma composicional trazendo novos desafios ao nível da análise musical, como explica Harris: «(...) compreender a relevância da partitura para as práticas artísticas multidisciplinares e o ambiente tecnológico de hoje, é essencial um novo pensamento. (...)»²⁹ (Harris, 2013, p. 196).

Este novo paradigma alterou a relação entre o compositor e a forma com que expõe a sua conceção musical na partitura, exigindo a procura de novas grafias musicais. A introdução dessas grafias musicais veio abrir portas a diferentes tipos de escrita musical (Evarts, 1968; Alister, 2009; Kojs, 2011). Representar os novos sons que emergiam, de acordo com o surgimento de novas práticas e estéticas musicais, implicou uma forma diferente de abordar a partitura. Assim afirma Evarts: «(...) A paleta de possibilidades sonoras tem vindo a aumentar radicalmente – incluindo sons eletrónicos e ruído – e com as novas teorias e técnicas vieram mudanças igualmente radicais na notação musical. (...)»³⁰ (Evarts, 1968, p. 405). A figura central em que se tornou a partitura gráfica influenciou também a relação triangular entre o compositor, o intérprete e o ouvinte (Duncan, 2010).

²⁹ Tradução do original «(...) *In order to understand the relevance of the score to today's multi-disciplinary art practices and technological environment, a complete rethinking is required (...)*».

³⁰ Tradução do original «(...) *The palette of sound possibilities has been radically increased - including electronic sounds and noise - and with the new theories and techniques have come equally radical changes in musical notation. (...)*».

O ponto de vista do intérprete é alterado desenvolvendo uma interação ativa com a partitura. Esta interação ativa é provocada por uma certa «ambiguidade»³¹ no contacto com as novas grafias, passando o intérprete a ter uma voz determinante no resultado musical. Desta forma deixa de ser um agente passivo e apenas executor, tal como se verifica, por exemplo, nas obras do serialismo das décadas anteriores, em cujas partituras tudo se apresenta escrito. Leia-se no artigo de Duncan (2010, p. 5), o trabalho de Frank Cox como reação ao capítulo *The Composer as Specialist* de Milton Babbitt onde este expõe a «(...) divergência entre a música contemporânea séria (...) e música tradicional (...)»³² (Peles & et al, 2003, p. 48) e de como devemos interpretá-la:

sem ruído, relação 'transparente' entre [concepção, notação, atuação e receção], com uma relação funcional direta entre 1) a notação, como indicação de tarefas exigindo uma mestria técnica responsável. 2) o que o autor pode chamar de uma 'realização' adequada, onde todas as notas estão certas, os ritmos executados com rigor, todas as dinâmicas, as respirações, etc., são escutadas com clareza (...) e 3) uma percepção ideal, que deve ser capaz de medir, com base na partitura, a correspondência dos dois primeiros aspetos, e ainda mais idealmente, percecionadas as relações compostas a partir de realizações responsáveis.³³ (Duncan, 2010, p. 5)

Cox pretendia evidenciar a resposta dos artistas «(...) a esta abordagem conceptual, tratando cada domínio musical individual com absoluta precisão, procurando a máxima clareza e transparência. (...)»³⁴ e que a identifica como sendo um «Modelo Ultra-Modernista»³⁵ (Duncan, 2010, p. 5).

³¹ Tradução do termo original *ambiguity*. Este termo é aqui utilizado em concordância com o artigo de Alister, *The Emancipation of Ambiguity, An Investigation into the Nature of Musical Notation* (2009, p. 17)

³² Tradução do original «(...) *divergence between contemporary serious music (...) and traditional music (...)*».

³³ Tradução do original «(...) *noise-free, 'transparent' relationship between [conception, notation, performance, and reception], with a direct functional relationship between 1) notation, as indicating tasks demanding responsible technical mastery, 2) what the author will call an adequate 'realization,' in which all the notes are correct, all the rhythms are accurately realized, all the dynamics, phrasing marks, etc., are audibly projected, (...) 3) ideal perception, which should be able to measure, based on the score, the correspondence of the former two aspects, and even more ideally, perceived composed relationships from responsible realizations. (...)*».

³⁴ Tradução do original «(...) *to this conceptual approach by treating each individual musical domain with absolute accuracy, seeking utmost clarity and transparency. (...)*».

³⁵ Tradução do termo original *High-Modernist Model*.

Esta nova interação ativa do intérprete obriga a que o músico abandone a sua formação tradicional de leitura de partituras convencionais, escrita ortogonalmente em dois eixos, vertical e horizontal e referentes à dimensão da altura e do tempo (Alister, 2009). Com o progressivo abandono dessa representação ortogonal, em que a totalidade das instruções convencionais são fornecidas, o músico deparou-se com dificuldades que impulsionaram a mudança de paradigma da interpretação e a introdução de um novo elemento: a criatividade na interpretação.

A este propósito, refira-se a partitura de Earle Brown, *December 1952*, acima referida em 2.1, que constitui um exemplo desafiante de interpretação ao conduzir o músico através de uma partitura composta por pontos, refletindo assim uma imagem em quadro. Segundo Evarts, ao nível da prática musical, este novo paradigma requer «(...) uma infinita paciência e estudo para compreender e interpretar os novos signos e códigos (...)»³⁶ (Evarts, 1968, p. 410). O autor expõe ainda, de uma forma crítica, a fragilidade desta heterogeneidade de notação musical.

O executante musical enquanto agente ativo altera por sua vez o paradigma da receção da peça musical. Uma vez que o intérprete está envolvido criativamente na visão do compositor, a estética da apresentação musical é alterada face ao modo tradicional, quer na sua forma quer no sítio onde toma lugar. O ouvinte passa a esperar novas e inesperadas interações entre compositor e intérprete, em lugares não convencionais e alheios ao formal auditório, passando por museus, galerias, cafés, entre outros espaços. Como exemplo, leia-se a seguinte transcrição:

18 happenings in 6 parts, de Kaprow, apresentada na Reuben Gallery, em Nova Iorque. No Outono de 1959, foi uma das primeiras oportunidades de um público mais amplo assistir aos eventos ao vivo que vários artistas já apresentavam em privado, na presença de amigos apenas. Tendo decidido que estava na altura de "aumentar a 'responsabilidade' do observador". Kaprow enviou uma série de convites que incluíam a seguinte afirmação: "O público fará parte integrante dos *happenings*; irá vivenciá-los simultaneamente". Pouco depois desse primeiro anúncio, algumas das mesmas pessoas que tinham sido convidadas receberam misteriosos

³⁶ Tradução do original «(...) infinite patience and study to understand and interpret the new signs and codes (...)».

envelopes de plástico contendo pedaços de papel, de fotografias e de madeira, fragmentos pintados e figuras recortadas. Juntamente, dava-se uma vaga ideia do que deviam esperar: "Esta obra vai desenrolar-se em três salas, cada uma de tamanho e características diferentes. [...] Alguns convidados também actuarão" (Goldberg, 2007, pp. 161-162).

Obriga igualmente, fruto da crescente tendência da quebra da «quarta parede»³⁷, a uma interação mais próxima entre o intérprete e o público, diminuída então a distância formal até aí cultivada.

A notação através de «gráficos musicais», termo referido acima, foi então o motor que permitiu atualizar a mudança dos paradigmas atrás descritos, pela sua quididade, a essência que caracteriza a ideia composicional. Como afirma Brøndum no seu artigo, «(...) a utilização de uma notação gráfica expande a notação convencional e dá ao intérprete muitas vezes mais opções na interpretação e por vezes convida-o a improvisar (...)»³⁸ (2018, p. 641).

De acordo com a visão do compositor György Ligeti, assiste-se a uma definição de termos que se englobam em duas grandes categorias de notação: uma primeira, «notação de resultado»³⁹ e uma segunda, «notação de realização»⁴⁰. A «notação de resultado» é também definida por Kanno como «notação descritiva»⁴¹, que envolve a descrição do som produzido e onde tem grande parte da «(...) informação necessária para identificar o som da peça. (...) Um exemplo básico de notação descritiva é uma partitura com notação convencional em pauta. Esta notação convencional descreve a altura, ritmo, dinâmicas e articulação, e ainda pode ser anotada com textos descritivos. (...)»⁴² (Kanno, 2007). Com este tipo de notação é possível «(...) imaginar a música na nossa cabeça, contudo não temos qualquer ideia a respeito do significado e das ações

³⁷ Termo comumente utilizado no teatro e que significa a existência de uma parede invisível entre os atores e o público, não tendo este último qualquer interferência na ação que está a decorrer em palco, sendo assim um agente passivo da atuação.

³⁸ Tradução do original «(...) *Using graphic notation expands traditional notation and often allows the performer more choice in interpretation and sometimes inviting the musician to improvise. (...)*»

³⁹ Tradução do termo original *notation du résultat*.

⁴⁰ Tradução do termo original *notation du réalisation*.

⁴¹ Tradução do termo original *descriptive notation*.

⁴² Tradução do original «(...) *information required to identify the sound of the work. (...) Standard staff notation is a prime example of descriptive notation. Standard staff notation describes pitch, rhythm dynamics and articulation, and can also be annotated with descriptive texts. (...)*».

necessárias para recrear ao vivo tal partitura (...)»⁴³ (Kanno, 2007). Schröder ainda refere uma variante de «notação descritiva» que é o conceito de «partitura auditiva»⁴⁴ sendo esta sempre realizada a *posteriori* com base na sensação auditiva da peça. Como exemplo, Schröder fala nas partituras associadas a peças de música eletroacústica (2014).

Voltando à visão de Ligeti acima exposta, a segunda categoria, «notação de realização», subdivide-se, segundo o compositor, em dois tipos: um primeiro, uma «notação de ações»⁴⁵ e um segundo, uma «notação de prescrições»⁴⁶ (Ligeti, 2010). Estes dois tipos diferem pelo seu significado sendo a «notação de ações» referentes às próprias ações do intérprete durante a execução musical, por exemplo uma indicação de movimentação em palco ou a declamação de um texto, e o segundo, «a notação de prescrições» está associada a uma descrição de instruções para a execução instrumental. Por exemplo na peça *Nocturnal*, ver em 4.4.2, quando é pedido ao músico para se dirigir à boca de cena para tocar o gongo grande é uma «notação de ação» e quando está escrito a forma de tocar a guitarra com um copo é uma «notação de prescrição».

Face à notação prescritiva e à multiplicidade de elementos que a compõem, Ligeti – contemporâneo de José Lopes da Silva – dá-se conta de que não é possível criar uma partitura unificada, a qual exigiria uma visão adequada a um estilo homogêneo. Daí a necessidade de elencar as diferenças entre o «grafismo musical»⁴⁷ – a representação dos fenómenos musicais – e a notação enquanto sistema de signos e da relação entre eles: o grafismo musical, de ordem estética e a notação, de ordem prática e semântica (Ligeti, 2010).

A emergência da criação de sistemas formais de representação de novos sons e novas práticas foi igualmente impulsionada pelo caráter multidisciplinar da prática artística, que contempla novas competências na interpretação musical, como, por exemplo, o teatro e o músico-ator, a dança e o músico-bailarino. Como refere Schröder,

⁴³ Tradução do original «(...) to imagine the music in our head, although we may not have any idea about the means and actions required to recreate such a musical work in reality (...)».

⁴⁴ Tradução do termo original *aural score*.

⁴⁵ Tradução do termo original *notation d'actions*.

⁴⁶ Tradução do termo original *notation de prescriptions*.

⁴⁷ Tradução do termo original *graphisme musical*.

esta conceção iniciou-se quer com o género multidisciplinar de «arte sonora»⁴⁸ – em que artistas visuais usam grafismos musicais, mais interessados neles do que estaria um compositor – quer na «notação de ação»⁴⁹, instruções verbais ou gráficas para a execução de uma ação com a criação de um resultado sonoro, fruto do trabalho experimental de obras procedentes do *Teatro Musical* do compositor argentino Mauricio Kagel ou por exemplo *Microphonie* de Stockhausen (Schröder, 2014).

Esta nova exigência está na génese da definição de notação de Cope (1997), dividida em quatro distintas categorias: 1 – medida, o método convencional de pentagrama e claves; 2 – para improvisação, baseado em material bruto que os músicos interpretam de acordo com o determinado estilo ou contexto; 3 – proporcional, onde as notas são medidas horizontal e «ametricamente»⁵⁰, através de um desenho físico composto por segmentos de reta onde se define o início e o final da nota e finalmente 4 – indeterminada (Cope, 1997, p. 150). De seguida, explicarei em detalhe cada uma destas categorias.

Na primeira categoria, Cope refere-se a uma ortodoxia da escrita musical convencionada pela utilização de uma simbologia que está em linha com a da música erudita de tradição ocidental.

A notação referente à segunda categoria, tem como resultado uma execução musical baseada em escassos, ou inexistentes, elementos notacionais, previamente estipulados pelo compositor.

A terceira categoria é baseada numa nova forma de representação da duração das notas. Esta é representada através de linhas horizontais com comprimentos diferentes significando durações diferentes. Esta representação já não é feita num tempo metronómico nem cronométrico, mas sim numa relação visual de proporção definida de «metriproporcional»⁵¹. Este termo é resultante da aglutinação das palavras métrica e proporção (Cope, 1997, p. 152). Particularmente em José Lopes e Silva,

⁴⁸ Tradução do termo original *sound art*.

⁴⁹ Tradução do termo original *action notation*.

⁵⁰ Tradução do original *meterless*.

⁵¹ Tradução do termo original *metriportional*.

observamos o uso de grafias proporcionais como recurso de representação temporal das notas.

Face à quarta categoria de notação acima referida, a Indeterminada, e dada a utilização por parte de José Lopes da Silva nas peças *Sub Memória* – escrita em 1981 com uso da primeira e quarta categorias acima referidas – e na *Nocturnal* – escrita em 1984 onde apresenta na partitura as quatro categorias – importa referir, igualmente segundo Cope, os cinco tipos de notação indeterminada: primeiro, uso de notação gráfica ou de outras notações indeterminadas; segundo, música composta de forma indeterminada mas com notação convencional; terceiro, indeterminação do executante, relativa à improvisação; quarto, ordenação aleatória de aspetos determinados pelo compositor e o quinto tipo, determinação do compositor de parâmetros gerais com uso de material escolhido aleatoriamente.

Está, portanto, patente a necessidade de incluir indicações de improvisação juntamente com aspetos de natureza indeterminada. Para Cope, esta necessidade assenta na diferente natureza dos processos musicais inerentes. A Improvisação, de forma geral, não está definida, podendo, no entanto, haver lugar para alguma instrução, enquanto na Indeterminação musical, existem elementos escritos, interpretados de forma livre e indeterminada, mas num universo fixo e definido usualmente dentro de uma «caixa de improvisação»⁵² (1997).

⁵² Tradução do termo original *improvisational box*.

3 A ESCRITA PARA GUITARRA EM JOSÉ LOPES E SILVA

Tal como referido em 1.3, devido à dificuldade em encontrar estudos suficientes que reflitam e analisem o percurso do compositor, utilizei entrevistas realizadas anteriormente ao compositor: a primeira entrevista, foi orientada por Helena Lopes Braga no dia 1 de setembro de 2012 e publicada na revista *Glosas* (Araújo, 2019); a segunda, foi realizada por João Tiago Luís Correia no dia 20 de fevereiro de 2016 (Correia, 2016) para o seu Relatório Final do Projeto do Ensino Artístico do Mestrado em Ensino de Música – Instrumento e Música de Conjunto sob a orientação do Professor Doutor Miguel Nuno Marques Carvalhinho.

3.1 JOSÉ LOPES E SILVA (1937 – 2019): BREVE APRESENTAÇÃO

Falecido em 2019, José Lopes e Silva, ou Lopes e Silva como gostava de ser chamado (Correia, 2016, p. 83), foi um compositor muito prolífero. Nasceu em 1937 numa aldeia no distrito de Viseu chamada Calvelo, mas foi em Lisboa que iniciou os seus estudos musicais com o professor de guitarra Duarte Costa e teoria musical com Fernanda Chichorro. Mais tarde no Conservatório Nacional estudou com o professor Emílio Pujol com quem teve também uma formação em Música Antiga (Correia, 2016). Contactou, paralelamente, com professores de guitarra fora de Portugal, nomeadamente os professores Andrés Segovia (Espanha) e Isaías Sávio (Brasil).



Figura 2 - Fotografia com Isaías Sávio (à esquerda) e José Lopes e Silva (à direita).

Entre os anos de 1962 e 1970 estabelece-se no Brasil. Aí, teve aulas com o professor e compositor Isaías Sávio (Figura 2)⁵³. Este foi importante para Lopes e Silva na introdução à prática da música contemporânea. Através da influência de Sávio, Lopes e Silva inicia o seu percurso enquanto compositor. Durante este período exerceu uma intensa atividade artística e também de docência.

Em 1970, a convite de Duarte Costa, regressa a Lisboa para lecionar um Curso de Guitarra Clássica. Em 1972 entra para o Conservatório Nacional como professor, criando

⁵³ Imagem retirada do site <https://glosas.mpmp.pt/jose-lobes-e-silva-1937-2019/> (Araújo, 2019).

o programa do Curso de Viola Dedilhada em parceria com os professores Santiago Kastner e Manuel Morais, posteriormente alterado para Curso de Guitarra Clássica (Correia, 2016, p. 77). Foi docente do Conservatório Nacional até ao ano 2000. O seu interesse pela Música Contemporânea levou-o a criar uma obrigatoriedade da inclusão de um repertório mais moderno nos programas curriculares. Paralelamente, continua a sua atividade de compositor dedicando-se à música sua contemporânea e às novas tendências musicais que se desenvolviam em Portugal e na Europa.

Com o seu regresso a Portugal, a convite de Jorge Peixinho é membro ativo desde os primórdios do GMCL dedicando-se, segundo José Lopes e Silva, ao estudo da análise de música e composição dos seus contemporâneos, com os compositores: Jorge Peixinho, Filipe Pires, Álvaro Salazar, Emmanuel Nunes, Luis de Pablo, György Ligeti, Maurício Kagel, Christopher Bochmann e Cristóbal Halffter (Silva, 2015).

Em 1995, aquando do falecimento do seu colega e amigo Jorge Peixinho, José Lopes e Silva cessa temporariamente a sua atividade de compositor retomando-a após uma década. Em outubro de 2011 cria e organiza o seu canal na plataforma digital *Youtube* onde publicou uma pequena seleção dos seus trabalhos mais antigos bem como também outros mais recentes.

3.2 JOSÉ LOPES E SILVA: O COMPOSITOR

José Lopes e Silva, enquanto músico e compositor, do GMCL adere ao movimento vanguardista português (Cymbron & Brito, 1992). Esta vanguarda musical pautava-se por um certo experimentalismo o que o levou a explorar e a aprofundar a sua conceção musical através das suas composições, utilizando vários recursos tecnológicos nas suas peças (Araújo, 2019). José Lopes e Silva tanto compôs música eletroacústica sobre suporte, por exemplo a peça *Fragmentos* de 1974, como utilizou sistemas de amplificação de som, ou efeitos eletrónicos, em que a tecnologia toma um papel importante na perceção de alguns sons tocados na guitarra, como sejam harmónicos ou *glissandos* com um copo, por exemplo na peça *Nocturnal* de 1984.

Como «(...) manipulador de som (...)» (Araújo, 2019), José Lopes e Silva procurava novas sonoridades através dos instrumentos musicais como também através de alguns utensílios do dia-a-dia, tais como copos, brinquedos, búzios, chifres entre outros

(Araújo, 2019). Algumas das suas peças eram pensadas também de um ponto de vista cénico-teatral. A título de exemplo, veja-se por exemplo as peças *Estructura Branca*⁵⁴ e *A Palavra e a Letra*⁵⁵ que foram apresentadas na Bienal de Veneza em 1980, a convite de José Ernesto de Sousa, com as interpretações musicais a cargo de Maria João Serrão e de José Lopes e Silva. A primeira, claramente uma experiência sonora e a segunda mais cénica. Na *Estructura Branca*, para além de alguns instrumentos de percussão, como as clavas e a caixa chinesa, entre outras, e de algumas baquetas, que serviam para percutir nas três estruturas de madeira que estavam distribuídas na sala, podemos observar a utilização, por parte de Maria João Serrão, de um saco de plástico (8') ou de um molho de chaves (11'). Na peça *A Palavra e a Letra*, alguns instrumentos musicais estão dispostos no chão, ao centro da cena, rodeados de várias letras em grande formato, feitas de espuma, que preenchem por completo o espaço cénico. Estas letras são manuseadas e reposicionadas constantemente por vários atores que se deslocam no espaço cénico criando interações visuais com os sons que são tocados por Maria João Serrão e pelo próprio José Lopes e Silva.

A sua escrita instrumental estava em linha com a de outros compositores seus contemporâneos que também exploravam novas formas de escrita e de conceção musical. Destacando alguns compositores seus contemporâneos: no panorama nacional, Jorge Peixinho, Clotilde Rosa, Constança Capdeville e, num cenário internacional, John Cage, Maurício Kagel, György Ligeti, Luigi Nono, Luciano Berio. Por vezes, criava na sua escrita alguns elementos gráficos de forma a explorar novas sonoridades ou potencialidades técnicas instrumentais.

⁵⁴ Registo audiovisual disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=n-N55smUOEK>.

⁵⁵ Registo audiovisual disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=L7frPnyhb-c>.

4 CASOS DE ESTUDO

Para este trabalho foram selecionados três manuscritos de José Lopes e Silva: *Tensão e Distensão*, *Sub Memória* e *Nocturnal*.

4.1 CRITÉRIOS DE SELEÇÃO E DE ANÁLISE

A seleção dos três manuscritos em estudo neste trabalho teve como critérios principais duas condições: 1 – as partituras serem compostas para guitarra clássica, podendo incluir ou não outros instrumentos; 2 – os manuscritos conterem, na sua escrita musical, elementos não convencionais que refletissem um certo grau de indeterminação musical na sua notação.

Por razões de organização deste capítulo, cada peça terá dois subcapítulos: um primeiro com uma breve apresentação onde se descreve a instrumentação e uma contextualização histórica e um segundo onde é feito o comentário analítico.

Dado o tipo de repertório em estudo neste trabalho ser de música atonal, aplicou-se como ferramenta para análise das três partituras o sistema de Análise em Conjuntos de *Pitch-Class*. Como suporte teórico, foram utilizados os livros: *The Structure of Atonal Music* de Allen Forte (1973), *Analytic Approaches to Twentieth Century Music* de Joel Lester (1989) e *The Collected Essays of Milton Babbitt*, coletânea de artigos editada por Stephen Peles (2003).

Este sistema de análise consiste na classificação numérica de 0 (zero) a 11 (onze) de uma série de doze notas cromaticamente alinhadas. Por norma, a nota Dó é representada pelo número 0 (zero) e, seguindo a sequência da escala cromática, a série termina na nota Si, sendo esta o número 11 (onze). As diferenças de oitava são reduzidas ao seu equivalente primário, i.e., por exemplo a nota Mi³ e todas as restantes notas Mi nas diferentes oitavas, ascendentes e descendentes, são sempre definidas pelo mesmo número, o número 4 (quatro). A esta equivalência chama-se «classe», daí o termo *pitch-class* ou, numa tradução literal, «classe de nota», criado pelo musicólogo Milton Babbitt (Forte, 1973; Peles & et al, 2003). Isto também se aplica à enarmonia na escrita musical. Tomando o exemplo anterior, este sistema não faz distinção entre o Mi e o Fá^b (Fá bemol) sendo ambos o número 4 (quatro). Neste trabalho representarei pelas letras *pc*

quando me referir isoladamente a um *pitch-class* (Forte, 1973, p. 3). Assim, tomando o exemplo acima o *pitch-class* da nota Mi é o pc.4.

Outro aspeto deste sistema de análise é a classificação numérica dos intervalos. Esta é feita através da diferença aritmética entre dois *pitch-class*, i.e, se o intervalo for entre os pc.5 e pc.9, o valor do intervalo é o número 4 (quatro). É de salientar que o valor resultante da subtração é o seu valor absoluto, termo matemático que significa valor positivo. Para distinguir os valores referentes aos intervalos e os *pitch-class*, optei pela nomenclatura adotada por Lester (1989), que consta na colocação da letra *i* antes do respetivo número. No total existem doze intervalos, numerados de i1 (um) a i11 (onze), respetivamente do intervalo de segunda menor ao de sétima maior. Tal como existem «classes de nota» (*pitch-class*) também, existem «classes de intervalo» (*interval classes*), onde os intervalos são agrupados na sua relação de complementaridade: 1 – 11; 2 – 10; 3 – 9; 4 – 8; 5 – 7 e 6 (Forte, 1973, p. 14; Lester, 1989, p. 72). Assim, os doze intervalos podem ser reduzidos a seis «classes de intervalo». Forte e Lester distinguem a forma como as nomeiam: enquanto Forte identifica-as com as letras *ic* – ic1, ic2, ic3, ic4, ic5 e ic6, Lester identifica com uma vírgula entre os complementares, (1,11), (2,10), (3,9), (4,8), (5,7) e (6). Adotei para este trabalho a proposta de Lester.

