

**Universidade de Évora - Instituto de Investigação e Formação
Avançada**

Programa de Pós-Doutoramento
Área de Especialização | Interpretação

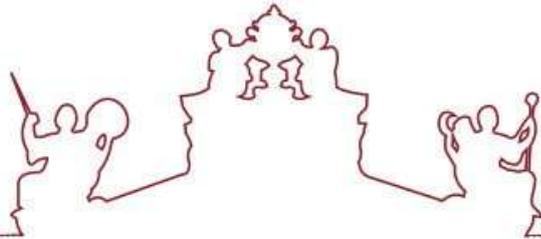
Relatório Final

**"As repercussões da linguagem isobemática na escrita para
Acordeão"**

Gonçalo André Dias Pescada

Orientador | Professor Doutor Christopher Consitt Bochmann

ÉVORA, SETEMBRO 2023



**Universidade de Évora - Instituto de Investigação e Formação
Avançada**

Programa de Pós-Doutoramento
Área de Especialização | Interpretação

**"As repercussões da linguagem isobemática na escrita para
Acordeão"**

Gonçalo André Dias Pescada

Orientador | Professor Doutor Christopher Consitt Bochmann

ÉVORA, SETEMBRO 2023

“A meu ver, tudo na música é relativo. Numa música que não tem tonalidade e que não tem compasso, e não tem estas hierarquias, tudo é igual, tudo é «isobemático» Christopher Bochmann

Agradecimentos

À esposa Patrícia Martins e aos filhos André e Elisa.

Aos pais Francisco e Alina e restantes membros da família.

Ao orientador, Prof. Doutor Christopher Bochmann, pelo apoio, pela amizade e por tornar o projeto possível. Compor, ensinar e dirigir com mestria são capacidades intrínsecas que se evidenciaram no Prof. Bochmann e que contribuíram para o sucesso do trabalho realizado. Por outro lado, disciplina, rigor e seriedade, foram ferramentas pedagógicas sempre referenciadas e transmitidas ao longo do percurso.

Ao maestro Rui Pinheiro e à Ana Paula Norte (Orquestra do Algarve) pela simpatia, recetividade, parceria e acolhimento em assumir o compromisso para a estreia de obra.

Aos músicos da Orquestra do Algarve, pelo profissionalismo, empenho e dedicação na aprendizagem e interpretação da nova obra.

Ao Teatro das Figuras (Faro) pela disponibilidade, divulgação e por inserir a estreia mundial do concerto para acordeão e orquestra na sua programação.

Ao centro de investigação CESEM (Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical), Prof. Doutor Eduardo Lopes e Prof. Doutor Benoît Gibson, pelo apoio e incentivo à investigação e produção de conhecimento científico.

Ao IIFA (Instituto de Investigação e Formação Avançada) da Universidade de Évora por possibilitar o prosseguimento de estudos numa área pioneira em Portugal.

As repercussões da linguagem isobemática na escrita para Acordeão

Resumo

O projeto de investigação, levado a cabo no âmbito deste programa de Pós-Doutoramento na Universidade de Évora, surgiu como uma consequência natural ao percurso académico anteriormente realizado. A abordagem ao funcionamento do sistema convertor e a sua influência na música escrita para acordeão - análise interpretativa e performance de 6 obras contemporâneas dos compositores Sofia Gubaidulina, Luciano Berio, Edison Denisov, Franco Donatoni, Mauricio Kagel e Magnus Lindberg abriu portas para investigar e aprofundar as repercussões da linguagem isobemática, criada no séc. XXI, na escrita para acordeão. O instrumento e o intérprete, neste caso o acordeão e o acordeonista, surgiram como um suporte de investigação desta nova linguagem no desafio constante de encontrar novos repertórios e de estabelecer parcerias científicas entre os vários agentes, nomeadamente, intérprete/solista, compositor, maestro e orquestra. O campo de investigação deste projeto incidiu sobre as repercussões da linguagem isobemática em quatro vertentes essenciais da música escrita para acordeão: solo, música de câmara, ensemble com acordeão e solista com orquestra através da referência às obras: *Essay XVIII* (acordeão solo), *Asas* (música de câmara com acordeão), *Fear no more the heat o' the sun* (ensemble com acordeão) e *Wandering from Clime to Clime* (concerto para acordeão e orquestra).