No seu livro, Forte faz também a descrição do conceito de «vetor de intervalo»⁵⁶ que consiste na representação de todas as ocorrências de cada «classe de intervalo» presentes num determinado conjunto de *pitch-class* (Forte, 1973). Cada vetor é escrito com seis algarismos entre parêntesis retos, como exemplo, se existir duas ocorrências de [1,11], três de [2,10] e uma de [6] a representação deste vetor será: [230001]. Assim, o algarismo mais à esquerda representa o número de ocorrências da primeira «classe de intervalo», i.e., [1,11]. Seguindo na ordem da esquerda para a direita, o segundo algarismo representa o número de ocorrências da segunda «classe de intervalo» e assim por diante até chegarmos ao algarismo mais à direita que representa o número de ocorrências da sexta «classe de intervalo», i.e., [6]. Caso não haja ocorrência de uma, ou mais, «classes de intervalos» então coloca-se o número 0 (zero) no respetivo algarismo, tal como demonstrado no exemplo acima: [230001].

⁵⁶ Tradução do termo original *interval vector* introduzido por Donald Martino no seu artigo «The Source Set and Its Aggregate Formations», *Journal of Music Theory* 5, no. 2, 1961.

Lester propõe, no seu livro, a possibilidade de o pc.0 (zero) poder corresponder a outra nota que não seja a nota Dó, chamando assim o método de «zero-móvel»⁵⁷ (1989, p. 67) fazendo distinção ao método de «zero-estático»⁵⁸, já definido no parágrafo anterior, no qual a nota Dó corresponde ao pc.0 (zero). O método de «zero-móvel» tem bastante utilidade aquando da análise de peças que tenham centros polarizantes formados por notas que não sejam a nota Dó. Nesses casos é necessário identificar qual a nota correspondente ao pc.0 (zero). Para tal, basta escrever a letra correspondente à nota escolhida, escrita com a cifra americana⁵⁹ e igualá-la a zero. Como exemplo, se a nota Sol# (Sol sustenido) for definida como sendo o pc.0 (zero) da série, a sua representação escrita é: G#=0. Esta identificação tem de estar exposta previamente à análise.

Neste trabalho, a análise musical, de cada uma das três peças em estudo, consistiu na elaboração de um quadro sintético onde está representado esquematicamente a estrutura formal. Estes estão apresentados no final do trabalho, cada um em anexo próprio, respetivamente: Anexo V – *Tensão e Distensão*; Anexo VI – *Sub Memória*; Anexo VII – *Nocturnal*. Como ferramenta de trabalho, utilizei três programas informáticos do pacote da *Microsoft* (Tabela 1). Estes foram: o *Excel*, o *Powerpoint* e o *Word*.

Análise musical das partituras em estudo:	
<i>Microsoft Excel</i>	Utilização de folhas de cálculo como suporte para o estudo analítico das partituras.
<i>Microsoft PowerPoint</i>	Elaboração de imagens esquemáticas do estudo analítico presentes no trabalho.
<i>Microsoft Word</i>	Programa principal para a redação do trabalho.

Tabela 1 - Ferramentas informáticas utilizadas para a análise musical.

Adotando os termos «agregado»⁶⁰ e «conjunto»⁶¹, também definidos por Babbitt (Peles & et al, 2003), neste estudo analítico é também feita uma distinção entre ambos. O termo «agregado», representa agora o total de *pitch-classes* existentes numa

⁵⁷ Tradução do termo original *movable-zero*.

⁵⁸ Tradução do termo original *fixed-zero*.

⁵⁹ Esta faz correspondência entre as sete primeiras letras do alfabeto com o modo aeólio, da seguinte maneira: A – Lá; B – Si; C – Dó; D – Ré; E – Mi; F – Fá; G – Sol.

⁶⁰ Tradução do termo original *aggregate*.

⁶¹ Tradução do termo original *set*.

secção inteira, podendo não corresponder ao total cromático, tal como define Babbitt (Peles & et al, 2003). Cada «agregado» está descrito de forma convencional, com os números ordenados de forma crescente, separados por vírgulas, e escritos dentro de parênteses retos. O segundo termo, «conjunto», é atribuído aos grupos que se vão formando ao longo de cada secção. A representação dos conjuntos é feita dentro de parênteses retos onde os números estão dispostos de acordo com a configuração na partitura, separados por vírgulas.

Em cada um dos quadros sintéticos, estão descritos os diferentes agregados por secção e as diversas configurações dos conjuntos dentro de cada secção. Como existem exemplos de conjuntos separados entre si por silêncios, uns mais curtos, assemelhando-se a uma pequena respiração musical, e outros mais longos, escritos na partitura com símbolos de suspensão (retangular, triangular e redonda), representei-os com os seguintes símbolos, respetivamente: < ‘ >, representando a pequena pausa entre os conjuntos; e < ^ >, identificando as suspensões escritas na partitura entre os mesmos conjuntos.

Nos casos de existirem repetições de ataques de um mesmo conjunto, estes são identificados pelo número de quantidade de vezes de cada repetição. Quando as repetições não têm qualquer interrupção do som, mas na partitura as notas ou conjunto de notas, estão escritas de forma agrupada com um número exato de ataques, é utilizado o sinal < + > entre os números de cada grupo de repetições.

As dinâmicas também estão representadas nestes quadros. Foram utilizadas as indicações correntes de dinâmicas – *ppp, pp, p, mp, mf, f, ff*. Foram também utilizados os símbolos < > , sempre que estivesse indicado na partitura uma progressiva mudança de dinâmica, tanto em *crescendo* como em *diminuendo*.

Para a peça *Nocturnal*, teve de se adotar uma nova abordagem analítica com base na análise acima descrita. Esta necessidade teve como causa a presença, na partitura, de sons de altura definida e indefinida, figuras rítmicas diferentes ao longo da peça e também por ser desadequada a Análise em Conjuntos de *Pitch-Classes* nas Secções 2, 3 e 4. Para as Secções 5, 6, 7, 8, utilizei a Análise em Conjuntos de *Pitch-Classes* somente para o *glockenspiel* e vibrafone. Para assinalar os diferentes ataques de

altura indefinida utilizei [X] tanto na guitarra como na percussão (dois pratos suspensos, três gongos, *finger cymbals* e triângulo). Para identificar cada nota foram utilizadas as letras correspondentes às da cifra americana, dentro de parêntesis retos. Igualmente, para as caixas-chinesas optei pelas cifras americanas para distinguir as cinco alturas diferentes, respetivamente do grave para o agudo [E,G,B,D,F], pois o compositor escreveu na partitura estas notas com um x. Todos estes elementos aparecem aglutinados no quadro sintético como (Quadro 1):

Sons de altura indefinida [x],
Notas [cifra americana],
Pitch-class [pc. / conjuntos]

Quadro 1 - S. N. P.

Para se ter uma melhor noção da continuidade sonora da peça, coloriu-se a amarelo no S. N. P. a representação do som, deixando a branco os momentos de silêncio.

Por forma a identificar as figuras rítmicas escritas, estas estão representadas com os números que correspondem ao denominador da fórmula de compasso, i.e., para representar a semimínima representa-se com o número 4 (quatro), tal como na fórmula do compasso quaternário, ou outro exemplo, a colcheia é representada pelo número 8 (oito), tal como nas fórmulas de compasso dos compassos compostos e por aí diante. No terceiro sistema da quarta página existem dois casos particulares nas caixas-chinesas, ritmicamente falando, que são uma tercina de semicolcheias e um ponto de aumento. Visto serem exceções, foram representados respetivamente por: 16 (3:2) e 8. para a colcheia com ponto de aumento. Nos casos onde exista uma gradativa alteração rítmica, adotou-se o símbolo hífen entre os números que correspondem à figura rítmica inicial (esquerda) e à final (direita), por exemplo 16-8 representa uma gradação rítmica, que vai da semicolcheia à colcheia.

A respeito de toda a percussão escrita na partitura foram utilizados códigos identificativos, com três letras, para cada instrumento (Quadro 2):

Instrumentos de Percussão		
Pt.G	-	Prato suspenso Grave
Pt.A	-	Prato suspenso Agudo
Gg.M	-	Gongo Médio
Fg.C	-	<i>Finger Cymbals</i>
Vib.	-	Vibrafone
Wc.M	-	<i>Wind chimes</i> Metal
Trg.	-	Triângulo
Flx.	-	<i>Flexatone</i>
Wc.B	-	<i>Wind chimes</i> Bambú
Wc.P	-	<i>Wind chimes</i> Pedras
Gzr.	-	Guizeira
Gg.P	-	Gongo Pequeno
Cst.	-	Castanholas
Cx.C	-	Caixas-chinesas
Glk.	-	<i>Glockenspiel</i>
Gg.G	-	Gongo Grande

Quadro 2 - Códigos identificativos, com três letras, para cada instrumento de percussão.

Outro aspeto diferenciador é a multiplicidade de técnicas instrumentais, como são exemplos: a utilização de um arco de contrabaixo para tocar os pratos suspensos e o uso de um copo sobre as cordas da guitarra. Por este motivo foram criados códigos identificativos, três letras, para cada técnica utilizadas (Quadro 3):

Técnicas de execução

A.Cb	-	Arco de contrabaixo
Pg.l	-	Som percussivo, sem altura definida, tocado na guitarra
Ob.D	-	Objeto Duro metálico
A.Bq	-	Atrás da baqueta na corda referente ao número escrito
F.Bq	-	À frente da baqueta na corda referente ao número escrito
Bq.D	-	Baqueta dura
Ag.T	-	Agulha de tricot
L.Cp	-	Parte lateral do copo
Bq.S	-	Baqueta suave
U.Po	-	Unha do polegar da mão direita
B.Cp	-	Boca do copo
Rc.A	-	Recipiente de água
Es.A	-	Escova de arame

Quadro 3 - Códigos identificativos, com três letras, para cada técnica de execução utilizada.

4.2 TENSÃO E DISTENSÃO

4.2.1 Breve apresentação

A peça *Tensão e Distensão* foi escrita em 1972 para guitarra clássica a solo (Anexo VIII). É considerada pelo compositor a primeira peça original para este instrumento (Correia, 2016), sendo dedicada ao compositor Jorge Peixinho.

Apesar desta peça ter sido composta para guitarra clássica solista, José Lopes e Silva, no texto prescritivo da secção de improvisação, dá a possibilidade de se utilizar meios eletrónicos como a amplificação da guitarra através de microfone.

Sendo uma das suas primeiras composições, é interessante verificar a sua abordagem composicional já com um sentido estético muito presente e um rigor técnico na sua escrita.

Nesta peça é explorado o efeito de eco e de ressonância. O primeiro através das repetições dos diferentes agregados ao longo da peça e o segundo na utilização de classes de intervalos [1,11], [2,10] ou [6], criando assim um efeito de batimento quando executados.

4.2.2 Comentário analítico

De acordo com o meu ponto de vista, esta peça tem cinco secções escritas e uma secção extra de improvisação musical. Aqui só abordarei as cinco primeiras secções, as quais estão escritas. Estas foram divididas em concordância com os diferentes agregados de *pitch-class* que as compõem.

A primeira secção vai do início da peça e termina no final do segundo sistema da primeira página do manuscrito original. A segunda secção vai do terceiro sistema até ao final do quarto sistema, começando a terceira no quinto sistema até ao final da primeira página. A segunda página constitui a quarta secção, que termina no final do primeiro sistema da página seguinte. Por fim, a quinta secção analisada é todo o segundo sistema da página em questão.

Utilizou-se o método de «zero-móvel» como recurso de análise, pois verificou-se que a nota Dó[#] (Dó sustenido) é a que está presente em todas as secções ao longo da partitura e por este motivo definiu-se como pc.0 (zero) da sequência *pitch-class*.

Existem nesta peça quatro notas que funcionam como *pivots* entre secções (Figura 3). As notas que compõem o tetracorde na ordem da partitura são: o pc.1, o pc.4, o pc.3 e o pc.10.



Figura 3 - Notas pivots nas oitavas escritas na peça *Tensão e Distensão*.

De seguida, serão abordadas cada secção, individualmente, em pormenor.

Secção 1



Figura 4 - Excerto do manuscrito da peça *Tensão e Distensão* referente à Secção 1 (s.mo.1-2/p.mo.1)

A primeira secção, é constituída por cinco conjuntos de *pitch-classes* (Tabela 2).

O primeiro conjunto, servindo como introdução, é formado pelo conjunto $\begin{bmatrix} 6 \\ 2 \\ 0 \\ 7 \end{bmatrix}$ seguido por uma grande pausa. Os restantes quatro conjuntos são formados por tricordes, variantes do primeiro tetracorde, respetivamente: $\begin{bmatrix} 2 \\ 0 \\ 7 \end{bmatrix}$, $\begin{bmatrix} 6 \\ 2 \\ 0 \end{bmatrix}$, $\begin{bmatrix} 6 \\ 0 \\ 7 \end{bmatrix}$, e $\begin{bmatrix} 6 \\ 2 \\ 7 \end{bmatrix} + [1]$. O último tricorde tem um só ataque muito curto, ao contrário dos restantes anteriores, e ao qual é acrescentado o pc.1 fazendo assim uma ponte para a Secção 2.

	Primeiro conjunto	Segundo conjunto	Terceiro conjunto	Quarto conjunto	Quinto conjunto	
Pitch-Class	$\begin{bmatrix} 6 \\ 2 \\ 0 \\ 7 \end{bmatrix}$	$\begin{bmatrix} 2 \\ 0 \\ 7 \end{bmatrix}$	$\begin{bmatrix} 6 \\ 2 \\ 0 \end{bmatrix}$	$\begin{bmatrix} 6 \\ 0 \\ 7 \end{bmatrix}$	$\begin{bmatrix} 6 \\ 2 \\ 7 \end{bmatrix}$	[pc. 1]
Quant. De ataques	24	8	4	2	1	6

Tabela 2 - Tabela esquemática da Secção 1 da peça Tensão e Distensão. Relação entre os conjuntos pitch-class e a quantidade de repetições por conjunto.

Secção 2



Figura 5 - Excerto do manuscrito da peça Tensão e Distensão referente à Secção 2 (s.mo.3-4/p.mo.1).

Na segunda secção, composta por quatro conjuntos de *pitch-class* dispostos em oito diferentes conjuntos (Tabela 3), o compositor inicia com o conjunto $\begin{bmatrix} 1 \\ 0 \end{bmatrix}$, servindo de pedal até ao final da secção. A esta pedal, vão sendo adicionadas, à vez, as restantes que constituem o pentacorde, respetivamente: pc.4, pc.6, pc.10. Assim os três tricordes formados são: $\begin{bmatrix} 6 \\ 1 \\ 0 \end{bmatrix}$, $\begin{bmatrix} 10 \\ 1 \\ 0 \end{bmatrix}$ e $\begin{bmatrix} 1 \\ 0 \\ 4 \end{bmatrix}$. Esta secção termina com cinco batidas no tampo seguidas por uma grande pausa.

	Primeiro conjunto	Segundo conjunto	Terceiro conjunto	Quarto conjunto	Quinto conjunto		Sexto conjunto	Sétimo conjunto	Oitavo conjunto
Pitch-Class	$\begin{bmatrix} 1 \\ 0 \end{bmatrix}$	$\begin{bmatrix} 1 \\ 0 \end{bmatrix}$	$\begin{bmatrix} 6 \\ 1 \\ 0 \end{bmatrix}$	$\begin{bmatrix} 6 \\ 1 \\ 0 \end{bmatrix}$	$\begin{bmatrix} 10 \\ 1 \\ 0 \end{bmatrix}$	[pc. 1]	$\begin{bmatrix} 1 \\ 0 \\ 4 \end{bmatrix}$	$\begin{bmatrix} 1 \\ 0 \\ 4 \end{bmatrix}$	$\begin{bmatrix} 1 \\ 0 \\ 4 \end{bmatrix}$
Quant. de ataques	5	4	3	2	1	9	5	1	1

Tabela 3 - Tabela esquemática da Secção 2 da peça Tensão e Distensão. Relação entre os conjuntos pitch-class e a quantidade de repetições por conjunto.

A primeira e a segunda secções, por uma questão de coerência auditiva musical, estão ligadas e funcionam como uma grande secção única. A sua divisão deve-se a uma clara alteração do agregado de notas.

Assim, o agregado de *pitch-class* total desta secção única é composto pelo septacorde [0,1,2,4,6,7,10] (Figura 6).



Figura 6 - Agregado total das Secções 1 e 2 da peça *Tensão e Distensão*.

Cada uma destas secções é composta por um agregado diferente (Quadro 4). Estes são: [0,1,2,6,7] e [0,1,4,6,10], respetivamente às secções 1 e 2.

Secção 1	Secção 2

Quadro 4 - Agregados das secções 1 e 2 da peça *Tensão e Distensão*.

Colocando os agregados lado a lado é possível observar a existência do tricorde [0,1,6] em ambas as secções, criando assim uma uniformidade sonora, onde a «classe de intervalo» [6] é muito evidente. Embora o pc.1 esteja também incluído no primeiro pentacorde, aquele tem um papel de *pivot*, sendo a sua presença somente notada na Secção 2.

Nas Secções 1 e 2, encontram-se duas principais características na forma de como o material musical é apresentado: a utilização de ataques repetidos, funcionando como ecos, e cada um desses ataques ser formado por tricordes. A quantidade de ataques, por tricorde, vai variando. Deste modo, o compositor, cria uma unidade sonora constante. Embora a utilização generalizada de tricordes seja muito evidente, a forma como o material musical é trabalhado é bem diferente nas duas secções.

Ao longo destas duas secções é muito notória a presença da «classe de intervalos» [1,11] e [6].

Ao nível da agógica, no primeiro momento da Secção 1 vai de *mf* a *ff* e termina em *dim.* até ao silêncio com uma grande pausa. A secção continua seguindo num crescente dinâmico até culminar com cinco pancadas no tampo em *ff*, terminando, também, com uma grande pausa. A meio da Secção 2, existe um momento musical onde não existe a presença de tricordes. Este momento tem um efeito de contraste, com os *ff* que lhe antecede e precede, com a utilização de um Ré harmónico agudo, em *p*.

Secção 3



Figura 7 - Excerto do manuscrito da peça *Tensão e Distensão* referente à Secção 3. (s.mo.5-6/p.mo.1)

Seguindo o mesmo conceito rítmico das secções anteriores, esta secção é iniciada por um grupo de sete repetições, aqui deixando soar a última. Este grupo de repetições começam em *mf* tendo um *crescendo* até ao último ataque. Logo após este grupo de ataques, existe um oitavo ataque, muito curto em *ff*, conferindo a este um carácter de conclusão das secções anteriores. No oitavo ataque, só a nota grave pc.4 é que fica a soar.

A diferença entre estes ataques e os da Secção 2 está nos conjuntos de *pitch-class*. Como descrito acima, a secção anterior termina com o tricorde [0,1,4] e a Secção 3 inicia com o tetracorde [0,2,4,6]. Por esta razão foi considerado este tetracorde pertencente a uma nova secção.

A Secção 3 é composta com base no agregado [0,2,3,4,5,6,8] (Figura 8). Este é o único agregado de *pitch-class*, presente nesta peça, cuja a estrutura numérica corresponde a um palíndromo ao nível intervalar sendo o pc.4 o seu eixo: [i2,i1,i1,i1,i1,i2].



Figura 8 - Agregado da Secção 3 da peça *Tensão e Distensão*.

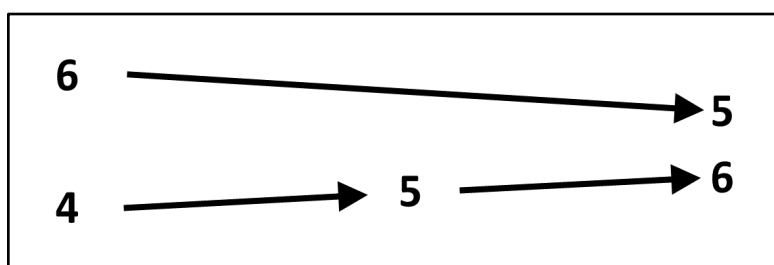
Esta secção, pode-se subdividir em três partes (Tabela 4). Cada parte tem a sua própria configuração dos conjuntos de *pitch-class* sendo estes, pela ordem da partitura:

$$\begin{bmatrix} 6 \\ 2 \\ 0 \\ 4 \end{bmatrix}, [pc. 5] \text{ e } \begin{bmatrix} 3 \\ 5 \\ 8 \\ 6 \end{bmatrix}.$$

	Primeiro Conjunto	Segundo Conjunto	Terceiro Conjunto	
Pitch-Class	$\begin{bmatrix} 6 \\ 2 \\ 0 \\ 4 \end{bmatrix}$	[pc. 5]	$\begin{bmatrix} 5 \\ 8 \\ 6 \end{bmatrix}$	[pc. 3]
Quant. de ataques	7 ' 1	5 ' 3 ' 1	1	7

Tabela 4 - Tabela esquemática da Secção 3 da peça *Tensão e Distensão*. Relação entre os conjuntos *pitch-class* e a quantidade de repetições por conjunto.

É possível observar a existência de um movimento contrário por parte das notas extremas dos conjuntos de registo médio-grave (Quadro 5), respetivamente [0,2,4,6] e [5,6,8].



Quadro 5 - Esquema representativo do movimento dos *pitch-classes* das extremidades dos conjuntos de registo médio-grave.

Este movimento é bastante notório ao nível auditivo pelo movimento em *glissando* das notas graves pc.4 e pc.5. O movimento das notas de topo pc.6 e pc.5 também é perceptível pois o tríplice final deste esquema, $\begin{bmatrix} 5 \\ 8 \\ 6 \end{bmatrix}$, pela sua configuração

intervalar [i2,i11,i9], é criado um ligeiro batimento acústico entre as notas graves e um destaque à nota superior, notando o seu contorno descendente.

Secção 4

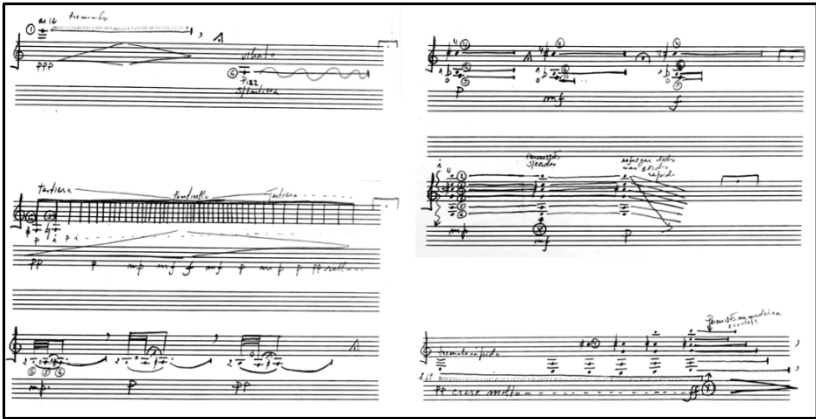


Figura 9 - Excerto do manuscrito da peça Tensão e Distensão referente à Secção 4. (s.mo.1-5/p.mo.2) e (s.mo.1/p.mo.3)

Esta é a secção maior de toda a peça. Tal como as secções anteriores, esta é composta por um único agregado que a define (Figura 10). Este agregado é formado pelo hexacorde [0,3,6,8,9,10].



Figura 10 - Agregado da Secção 4 da peça Tensão e Distensão. O parêntesis serve para evidenciar as duas formas escritas na partitura do pc.9.

Esta secção divide-se em quatro partes (Tabela 5). Esta divisão foi feita, pois existem quatro conjuntos diferentes respetivamente, pela ordem: [3,8], [8,9,10], [0,3,6,8,9,10] e [0,3,6,8,10].

	Primeiro Conjunto [3,8]	Segundo Conjunto [8,9,10]		Terceiro Conjunto [0,3,6,8,9,10]	Quarta Conjunto [0,3,6,8,10]
Pitch-Class	$[pc. 3] \wedge [pc. 8]$	[9,8]	[10,8,9]	$\begin{bmatrix} 0 \\ 9 \\ 8 \end{bmatrix} \wedge \begin{bmatrix} 10 \\ 3 \\ 0 \\ 6 \\ 8 \\ 3 \end{bmatrix}$	$\begin{bmatrix} 10 \\ 3 \\ 0 \\ 6 \\ 8 \\ 3 \end{bmatrix}$
Quant. de ataques	Indef.	Indef.	3	3	Indef.

Tabela 5 - Tabela esquemática da Secção 4 da peça Tensão e Distensão. Relação entre os conjuntos pitch-class e a quantidade de repetições por conjunto.

Para além dos diferentes conjuntos, é notória a diferença na forma como é trabalhado cada conjunto.

No primeiro conjunto, o compositor utiliza somente duas notas pc.3 e pc.8 separadas por uma pausa. Por forma a colorir o som destas duas notas, utiliza diferentes efeitos. Na nota pc.3 um *tremolo*, que cresce de *ppp* a uma intensidade grande e diminui a *ppp*, e na pc.8 um vibrato no sentido transversal à corda, fazendo oscilar a altura da nota, sem alteração de dinâmica.

No segundo conjunto, o tricorde é trabalhado de forma melódica. Primeiramente, só com duas notas pc.8 e pc.9 tocadas com um ritmo que acelera e retarda com uma dinâmica que vai de *pp* a *f* e regressa a *pp*. De seguida escreve um motivo melódico, [10,8,9] (Figura 11), que repete três vezes com pequenas pausas entre cada uma. Cada repetição tem uma dinâmica diferente, respetivamente: *mp*, *p* e *pp*.



Figura 11 - Motivo melódico utilizado na Secção 4 da peça *Tensão e Distensão*. (s.mo.3/p.mo.2)

No terceiro conjunto, o hexacorde é trabalhado verticalmente. Tal como no conjunto anterior, ele cria dois momentos diferentes. O primeiro é formado pelo tricorde [0,8,9] (Figura 12), que é tocado três vezes com pausas grandes entre cada uma. Cada repetição tem uma dinâmica diferente, respetivamente: *p*, *mf* e *f*.



Figura 12 - Tricorde do terceiro conjunto da Secção 4 da peça *Tensão e Distensão*. (s.mo.4/p.mo.2)

O segundo momento é composto pelo pentacorde [0,3,6,8,10] onde o pc.3 está duplicado formando assim o hexacorde [3,8,6,0,3,10], respetivamente do grave para o

agudo. Embora este hexacorde seja tocado primeiro de forma arpejada uma única vez, com o dedo indicador do agudo para o grave em *mp*, o compositor escreve outros dois diferentes ataques. O segundo ataque é feito através da ressonância da caixa do instrumento quando é pedido que se percute fora das cordas em *mf*. O terceiro ataque é executado com a mão direita fazendo movimentos oscilantes ao longo das cordas em *p*. No quarto conjunto, segue com a mesma ideia musical que lhe antecede. Embora aqui existam duas diferenças: a primeira, e a mais notória, é a entrada sequencial das diferentes notas de uma forma acumulativa, ou seja, o hexacorde começa com uma única nota e a esta vão-se juntando as restantes de uma forma progressiva estando a dinâmica em constante *crescendo* terminando com um gesto percussivo sobre o cavalete em *ff*; a segunda diferença está ao nível da execução instrumental, estando escrito *tremolo* em oposição aos movimentos oscilantes anteriores.

Secção 5

Esta é a última secção escrita desta peça e é formada pelo agregado [0,5,10,11] (Figura 13). É de se notar a presença do pc.11, pois é a primeira vez que aparece em toda a peça. Desta maneira, podemos afirmar que o compositor utilizou todos os doze *pitch-class* da série.



Figura 13 – Agregado da Secção 5 da peça *Tensão e Distensão*.

Este tetracorde tem três momentos onde cada momento tem um diferente conjunto de notas (Tabela 6). Os dois primeiros estão dispostos melodicamente onde podemos constatar a presença única de pc.11. O terceiro momento é o tricorde [0,5,10], escrito verticalmente para ser tocado uma única vez.

	Primeiro Conjunto	Segundo Conjunto	Terceiro Conjunto
Pitch-Class	[10,11]	[11,10,5]	$\begin{bmatrix} 0 \\ 10 \\ 5 \end{bmatrix}$

Tabela 6 - Tabela esquemática da Secção 5 da peça *Tensão e Distensão*. Relação entre os conjuntos *pitch-class* e a quantidade de repetições por conjunto.

4.3 SUB MEMÓRIA

4.3.1 Breve apresentação

Sub Memória é uma peça para guitarra clássica solo com amplificação (Anexo IX). A sua escrita data de 1981, tendo sido estreada a 8 de junho de 1982 pelo próprio Lopes e Silva. A estreia teve lugar no Grande Auditório da Fundação Calouste Gulbenkian durante a 6ª edição dos Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea.

Dos três casos de estudo, esta foi a única peça a ser editada fonograficamente e comercializada. A primeira edição fonográfica de *Sub Memória* foi feita em 1987, em suporte vinil, pela já extinta editora *Portugalsom*, sob a responsabilidade técnica do Eng.º Jorge Costa Pinto. Em 1995 foi realizada uma reedição para suporte CD, pela então editora *Strauss*. Este álbum foi totalmente dedicado ao repertório para guitarra onde constam também peças dos compositores Clotilde Rosa, Jorge Peixinho e Paulo Brandão, seus colegas do GMCL. A interpretação musical esteve a cargo de Lopes e Silva.

Uma das características mais evidente na escrita da partitura de *Sub Memória* é a utilização constante de harmónicos, naturais ou artificiais. Através da simultaneidade entre as notas tocadas de forma convencional e os harmónicos, José Lopes e Silva explora novas potencialidades tímbricas do instrumento.

4.3.2 Comentário analítico

Para a análise formal desta partitura utilizei como recurso de análise, o método de «zero-estático».

De acordo com o meu ponto de vista, esta peça tem sete secções. Todas as secções recorrem a dois hexacordes diferentes, perfazendo o total de doze notas. O primeiro hexacorde e o segundo são formados, respetivamente, pelos seguintes *pitch-class*: [11,1,4,6,9,7] e [0,10,5,2,8,3] (Figura 14).



Figura 14 - Os dois hexacordes que serviram como material composicional para a peça *Sub Memória*. As notas estão escritas de acordo com o sons reais resultantes.

Estes hexacordes são utilizados em diferentes configurações ao longo de toda a peça exceto na Secção 6.

A primeira secção termina na primeira suspensão triangular do quarto sistema, da primeira página do manuscrito original, começando a segunda secção que termina no final do quinto sistema. A terceira secção inicia-se no sexto sistema da primeira página e termina a meio do primeiro sistema da segunda página, entre as notas Lá² e Fá⁴, onde começa a quarta secção. Esta termina na primeira suspensão triangular do segundo sistema da segunda página. A quinta secção começa com o Mi² do segundo sistema e termina na nota Si⁵, escrita como harmónico, no terceiro sistema, iniciando-se a sexta secção com os dois conjuntos verticais escritos e que termina no final do quinto sistema. A sétima e última secção é todo o sexto sistema.

Secção 1

A estrutura formal desta secção assemelha-se à de um *fugato*, com a entrada sucessiva dos dois hexacordes e justaposição dos mesmos (Tabela 7).

	Primeira Entrada	Segunda Entrada	Terceira Entrada
Voz Superior			
Voz Inferior			

Tabela 7 - Estrutura do fugato da Secção 1 da peça *Sub Memória*. Os números representam as «classes de intervalos». As notas estão escritas nos sons reais. (s.mo.1-4/p.mo.1)

É notória a utilização da inversão das «classes de intervalos» dos dois hexacordes apresentados na voz superior, pela voz inferior com a exceção dos pc.0 e pc.10, no segundo hexacorde, que são ambos [i2].

De um ponto de vista auditivo, a característica que mais se sobressai nesta secção, é a utilização de harmónicos artificiais para a voz superior aquando da entrada da voz inferior – esta está escrita para ser executada de forma convencional. Esta solução composicional cria, de forma inequívoca, um contraste tímbrico entre as duas vozes.

Existe um único momento, após a entrada da voz inferior, onde não se verifica este contraste. Este encontra-se no terceiro sistema da primeira página do manuscrito original onde é possível observar uma duplicação à oitava do pc.11, ambos escritos como harmónicos naturais seguidos pelo pc.0 executado através da percussão da mão esquerda (Figura 15).

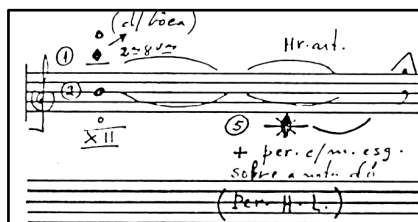


Figura 15 - Excerto do manuscrito da peça Sub Memória onde se verifica a duplicação da nota Si [pc.11] e o Dó [pc.0] com um símbolo de percussão da mão esquerda.

Os dois pc.11 fazem parte do primeiro hexacorde, estando a iniciar a terceira entrada da voz superior. O pc.0 é o primeiro *pitch-class* do segundo hexacorde. Assim é possível verificar que o início para a terceira entrada do *fugato* é desfasado ao contrário das anteriores.

Secção 2

A segunda secção diferencia-se da primeira devido ao seu carácter mais melódico. Esta secção inicia-se com o motivo melódico formado pelo tetracorde [8,2,5,10], na ordem melódica escrita (Figura 16).

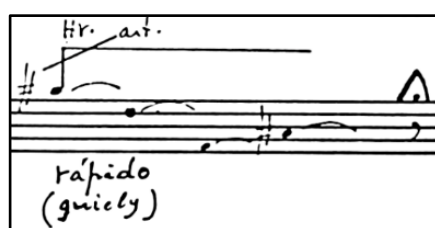


Figura 16 - Excerto do manuscrito da peça Sub Memória onde se lê o tetracorde [8,2,5,10]. (s.mo.4/p.mo.1)

Este conjunto, pela sua configuração, faz correspondência com os quatro *pitch-class* centrais do retrógrado do segundo hexacorde, conferindo uma função de introdução à apresentação da nova série de doze notas. Esta é construída através da intercalação dos retrógrados dos dois hexacordes (Figura 17), sendo estes: retrógrado do primeiro hexacorde [7,9,6,4,1,11] e o retrógrado do segundo hexacorde [3,8,2,5,10,0].

Esta nova série está escrita em quatro conjuntos, respetivamente: [7,3,9], [8,6,2,4], [5,1,10] e [11,0].

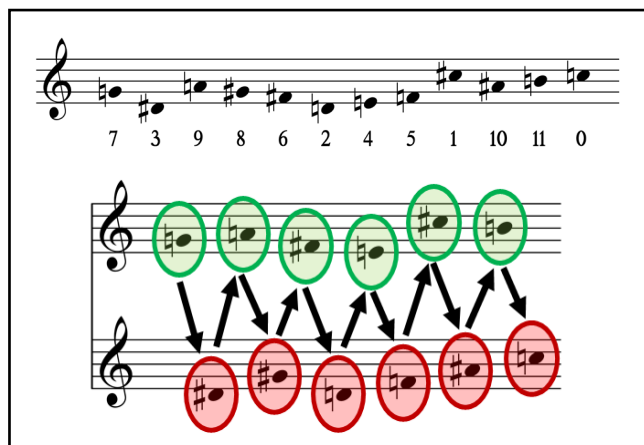


Figura 17 - Esquema para a construção da nova série na Secção 2 da peça Sub Memória. A cor verde pertence ao retrógrado do primeiro hexacorde e a cor vermelha pertence ao retrógrado do segundo hexacorde. As setas indicam a ordem da série. Abaixo está a série resultante. (s.mo.4-5/p.mo.1)

Na partitura, a segunda nota do tetracorde [8,6,2,4], respetivamente o pc.6, não tem o # (sustenido) como seria espectável de acordo com o seu esquema composicional desta secção. Sem outras fontes que suportem o propósito para esta alteração, crê-se que seja um lapso no manuscrito.

Secção 3

Na terceira secção existem dois momentos distintos: um primeiro formado por três conjuntos de dois *pitch-class* cada, que são, respetivamente: $\begin{bmatrix} 7 \\ 9 \end{bmatrix} - \begin{bmatrix} 4 \\ 6 \end{bmatrix} - \begin{bmatrix} 11 \\ 1 \end{bmatrix}$. Estes correspondem aos do primeiro hexacorde na sua forma invertida (Figura 18); um

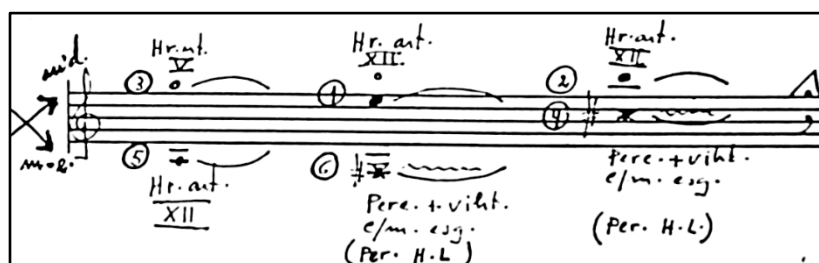


Figura 18 - Excerto do manuscrito da peça Sub Memória onde se observam os três conjuntos correspondentes à forma invertida do primeiro hexacorde. (s.mo.6/p.mo.1)

segundo momento, em que os dois hexacordes, agora na sua forma original, estão

intercalados entre si, adotando o mesmo processo da secção anterior, mas de uma forma diferente (Figura 19). Aqui estão organizados em quatro conjuntos, respetivamente:

$$\left[[pc.11] + \begin{bmatrix} 0 \\ 10 \end{bmatrix} \right] - \left[\begin{bmatrix} 1 \\ 4 \end{bmatrix} + [pc.5] \right] - \left[\begin{bmatrix} 8 \\ 2 \end{bmatrix} \right] - \left[[pc.3] \right].$$

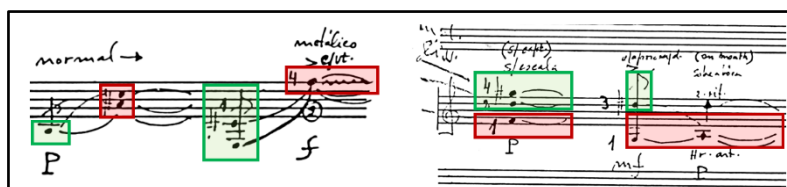


Figura 19 – Dois excertos do manuscrito da peça Sub Memória referentes à Secção 3. A cor verde pertence ao retrógrado do primeiro hexacorde e a cor vermelha pertence ao retrógrado do segundo hexacorde (s.mo.6/p.mo.1) e (s.mo.1/p.mo.2).

É de se notar que as «classes de intervalos» deste momento são exatamente iguais aos da segunda entrada do *fugato* da Secção 1, respetivamente: primeiro hexacorde [i2,i9,i2,i9,i2] e o segundo hexacorde [i2,i7,i3,i6,i5].

Tal como na secção anterior, aqui também se pode verificar a ausência do # (sustenido), como seria espectável de acordo com o seu esquema, no pc.6. Outro aspeto a ter em conta é a troca da ordem dos dois últimos *pitch-class* do primeiro hexacorde passando de [9,7] para [7,9]. Não tendo outros elementos analíticos que expliquem estes dois factos, é provável que estas alterações tenham tido como fundamento o seu resultado auditivo, por parte do compositor.

Secção 4

Esta secção é de novo mais melódica. Aqui os dois hexacordes estão, igualmente, intercalados entre si mas de uma forma diferente (Figura 20). Ao contrário das secções anteriores, aqui os hexacordes estão reorganizados em três conjuntos, da seguinte maneira: primeiro hexacorde, [pc.11]-[1,4]-[6,9,7] e segundo hexacorde, [pc.0]-[10,5,2]-

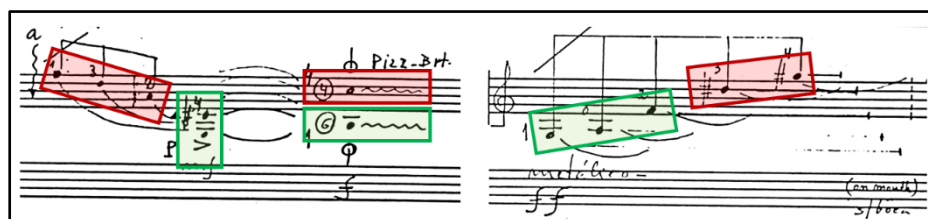


Figura 20 - Excerto do manuscrito da peça Sub Memória onde se observa a intercalação dos dois hexacordes com destaques verdes e vermelhos. A cor verde pertence ao primeiro hexacorde e a cor vermelha pertence ao segundo hexacorde (s.mo.1-2/p.mo.2).

[8,3]. O compositor utiliza estes novos conjuntos de um modo mais livre sem relação com os hexacordes originais, respetivamente: $\left[[5,2,10] + \begin{bmatrix} 1 \\ 4 \end{bmatrix} \right] - \left[\begin{bmatrix} pc. 0 \\ pc. 11 \end{bmatrix} \right] - [[7,9,6] + [3,8]]$.

É de salientar, de novo, a ausência do # (sustenido) na terceira nota do terceiro conjunto. Sem outras fontes que suportem o propósito para esta alteração, crê-se que seja um lapso no manuscrito.

Secção 5

Na quinta secção está exposta uma nova série. Esta é construída com base nos dois hexacordes originais agora alterados na ordem dos *pitch-class*. Esta nova série, iniciada com o pc.4, está sob a forma ascendente segundo a configuração intervalar [i3,i2,i2,i2,i5,i4,i2,i2,i1,i2,i3] (Figura 21). As seis primeiras notas correspondem ao primeiro hexacorde original e as restantes ao segundo hexacorde original. Aqui, o compositor divide esta nova série em dois conjuntos: um septacorde [4,7,9,11,1,6,10] e um pentacorde [0,2,3,5,9].

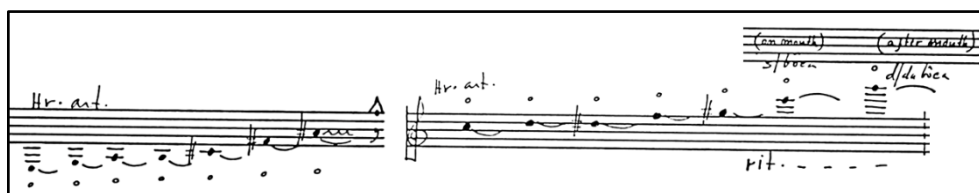


Figura 21 - Excerto do manuscrito da peça Sub Memória referente à Secção 5 (s.mo.2-3/p.mo.2).

Através desta nova divisão e da alteração na organização dos *pitch-class*, de cada hexacorde original, é criado, nesta nova série, um outro olhar do mesmo material mantendo a sua essência inicial, dando assim uma percepção de *déjà-vu* ao ouvinte. Esta secção termina com a repetição do pc.4 e pc.11, agora escritos com *rit.* num registo agudo e em harmónicos.

Secção 6

Nesta secção, o compositor desenvolve o material musical de uma forma livre, não existindo correspondência com as secções anteriores.

Esta secção está dividida em três partes (Tabela 8): a primeira tem quatro conjuntos verticais; na segunda é exposto uma série de onze notas; a terceira tem cinco novos conjuntos verticais.

É de se notar a ausência do pc.1 na série da segunda parte. Uma possível explicação, para este facto, é a existência de um *glissando* entre as duas últimas notas da série da segunda parte, respetivamente, pc.7 e pc.2. Desta maneira a nota em falta, pc.1, será tocada e, por conseguinte, escutada ficando assim a série de doze notas completa.

		Primeiro conjunto	Segundo conjunto	Terceiro conjunto	Quarto conjunto	Quinto conjunto
Primeira parte	Pitch-Class	$\begin{bmatrix} 2 \\ 11 \\ 8 \\ 3 \end{bmatrix}$	$\begin{bmatrix} 2 \\ 5 \\ 0 \\ 10 \end{bmatrix}$	$\begin{bmatrix} 4 \\ 9 \\ 6 \\ 7 \end{bmatrix}$	$\begin{bmatrix} 1 \\ 11 \end{bmatrix}$	
	Vetor de intervalos	[102111]	[021120]	[122010]	[010000]	
Segunda parte	Pitch-Class	[4,5,11,9,0,8,5,10,3,7,2]				
	Vetor de intervalos	[112231]				
Terceira parte	Pitch-Class	$\begin{bmatrix} 4 \\ 11 \\ 5 \end{bmatrix}$	$\begin{bmatrix} 9 \\ 8 \\ 0 \end{bmatrix}$	$\begin{bmatrix} 5 \\ 3 \\ 10 \end{bmatrix}$	$\begin{bmatrix} 1 \\ 11 \\ 2 \\ 7 \end{bmatrix}$	$\begin{bmatrix} 1 \\ 7 \\ 4 \\ 9 \\ 6 \end{bmatrix}$
	Vetor de intervalos	[100011]	[101100]	[010020]	[111111]	[123121]

Tabela 8 - Esquema da Secção 6 da peça Sub Memória. (s.mo.3-5/p.mo.2).

Secção 7

Nesta secção é reutilizado o primeiro hexacorde da série inicial [11,1,4,6,9,7]. Ele expõe-no de duas formas diferentes (Figura 22). No primeiro momento da Secção 7, é possível observar três conjuntos agrupados em pares, respetivamente: $\begin{bmatrix} 11 \\ 1 \end{bmatrix} - \begin{bmatrix} 4 \\ 6 \end{bmatrix} - \begin{bmatrix} 9 \\ 7 \end{bmatrix}$.

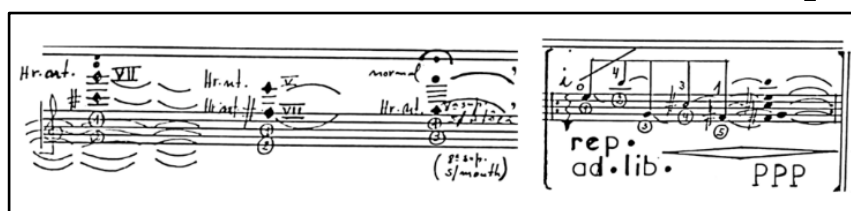


Figura 22 - Excertos do manuscrito da peça Sub Memória referente à Secção 7. À esquerda está o primeiro momento e à direita o segundo (s.mo.6/p.mo.2).

O segundo momento desta secção, sendo também o último da peça, é composto pelo pentacorde [4,11,7,1,6] e que se vai repetindo livremente.

Embora seja uma nova série, é notória a presença de todos os *pitch-class* do primeiro hexacorde da série inicial com a exceção do pc.9. Uma possível explicação para este facto deve-se à impossibilidade técnica em tocá-lo devido à configuração da mão esquerda, pois embora esteja escrito de uma forma horizontal, este pentacorde é executado como se de um arpejo se tratasse, não havendo margem para acrescentar a nota em falta.

4.4 NOCTURNAL

4.4.1 Breve apresentação

Nocturnal foi composta em abril de 1984, sendo a peça mais tardia dos três casos escolhidos para este trabalho (Anexo X). Está escrita para guitarra clássica preparada com amplificação, percussão e expressão coreográfica. A notação presente neste manuscrito é a que tem maior complexidade na utilização de símbolos gráficos prescritivos dos sons a executar.

Nesta peça é notória a exploração tímbrica da guitarra. Através da utilização de objetos quotidianos, como uma agulha de tricô e um copo de vidro, e também uma baqueta de percussão, colocada entre as cordas e o tampo do instrumento, conseguindo assim alterar, de uma forma muito eficaz, a sonoridade da guitarra e criar uma maior conexão tímbrica com a percussão.

A percussão é constituída pelos seguintes instrumentos: um *glockenspiel*, um vibrafone com motor, dois pratos suspensos com tamanhos diferentes, um jogo de cinco caixas-chinesas⁶², um gongo médio num suporte fixo, um gongo pequeno para ser tocado dentro de um recipiente cheio de água, uma guizeira, uma castanhola de

⁶² No manuscrito original está referido «blocos-chineses». Alterei o termo de acordo com o livro de Henrique (2004, p. 62).

orquestra, um par de *finger cymbals*⁶³, um *flexatone*, três *wind chimes*⁶⁴ sendo estes respetivamente de metal, bambu e de pedras⁶⁵, um conjunto de baquetas e um arco de contrabaixo.

A primeira versão desta obra foi estreada no Grande Auditório da Fundação Calouste Gulbenkian, aquando da 8ª edição dos Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea, no dia 14 de maio de 1984. A sua interpretação, sob a direção de Jorge Peixinho, foi realizada pelo próprio Lopes e Silva na guitarra clássica, Catarina Latino na percussão e na expressão coreográfica Wanda R. da Silva.

Esta obra é uma peça cénico-musical. Na partitura estão descritas as posições dos músicos e da bailarina no palco. No esquema de palco, o compositor indica a posição dos intérpretes, colocando os músicos atrás, em segundo plano e a bailarina e o Gongo grande à frente, num primeiro plano (Figura 23). Também, no manuscrito, há referência às cores e sequência das luzes do primeiro plano embora não existam quaisquer indicações na partitura a respeito das transições.

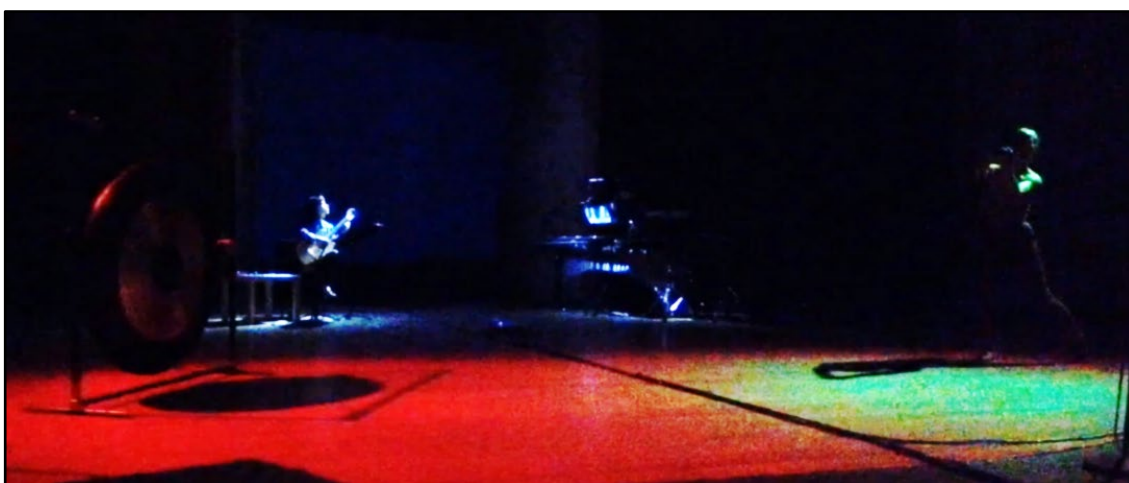


Figura 23 – Frame do video gravado no concerto realizado a 8 de junho de 2022, na Escola Superior de Música de Lisboa, onde está representado o espaço cénico da peça *Nocturnal*. Nos extremos da imagem estão o gongo e a bailarina, no primeiro plano, e ao centro da imagem a guitarrista (esquerda) e o percussionista (direita), no segundo plano.