Palavras-Chave: Linguagem Isobemática, Interpretação, Acordeão, Composição, Christopher Bochmann

The repercussions of isobematic language in writing for Accordion

Abstract

The research project, carried out within the scope of this Post-PhD program at the Évora University, appeared as a natural consequence of the academic path previously carried out. The approach to the converter system functioning and its influence on music written for accordion - interpretative analysis and performance of 6 contemporary works by composers Sofia Gubaidulina, Luciano Berio, Edison Denisov, Franco Donatoni, Mauricio Kagel and Magnus Lindberg opened doors to investigate and deepen the repercussions of the isobematic language, created in the 21st century, in writing for accordion. The instrument and the interpreter, in this case the accordion and the accordionist, emerged as a support for the investigation field of this new language in the constant challenge of finding new repertoires and establishing scientific partnerships between the various agents, namely, interpreter/soloist, composer, conductor and orchestra. The research field of this project focused on the repercussions of the isobematic language in four essential aspects of the written music for accordion: solo, chamber music, ensemble with accordion and soloist with orchestra through reference to the works: *Essay XVIII* (accordion solo), *Asas* (chamber music with accordion), *Fear no more the heat o' the sun* (ensemble with accordion) and *Wandering from Clime to Clime* (concerto for accordion and orchestra).

Keywords: Isobematic Language, Interpretation, Accordion, Composition, Christopher Bochmann

Índice

Introdução	1
1. Enquadramento conceptual	3
1.1. Objetivos	3
1.2. Metodologias de Investigação	4
1.3. Duração da Investigação	5
1.4. Revisão da literatura	5
2. Intervenientes	7
2.1. Considerações sobre o compositor	7
2.1.1. O ato de compor	8
2.2. Considerações sobre o intérprete	9
2.3. Considerações sobre a OA (Orquestra do Algarve)	11
2.4. Considerações sobre o Teatro das Figuras	12
3. A Linguagem Isobemática	13
3.1. Pensamento intervalar	16
3.2. Relações rítmicas e intervalares	21
3.3. Abordagem aos vários estilos	23
4. Relação Intérprete / Compositor	25
4.1. Considerações do Intérprete	26
4.2. Considerações sobre a extensão dos teclados	28
4.3. Dedilhação	29
4.4. A redução da orquestra para piano	32
5. Repercussões da linguagem isobemática na escrita instrumental	33
6. Análise das Obras	37
6.1. ESSAY XVIII (for Accordion)	37
6.1.1. Potencialidades sonoras, técnicas e tímbricas	38
6.2. Asas - Música de Câmara c/ Acordeão	58
6.2.1. Part I	58
6.2.2. Part II	65
6.2.3. Part III	69
6.3. Fear no more the heat o' the sun - Ensemble c/ acordeão	76
6.4. Wandering From Clime to Clime	96
6.4.1. Andamento I	100
6.4.2. Andamento II	114
6.4.3. Andamento III	125
6.4.4. Cadenza	133
6.4.5. Andamento IV	145
7. Resultados alcançados	160
Conclusão	162
Referências Bibliográficas	165

Índice de Tabelas

Tabela 1 - Relação numérica e intervalar.....	14
Tabela 2 - Estrutura da obra <i>Essay XVIII</i>	37
Tabela 3 - Estrutura da obra <i>Asas</i>	58
Tabela 4 - Texto e tradução do poema <i>Fear no more the heat o' the sun</i>	76
Tabela 5 - Estrutura da obra <i>Fear no more the heat o' the sun</i>	77
Tabela 6 - Estrutura da obra <i>Wandering From Clime to Clime</i>	96
Tabela 7 - Texto e tradução da citação <i>Wandering from clime to clime</i>	99
Tabela 8 - Relação entre os quatro blocos verticais na introdução da <i>cadenza</i>	135
Tabela 9 - <i>Cadenza</i> - relação entre os três portamentos.....	138