⁶³ No manuscrito original o que está escrito é «um par de crótalos» mas, de acordo com a escrita utilizada na partitura, e refletindo juntamente com o percussionista que interpretou a peça, percebeu-se que o instrumento pretendido seria *finger cymbals*. Consiste num par de pratos metálicos pequenos que se tocam com as duas mãos percutindo um deles no bordo do outro. O som produzido é agudo e intenso.

⁶⁴ No manuscrito original o que está escrito é «chimes» mas, de acordo com a escrita utilizada na partitura, e refletindo juntamente com o percussionista que interpretou a peça, percebeu-se que o instrumento pretendido seria *wind chimes*.

⁶⁵ Dada a impossibilidade em adquirir os de pedras, optou-se por um de conchas.

4.4.2 Comentário analítico

De acordo com o meu ponto de vista, esta peça tem nove secções. A primeira secção é constituída pelo primeiro sistema da primeira página do manuscrito original, iniciando a segunda secção no segundo sistema da mesma página que termina no final da primeira página. A terceira secção tem início no primeiro sistema da segunda página e vai até ao final do segundo sistema. A quarta secção começa no último sistema da segunda página e segue ao longo de toda a terceira página terminando no final desta. Da Secção 2 à Secção 4, é partilhado um mesmo universo sonoro onde o campo harmónico se vai expandindo no âmbito do seu espectro e também na tessitura .

A quinta secção é toda a quarta página sendo de duração variável, através dos sinais de repetição no início e final da página, contendo momentos de maior liberdade na execução musical. A sexta secção principia na quinta página e acaba a meio do segundo sistema dessa página, na suspensão retangular escrita no vibrafone, dando entrada à sétima secção com os *finger cymbals* na parte da guitarra, que termina após os onze ataques, por parte da percussão, do quarto sistema da quinta página. A oitava secção tem começo no último conjunto do quarto sistema, $\begin{bmatrix} 0 \\ 11 \end{bmatrix}$, seguindo até ao «silêncio súbito» escrito no segundo sistema da sexta página, após os *tremolos* dos dois gongos sendo esta a última secção escrita na partitura. Da Secção 6 à Secção 8, a percussão toma uma maior importância através dos seus motivos melódicos e harmónicos. A última secção, a nona, é composta pelo «silêncio súbito», escrito no final da partitura, sem uma duração precisa.

A dinâmica geral de toda a peça vai entre *pp* e *mf*, com a exceção em alguns momentos que sobressai um dos instrumentos.

Secção 1

Esta primeira secção tem uma função introdutória à peça. Nela não existem sons de alturas definidas, contudo é nos dada a sensação de um contorno melódico escrito na percussão, entre os dois pratos suspensos (grave e agudo)⁶⁶ e o gongo médio – dois

⁶⁶ Termos utilizados por José Lopes e Silva para distinguir os dois pratos suspensos. Na ideia do compositor, um dos pratos deverá ser mais rico nos harmónicos superiores que o outro, criando assim uma distinção tímbrica entre eles.

ataques no prato suspenso grave, um terceiro no prato suspenso agudo e termina no gongo médio (Figura 24). Através da alteração tímbrica entre estes instrumentos, José Lopes e Silva cria uma sensação melódica aproximada às quatro primeiras notas da guitarra na secção seguinte – Secção 2. A guitarra, nesta secção, possui um papel de contraponto com o movimento da percussão, num som de altura indefinida pois está preparada com uma baqueta com cabeça de borracha.

Figura 24 - Excerto do manuscrito da peça Nocturnal referente à Secção 1 (s.mo.1/p.mo.1)

Devido à utilização do arco de contrabaixo por parte da percussão, os sons dos dois pratos e do gongo médio não têm um ataque definido, contrastando assim com os três ataques bem marcados da guitarra.

Secção 2

Nesta nova secção, os instrumentos trocam de papéis: a guitarra assume a voz principal e a percussão torna-se uma voz secundária. Assim, a percussão, assumindo um papel secundário, possui um carácter de contraponto à parte da guitarra.

Toda esta secção é composta por apenas quatro notas (Figura 25).

Figura 25 - Notas referentes à Secção 2 da peça

O gesto melódico da guitarra foi dividido em três momentos, respetivamente: um primeiro, com quatro notas longas; um segundo, com três notas tocadas com um *tremolo* em *rall.* e um terceiro formado pelo arpejado contínuo com as quatro notas já referidas acima (Figura 26).

Desta forma, podemos verificar como o contorno melódico da guitarra, do primeiro momento, se assemelha ao da percussão da secção anterior, tal como mencionado anteriormente.

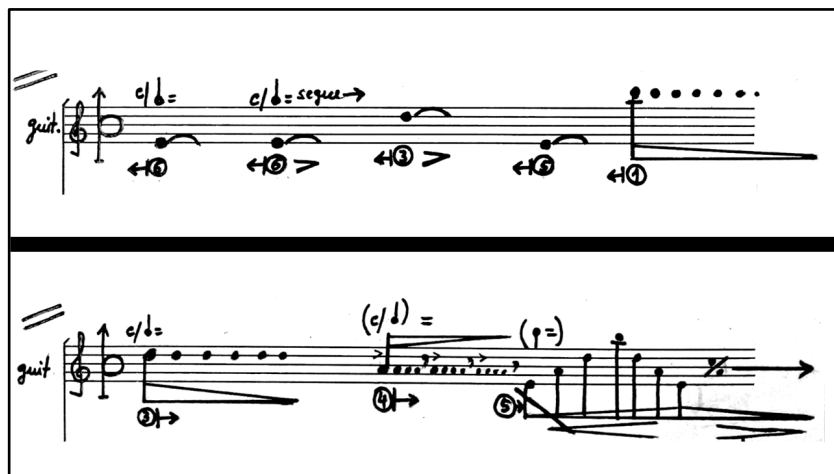


Figura 26 - Excerto do manuscrito da peça Nocturnal da parte da guitarra, Secção 2 (s.mo.1-2/p.mo.1)

A tessitura nesta secção é de 5ª P (quinta perfeita) mais uma 8ª P (oitava perfeita) entre as notas Mi³ e Si⁴ (Figura 27). Assim temos: [i7] + [i12] = [i19].

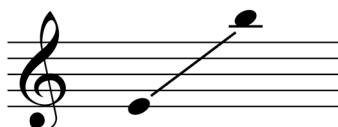


Figura 27 - Tessitura da Secção 2 da peça Nocturnal.

Secção 3

A terceira secção é iniciada com dois motivos melódicos da guitarra: primeiro ascendente e o segundo em sentido contrário (Figura 28).

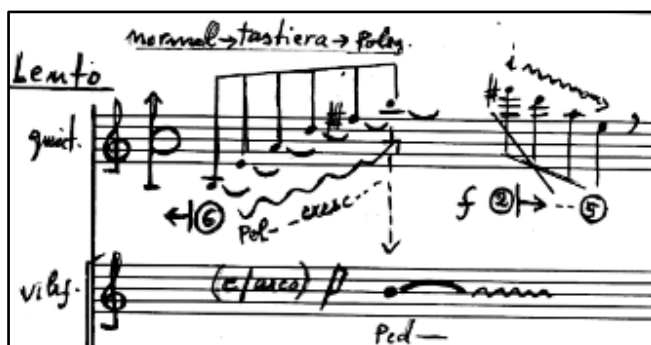
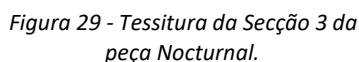


Figura 28 - Excerto do manuscrito da peça Nocturnal com os dois gestos da guitarra (s.mo.1/p.mo.2).

Com estes dois motivos, José Lopes e Silva expande, nesta secção, o âmbito da tessitura para uma 5ª P (quinta perfeita) mais duas 8ª P (oitava perfeita) entre as notas Si² e Fá^{#5} (fá sustenido) (Figura 29). Assim temos: [i7] + [i24] = [i31].



Primeiro momento	Segundo momento
<i>Lento</i>	

50

Secção 4

O início desta nova secção, é bastante notório. Este assemelha-se a um burburinho, criando assim um contraste com a secção anterior. Este momento inicial é o primeiro desta secção a que se seguem outros três momentos distintos: o segundo momento, situa-se no primeiro sistema da terceira página, o terceiro, vai do segundo sistema até meio do terceiro, na mudança da preparação da guitarra e o quarto e último momento, vai do final do terceiro sistema até ao final da terceira página.

Segue-se uma descrição mais detalhada dos quatro momentos que compõem esta secção. No primeiro momento, enquanto a percussão toca de uma forma irregular os três *wind chimes* com a guizeira, variando nas intensidades, a guitarra toca, com *tremolo*, as seguintes notas: [E,A,D,G,B,E] de uma forma livre (Figura 30).

The image shows a handwritten musical score for a piece titled 'Nocturnal'. It features five staves. The top staff is for guitar, with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It is marked 'Rit. Livre - - trem. e gliss.' and '5 cordas ad libitum'. The second staff is for wind chimes (metal), marked 'em forma de glissandos e trémolos, com pouq. interrupções'. The third staff is for wind chimes (bamboo), marked 'em forma de glissandos e trémolos, com pouq. interrupções'. The fourth staff is for wind chimes (beads), marked 'em forma de glissandos e trémolos, com pouq. interrupções'. The fifth staff is for guizos (bell), marked 'tocar os chimes, com a guizeira, irregular e variar as intensidades'. The score also includes dynamic markings like 'rit. molto - - PP - -' and 'dim. e rit. molto - - PPP - -'.

Figura 30 - Excerto do manuscrito da peça Nocturnal referente ao início da Secção 4 (s.mo.3/p.mo.2).

O segundo momento, inicia-se com um motivo descendente de doze notas, respetivamente, [F#,E,C#,B,A#,G,E,D,B,A,G,E], percutidas somente com a mão esquerda, sendo este motivo seguido, no mesmo movimento descendente, pelo vibrafone tocado com a guizeira sobre as lâminas, com a resposta final da guitarra com um arpejo ascendente, que se repete, tocado com o indicador da mão esquerda, nas seis cordas soltas [E,A,D,G,B,E] (Figura 31).

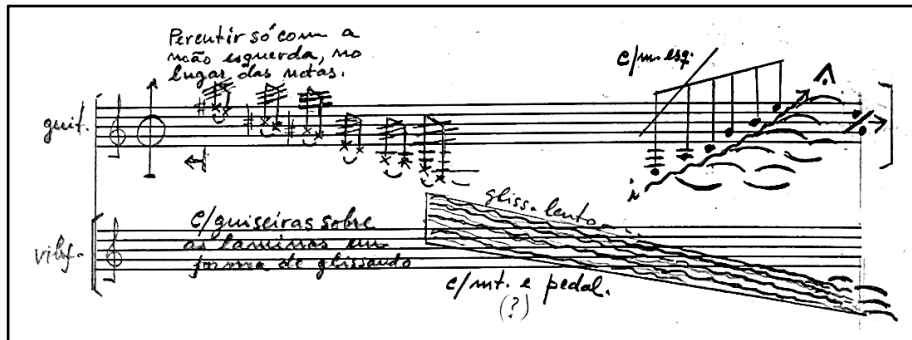


Figura 31 - Excerto do manuscrito da peça Nocturnal referente ao segundo momento da Secção 4 (s.mo.1/p.mo.3).

Para os dois momentos seguintes – terceiro e quarto momentos – fez-se uma separação do comentário analítico: em primeiro lugar, abordar-se-á a parte da guitarra e de seguida, a parte da percussão.

O terceiro momento tem início no segundo sistema da terceira página. Aqui, na guitarra estão escritos dois arpejos, um ascendente e um descendente, os quais terminam com a repetição gradativa da última nota, e um terceiro arpejo, de forma ascendente, tocado com a utilização de um copo sobre as cordas soltas (Figura 32).

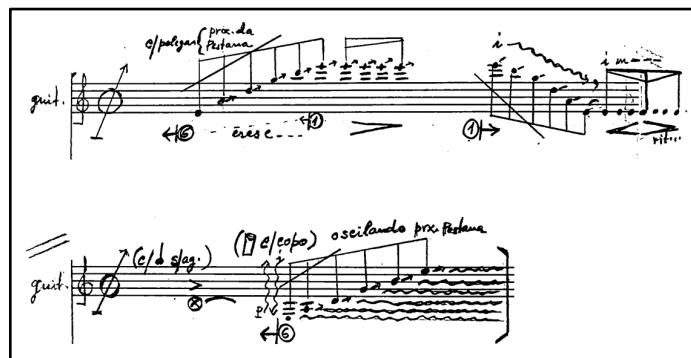


Figura 32 - Excerto do manuscrito da peça Nocturnal referente à parte da guitarra do terceiro momento da Secção 4 (s.mo.2-3/p.mo.3).

O quarto momento coincide com a mudança da preparação da guitarra, no final do terceiro sistema. Na continuação do gesto anterior, a guitarra tem escrito um arpejo ascendente, tocado com o copo, agora uma oitava acima do último arpejo do momento anterior. De seguida, a guitarra faz movimentos oscilantes e irregulares com o copo, uma oitava acima do anterior, sobre a agulha, antes e depois da mesma (Figura 33).

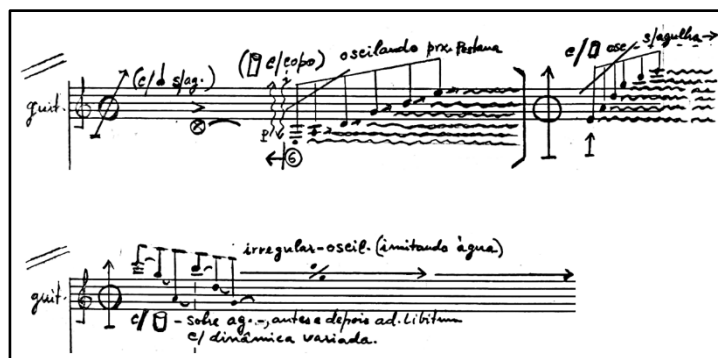


Figura 33 - Excerto do manuscrito da peça Nocturnal referente à parte da guitarra do quarto momento da Secção 4 (s.mo.3-4/p.mo.3).

Durante estes dois momentos, acima referidos, o vibrafone toca um outro motivo melódico composto por seis notas, tocadas alternadamente sem e com *appoggiatura* executada com *tremolo* (Figura 34). Este motivo melódico da percussão, corresponde ao retrógrado do primeiro hexacorde da peça *Sub Memória*, ver em 4.3.2.



Figura 34 - Excerto do manuscrito da peça Nocturnal referente ao motivo melódico do vibrafone na Secção 4 (s.mo.2-4/p.mo.3).

Esta secção termina com as repetições livres do gongo pequeno que está a tocar dentro de um alguidar cheio de água, já referido em 4.4.1.

A tessitura nesta secção é de três 8ª P (oitava perfeita) ascendentes a começar em Mi² (Figura 35). Assim temos: [i36].

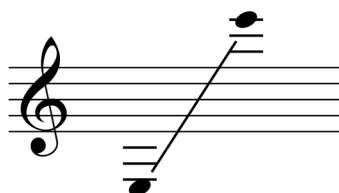
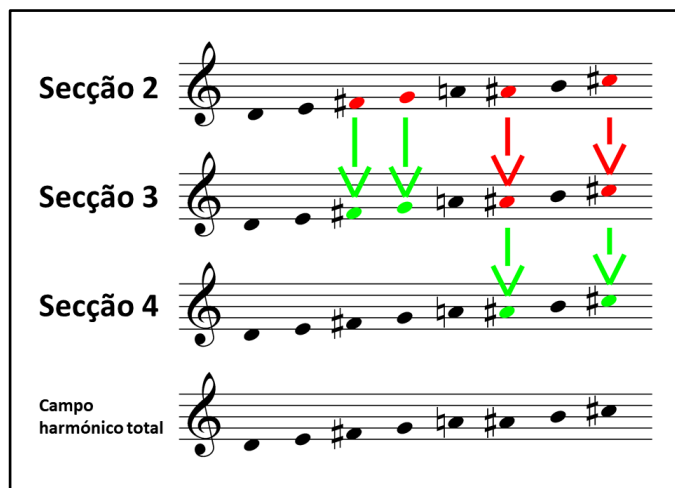


Figura 35 - Tessitura da Secção 4 da peça Nocturnal.

Tal como referido no início de 4.4.2, da segunda secção à quarta secção é partilhado um mesmo campo harmónico. No Quadro abaixo está representado, de forma esquemática, a evolução do campo harmónico ao longo das três secções (Quadro 7).



Quadro 7 - Evolução do campo harmónico ao longo das Secções 2 a 4. A cor vermelha na nota significa a ausência da mesma e a cor verde na nota significa a sua presença. As setas representam a evolução entre as secções. A seta verde representa a introdução da nota na secção seguinte e a vermelha a continuação da ausência da nota.

Para as secções seguintes utilizou-se o método de «zero-móvel», como recurso de análise. Definiu-se como pc.0 (zero) da sequência *pitch-class* a nota Si pois é a que está mais presente nestas secções.

Secção 5

A quinta secção é a menos rigorosa da peça inteira, do ponto de vista do tempo e do ritmo. Aqui a guitarra assume um papel de experimentação tímbrica, com utilização de uma notação gráfica, ver Glossário em 5.5.2, estando no último sistema escritos no vibrafone três motivos melódicos (Figura 36).

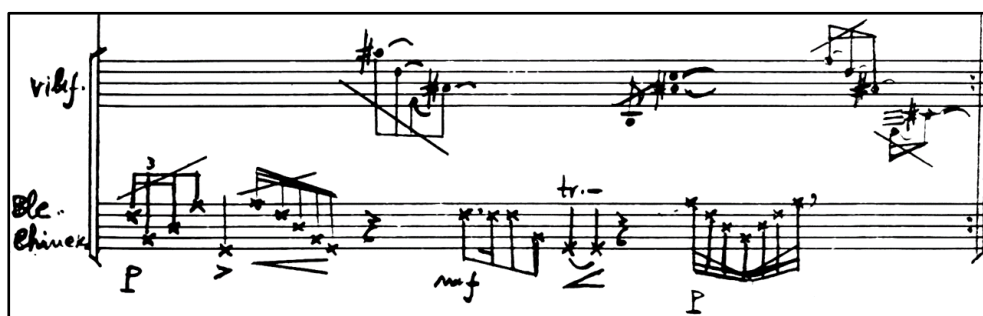


Figura 36 - Excerto do manuscrito da peça Nocturnal referente ao contraponto entre as caixas-chinesas e o vibrafone na Secção 5 (s.mo.3/p.mo.4).

Os conjuntos *pitch-class* de cada motivo do vibrafone são, na ordem da partitura: $[9,3,6,11]$, $\left[[pc.0] - \begin{bmatrix} 1 \\ 11 \end{bmatrix} \right]$, $[6,3,11] - [5,2]$. O agregado destes motivos é: $[0,1,2,3,5,6,9,11]$.

Estes motivos fazem um contraponto com as caixas-chinesas. Nestas, por serem idiofones sem altura definida, não nos é possível identificar notas concretas, contudo devido aos seus diferentes tamanhos é-nos dada a sensação de um contorno melódico.

É de se notar aqui a única presença das castanholas em toda a peça (Figura 37). Este instrumento é tocado passando sobre as lâminas do vibrafone num único movimento, do agudo para o grave, e de seguida percutidas uma vez. Como esta secção se repete, as castanholas são tocadas várias vezes mas é o único momento, em toda a peça, no qual existe a presença deste instrumento.



Figura 37 - Excerto do manuscrito da peça Nocturnal referente à escrita para castanholas (s.mo.2/p.mo.4).

Secção 6

A sexta secção foi dividida em nove momentos diferentes onde cada um é representado por um conjunto (Tabela 9). O início da sexta secção é definido pelo conjunto vertical $\begin{bmatrix} 5 \\ 10 \\ 8 \end{bmatrix}$ tocado em simultâneo pelo vibrafone e o *glockenspiel* seguidos por mais outros seis conjuntos, respetivamente: $\begin{bmatrix} 10 \\ 1 \\ 3 \end{bmatrix}$, $\begin{bmatrix} 5 \\ 4 \\ 0 \end{bmatrix}$, $\begin{bmatrix} 6 \\ 9 \\ 8 \end{bmatrix}$, $\begin{bmatrix} 0 \\ 7 \\ 10 \end{bmatrix}$, $\begin{bmatrix} 11 \\ 10 \end{bmatrix}$ e $\begin{bmatrix} 9 \\ 8 \end{bmatrix}$. A guitarra, na continuidade sonora da secção anterior, tem só dois momentos com notas escritas, respetivamente: o quinto e o sétimo momentos ambos com o mesmo intervalo i5.

	Primeiro conjunto	Segundo conjunto	Terceiro conjunto	Quarto conjunto	Quinto conjunto	Sexto conjunto	Sétimo conjunto	Oitavo conjunto	Nono conjunto
Pitch-Class	$\begin{bmatrix} 5 \\ 10 \\ 8 \end{bmatrix}$	$\begin{bmatrix} 10 \\ 1 \\ 3 \end{bmatrix}$	$\begin{bmatrix} 5 \\ 4 \\ 0 \end{bmatrix}$	$\begin{bmatrix} 6 \\ 9 \\ 8 \end{bmatrix}$	$\begin{bmatrix} 0 \\ 7 \end{bmatrix}$	$\begin{bmatrix} 0 \\ 7 \\ 10 \end{bmatrix}$	$\begin{bmatrix} 5 \\ 0 \end{bmatrix}$	$\begin{bmatrix} 11 \\ 10 \end{bmatrix}$	$\begin{bmatrix} 9 \\ 8 \end{bmatrix}$

Tabela 9 - Tabela esquemática da Secção 6 da peça Nocturnal (s.mo.1-2/p.mo.5).

É de se notar a ausência do pc.2, em toda a secção. Tal como em *Sub Memória*, a existência do *glissando* entre os dois últimos conjuntos faz com que a nota seja tocada e escutada (Figura 38). Ficando assim completo o agregado com o total das doze notas.

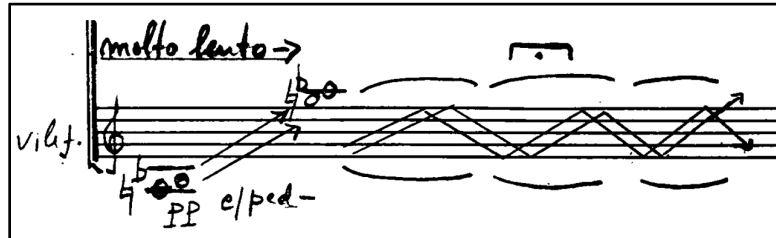


Figura 38 - Excerto do manuscrito da peça *Nocturnal* referente ao glissando entre os dois últimos conjuntos da Secção 6 (s.mo.2/p.mo.5).

Secção 7

A sétima secção possui um carácter de *cadenza* final, onde as lâminas assumem o papel principal numa execução a solo. Esta secção é iniciada com a execução dos *finger cymbals* por parte da guitarra. Existe um breve apontamento da guitarra a meio do solo da percussão.

Para esta secção foram feitas duas análises de forma separada: uma com a parte escrita nas pautas da página e uma segunda somente com o acrescento feito posteriormente pelo compositor (Figura 39). A razão para esta distinção deveu-se à singularidade da segunda, que será posteriormente abordada.



Figura 39- Excerto do manuscrito da peça *Nocturnal* referente ao acrescento feito posteriormente, pelo compositor, na Secção 7 (s.mo.3/p.mo.5).

Voltando à primeira análise, esta incidu sobre a parte escrita para o vibrafone e o *glockenspiel* que tem como início o conjunto [1,7,0] (Figura 40).



Figura 40 - Excerto do manuscrito da peça *Nocturnal* referente ao início da Secção 7. O pentagrama superior corresponde ao *glockenspiel* e o de baixo ao vibrafone (s.mo.2/p.mo.5).

Após este momento inicial, seguem-se-lhe oito conjuntos verticais (Tabela 10). O primeiro é tocado no *glockenspiel* seguido de um *glissando* e os restantes conjuntos são tocados no vibrafone. No final desta secção está escrito um contorno melódico entre o *glockenspiel* e o vibrafone, formado pelo conjunto [10,11,9,1,0,8,7,1,10,9,8].

		Primeiro conjunto	Segundo conjunto	Terceiro conjunto	Quarto conjunto	Quinto conjunto	Sexto conjunto	Sétimo conjunto	Oitavo conjunto
Conjuntos verticais	Pitch-Class	$\begin{bmatrix} 0 \\ 7 \\ 10 \end{bmatrix}$	$\begin{bmatrix} 10 \\ 11 \end{bmatrix}$	$\begin{bmatrix} 11 \\ 1 \\ 9 \end{bmatrix}$	$\begin{bmatrix} 9 \\ 5 \\ 0 \\ 1 \end{bmatrix}$	$\begin{bmatrix} 7 \\ 8 \\ 0 \end{bmatrix}$	$\begin{bmatrix} 0 \\ 11 \end{bmatrix}$	$\begin{bmatrix} 8 \\ 9 \end{bmatrix}$	$\begin{bmatrix} 1 \\ 0 \end{bmatrix}$
Melodia	Pitch-Class	[10,11,9,1,0,8,7,1,10,9,8]							

Tabela 10 - Tabela esquemática da Secção 7 da peça *Nocturnal* referente aos oito primeiros conjuntos verticais (s.mo.2-3/p.mo.5).

O agregado formado aquando da junção destes dois momentos é o octacorde: [0,1,5,7,8,9,10,11]. Desta maneira, pode-se constatar a ausência de quatro *pitch-class*, respetivamente: pc.2, pc.3, pc.4, pc.6.

Analisando agora o acrescento referido acima, estão escritos dois conjuntos verticais no vibrafone e um contorno melódico na guitarra (Tabela 11).

		Primeiro conjunto	Segundo conjunto
Contorno melódico	Pitch-Class	[5,0,8,2,7,5]	
Conjuntos verticais	Pitch-Class	$\begin{bmatrix} 4 \\ 6 \\ 3 \end{bmatrix}$	$\begin{bmatrix} 10 \\ 9 \\ 11 \\ 1 \end{bmatrix}$

Tabela 11 - Tabela esquemática referente ao acrescento feito pelo compositor na Secção 7 da peça *Nocturnal* (s.mo.3/p.mo.5).

Desta maneira, pode-se verificar que o agregado deste acrescento é formado pelo total das doze notas embora o número total de notas escritas sejam treze. Este facto deve-se à duplicação do pc.5 na guitarra que correspondem às cordas soltas da guitarra ① e ⑥, respetivamente.

Secções 8 e 9

A oitava secção é a última escrita e está dividida em três momentos: o primeiro, com o vibrafone, *glockenspiel* e os *finger cymbals*, o segundo, com o *glockenspiel* e o gongo grande e o terceiro momento constituído pelo *crescendo* dos dois gongos, o médio e o grande.

O primeiro momento é composto por três conjuntos dos quais os dois conjuntos estão unidos com um *glissando* descendente (Figura 41). A configuração deste momento é: $\left[\begin{bmatrix} 0 \\ 11 \end{bmatrix} + [gliss.] + [10,4,8,6,9] + \begin{bmatrix} 0 \\ 7 \end{bmatrix} \right]$ formando o agregado [0,4,6,7,8,9,10,11]. O primeiro conjunto é tocado no *glockenspiel* e no vibrafone, respetivamente: pc.0 e pc.11. Estas notas são tocadas com duplicação à oitava e em simultâneo com os *finger*

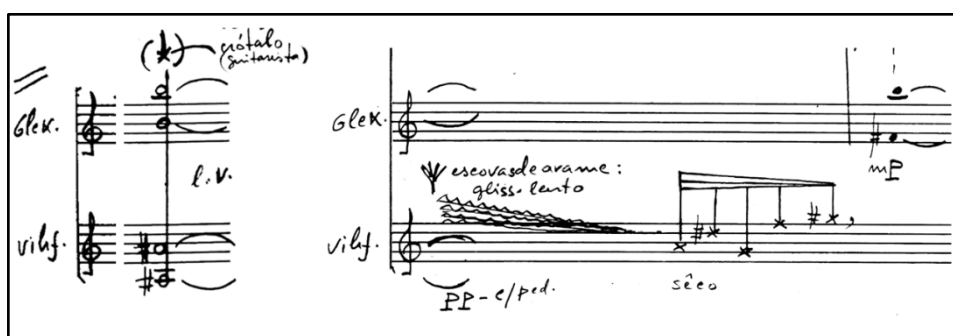


Figura 41 - Excerto do manuscrito da peça *Nocturnal* referente ao primeiro momento da Secção 8 (s.mo.4/p.mo.5) e (s.mo.1/p.mo.6).

cymbals, tocados pela guitarra. Entre os dois conjuntos está escrito um *glissando* sobre as lâminas do vibrafone com escovas metálicas, em *pp*, tocando de seguida o segundo conjunto também com as escovas. Este momento termina com o *glockenspiel* a tocar o conjunto $\begin{bmatrix} 0 \\ 7 \end{bmatrix}$ em simultâneo com o gongo grande. Este é tocado pela guitarra, com o arco de contrabaixo tendo um papel de *pivot* para o momento seguinte.

No segundo momento, iniciado com o gongo e que se vai repetindo, indefinidamente, está escrito na parte do *glockenspiel* o mesmo motivo melódico do final da peça *Sub Memória*, ver em 4.3.2, e que também se repete livremente tal como o gongo (Figura 42).

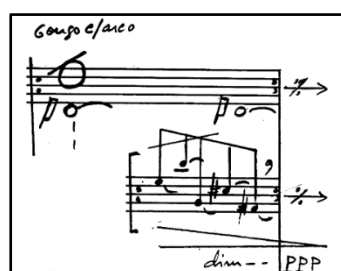


Figura 42 - Excerto do manuscrito da peça *Nocturnal* referente ao segundo momento da Secção 8 (s.mo.1/p.mo.6).

O último momento escrito nesta peça é composto pelo *crescendo* dos dois gongos, tal como referido acima (Figura 43). Este é um momento de grande tensão sonora e de libertação para os intérpretes pois como o gongo grande está à frente, ver em 4,4,1, é necessário o músico que interpreta a guitarra deslocar-se à frente do palco e tocar um *tremolo* de *ppp* até *f*.

No final desta partitura está escrito um «silêncio súbito», tal como referido em 4.4.2, sendo este momento a nona secção. Este silêncio assume-se parte integrante da peça pois funciona como um forte contraste à dinâmica do final do *crescendo* do terceiro momento da secção anterior.

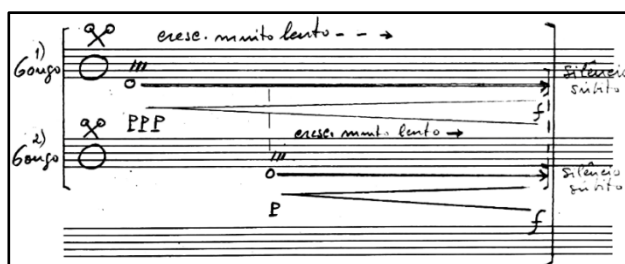


Figura 43 - Excerto do manuscrito da peça *Nocturnal* referente ao terceiro momento da Secção 8 (s.mo.2/p.mo.6).

5 NOTAÇÃO MUSICAL

5.1 ESTRATÉGIAS E METODOLOGIAS

Dada a complexidade do trabalho de transcrição da notação musical não convencional inscrita nas três obras selecionadas de José Lopes e Silva, foi necessário recorrer a três diferentes ferramentas informáticas (Tabela 12) tendo sido feito em três etapas.

Transcrição e Edição de partituras:	
Tratamento de imagem:	
<i>GIMP 2.10</i>	Tratamento de todas as imagens utilizadas.
Transcrição musical e edição:	
<i>Inkscape 1.2</i>	Recriação dos símbolos musicais não convencionais.
<i>Sibelius Ultimate 2021.2</i>	Programa principal para edição das partituras.

Tabela 12 - Ferramentas informáticas utilizadas para a transcrição musical e edição das partituras.

Numa primeira etapa, foi necessário fazer o tratamento de imagem das fotografias dos *facsimile* manuscritos. Este tratamento consistiu no recorte e aperfeiçoamento do brilho, do contraste e da saturação. Cada um destes parâmetros, foi cuidadosamente trabalhado. O recorte serviu para que fosse feito um ajuste do enquadramento da imagem em relação aos limites da folha, ampliando assim a imagem original. Como regra, anulei a saturação em todas as fotografias para que estas ficassem somente a preto e branco. O contraste e o brilho funcionaram em dupla para que houvesse o mínimo de ruído gráfico no documento final, como sejam algumas imperfeições ou manchas na folha de papel do manuscrito original. Estas partituras, agora editadas, foram dadas aos músicos para que as pudessem trabalhar em paralelo ao trabalho de transcrição. Todo este trabalho de edição de imagem foi feito no programa *GIMP 2.10*.

A segunda etapa consistiu no levantamento, após a análise musical de cada manuscrito, dos símbolos não convencionais contidos nas partituras e recriá-los em formato vetorial. A necessidade deste segundo passo deveu-se ao facto de o formato vetorial ser mais prático e mais fácil para posterior manipulação, informaticamente, tornando o processamento do computador mais ágil e os ficheiros menos pesados. Para esta etapa, trabalhei com o programa *Inkscape 1.2*.

Com os símbolos prontos em formato vetorial, deu-se início à terceira etapa que foi a transcrição crítica e edição das partituras. Esta última etapa dividiu-se em dois momentos: o primeiro, a formatação e o segundo, o modelo editorial. Para o primeiro momento foi necessário tomar a decisão entre manter integralmente a paginação e o aspecto visual dos manuscritos originais ou não. Após algumas experiências, optou-se por um método misto. Assim, todas as modificações feitas na edição tiveram como propósito encontrar o melhor equilíbrio entre a quantidade de informação por sistema e a distância adequada entre os vários sistemas na página. Também foi tido em consideração, na edição, a mudança de página. Desta forma, foi possível criar uma partitura legível, clara e confortável aos intérpretes.

O segundo momento consistiu na criação de um modelo editorial dos diferentes parâmetros a ter em consideração, nomeadamente: as dimensões da página e as suas margens, os textos automáticos (título, subtítulo, compositor, editor, cabeçalho e rodapé), o tipo de letra, o tipo de caracteres musicais, as distâncias entre os sistemas, a posição dos objetos gráficos, a posição dos elementos referentes à agógica musical. Este modelo foi gravado e replicado nos três manuscritos, fazendo somente pequenos ajustes pontuais para um melhor equilíbrio gráfico. Como programa informático de edição de partituras, utilizei a versão do *Sibelius Ultimate 2021.2*.

Como auxílio ao trabalho de transcrição, recorri à publicação – *International Conference on New Musical Notation* (Stone, 1975) – e aos livros técnicos – *Techniques of the Contemporary Composer* (Cope, 1997) e *The Study of Orchestration* (Adler, 2002).

5.2 TRANSCRIÇÃO MUSICAL

Por motivos de direitos autorais do repertório em estudo neste trabalho, as transcrições realizadas no âmbito do Mestrado não poderão ser incluídas nos anexos finais. Sendo assim, as referidas transcrições estarão disponíveis através de um *link* de internet que será facultado somente ao júri. Desta forma, servirá apenas para os fins académicos sem quaisquer prejuízos aos detentores dos direitos de autor dos manuscritos originais.

Nos próximos capítulos estarão somente os comentários críticos das transcrições, quando aplicável, e os respetivos glossários.

Apresentação do comentário crítico:

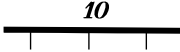
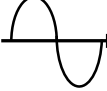
Instr.; p.tc.[--]; s.tc.[--]; sec.[--]; conj.[--]; ([figura rítmica][número do ataque] – se aplicável); pc.[--] – ([inf.] ou [sup.] – se duplicado); [nome de nota]; [comentário];

5.3 TENSÃO E DISTENSÃO

5.3.1 Comentário crítico da transcrição

- guit.; p.tc.1; s.tc.1; sec.1; conj.1; Cc.5-6; Mo. notas com uma cruz na cabeça;
- guit.;p.tc.2; s.tc.4; sec.4; conj.1; pc.3; Tc. escrito com a «caixa de improvisação» por ser uma zona de duração e execução variável;
- guit.;p.tc.2; s.tc.4; sec.4; conj.1; pc.3; Tc. omissão das dinâmicas intermédias;
- guit.;p.tc.2; s.tc.4; sec.4; conj.1; pc.8; Tc. escrito com a «caixa de improvisação» por ser uma zona de duração e execução variável;
- guit.;p.tc.2; s.tc.5; sec.4; conj.2; pc.[8,9]; Tc. escrito com a «caixa de improvisação» por ser uma zona de duração e execução variável;
- guit.;p.tc.3; s.tc.1; sec.4; conj.2; pc.[8,9,10]; Tc. omissão das indicações de corda e digitação nas repetições;
- guit.;p.tc.3; s.tc.2; sec.4; conj.3; pc.[0,8,9]; Tc. omissão das indicações de corda e digitação nas repetições;
- guit.;p.tc.4; s.tc.2; sec.6; Tc. escrita das notas com cabeça de cruz de acordo com a altura das cordas transpostas somente uma oitava superior;

5.3.2 Glossário

<u>Símbolo</u>	<u>Descrição</u>	<u>Execução musical</u>
	Hastes sem indicação de notas.	Repetir a nota, ou conjunto de notas, de acordo com a distância das hastes. Maior proximidade = Mais rápido o ritmo
	Número acima das hastes.	Indicação do número exato de ataques que estão agrupados. Devem ser tocados sem interrupções do som.
	Sinal de suspensão retangular mais larga.	Paragem mais longa.
	Sinal de suspensão triangular.	Paragem curta.
	Vírgula.	Paragem muito curta.
	Sinal de suspensão retangular simples.	Paragem longa.
	Traço grosso horizontal com um sinal de nota preta sem haste.	Deixar soar a nota, ou conjunto de notas, que tiver em contacto com o traço grosso até ao sinal no final do traço, abafando de imediato o som.
	Cúlios inclinados sobre um traço fino horizontal.	Fazer um <i>tremolo</i> com a nota, ou conjunto de notas, até ao sinal vertical no final do traço. A densidade dos cúlios indica a velocidade do <i>tremolo</i> . Maior densidade = Mais rápido o <i>tremolo</i>
	Curva sinusoidal centrada num traço fino horizontal.	Fazer um <i>vibrato</i> perpendicular à corda com a nota, ou conjunto de notas, até ao sinal vertical no final do traço. O movimento do vibrato é análogo à representação gráfica da curva sinusoidal.
	Sinal de suspensão circular.	Paragem média.
	Vários traços inclinados sobre um traço fino horizontal.	Este sinal refere-se à secção de improvisação descrita textualmente na partitura.

5.4 SUB MEMÓRIA

5.4.1 Comentário crítico da transcrição

- guit.; p.tc.1;s.tc.5; sec.2; conj.3; pc.6; Mo. Fá.
- guit.; p.tc.2;s.tc.2; sec.3; conj.3; pc.6; Mo. Fá.
- guit.; p.tc.2;s.tc.3; sec.4; conj.3; pc.6; Mo. Fá.

5.4.2 Glossário

<u>Símbolo</u>	<u>Descrição</u>	<u>Execução musical</u>
	Traço grosso seguido de um outro ondulado em diagonal com «gliss.» por cima.	Deixar soar a nota até ao final do traço grosso e depois realizar um <i>glissando</i> com a mão esquerda.
	Sinal de suspensão triangular com uma vírgula por baixo.	Paragem curta.
	Sinal de suspensão retangular com uma vírgula por baixo.	Paragem longa.
	Sinal de suspensão triangular.	Paragem média.
	Grupo de notas dentro deste tipo de hastes.	Tocar as notas que estão circunscritas a estas hastes em acelerando.

5.5 NOCTURNAL

5.5.1 Comentário crítico da transcrição

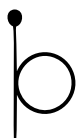
Para esta partitura não foram feitos quaisquer comentários críticos, pois não foi necessário. Os casos particulares estão devidamente identificados na partitura.

A transcrição da quinta página do manuscrito original, consistiu numa recriação da notação gráfica, tanto dos símbolos como dos contornos melódicos. feita por aproximação tendo o cuidado de manter a sequência dos diferentes elementos gráficos.

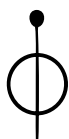
5.5.2 Glossário

Símbolos utilizados na guitarra

<u>Símbolo</u>	<u>Descrição</u>
----------------	------------------



Círculo com uma baqueta do lado esquerdo desenhada de forma perpendicular.

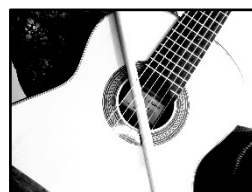


Círculo com uma baqueta ao centro desenhada de forma perpendicular.



Círculo com uma baqueta ao centro desenhada de forma oblíqua.

<u>Preparação da guitarra</u>



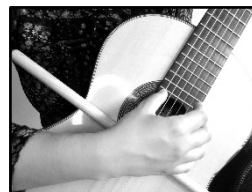
<u>Símbolo</u>	<u>Descrição</u>
----------------	------------------



Número dentro de um círculo com uma seta para a direita.

<u>Posição da mão direita</u>

Tocar à frente da baqueta na corda referente ao número que está dentro do círculo.



<u>Símbolo</u>	<u>Descrição</u>
----------------	------------------



Número dentro de um círculo com uma seta para a esquerda.

<u>Posição da mão direita</u>

Tocar por trás da baqueta na corda referente ao número que está dentro do círculo.



<u>Símbolo</u>	<u>Descrição</u>	<u>Execução musical</u>
	Círculo com uma cruz ortogonal	Tocar abafando as cordas com a mão esquerda e com a mão direita fazer um ϕ na corda ③ de acordo com a dinâmica escrita.
	Grupo de notas dentro deste tipo de hastes.	Tocar as notas que estão circunscritas a estas hastes em acelerando.
	Grupo de notas dentro deste tipo de hastes.	Tocar as notas que estão circunscritas a estas hastes em retardando.
	Sinal de vírgula.	Paragem curta.
	Sinal de suspensão triangular.	Paragem média.
	Copo com o número um.	Oscilar livremente com a face lateral do copo nas cordas na zona próxima à pestana.
	Copo com o número dois.	Oscilar livremente com a face lateral do copo nas cordas na posição XII.
	Copo com o número três.	Oscilar livremente com a face lateral do copo nas cordas passando por cima da baqueta
	Vários traços perpendiculares sobre um traço fino horizontal.	Roçar a unha do polegar da mão direita sobre a corda indicada fazendo o contorno escrito. Seta para cima = Sentido do cavalete Seta para baixo = Sentido da pestana
	Copo invertido.	Tocar com a boca do copo.
	Copo.	Oscilar livremente com a face lateral do copo.
	Agulha de tricô.	Tocar com uma agulha de tricô.
	<i>Finger cymbals</i>	Tocar com os <i>finger cymbals</i> perto da boca do copo.
	Gongo grande	Tocar no gongo grande situado à boca de cena.

Símbolos utilizados na percussão

Símbolo Instrumentos de percussão



Dois pratos suspensos (agudo e grave)



Gongo médio



Finger cymball



Wind chimes de metal



Triângulo



Flexatone



Wind chimes de metal, bambú e de pedras



Guizeira



Gongo pequeno



Castanholas



Caixas chinesas

Símbolo Modos de execução



Tocar com o arco de contrabaixo.



Tocar com baquetas duras.



Fazer um movimento circular no instrumento com um objeto duro, de preferência metálico.



Tocar com um objeto duro, de preferência metálico.



Tocar com escovas metálicas.



Tocar com baquetas macias.

6 PRODUÇÃO E GRAVAÇÃO AO VIVO DE UM CONCERTO

Como arquivo documental, havia a intenção de se fazer um registo audiovisual da execução musical dos três manuscritos em estudo. Oportunamente, durante o trabalho de investigação, surgiu a oportunidade deste registo ser feito em formato de concerto ao vivo. Esta oportunidade surgiu quando o Prof. Jaime Reis mostrou interesse por este projeto.

O concerto foi realizado no Auditório Vianna da Motta na Escola Superior de Música de Lisboa (ESML). Este teve lugar no dia 8 de junho de 2022 pelas 21h, integrado na *Semana da Composição de 2022* com a produção executiva do Prof. Jaime Reis, do Prof. Carlos Caires, do Prof. Carlos Marecos e do Prof. Sérgio Henriques (ver Anexo XI)

Tendo como propósito dar a conhecer este repertório de José Lopes e Silva, antes da execução musical dos manuscritos, fiz uma breve apresentação oral. Nesta apresentação, centrada nos três manuscritos em estudo, foram referidos alguns aspetos biográficos do percurso artístico de José Lopes e Silva, dando assim a conhecer ao público um pouco da sua vida.

6.1 PRODUÇÃO

A produção deste concerto teve três fases: a preparação dos ensaios, a produção do concerto e o registo audiovisual do concerto (Tabela 13).

Produção do concerto e pós-produção do registo audiovisual:	
Ensaio (vídeo de simulação das luzes da peça <i>Nocturnal</i>):	
Microsoft Excel	Elaboração do guião das luzes.
Microsoft PowerPoint	Destaques da partitura presente no vídeo.
Max-MSP 8.1.3 (64-bit)	Programação da simulação das luzes.
Reaper 6.06 x64	Captação multipista do ensaio e edição de som.
OBS Studio 27.2.4 (64-bit)	Realização do vídeo.
Concerto (execução ao vivo):	
Microsoft PowerPoint	Diapositivos da apresentação.
Max-MSP 8.1.3 (64-bit)	- Construção do <i>patch</i> para misturar os quatro microfones e fazer a difusão em dois canais.

Tabela 13 - Ferramentas informáticas utilizadas para a produção do concerto.

Para a elaboração deste concerto era imperioso encontrar um músico, com experiência neste tipo de escrita musical, para executar as peças para guitarra de José

Lopes e Silva. Quando conheci a Ana Albino, guitarrista com uma vasta experiência em repertório contemporâneo, fiz-lhe o convite para se integrar neste projeto, a qual aceitou prontamente. Foi necessário encontrar um percussionista e uma bailarina, com prática neste género de repertório, para a execução da peça *Nocturnal*, escrita para guitarra preparada, percussão e expressão coreográfica. Os intérpretes foram João Duarte na percussão e a bailarina Inesa Markava. Após a equipa formada, foi necessário fazer o *Rider Técnico* com toda a informação necessária para a execução do concerto (ver anexo XII). Este foi enviado ao Prof. Jaime Reis, responsável pela produção deste evento na ESML.

Devido a uma impossibilidade logística para ensaiar a peça *Nocturnal*, foi necessário encontrar alternativas para a realização dos ensaios, que não a ESML. Tal como descrito acima, na breve apresentação da peça, é necessária uma variedade de instrumentos de percussão que raramente os percussionistas têm na sua posse tais como: o vibrafone com motor, o *glockenspiel*, os três gongos e os três *wind chimes*. Desta forma, foi preciso alugar estes instrumentos de percussão tendo recorrido à empresa de Abel Cardoso – Mapa dos Sons. Os restantes instrumentos de pequenas dimensões foram dos próprios músicos, bem como meus.

Dada a necessidade em encontrar espaços amplos para os ensaios, tanto para a colocação de todos os instrumentos de percussão, como para ter as condições necessárias de um piso específico para a expressão coreográfica, foi preciso também requisitá-los. Os espaços que tiveram a disponibilidade para acolher os ensaios foram a sala de ensaio da Orquestra Juvenil de Lisboa e a Escola de dança – *Dance Spot*.

Por todas as razões acima expostas, todas as despesas feitas mais as ajudas de custo aos intérpretes, foram da minha inteira responsabilidade (Tabela 14).

	Despesas			
	Instrumentos	Sala	Intérpretes	Subtotal
Ensaio #1 - 23 de Maio de 2022	456,40 €	0,00 €	0,00 €	456,40 €
Ensaio #2 - 3 de Junho de 2022	515,70 €	60,00 €	25,60 €	601,30 €
Concerto - 8 de Junho de 2022	10,00 €	0,00 €	34,00 €	44,00 €
			total	1 101,70 €

Tabela 14 - Tabela com o total das despesas na elaboração dos ensaios e concerto.

6.1.1 Ensaios: Tensão e Distensão, Sub Memória

Como estratégia para a montagem das peças de guitarra solo, *Tensão e Distensão* e *Sub Memória*, pedi à guitarrista que fizesse uma primeira abordagem aos manuscritos sem ter qualquer interferência interpretativa da minha parte. Posteriormente foi agendado um ensaio presencial com o intuito de ouvir essa primeira abordagem interpretativa. Desta forma, foi possível perceber quais os aspetos mais frágeis ou dúbios da escrita musical que as referidas partituras pudessem apresentar. Neste ensaio, foram amplamente discutidas todas as dúvidas e tomadas as devidas decisões interpretativas.

6.1.2 Ensaios: Nocturnal

Devido às condicionantes acima descritas em 6.1, para a peça *Nocturnal*, optei por fazer somente dois ensaios presenciais. Um primeiro só com os músicos e um segundo já com a bailarina. No primeiro ensaio, o objetivo era abordar e montar a partitura com o máximo de rigor possível do ponto de vista estritamente musical. O segundo ensaio já teve os contornos de um ensaio geral.

Como estratégia para a montagem da peça *Nocturnal*, decidi gravar em áudio o primeiro ensaio. Com esta gravação pude ter uma melhor noção das transições da sequência dos focos da bailarina e do gongo, criando um guião de luzes em *Excel* (Anexo XIII). Programei em ambiente *Max-MSP* a simulação das luzes.

Posteriormente, criei um vídeo, onde juntei todos os elementos anteriormente descritos. Este servia como demonstração do efeito pretendido em palco (Figura 44) servindo como ferramenta de trabalho para a bailarina.

A realização deste vídeo foi feita em ambiente totalmente informático com o programa *Open Broadcaster Software (OBS)*, onde sincronizei o som gravado do primeiro ensaio com uma simulação



Figura 44 - Frame do video demonstrativo que serviu para montar a peça *Nocturnal*.

simulação

das transições das luzes (lado esquerdo) acrescentando a sua correspondência visual na partitura, através de destaques feitos em *PowerPoint*.