Índice de Figuras

Figura 1 - Christopher Bochmann	7
Figura 2 - Gonçalo Pescada.....	9
Figura 3 - Orquestra do Algarve	11
Figura 4 - Teatro das Figuras	12
Figura 5 - disposição do teclado (mão direita)	29
Figura 6 - Padrões comuns de dedilhação	30
Figura 7 - estruturas verticais com a mesma dedilhação - acordeão	30
Figura 8 - proporção de equivalências rítmicas - acordeão	31
Figura 9 - Essay XVIII - início da secção <i>furioso</i>	39
Figura 10 - Essay XVIII - paralelismo à distância de 6ª Maior	39
Figura 11 - Essay XVIII - <i>cluster</i> em <i>bellow shake</i> (23 movimentos)	40
Figura 12 - Essay XVIII - motivos paralelos.....	40
Figura 13 - Essay XVIII - acorde 1-4-4-1 na tessitura aguda	41
Figura 14 - Essay XVIII - motivos paralelos.....	41
Figura 15 - Essay XVIII - portamento.....	42
Figura 16 - Essay XVIII - acorde 1-4-4	42
Figura 17 - Essay XVIII - início da secção <i>meno mosso: moderato</i>	42
Figura 18 - Essay XVIII - diálogo	43
Figura 19 - Essay XVIII - final da secção <i>meno mosso: moderato</i>	43
Figura 20 - Essay XVIII - início da secção <i>furioso</i>	44
Figura 21 - Essay XVIII - bloco vertical em <i>vibrato</i>	45
Figura 22 - Essay XVIII - relação numérica no <i>bellow shake</i>	45
Figura 23 - Essay XVIII - motivo inicial na secção <i>Piú mosso</i>	46
Figura 24 - Essay XVIII - discurso musical na secção <i>piú mosso</i>	46
Figura 25 - Essay XVIII - expansão de blocos verticais na secção <i>piú mosso</i>	46
Figura 26 - Essay XVIII - diálogo entre as vozes na secção <i>piú mosso</i>	47
Figura 27 - Essay XVIII - progressão de blocos verticais na secção <i>piú mosso</i>	47
Figura 28 - Essay XVIII - extensão da estrutura vertical.....	48
Figura 29 - Essay XVIII - entradas canónicas	48
Figura 30 - Essay XVIII - progressão de blocos verticais em <i>bellow shake</i>	48
Figura 31 - Essay XVIII - entradas canónicas	49
Figura 32 - Essay XVIII - progressão de estruturas verticais.....	49
Figura 33 - Essay XVIII - estrutura vertical arpejada - final de secção.....	50
Figura 34 - Essay XVIII - escrita canónica	51
Figura 35 - Essay XVIII - secção <i>furioso</i>	51
Figura 36 - Essay XVIII - início da secção <i>meno mosso: moderato</i>	52
Figura 37 - Essay XVIII - motivo canónico	52
Figura 38 - Essay XVIII - motivo canónico estendido.....	53
Figura 39 - Essay XVIII - estrutura vertical na tessitura grave.....	53
Figura 40 - Essay XVIII - final da secção <i>meno mosso: moderato</i>	54
Figura 41 - Essay XVIII - início da secção <i>molto vivo</i>	54
Figura 42 - Essay XVIII - movimento ascendente por meios-tons na secção <i>molto vivo</i>	55
Figura 43 - Essay XVIII - final da secção <i>molto vivo</i>	55
Figura 44 - Essay XVIII - início da secção <i>furioso</i>	56
Figura 45 - Essay XVIII - início da secção <i>lento tranquilo</i>	56
Figura 46 - Essay XVIII - momento de transição na secção <i>lento tranquilo</i>	57
Figura 47 - Essay XVIII - deambulações na secção <i>lento tranquilo</i>	57
Figura 48 - Essay XVIII - final da obra <i>Essay XVIII</i>	57
Figura 49 - Asas - início da secção <i>andante</i>	58
Figura 50 - Asas - movimento de <i>bellow shake</i>	59
Figura 51 - Asas - interação entre saxofone e acordeão.....	59
Figura 52 - Asas - interação entre voz, saxofone e acordeão.....	60
Figura 53 - Asas - divisão rítmica do texto na voz soprano.....	60
Figura 54 - Asas - progressão de blocos verticais com a mesma estrutura intervalar no acordeão.....	61
Figura 55 - Asas - entrada canónica no acordeão	61
Figura 56 - Asas - divisão rítmica do texto na voz soprano.....	62
Figura 57 - Asas - movimentos de <i>bellow shake</i> em <i>desacelerando</i>	62
Figura 58 - Asas - diálogo entre as vozes	63
Figura 59 - Asas - relação de complementaridade	63