Os ensaios foram agendados única e exclusivamente de acordo com as disponibilidades dos músicos e da bailarina. Após cruzar as datas possíveis entre todos, marcaram-se os dois ensaios. O primeiro, na sala de ensaio da Orquestra Sinfónica Juvenil realizou-se a 23 de maio, pelas 12h, e teve uma duração de três horas no seu total. O segundo foi na Escola de dança – *Dance Spot* a 3 de junho, também pelas 12h, com duração igual de três horas.

6.1.3 Concerto

A produção da montagem *in situ*, decorreu com normalidade e rigor por parte de todos os que colaboraram e ajudaram. No dia do concerto, a equipa técnica esteve sob a responsabilidade do Prof. Sérgio Henriques. Os alunos Marta Domingues e João Pacheco foram o elo de ligação para com a equipa de produção. A Marta esteve mais ligada a questões práticas do palco e o João nos bastidores.

Dada a multiplicidade de tarefas necessárias para a produção do concerto, pedi a colaboração de mais duas pessoas. Para a assistência no palco, contei com o apoio de Gustavo Paixão, que foi uma preciosa ajuda, pois tornou o tempo mais curto na preparação do palco. Acumulou funções de assistência técnica no teste dos equipamentos de som e também a de controlar os diapositivos da apresentação inicial.

Para as luzes, pedi a ajuda técnica de Emanuel Soares, para que me programasse as luzes, de acordo com o meu guião, em ambiente virtual e assim fosse possível controlar a sequência das cenas da peça *Nocturnal*. O apoio do Prof. Carlos Marecos com as luzes foi também muito importante, nas suas sugestões do posicionamento dos quatro focos.

6.2 GRAVAÇÃO E EDIÇÃO DO REGISTO AUDIOVISUAL DO CONCERTO

Como referido no início do sexto capítulo, havia desde o início o interesse em registar em suporte audiovisual a execução das peças em estudo neste trabalho. O facto de se ter proporcionado o concerto ao vivo, complexificou a produção para a gravação, do que se tivesse ocorrido em estúdio, como pensado inicialmente, mas a oportunidade

compensou, ao ter tido a experiência de assistir às obras em contexto performático, como foram originalmente pensadas pelo compositor.

6.2.1 Preparação técnica

Para esta gravação foi necessário a preparação técnica tanto ao nível do som como da imagem. Ao nível do som, devido ao facto de ter de fazer uma captação multipista de seis canais e em simultâneo enviar para a mesa de som do auditório uma mistura em dois canais, foi necessário organizar toda a logística para a captação. Inicialmente, elaborou-se uma planificação, identificando os canais com o respetivo mapa do palco de acordo com o desenho de José Lopes e Silva.

O equipamento técnico utilizado foi (Tabela 15):

Equipamento técnico utilizado no concerto:	
<i>Beyerdynamic Opus 53</i>	Microfone para a captação da guitarra.
<i>Studio Projects VTB 1</i>	Pré-amplificador de microfone.
<i>DV Mark Jazz 12</i>	Amplificador da guitarra.
<i>Fame 3-Change Stereo-Set Kleinmikro</i>	Par de microfones para a captação da percussão.
<i>Edirol by Roland R-09HR Digital Recorder 24-bit Wav/MP3 SDHC 96kHz</i>	Captação estéreo ao centro na boca de cena.

Tabela 15 - Lista do equipamento técnico utilizado no concerto.

Com a exceção do microfone *Beyerdynamic Opus 53*, que me foi emprestado gentilmente pelo Jorge Serigado, e do amplificador *DV Mark Jazz 12*, sendo da própria guitarrista Ana Albino, todo o material utilizado é minha propriedade pessoal.

6.2.2 Gravação áudio e vídeo do concerto

Como referido em 6.2.1, a captação áudio foi feita em seis canais, respetivamente: Entrada 1 – som direto da guitarra, saída balanceada do pré-amplificador; Entrada 2 – saída DI⁶⁷ do amplificador; Entrada 3 – som ambiente próximo das percussões: três *windchimes*, *glockenspiel*, *finger cymbals*, castanholas e zona aguda do vibrafone; Entrada 4 – som ambiente próximo das percussões: dois pratos suspensos,

⁶⁷ Saída do amplificador que converte o sinal não balanceado de alta impedância num sinal balanceado de baixa impedância. Esta conversão é necessária por razões de interferências eletromagnéticas e do ruído de frequências rádio.

gongos médio e pequeno, triângulo e zona grave do vibrafone; Entradas 5 e 6 – sinal estéreo captado à frente, respetivamente canal esquerdo e canal direito.

Por forma a ter o controlo sobre a gravação áudio e também do som enviado para a mesa de som FOH⁶⁸, foi necessário fazer uma mistura entre as Entradas 1 e 2 e as Entradas 3 e 4. Estas misturas foram enviadas em dois canais distintos, respetivamente: Saída 1 – som misturado da guitarra e Saída 2 – som misturado da percussão. As Entradas 5 e 6 serviram somente como som de referência da gravação. Como ferramenta auxiliar para a gravação e envio do som, tal como descrito acima, construí uma aplicação com o programa informático *Max-MSP 8.1.3 (64-bit)* (Figura 45).

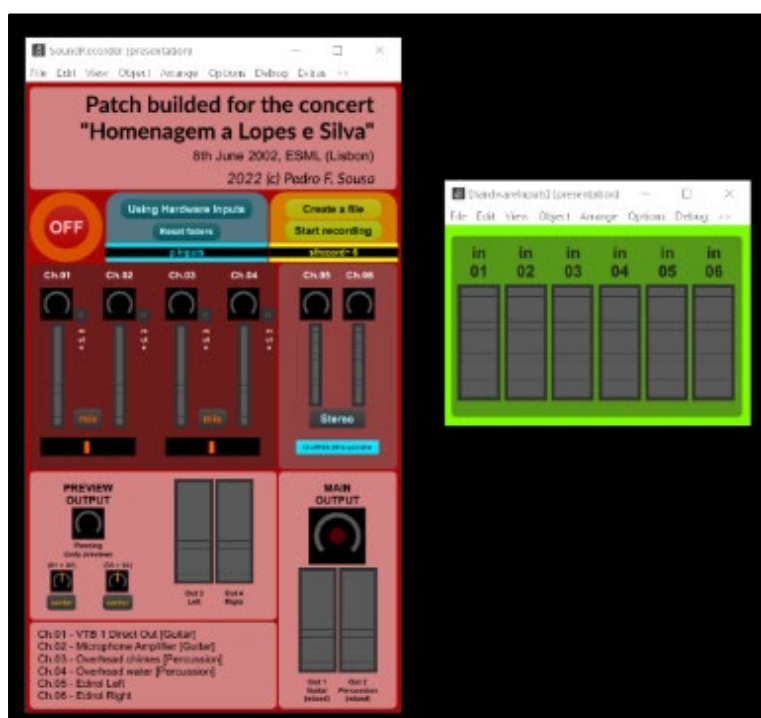


Figura 45 - Printscreens da aplicação em Max-MSP

Por falta de recursos técnicos e humanos profissionais, a captação da imagem foi realizada por um telemóvel apoiado num tripé. Por não me ser possível controlar em simultâneo a captação da imagem e fazer a coordenação, em tempo real, do som, tal como descrito acima, pedi a colaboração de Ana Luísa Cunha, artista plástica e minha amiga, para essa tarefa. O concerto foi filmado com um único plano, de forma contínua, sem cortes.

⁶⁸ *Front of House* – termo referente à mesa de som principal, responsável pela difusão através do sistema de som instalado no auditório.

6.2.3 Pós-produção do vídeo

A pós-produção do vídeo teve dois momentos: um primeiro dedicado ao tratamento e edição do áudio e um segundo momento para a sincronização do áudio com as imagens captadas e a composição dos títulos. As imagens captadas não tiveram qualquer tratamento de pós-produção, tendo sofrido apenas cortes para a montagem final.

Foram utilizadas as seguintes ferramentas informáticas (Tabela 16):

Registo audiovisual (edição):	
<i>Reaper 6.06 x64</i>	Pós-produção e edição áudio.
<i>Inkscape 1.2</i>	Composição dos títulos.
<i>OpenShot 2.5.1</i>	Montagem e edição do vídeo.

Tabela 16 - Ferramentas informáticas utilizadas para a pós-produção da gravação.

7 DISCUSSÃO DOS RESULTADOS

Aspetos gerais da notação

É possível verificar três aspetos da notação musical de José Lopes e Silva recorrentes nos casos de estudo deste trabalho, embora estes não sejam exclusivos deste compositor.

Um primeiro que se destaca, é a utilização de suspensões triangulares e retangulares para criação de silêncios, mais curtos com as primeiras e mais longos com as segundas. Utiliza mais frequentemente as primeiras. É de salientar que na partitura *Sub Memória*, algumas das suspensões têm acopladas um sinal de vírgula, < , >, abaixo das mesmas (Figura 46).

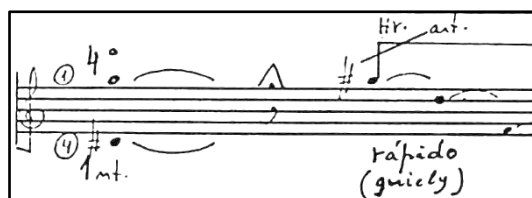


Figura 46 - Excerto do manuscrito da peça *Sub Memória* com um exemplo de uma suspensão triangular com um sinal de vírgula acoplado (s.mo.4/p.mo.1).

Apesar de não ter uma resposta concreta, nem elementos outros que me possam

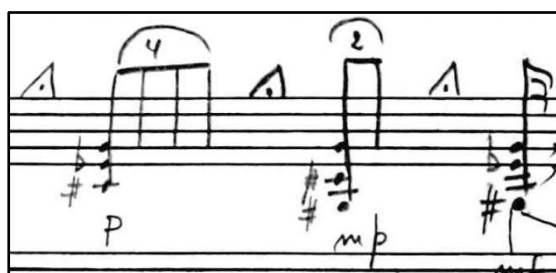


Figura 47 - Excerto do manuscrito da peça *Tensão e Distensão* onde se observa a utilização das suspensões triangulares (s.mo.2/p.mo.1).

ajudar a compreender esta diferença, coloco a hipótese de estas suspensões, acopladas com um sinal de vírgula por baixo, possam ter uma duração inferior às que não estão acopladas, tal como é possível observar nas partituras de *Tensão e Distensão* (Figura 47). Na partitura da peça *Nocturnal*, verifica-se

que as suspensões triangulares têm significados diametralmente opostos, i.e., tanto significam a continuidade do som como o silêncio (Figura 48).

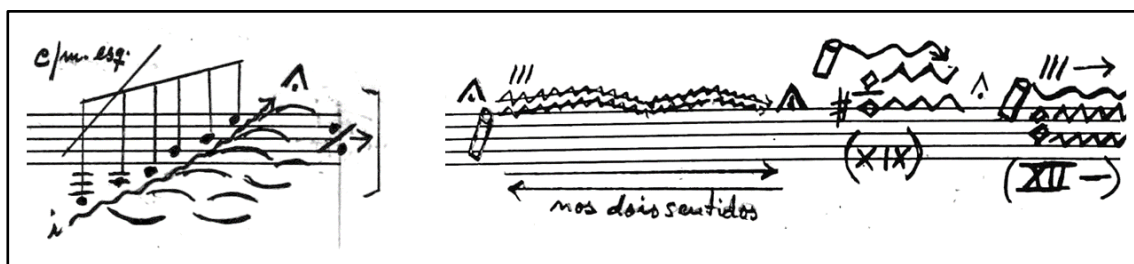


Figura 48 - Excerto do manuscrito da peça *Nocturnal* referente ao duplo significado da suspensão triangular. À esquerda, representa a continuidade do som e à direita, o silêncio, repetivamente (s.mo.1/p.mo.3) e (s.mo.1/p.mo.5).

Outro aspeto bastante notório nas partituras, é a não utilização de qualquer barra de compasso, em todas elas, nem referência alguma a respeito da pulsação musical, utilizando termos como «Lento» ou «Molto Lento» como indicações da mesma, conferindo, de alguma forma, uma liberdade na interpretação musical.

Contudo, a forma como o compositor agrupa os diferentes conjuntos de notas, quer seja ligando-os pelas hastes ou utilizando uma ligadura colocada acima das notas, com um número escrito na parte interior (côncava) daquela, é possível perceber, parcialmente, uma pulsação subjacente a cada motivo melódico.

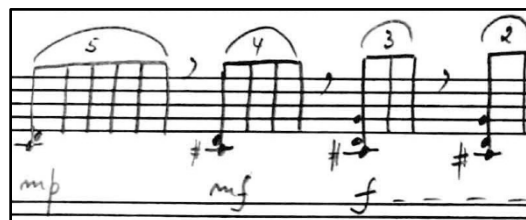


Figura 49 - Excerto do manuscrito da peça *Tensão e Distensão* onde se observa os grupos de notas ligadas pelas hastes e por ligaduras como respetivo número (s.mo.3/p.mo.1).

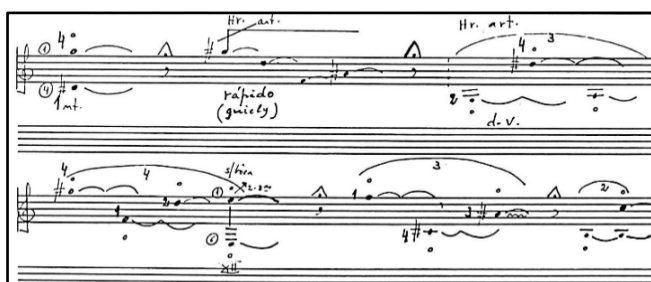


Figura 50 - Excerto do manuscrito da peça *Sub Memória* onde se observa os grupos de notas pretas com a ligaduras com o respetivo número (s.mo.4-5/p.mo.1)

Assim, a respeito deste aspeto, na partitura da peça *Tensão e Distensão*, o compositor utiliza as duas formas em simultâneo (Figura 49). Na partitura da peça *Sub Memória*, verificamos a utilização da segunda forma nas notas pretas sem hastes

da segunda secção (Figura 50) e a primeira forma na quarta secção, na sexta secção e no segundo momento da sétima secção (Figura 51).

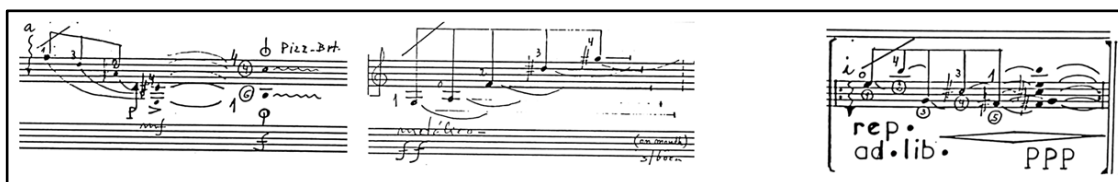


Figura 51 - Excerto do manuscrito da peça *Sub Memória* onde se observa os grupos de notas ligadas pelas hastes. À esquerda referente à Secção 4 e à direita ao segundo momento da Secção 7, repetivamente (s.mo.1-2/p.mo.2) e (s.mo.6/p.mo.2).

Na partitura da peça *Nocturnal*, só se verifica a primeira forma de agrupar os diferentes conjuntos de notas (Figura 52).

Um terceiro aspeto, está na existência de uma certa liberdade no final de cada uma das peças. A respeito do final das peças *Tensão e Distensão* e *Sub Memória*, estas não possuem um momento exato para



Figura 52 - Excerto do manuscrito da peça *Nocturnal* onde se observa os grupos de notas ligadas pelas hastes (s.mo.3/p.mo.4).

finalizar, mas na partitura *Nocturnal*, José Lopes e Silva, escreve a palavra «Fim» no exato momento do «Silêncio súbito», marcando assim o final inequívoco da peça.

Aspetos particulares da notação

De seguida irei abordar cada partitura de acordo com o modelo de Cope, descrito em 2.2, onde distingue quatro categorias de notação: 1 – medida, 2 – para improvisação, 3 – proporcional e 4 – indeterminada.

José Lopes e Silva utiliza, em todas as partituras presentes neste trabalho, a primeira categoria como base da sua escrita, i.e., utiliza o sistema de pentagrama, com notas musicais e figuras rítmicas convencionais. Ao nível da notação gráfica usada, ela é bastante intuitiva pois coincide, de certa forma, com a ortogonalidade que caracteriza a escrita convencional⁶⁹.

Para além da primeira categoria, tal como foi referido, José Lopes e Silva utiliza também as restantes três categorias. A sua utilização varia, de caso para caso, da seguinte forma:

- Partitura da peça *Tensão e Distensão*: **Categorias: 1, 2, 3** – É escrita com uma notação medida, proporcional com um final para improvisação.
- Partitura da peça *Sub Memória*: **Categorias: 1, 3, 4.1** – É escrita com uma notação medida, com recursos limitados de notação proporcionada com indeterminação do executante, relativa à improvisação.
- Partitura da peça *Nocturnal*: **Categorias: 1, 2, 4.1, 4.2, 4.3** – É escrita com uma notação medida, com elementos para improvisação, com recurso a uma indeterminação por via de notação gráfica e de notação convencional com indeterminação do executante.

⁶⁹ Ver conceito de escrita ortogonal em 2.2.

CONCLUSÃO

Através deste trabalho de investigação, fiquei a conhecer um pouco melhor o guitarrista e compositor José Lopes e Silva. De facto, apesar dos neologismos que o próprio arranjava para se definir e ao seu trabalho, por exemplo «descompositor» ou «descomposição» entre tantos outros, creio que não lhe fazem jus ao seu talento enquanto compositor, de música de vanguarda da sua época.

Embora, nestas partituras em estudo, não se tenha libertado de uma escrita de notação ortogonal, José Lopes e Silva, demonstra um arrojo nas suas estruturas musicais com sequência de diferentes secções que, embora acrescentando novas ideias, são uma continuidade da secção imediatamente anterior. Esta é uma característica muito relevante nestas suas três peças. Embora possa fazer uso repetido de material musical já utilizado anteriormente, José Lopes e Silva não se repete do ponto de vista estético sendo uma progressão contínua do som.

É de se notar que na peça *Tensão e Distensão*, a sua primeira peça original para guitarra a solo, a existência de uma personalidade composicional própria de José Lopes e Silva já é evidente, observando uma evolução, estética e técnica, para as outras duas partituras.

A sua evolução da escrita é um reflexo direto da sua própria evolução técnica da execução da guitarra. A sua insaciável vontade na procura de novas sonoridades, levou-o a desenvolver novas técnicas da prática do seu instrumento.

Para mim, a partitura da peça *Nocturnal* foi aquela em que o desafio foi maior, a todos os níveis – na análise, na montagem do concerto e na transcrição.

Um dos principais desafios, que me trouxe este Projeto, foi o recriar este repertório numa execução musical. O grande obstáculo, ao início, foi a pouca informação e documentação que tinha ao meu dispor, a respeito deste compositor bem como do seu universo sonoro, através de gravações suas ou do seu repertório. Refiro-me, especificamente, às peças *Tensão e Distensão* e *Nocturnal* pois existe, uma gravação da peça *Sub Memória*, tocada pelo José Lopes e Silva⁷⁰, à qual tive acesso através da plataforma digital *Youtube* no canal de Lopes e Silva, onde consta um conjunto de

⁷⁰ Ver descrição desta gravação em 4.3.1.

gravações de outras peças de José Lopes e Silva compiladas e organizadas, pelo próprio, desde 2011.

Para trabalhos futuros, sugiro que se faça um estudo comparativo dos grafismos notacionais de José Lopes e Silva dos manuscritos em estudo neste trabalho com outras obras do mesmo compositor e verificar se existem reincidências dessas grafias e se, nessas outras obras, possuem significados semelhantes. Assim será possível construir um glossário dos grafismos notacionais do repertório de José Lopes e Silva e deste modo torná-lo mais acessível.

Com este Trabalho de Projeto, espero ter contribuído com a minha experiência enquanto compositor, produtor e músico, mas também como acadêmico, com a metodologia utilizada com o intuito de replicar a mesma em outras partituras do mesmo compositor ou de outros compositores que utilizem notações gráficas ou elementos de indeterminação musical.

BIBLIOGRAFIA E WEBGRAFIA

- Adler, S. (2002). *The Study Of Orchestration* (3ª ed.). (S. L. Plante, Ed.) New York: W. W. Norton & Company, Inc.
- Alister, A. M. (2009). The Emancipation of Ambiguity, An Investigation into the Nature of Musical Notation. *Society for Musicology in Ireland - 2nd Annual Postgraduate Students' Conference*. Maynooth: Music Department National University of Ireland, Maynooth.
- Araújo, J. C. (24 de 01 de 2019). *Glosas: Edição mpmp*. Obtido em 22 de Dezembro de 2021, de José Lopes e Silva (1937-2019): <https://glosas.mpmp.pt/jose-lobes-e-silva-1937-2019/>
- Assis, P. (Ed.). (2010). *Jorge Peixinho - Escritos e Entrevistas*. Porto: Casa da Música / CESEM.
- Brøndum, L. (2018). Graphic Notation, Indeterminacy and Improvisation: Implementing Choice Within a Compositional Framework. (T. Miller, Ed.) *Open Cultural Studies*, 2, 639-653. Obtido em 14 de Janeiro de 2021, de De Gruyter: <https://doi.org/10.1515/culture-2018-0058>
- Cascudo, T. (Novembro de 2010). A configuração do Modernismo em Portugal Através da Acção de Fernando Lopes-Graça. (P. J. Maia, Ed.) *Fernando Lopes-Graça*, pp. pp.29-64.
- Cope, D. (1997). *Techniques of the Contemporary Composer*. Australia, Canada, Mexico, Singapore, Spain, United Kingdom, United States: Schirmer - Thomson Learning.
- Correia, J. T. (2016). *Anexo 1 - Entrevista ao Professor Lopes e Silva*. Relatório Final do Projeto do Ensino Artístico: A Interpretação da Obra para Guitarra de Lopes e Silva por um Aluno do 5º Grau do Ensino Artístico, Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco, Castelo Branco. Obtido em 4 de Abril de 2022, de https://repositorio.ipcb.pt/bitstream/10400.11/5496/1/Jo%C3%A3o%20Correia_wj.pdf
- Cymbron, L., & Brito, M. C. (1992). *História da Música Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta.
- Duncan, S. P. (2010). To Infinity and Beyond: A Reflection on Notation, 1980s Darmstadt, and Interpretational Approaches to the Music of New Complexity. (D. P. Biró, & et al., Edits.) *Serach: Journal for New Music and Culture*, 7.
- Evarts, J. (1968). The New Musical Notation: A Graphic Art? *Leonardo*, 1(4), 405-412. Obtido em 08 de Janeiro de 2021, de <https://www.jstor.org/stable/1571989>
- Forte, A. (1973). *The Structure of Atonal Music*. New Haven: Yale University Press.
- Goldberg, R. (2007). *Performance Art: from futurism to the present* (1ª. Edição portuguesa ed.). (J. L. Camargo, Trad.) Lisboa: Orfeu Negro.
- Griffiths, P. (2010). *Modern music and after* (3ª. Ed. ed.). New York: Oxford University Press, Inc.
- Harris, Y. (2013). Score as Relationship: from Scores to Score Spaces to Scorescapes. Em P. d. Assis, W. Brooks, & K. Coessens (Edits.), *Sound & Score: Essays on Sound, Score and Notation* (pp. 195-205). Leuven, Belgium: Leuven University Press.
- Henrique, L. L. (2004). *Instrumentos Musicais* (4ª Edição ed.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Iddon, M. (2013). *New Music at Darmstadt: Nono, Stockhausen, Cage, and Boulez*. New York: Cambridge University Press.
- Kanno, M. (2007). *Prescriptive notation: Limits and challenges* (Vol. 26). Contemporary Music Review. doi:10.1080/07494460701250890
- Kojs, J. (2011). Notating Action-Based Music. *Leonardo Music Journal* <https://doi.org/10.1017/S0022216X11000021>, 21, 65-72. Obtido em 14 de Abril de 2021, de <http://www.jstor.org/stable/41416825>
- Latino, A. (1995). Peixinho, Jorge. Em S. Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (1995 ed., Vol. 14, pp. 339-340). London: Macmillan Publishers Limited.
- Lester, J. (1989). *Analytic Approaches to Twentieth Century Music*. New York, EUA: W. W. Norton & Company, Inc.
- Ligeti, G. (2010). Nouvelle Notation: Moyen de communication ou but en soi ? Em G. Ligeti, *Neuf essais sur la musique* (C. Fourcassié, Trad., Deuxième édition ed., pp. 153-168). Genève: Éditions Contrechamps. Obtido de <http://books.openedition.org/contrechamps/559>
- Molloy, M. (2015). *Diary: How to Read John Cage – Part VI*. Obtido em 28 de Julho de 2022, de Second Inversion: Rethink Classical: <https://www.secondinversion.org/2015/12/03/diary-how-to-read-john-cage-part-vi/>
- New Music Co-op. (2001a). *About the New York School Program*. (W. Burne, W. Dibrell, & W. Travis, Produtores) Obtido em 28 de Julho de 2022, de NMC Web Site: <http://newmusiccoop.org/past/nyschool/music.php>
- New Music Co-op. (2001b). *The New York School Composers: Bios*. (W. Burne, W. Dibrell, & W. Travis, Produtores) Obtido em 28 de Julho de 2022, de NMC Web Site: <http://newmusiccoop.org/past/nyschool/composers.php>

- Osmond-Smith, D. (2004). New beginnings: the international avant-garde, 1945-62. Em N. Cook, & A. Pople (Edits.), *The Cambridge History of Twentieth-Century Music* (pp. 336-363). Cambridge, U.K: Cambridge University Press.
- Peles, S., & et al (Edits.). (2003). *The Collected Essays of Milton Babbitt*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Pessanha de Meneses, F. (2016). Jorge Peixinho: um compositor português como ponte entre a América latina e os países de expressão ibérica. *III Encontro Ibero-americano de Jovens Musicólogos*, (pp. pp.1-16). Sevilha.
- Schröder, J. H. (2014). *Graphic Notation and Musical Graphics*. Obtido em 20 de Janeiro de 2021, de See This Sound: Webarchiv: <http://www.see-this-sound.at/compendium/abstract/78.html>
- Silva, J. L. (2015). *Lopes e Silva – Artista Múltiplo*. (D. S. 2, Editor) Obtido em 20 de Janeiro de 2021, de José Lopes e Silva: <https://joselopesesilva.wixsite.com/joselopesesilva/biografia>
- Sousa, M. J., & Baptista, C. (2016). *Como Fazer Investigação, Dissertações, Teses e Relatórios*. Lisboa: PACTOR - Edições de Ciências Sociais. Forenses e da Educação.
- Stone, K. (1975). Internationale Konferenz über Neue Musikalische Notation - University Ghent. (H. Sabbe, K. Stone, & G. Warfield, Edits.) *Journal of New Music Research*, 4(1), 6-69.

Entrevistas

Prof.^a Ana Paula Russo

12 de janeiro de 2022 - 16:30

Campus Almada Negreiros – UNL, Lisboa

Prof.^a Filipa Menezes

20 de janeiro - 11:30

Espaço Mousiké, Lisboa

Prof. Manuel Morais

26 de janeiro de 2022 - 11:30

Chamada telefónica por *WhatsApp*

Prof.^a Maria João Serrão

11 de fevereiro - 18:00

Residência da entrevistada, Lisboa

ANEXO II

Questionário que serviu de base para as entrevistas.

1. [Entender que género e qualidade de relação com José Lopes e Silva]

- 1.1. Em que período de tempo teve contacto com o músico e compositor José Lopes e Silva? Durante esse período que tipo de relação teve? Profissional, colega, mais pessoal, estudante, etc.

2. [Entender qual a personalidade a trabalhar de José Lopes e Silva]

- 2.1. Enquanto músico, como era trabalhar com José Lopes e Silva ao nível dos ensaios? Como era o seu método na abordagem do repertório? Existia alguma divergência nesta abordagem? Entusiasmo na música contemporânea.
- 2.2. Enquanto professor, como era José Lopes e Silva ao nível das aulas? Qual o seu método? Ao nível técnico como na abordagem do repertório? Entusiasmo na música contemporânea e no seu repertório original?
- 2.2.1. No seu percurso profissional chegou a trabalhar com José Lopes e Silva?
(Se afirmativo) Que tipo de repertório?

3. [Perceber qual o círculo de contactos em torno de José Lopes e Silva]

- 3.1. Pode indicar-me alguns músicos que também foram seus alunos ou colegas professores na mesma altura?

ANEXO III

Consentimento informado de entrevista

Ex.mo(a) Senhor(a),

Eu, Pedro Figueiredo de Oliveira e Sousa, com cartão de cidadão nr. _____, aluno de Mestrado em Artes Musicais da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, venho por este meio solicitar a V. Exa. para a colaboração no desenvolvimento de um estudo de investigação cujo objetivo é estudar: A escrita para guitarra de José Lopes e Silva: três casos particulares.

Para a realização desta investigação, solicito a sua autorização para realizar uma entrevista, com a respetiva gravação áudio em suporte físico da mesma, com a finalidade de recolher informação para a investigação.

O objetivo desta dissertação de Mestrado consiste em estudar a escrita musical pouco convencional, para guitarra, de José Lopes e Silva através do estudo de três manuscritos, respetivamente: Tensão e Distensão, Sub Memória e Nocturnal. O propósito da entrevista serve para compreender melhor alguns aspetos da vida e percurso profissional, tanto artístico como de ensino, de José Lopes e Silva.

Mais informo que tenho conhecimento do dever em respeitar os princípios éticos inerentes à investigação e que a confidencialidade e a privacidade dos colaboradores do estudo serão asseguradas. A participação neste estudo é totalmente voluntária, podendo desistir da mesma a qualquer momento.

Uma vez devidamente informado(a) e esclarecido(a) sobre este assunto, solicito-lhe o seu consentimento informado em como aceita colaborar com a investigação.

Agradecido pela sua colaboração!

Eu, _____, li e compreendi o objetivo do estudo, aceito e estou consciente da minha participação no mesmo.

Assinatura do participante,

Consentimento informado de entrevista

Ex.ma Senhora Professora Maria João Scrão,

Nós, Maria Carolina Pinto Martins, com cartão de cidadão nr. _____, e Pedro Figueiredo de Oliveira e Sousa, com cartão de cidadão nr. _____, alunos de Mestrado em Artes Musicais da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, vimos por este meio solicitar a V. Exa. para a colaboração no desenvolvimento de trabalhos de investigação acerca da vida e obra do músico e compositor José Lopes e Silva.

Para a realização desta investigação, solicitamos a sua autorização para realizar uma entrevista conjunta, com a respetiva gravação áudio em suporte físico da mesma, com a finalidade de recolher informação para a investigação.

O propósito da entrevista serve para compreender melhor alguns aspetos da vida e percurso profissional, tanto artístico como de ensino, e também sobre algumas características da escrita musical para o Canto de José Lopes e Silva.

Mais informamos que temos conhecimento do dever em respeitar os princípios éticos inerentes à investigação e que a confidencialidade e a privacidade dos colaboradores do estudo serão asseguradas. A participação neste estudo é totalmente voluntária, podendo desistir da mesma a qualquer momento.

Uma vez devidamente informada e esclarecida sobre este assunto, solicito-lhe o seu consentimento informado em como aceita colaborar com a investigação.

Agradecido pela sua colaboração!

Eu, _____, li e compreendi o objetivo do estudo, aceito e estou consciente da minha participação no mesmo.

Assinatura da participante,

Estrutura formal de *Tensão e Distensão* (5 Secções) [C# = 0]

Agregados	Septacorde [0,1,2,4,6,7,10]		Septacorde [0,2,3,4,5,6,8]	
	SECÇÃO 1 [0,1,2,6,7]	SECÇÃO 2 [0,1,4,6,10]	SECÇÃO 3	
Conjuntos	$\begin{bmatrix} 6 \\ 2 \\ 0 \\ 0 \\ 7 \end{bmatrix}$ $\begin{bmatrix} 6 \\ 2 \\ 0 \\ 0 \\ 7 \end{bmatrix}$ $\begin{bmatrix} 6 \\ 2 \\ 1 \\ 1 \\ 7 \end{bmatrix}$	$\begin{bmatrix} 6 \\ 1 \\ 0 \\ 0 \\ 0 \end{bmatrix}$ $\begin{bmatrix} 10 \\ 1 \\ 0 \\ 0 \\ 0 \end{bmatrix}$ $\begin{bmatrix} 1 \\ 1 \\ 1 \\ 0 \\ 4 \end{bmatrix}$	$\begin{bmatrix} 6 \\ 2 \\ 0 \\ 0 \\ 4 \end{bmatrix}$ $\begin{bmatrix} 5 \\ 8 \\ 6 \end{bmatrix}$ $\begin{bmatrix} 3 \\ 5 \end{bmatrix}$	
Dinâmicas	$mf \rightarrow ff - p \quad pp \quad p \quad mp \quad mf' \quad p \quad mp \quad mp'$		$mf \text{ cresc. } \wedge \quad ff \quad pp \wedge \quad mp \wedge \quad mf \quad f$	
Número de repetições	$10+14 \quad 8 \quad 4 \quad 2 \quad 1' \quad 6$		$7 \wedge 1 \quad 5 \wedge 3 \wedge 1 \quad 1' \quad 7$	
Notas pivots	1		4	
			3	

Estrutura formal de
Tensão e Distensão
(5 Secções)
[C# = 0]

Agregados	Hexacorde [0,3,6,8,9,10]									
	SECÇÃO 4									
Conjuntos	[3]	[8]	[8,9]	[8,9,10]	[0] [9] [8]	[10] 3 0 6 8 3	[]	[]	[]	[10] 3 0 6 8 3
Dinâmicas	<i>ppp-ff-ppp</i> () <i>pp-ff-pp</i> <i>mp</i> ^ <i>p</i> ^ <i>pp</i> <i>p</i> ^ <i>mf</i> ^ <i>f</i> <i>mp</i> ^ <i>mf</i> ^ <i>p</i> <i>pp</i> cresc. molto → → → <i>ff</i>									
Número de repetições	indeterminado	1	indeterminado	1 ^ 1 ^ 1	1 ^ 1 ^ 1	1 ^ 1 ^ 1	1 ^ 1 ^ 1	indeterminado	indeterminado	indeterminado
Notas pivots	3									10

Estrutura formal de
Tensão e Distensão
 (5 Secções)
 [C# = 0]

3/3

Agregados	Tetracorde [0,5,10,11]	
	SECÇÃO 5	
Conjuntos	[10, 11] [11, 10, 5]	$\begin{bmatrix} 0 \\ 10 \\ 5 \end{bmatrix}$
Dinâmicas	<i>mp</i> <i>mf</i> <i>p</i>	
Número de repetições	1	1 1 1
Notas pivots	10	

**Estrutura formal de
Sub Memória
(7 Secções)
[C = 0]**

1/5

Agregados	[0,1,2,3,4,5,6,7,8,9,10,11]	
	Secção 1	Secção 2
Conjuntos	$[11,1] \wedge [4,6,9,7] \wedge [0,10,5,2,8,3] \wedge [11]$ $[11,1,4,6,9,7]$ $[0]$ $[1,4,6,9,7]$ $[10,5,2,8,3]$	$[8,2,5,10] \wedge [7,3,9] \wedge [8,6,2,4] \wedge [5,1,10] \wedge [11,0]$
Dinâmicas $f p$		

**Estrutura formal de
Sub Memória**
(7 Secções)
[C = 0]

Agregados	[0,1,2,3,4,5,6,7,8,9,10,11]				
	Secção 3				
Conjuntos	$\begin{bmatrix} 7 \\ 9 \end{bmatrix}$	$\begin{bmatrix} 4 \\ 6 \end{bmatrix}$	$\begin{bmatrix} 10 \\ 1 \end{bmatrix} \wedge \begin{bmatrix} pc.11 \\ 10 \end{bmatrix} + \begin{bmatrix} 0 \\ 10 \end{bmatrix}$	$\begin{bmatrix} 1 \\ 4 \end{bmatrix} + \begin{bmatrix} pc.5 \\ 6 \end{bmatrix}$	$\begin{bmatrix} 18 \\ 2 \\ 6 \end{bmatrix} \begin{bmatrix} pc.3 \\ 7,9 \end{bmatrix}$
Dinâmicas	p	f	p	mf	p

**Estrutura formal de
Sub Memória**
(7 Secções)
[C = 0]

Agregados	[0,1,2,3,4,5,6,7,8,9,10,11]	
	Secção 4	Secção 5
Conjuntos	$\left[\begin{array}{l} [5, 2, 10] + \begin{bmatrix} 1 \\ 4 \end{bmatrix} \\ \left[\begin{array}{l} [pc. 0] \\ [pc. 11] \end{array} \right] \end{array} \right]$	$\begin{array}{l} [[7, 9, 6] + [3, 8]] \\ [4, 7, 9, 11, 1, 6, 10]^{\wedge} [0, 2, 3, 5, 9] [4, 11] \end{array}$
Dinâmicas	<i>mf</i> <i>f</i> <i>ff</i>	<i>rit</i> - -

Estrutura formal de
Sub Memória
(7 Secções)
[C = 0]

Agregados	[0,1,2,3,4,5,6,7,8,9,10,11]			[0,2,3,4,5,6,7,8,9,10,11]			[0,1,2,3,4,5,6,7,8,9,10,11]				
	Primeira parte			Seção 6 Segunda parte			Terceira parte				
Conjuntos	$\begin{bmatrix} 2 \\ 11 \\ 8 \\ 3 \end{bmatrix}$	$\begin{bmatrix} 2 \\ 5 \\ 0 \\ 10 \end{bmatrix}$	$\begin{bmatrix} 4 \\ 9 \\ 6 \\ 7 \end{bmatrix}$	$\begin{bmatrix} 1 \\ 11 \end{bmatrix}$	$\wedge$ [4, 5, 11] [9, 0, 8, 5, 10, 3] [pc. 7] [pc. 2] gliss.	$\wedge$	$\begin{bmatrix} 4 \\ 11 \\ 5 \end{bmatrix}$	$\begin{bmatrix} 9 \\ 8 \\ 0 \end{bmatrix}$	$\begin{bmatrix} 5 \\ 3 \\ 10 \end{bmatrix}$	$\begin{bmatrix} 1 \\ 11 \\ 2 \\ 7 \end{bmatrix}$	$\begin{bmatrix} 1 \\ 7 \\ 4 \\ 9 \\ 6 \end{bmatrix}$
Dinâmicas					<i>molto espressivo crescendo</i>	<i>f</i>					
Vetor de intervalo	[102111] [021120] [122010] [010000]				[112231]					[100011] [101100] [010020] [111111] [123121]	

**Estrutura formal de
Sub Memória**
(7 Secções)
[C = 0]

Agregados	[1,4,6,7,9,11]		[1,4,6,7,11]	
	Secção 7			
Conjuntos	Primeiro momento		Segundo momento	
	$\begin{bmatrix} 11 \\ 1 \end{bmatrix}$	$\begin{bmatrix} 4 \\ 6 \end{bmatrix}$	$\begin{bmatrix} 9 \\ 7 \end{bmatrix}$	[4,11,7,1,6]
Dinâmicas	$\begin{matrix} \text{ddd} \\ \text{ppp} \end{matrix}$			

(quadro sintético – Nocturnal

1/16

*Estrutura formal de
Nocturnal*
(9 Secções)

Secções		1			
Guitarra preparada 1	Dinâmica		<i>mp</i> >	<i>mf</i> >	<i>f</i> >
	Repetição do S. N. P.		1 (d.v.)	1 (d.v.)	1 (d.v.)
	Figura rítmica		1	1	1
	Técnica		Pg.I	Pg.I	Pg.I
	Sons de altura indefinida [x] Notas [cifra americana] Pitch-class [pc. / conjuntos]		[X]	[X]	[X]
Percussão		[x]	[x]	[x]	[x]
	Instrumento de percussão	Pt.G	Pt.G	Pt.A	Gg.M
	Técnica	A.Cb	A.Cb	A.Cb	A.Cb
	Figura rítmica	1	1	1	1
	Repetição do S. N. P.	1 (d.v.)	1 (d.v.)	1 (d.v.)	1 (d.v.)
	Dinâmica	<i>pp</i> <>	<i>p</i> <>	<i>mp</i> <>	<i>mp</i> <>
	Secções	1			

**Estrutura formal de
Nocturnal
(9 Secções)**

2/16

Secções		2									
Guitarra preparada 1	Dinâmica										
	Repetição do S. N. P.	1 (d.v.)	1 (d.v.)	1 (d.v.)	1 (d.v.)	indef.	indef.	4'4'4	indef.	indef. (rit.)	
	Figura rítmica	4	4	4	4	16-8	16-8	16-8	8-16	16-8	
	Técnica	A.Bq6	A.Bq6	A.Bq3	A.Bq6	A.Bq1	A.Bq3	F.Bq4	F.Bq5		
	Sons de altura indefinida [x] Notas [cifra americana] Pitch-class [pc. / conjuntos]	[E]	[E]	[D]	[E]	[B]	[D]	[A]	[E,A,D,B,D,A,E]	[x]	[x]
Percussão		[x]	[x]	[x]	[x]	Mov. Circular	gliss. ascend.	[x]	[x]	[x]	[x]
	Instrumento de percussão	Gg.M	Pt.G	Gg.M	Gg.M	Gg.M	Pt.A	Pt.G	Pt.G	Fg.C	
	Técnica	Bq.D	A.Cb	Ob.D	Ob.D	Ob.D	A.Cb	Bq.D	Bq.D		
	Figura rítmica	1	1	1 (d.v.)	1 (d.v.)	1 (d.v.)	1	1	1	4	
	Repetição do S. N. P.	1 (d.v.)	1 (d.v.)	1 (d.v.)	1 (d.v.)	1 (d.v.)	1 (d.v.)	1 (d.v.)	1 (d.v.)	1 (d.v.)	
	Dinâmica	p >	p < >	p < >	p < >	p <	p < >	p < >	p < >	p < >	
Secções		2									

Estrutura formal de Nocturnal (9 Secções)

3/16

Secções		3	
Guitarra preparada 1	Dinâmica	<i>cresc.</i>	<i>f</i>
	Repetição do S. N. P.	1	1
	Figura rítmica	8	8
	Técnica	p A.Bq6	i F.Bq2
	Sons de altura indefinida [x] Notas [cifra americana] Pitch-class [pc. / conjuntos]	[B, E, A, D, F#, B] [B]	[F#, D, A, E] [B]
Percussão	Instrumento de percussão	Vib.	Vib.
	Técnica	A.Cb	A.Cb
	Figura rítmica	4	8
	Repetição do S. N. P.		1 (d.v.)
	Dinâmica		pp
Secções		3	
Guitarra preparada 2		gliss. ascend. cluster	[X]
			[X]
			[X]
			[X]
			[X]
Percussão	Instrumento de percussão	Pt.A	Pt.A
	Técnica	A.Cb	A.Cb
	Figura rítmica	1	1
	Repetição do S. N. P.	1 (d.v.)	1 (d.v.)
	Dinâmica	pp	p < >

Estrutura formal de Nocturnal (9 Secções)

4/16

Secções		3 (cont.)		4 (momento 1)	
Guitarra preparada 2	Dinâmica				<i>dim e rit molto</i> ppp
	Repetição do S. N. P.	indef.	indef.		indef.
	Figura rítmica	indef.	8-16	8	
	Técnica	Ag.T (<i>percutir no tempo</i>)	a. i. p. p. p. p. i. a,		ritmos livre - trem. e <i>gliss.</i>
Percussão	Sons de altura indefinida [x]	cordas soltas			[E,A,D,G,B,E,B,G,D,A,E]
	Notas [cifra americana]		[B,G,D,A,E,A,D,G,B]		
	Pitch-class [pc. / conjuntos]	[x]	gliss. rápido irregular	glissandos e trémolos com pequenas interrupções	
	Instrumento de percussão		Trg.	Flx.	Wc.M Wc.B Wc.P
	Técnica				Gzr.
	Figura rítmica	4	8-16	indef.	
	Repetição do S. N. P.	1 (d.v.)	1	indef.	
	Dinâmica	<i>mf</i>	<i>dinâmica variada</i>		<i>dim e rit molto</i> ppp
Secções		3 (cont.)		4 (momento 1)	

Estrutura formal de Nocturnal (9 Secções)

5/16

Secções		4 (momento 2)		4 (momento 3)	
Guitarra preparada 2	Dinâmica				<i>cresc.</i>
	Repetição do S. N. P.	1 (d.v.)	2 (d.v.)	1	4
	Figura rítmica	8	8	8	16-8
	Técnica	A.Bq (percutir só com a mão esquerda no lugar das notas)	i (mão esquerda)	i (pestanda)	1
	Sons de altura indefinida [x] Notas [cifra americana] Pitch-class [pc. / conjuntos]	[F#, E, C#, B, A#, G, E, D, B, A, G, E]	[E, A, D, G, B, E]	[E, A, D, G, B, E]	
Percussão			gliss. descend.	[G]	
	Instrumento de percussão			Vib. (com motor e pedal)	
	Técnica		Gzr. (sobre as lâminas)	Bq.D	
	Figura rítmica			1	
	Repetição do S. N. P.			1	
	Dinâmica				
Secções		4 (momento 2)		4 (momento 3)	

**Estrutura formal de
Nocturnal
(9 Secções)**

6/16

Secções		4 (momento 3) (cont.)					
Guitarra preparada 3	Dinâmica		1	4	< >	1 (d.v.)	1
	Repetição do S. N. P.		8	8-16-8		1	8
	Figura rítmica		i	1		Pg.I	p
	Técnica		F.Bq1				A.Bq1+L.Cp
	Sons de altura indefinida [x] Notas [cifra americana] Pitch-class [pc. / conjuntos]			[E,A,D,G,B,E] [E]		[X]	[E,A,D,G,B,E]
Percussão		[A]				[F#]	[E]
	Instrumento de percussão	Vib. (com motor e pedal)				Vib. (com motor e pedal)	Vib. (com motor e pedal)
	Técnica	Bq.D				Bq.D	Bq.D
	Figura rítmica	4 (trem.)+1				1	4 (trem.)+1
	Repetição do S. N. P.	1				1	1
	Dinâmica						
Secções		4 (momento 3) (cont.)					
							Guitarra preparada 2

Estrutura formal de Nocturnal (9 Secções)

7/16

Secções		4 (momento 4)	
Guitarra preparada 2	Dinâmica		<i>dinâmica variada</i>
	Repetição do S. N. P.	1	indef.
	Figura rítmica	8	1
	Técnica	i	L.Cp
		L.Cp	(sobre agulha, ante e depois ad libitum)
Percussão	Sons de altura indefinida [x] Notas [cifra americana] Pitch-class [pc. / conjuntos]	[E,A,D,G,B,E] [E,G,A,B,D,G]	
		[B]	
		[X]	
	Instrumento de percussão		Gg.P+Rc.A
	Técnica		Bq.D
	Figura rítmica		1
	Repetição do S. N. P.		indef.
	Dinâmica		
Secções		4 (momento 4)	

**Estrutura formal de
Nocturnal**
(9 Secções)
[B = 0]

8/16

Secções		5									
Guitarra	Dinâmica										
	Repetição do S. N. P.	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
	Figura rítmica										
	Técnica										
Percussão	Sons de altura indefinida [x] Notas [cifra americana] Pitch-class [pc. / conjuntos]										
	Instrumento de percussão	Gg.M	Gg.M	Gg.M	Gg.M	Gg.M	Gg.M	Gg.M	Gg.M	Gg.M	Gg.M
	Técnica	Bq.S	Ob.D	Ob.D	Bq.S	Ob.D	Ob.D	Bq.S	Ob.D	Bq.D	Bq.D
	Figura rítmica	1			1			1		1	1
	Repetição do S. N. P.	1 (d.v.)	1 (d.v.)	1 (d.v.)	1 (d.v.)	1 (d.v.)	1 (d.v.)	1 (d.v.)	1 (d.v.)	1 (d.v.)	1 (d.v.)
	Dinâmica	pp			p			p		p	p
Secções		5									

**Estrutura formal de
Nocturnal**
(9 Secções)
[B = 0]

Secções		5 (cont.)				
Guitarra	Dinâmica					
	Repetição do S. N. P.	1	1	indef.	indef.	
	Figura rítmica		4			
	Técnica	U.Po	B.Cp	<i>tremolo</i>		
	Sons de altura indefinida [x] Notas [cifra americana] Pitch-class [pc. / conjuntos]	[X] gliss. ascend. / gliss. asc. / desc. / asc. gliss. descend. / ascend. Corda 5 Corda 5 Corda 3 Corda 5 Corda 2 Cordas 1 / 2 / 3 / 4 / 5 gliss. descend.				
Percussão	Instrumento de percussão	Pt.G		Vlb. (com motor e pedal)		
	Técnica	Bq.D (<i>tremolo</i>)		Cst. (sobre as lâminas)		
	Figura rítmica	4				
	Repetição do S. N. P.	indef. (d.v.)		1 (d.v.)		
	Dinâmica	<i>p</i>	<i>f</i>			
Secções		5 (cont.)				

**Estrutura formal de
Nocturnal**
(9 Secções)
[B = 0]

10/16

Secções		5 (cont.)				
Guitarra	Dinâmica					
	Repetição do S. N. P.	Indef.				
	Figura rítmica					
	Técnica	L.Cp+Ag.T (copo mal encostado)				
	Sons de altura indefinida [x] Notas [cifra americana] Pitch-class [pc. / conjuntos]	Cluster	Uma corda mov. ascend.	Uma corda mov. descend.	Cluster arp. ascend. ¹	Cluster agudo ¹
		[X]	[D,G,B,F]	[E]	[F,D,B,G,E]	[9, 3, 6, 11] [D,D,D,G]
Percussão	Instrumento de percussão	Cst.	Cx.C			
	Técnica	bater na mão	Bq.D	Bq.D	Bq.D	Bq.D
	Figura rítmica	4	16 (3:2)+8	4	32-8	8.+16:8+8
	Repetição do S. N. P.	1	1	1	1	1
	Dinâmica		<i>p</i>			
						<i>mf</i>
Secções		5 (cont.)				

**Estrutura formal de
Nocturnal**
(9 Secções)
[B = 0]

Secções		5 (cont.)	esta secção repete-se livremente			
Guitarra	Dinâmica					
	Repetição do S. N. P.	10				
	Figura rítmica	indef.				
	Técnica	(efeito de ping-pong até ao final da secção escrita)				
	Sons de altura indefinida [x] Notas [cifra americana] Pitch-class [pc. / conjuntos]	Movimentos livres no registo agudo				
		[E] $\left[\begin{smallmatrix} 0 \\ 1 \end{smallmatrix} - \begin{smallmatrix} 1 \\ 11 \end{smallmatrix} \right]$ [F,D,B,G,B,D,F]' [6, 3, 11] [5, 2]				
Percussão	Instrumento de percussão	Cx.C	Vib.	Cx.C	Vib.	
	Técnica	Bq.D (<i>tremolo</i>)	Bq.D	Bq.D	Bq.D	Bq.D
	Figura rítmica	2	8	32-16-32	16-8	16-8
	Repetição do S. N. P.	indef.	1 (<i>d.v.</i>)	1	1 (<i>d.v.</i>)	1 (<i>d.v.</i>)
	Dinâmica		<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>
	Secções	5 (cont.)				

**Estrutura formal de
Nocturnal**
(9 Secções)
[B = 0]

Secções		6						
Guitarra	Dinâmica							
	Repetição do S. N. P.	indef.				indef.	indef.	
	Figura rítmica					1	1	
	Técnica	L.Cp (tremolos)		L.Cp (tremolos)		L.Cp (tremolos)	L.Cp (tremolos)	
	Sons de altura indefinida [x] Notas [cifra americana] Pitch-class [pc. / conjuntos]	Cordas 1 / 2 gliss. descend. $\begin{bmatrix} 5 \\ 10 \\ 0 \end{bmatrix}$	$\wedge$ Corda 1 / 2 gliss. ascend. / descend. $\begin{bmatrix} 10 \\ 1 \\ 3 \end{bmatrix}$	$\begin{bmatrix} 5 \\ 4 \\ 0 \end{bmatrix}$	$\begin{bmatrix} 6 \\ 9 \\ 0 \end{bmatrix}$	$\begin{bmatrix} 0 \\ 7 \\ 10 \end{bmatrix}$	$\wedge$ $\begin{bmatrix} 0 \\ 7 \end{bmatrix}$	$\wedge$ $\begin{bmatrix} 5 \\ 0 \end{bmatrix}$
Percussão	Instrumento de percussão	Glk. + Vib. (com ped.)	Vib. (com ped.)	Glk.	Glk.	Vib. (com ped.)		
	Técnica	Bq.D	Bq.D	Bq.D	Bq.D	Bq.D		
	Figura rítmica	4	4	4	4	4		
	Repetição do S. N. P.	1	1	1	1	1		
	Dinâmica							
	Secções	6						

**Estrutura formal de
Nocturnal**
(9 Secções)
[B = 0]

13/16

Secções		6 (cont.)	7	
Guitarra	Dinâmica			
	Repetição do S. N. P.	indef.	indef.	
	Figura rítmica		1	
	Instrumento Perc. +Técnica	L.Cp (<i>tremolos</i>)	Fg.C+B.Cp	
	Sons de altura indefinida [x] Notas [cifra americana] Pitch-class [pc. / conjuntos]	Corda 1/2 gliss. (em direcção à pestana)	[X]	[1, 7, 0] $\begin{bmatrix} 0 \\ 7 \\ 10 \end{bmatrix}$
		$\begin{bmatrix} 11 \\ 10 \end{bmatrix}$ gliss. (ascend./descend.)	$\begin{bmatrix} 9 \\ 8 \end{bmatrix}$ ^	
Percussão	Instrumento de percussão	Vib. (com ped.)	Glk.	Glk.
	Técnica	Bq.D	Bq.D	Bq.D
	Figura rítmica	1	8+4+8	8
	Repetição do S. N. P.	indef.	1	2
	Dinâmica	<i>pp</i>		
Secções		6 (cont.)	7	

**Estrutura formal de
Nocturnal**
(9 Secções)
[B = 0]

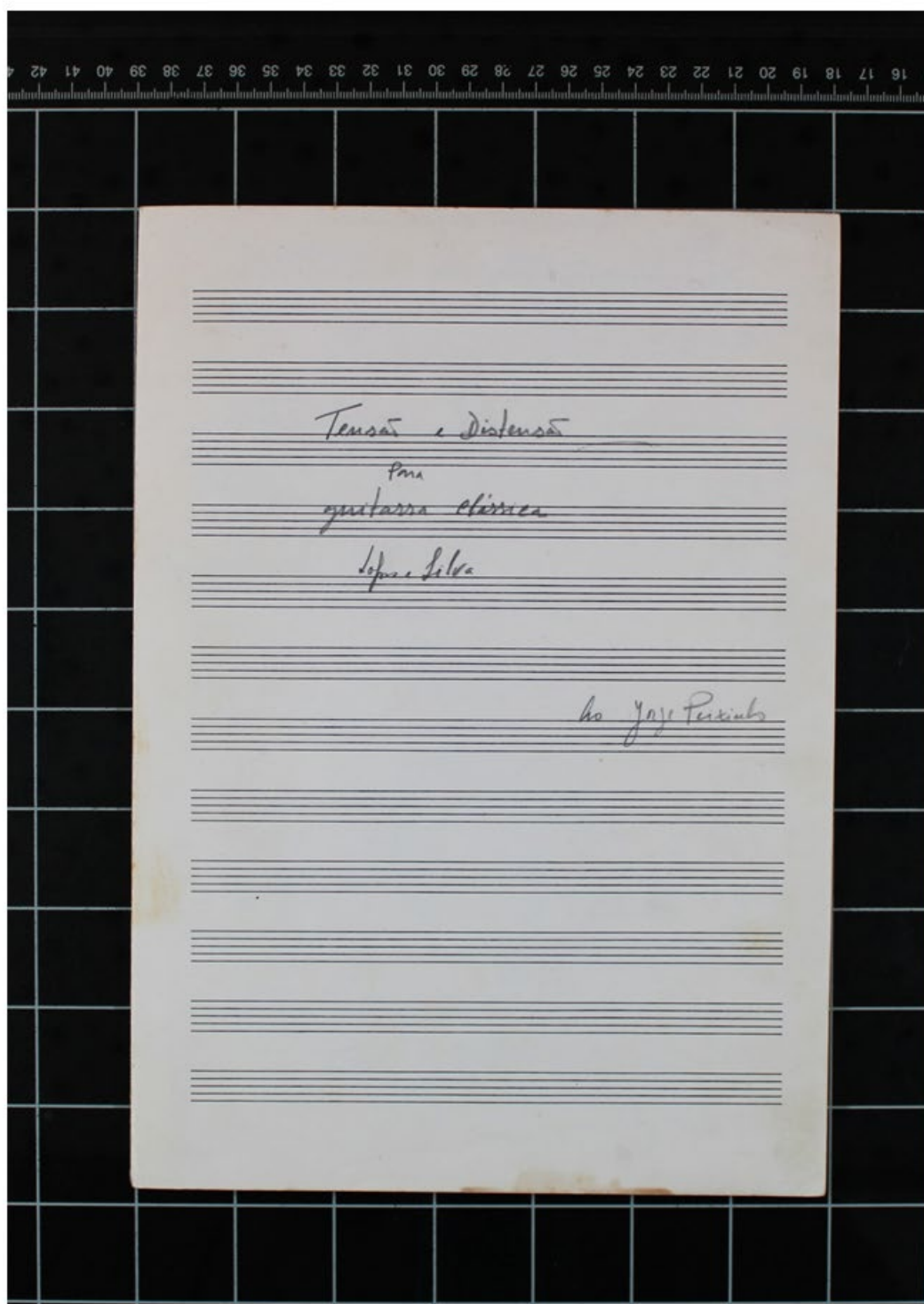
Secções		7 (cont.)	acrescento
Fim da guitarra	Dinâmica		
	Repetição do S. N. P.		
	Figura rítmica		
	Instrumento Perc. + Técnica		(tocado na guitarra)
	Sons de altura indefinida [x] Notas [cifra americana] Pitch-class [pc. / conjuntos]	[10] [11] [9] [7] [0] [8] [1] [10] [11] 1 5 8 11 9 0 9 [9] 1 [4] [1] [6] [3]	[5, 0, 8, 2, 7, 5]
Percussão			
	Instrumento de percussão	Vib. (sempre com ped.) [até ao final da Secção7]	Vib.
	Técnica	Bq.D	Bq.D
	Figura rítmica	4	4
	Repetição do S. N. P.	1	1
	Dinâmica		
Secções		7 (cont.)	

108

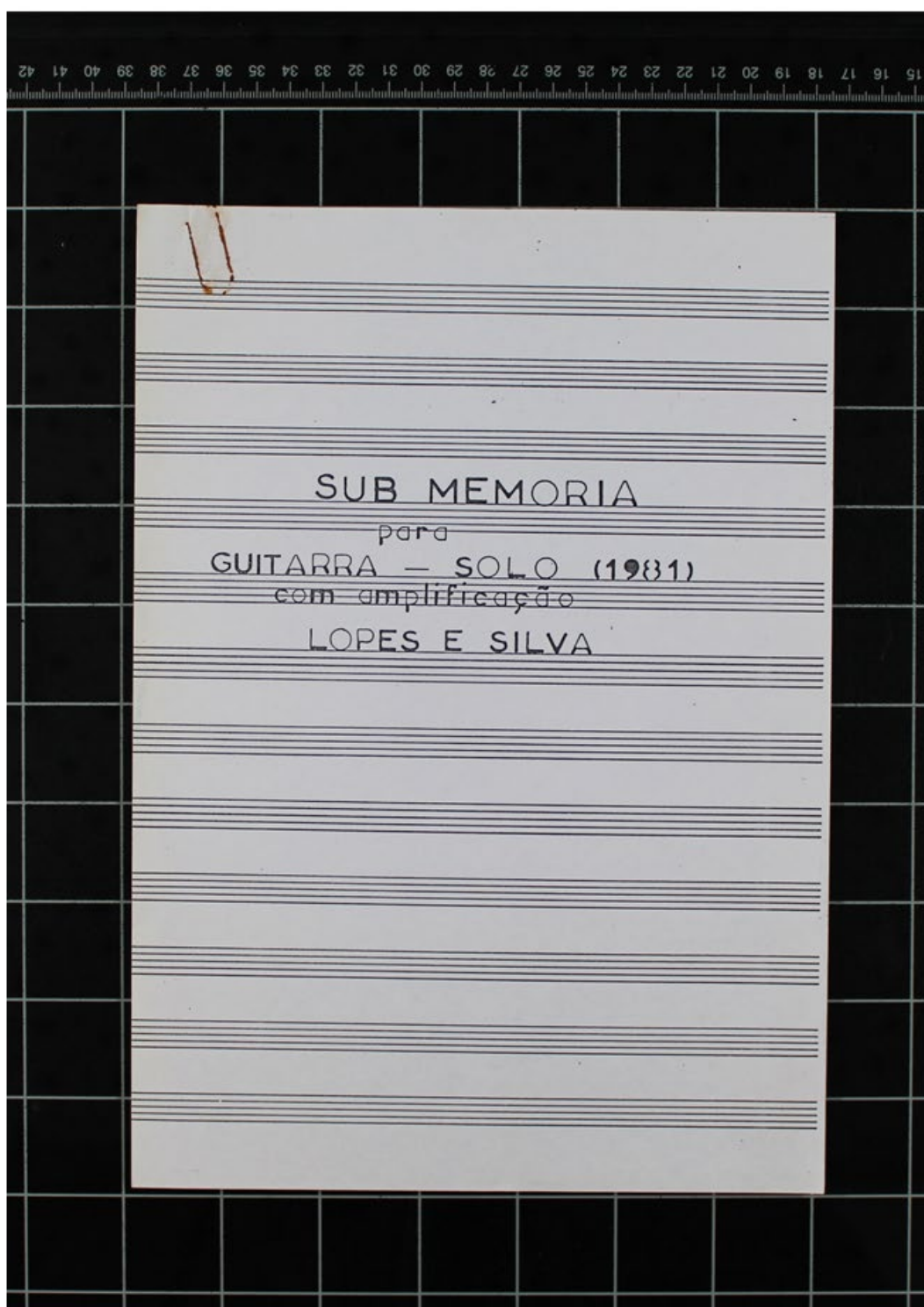
**Estrutura formal de
Nocturnal**
(9 Secções)
[B = 0]

Secções		8 (cont.)		9
Fim da guitarra	Dinâmica	<i>mp</i>	<i>dim.</i> <i>ppp</i>	<i>f</i> <i>cresc. muito lento</i>
	Repetição do S. N. P.	indef.	indef.	
	Figura rítmica	1	1	
	Instrumento Perc. + Técnica	Gg, G+A, Cb	Gg, G+Bq, S	
	Sons de altura indefinida [x] Notas [cifra americana] Pitch-class [pc. / conjuntos]	[X] [0] [5, 0, 8, 2, 7] [7]	[X]	Silêncio súbito
Percussão	Instrumento de percussão	Glk.	Gg, M	
	Técnica	Bq, D Bq, D	Bq, S	
	Figura rítmica	4 8	3	
	Repetição do S. N. P.	1 indef.	indef.	
	Dinâmica	<i>mp</i>	<i>dim.</i> <i>ppp</i>	<i>f</i> <i>cresc. muito lento</i>
	Secções	8 (cont.)		9

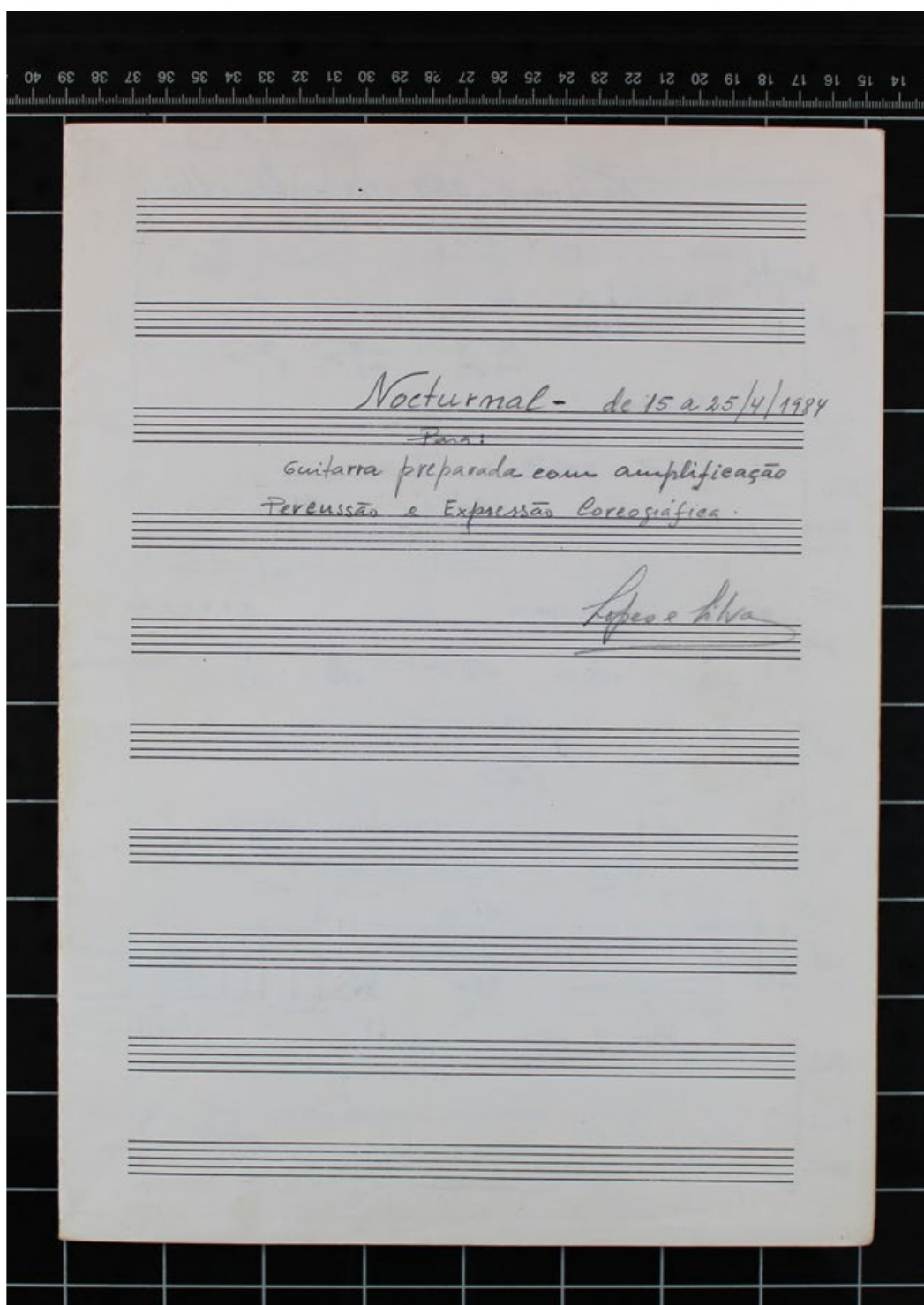
ANEXO VIII



ANEXO IX



ANEXO X



ANEXO XI

PRADO | 21H30

MAFALDA LEROS | SENSO INCOMUM
EVA AQUILAR | DESPONTO NO PRADO
JAMES TENNEY | IN A LARGE OPEN SPACE
DIAN CARLOS MENDOTTI | EL TELEFONO

GRANDE AUDITÓRIO
MARTA ASSIS E MARINA DOMFIN | CONJUNTOS
JOÃO PEDRO OLIVEIRA | TANGHEL
MARTANA VIEIRA | RETRACEMENT
FABIO CHICOTTO | JFA

ANA ROQUE | BREAKING NEWS
JAIME REIS | NEUD NAVIRE
MAFALDA LEROS | FORMIGUETO
DÉBORA CUQUIM | APERCU
MIGUEL TIAGO MOURA | THE LAST ROSE OF SUMMER
ANTÔNIO CAPELA | SINFORA OT PARADISO
RODOLFO VALENTE | KYUBIS
LUIS OLIVEIRA | AULOS
CARLOS D. PERALES | ZENIVO,
DAL LAMENTO ALLA GIOSTIA
IANNIS SENAKIS | REDONDS A E B

JOSÉ LOPES E SILVA | TENSÃO E DISTENSÃO
JOSÉ LOPES E SILVA | SUS MEMÓRIA
JOSÉ LOPES E SILVA | NOCTURNA

CARLOS MARECOS | APPENDIX DE NOVOS SONS
DÉBORA CUQUIM | FORÉT
MARTANA RIBEIRO | ONLETOSCÓPIO
TIAUD SIRAS | CREPUSCULAR
SAMUEL GAPP | DIALOGOS
SAMUEL GAPP | OSSCURITY
CARLOS MARECOS | A CASA DO CRAVO

KALLA SAARIANO | SEPT PAPILLONS
FOR SOLO BELLO (I & IV)
RÉNELO AZEVEDO | EXCERTOS DE ALBUM DE LÉON JANACIN
ANA ROQUE | LUGAR COMUM
MARTANA RIBEIRO | REFRAÇÃO
EVA AQUILAR | DIS WHY AT
GUILHERME RIBEIRO | ALTERNANCE
KARLEINE STOCKHAUSEN | OBOL FOR ORCHESTRA
GUALTER SILVA | A PRIMEIRA PISTA
MAFALDA LEROS | PRESSÁGIO
JOÃO MIGUEL SANTOS | OH! UMEGA

AGATA ZUBEL | PIANO PIANO
BUT NOT PLANTISSIMO
MARTA DOMINGUES | SRIACAN DE PENSAR
MARTANA RIBEIRO | AUSÊNCIA
LUCIANO BEMIO | THERA, ORABOIO A JOCE
RAFAEL BAPTISTA | DANÇA NO. 2
DIOGO ALVES BATISTA | PATAÇÃO
JOSÉ CARLOS SOUSA | ALIVES
CARLOS MARECOS | LÁ VAI O SOL DOIRAR OS MEUS IMPÉRIOS
MARTANA VIEIRA | THE UNEXPECTED ENCOUNTER WITH DIVERSITY

ERICA LEANE | DUAS ÁRIAS DE MEMÓRIA | OKITA FLOMI
IMIS BRANBERGER | WHAT WE DNE TO EACH OTHER
EVA AQUILAR | ALUMPA
EINOJURANT HOUTAVANA | SUEL DE LONCA
ERNST TACH | GEGORANTCAL FUGUE
MIGUEL SOBRAL CURADO | CITY-RACKED
ERIS BRANBERGER | DANCE FOR YOUR LIFE
ELI JANOVILLE | MIRABUROS
MISC. | CADAVRE EXQUIS
MARTA DOMINGUES | ANGELA

21H
GRANDE AUDITÓRIO

SEMANA DA COMPOSIÇÃO ESML '22

AMFAR 2 | THE PRADO | THE PRADO | THE PRADO | THE PRADO

ANEXO XII

Rider Técnico - Homenagem a José Lopes e Silva

Coordenação: Pedro F. Sousa
Contactos: (+351) 962 844 714
a57365@campus.fcsh.unl.pt

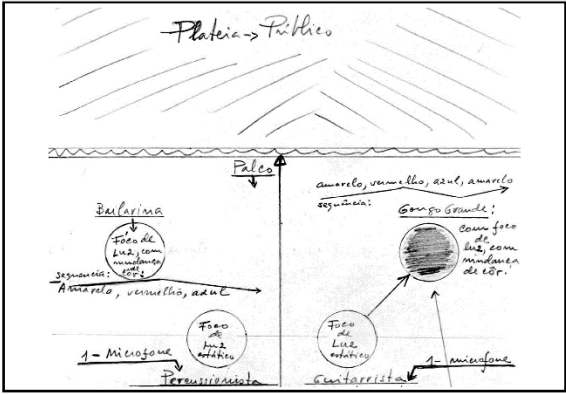
Local: ESML-IPL
Duração (aprox): 30'

Requisitos técnicos: Sistema de P.A. Full Range
Monição In-ear para os intérpretes

Ordem	Título	Data da peça	Duração (aprox)	Intérprete	Instrumentação	Meios tecnológicos	
						Som	Luz
	Breve apresentação prévia ao concerto		5' a 7'	Pedro F. Sousa	Voz	1 Microfone	Projetor (apresentação) 1 Foco de luz estático
1	Tensão e Distensão	1972	6' a 8'	Ana Gonçalves Albino	Guitarra clássica	1 Microfone	1 Foco de luz estático
2	Sub memória	1981	4' a 6'	Ana Gonçalves Albino	Guitarra clássica	1 Microfone	1 Foco de luz estático
3	Nocturnal	1984	7' a 9'	Inesa Markava	Bailarina	-	1 Foco de luz (Sequência: Amarelo, Vermelho, Azul)
				Ana Gonçalves Albino	Guitarra preparada: Guitarra clássica 1 Par de agulhas médias de triódi 1 Baqueta pequena de borracha 1 Copo de vidro cilíndrico 1 Par de Crótalos 1 Triângulo 1 Gongo grande	1 Microfone 1 Foco de luz (Sequência: Amarelo, Vermelho, Azul, Amarelo)	
				João Duarte	Percussão: 1 Glockenspiel 1 Vibrafone com motor 2 Pratos Suspensos (1 grave e 1 agudo) 1 Jogo de Blocos chineses 1 Gongo médio 1 Recipiente com água 1 Gongo pequeno (para a água) 3 Chimes (1 de metal, 1 de bambu e 1 de pedra) 1 Gulseira 1 Casanholas de orquestra 1 Par de Crótalos 1 Arco de Contrabaixo 1 Jogo de baquetas (várias) 1 Flexatone	1 Microfone 1 Foco de luz estático	

Mapa do palco

(desenho original do compositor)



Guião das Luzes

Peça "Nocturnal" de Lopes e Silva

Conceção por Pedro F. Sousa.

Baseada no manuscrito original.

	Gravação. Ref. "NOCTURNAL-ensaio.wav"	Minutagem	Duração de Transição	Foco Esquerda Alta (Guitarra)		Foco Direita Alta (Percussão)		Duração de Transição	Andamento (na partitura)	Partitura Página / Sistema (na partitura)
				Cor da Luz	Cruzament o das cores	Cor da Luz	Cor da Luz			
SECÇÃO 1	0:00:00								Lento	1 / 1
SECÇÃO 8	0:08:02		(durante 10seg)							
SECÇÃO 9	final		durante < 1seg)					(durante < 1seg)		

	Gravação. Ref. "NOCTURNAL-ensaio.wav"	Minutagem	Duração de Transição	Foco Esquerda Baixa (Gongo Grande)		Foco Direita Baixa (Bailarina)		Duração de Transição	Andamento (na partitura)	Partitura Página / Sistema (na partitura)
				Cor da Luz	Cruzament o das cores	Cor da Luz	Cor da Luz			
SECÇÃO 1	0:00:00								Lento	1 / 1
SECÇÃO 2	0:00:15		(durante 1seg)							1 / 1
SECÇÃO 3	0:00:28							(durante 1seg)		1 / 2
SECÇÃO 4	0:01:25		(durante 10seg)						Lento	2 / 1
SECÇÃO 5	0:02:03							(durante 1min)		2 / 3
SECÇÃO 6	0:03:11		(durante 2seg)							3 / 3
SECÇÃO 7	0:06:32							(durante 1seg)	Molto Lento	5 / 2
SECÇÃO 8	0:08:02		(durante 5seg)					(durante 10seg)		5 / 4
SECÇÃO 9	final		durante < 1seg)							