Figura 60 - Asas - relações canônicas aumentação / diminuição	64
Figura 61 - Asas - diálogo entre voz soprano e saxofone sobre paralelismo vertical sustentado.....	64
Figura 62 - Asas - final da secção Part I - notas de passagem para a secção <i>Part II</i>	65
Figura 63 - Asas - início da Part II.....	66
Figura 64 - Asas - paralelismo entre viola e violoncelo.....	66
Figura 65 - Asas - momento canônico.....	66
Figura 66 - Asas - paralelismo no acordeão.....	67
Figura 67 - Asas - momento imitativo por aumentação.....	67
Figura 68 - Asas - momento imitativo por contração.....	68
Figura 69 - Asas - intensificação do discurso no saxofone soprano, acordeão, viola e violoncelo.....	68
Figura 70 - Asas - início da Part III - acordeão.....	69
Figura 71 - Asas - Part III - tema e paralelismo.....	69
Figura 72 - Asas - Part III - fraseado do saxofone.....	70
Figura 73 - Asas - Part III - discurso esquemático no acordeão.....	70
Figura 74 - Asas - Part III - relação contrapontística entre voz soprano e saxofone.....	70
Figura 75 - Asas - Part III - relação vertical entre voz, viola e violoncelo.....	71
Figura 76 - Asas - Part III - entradas canônicas por aumentação / diminuição.....	71
Figura 77 - Asas - Part III - momento solista da viola d'arco.....	72
Figura 78 - Asas - Part III - momento <i>quasi parlato</i> - voz soprano.....	72
Figura 79 - Asas - Part III - excerto da parte do violoncelo solo.....	72
Figura 80 - Asas - Part III - entrada do acordeão e da voz.....	73
Figura 81 - Asas - Part III - bloco vertical arpejado no acordeão.....	73
Figura 82 - Asas - Part III - melisma sobre a sílaba "a" - voz soprano.....	73
Figura 83 - Asas - Part III - entradas canônicas entre saxofone, viola e violoncelo.....	74
Figura 84 - Asas - Part III - entrada temática da voz.....	74
Figura 85 - Asas - Part III - paralelismo entre saxofone, viola e violoncelo.....	75
Figura 86 - Asas - Part III - entrada temática da voz.....	75
Figura 87 - Asas - Part III - paralelismo rítmico entre saxofone, viola d'arco e violoncelo.....	75
Figura 88 - Asas - Part III - final - entrada temática da voz.....	76
Figura 89 - Fear no more the heat o' sun - motivo inicial.....	78
Figura 90 - Fear no more the heat o' sun - paralelismo entre clarinete, saxofone, violinos 1 e 2.....	78
Figura 91 - Fear no more the heat o' sun - entrada do acordeão.....	79
Figura 92 - Fear no more the heat o' sun - fraseado na flauta.....	79
Figura 93 - Fear no more the heat o' sun - expansão da textura no acordeão.....	79
Figura 94 - Fear no more the heat o' sun - paralelismo.....	81
Figura 95 - Fear no more the heat o' sun - momento de transição para o <i>moderato (Tempo Iº)</i>	82
Figura 96 - Fear no more the heat o' sun - entrada do clarinete.....	83
Figura 97 - Fear no more the heat o' sun - entrada do acordeão.....	83
Figura 98 - Fear no more the heat o' sun - paralelismo (<i>Tempo IIº</i>).....	84
Figura 99 - Fear no more the heat o' sun - momento de transição.....	85
Figura 100 - Fear no more the heat o' sun - entrada do saxofone.....	85
Figura 101 - Fear no more the heat o' sun - paralelismo entre flauta, clarinete, violinos 1 e 2.....	86
Figura 102 - Fear no more the heat o' sun - momento de transição.....	86
Figura 103 - Fear no more the heat o' sun - entrada dos violinos I e II.....	87
Figura 104 - Fear no more the heat o' sun - motivo do vibrafone no andamento <i>libero</i>	87
Figura 105 - Fear no more the heat o' sun - motivo do piano no andamento <i>libero</i>	88
Figura 106 - Fear no more the heat o' sun - blocos verticais arpejados nas guitarras - andamento <i>libero</i>	88
Figura 107 - Fear no more the heat o' sun - entradas da flauta, clarinete, saxofone, violinos 1 e 2.....	89
Figura 108 - Fear no more the heat o' sun - diálogo entre guitarras e vibrafone.....	89
Figura 109 - Fear no more the heat o' sun - diálogo entre sopros, cordas (violinos) e piano.....	90
Figura 110 - Fear no more the heat o' sun - momento de transição no acordeão.....	90
Figura 111 - Fear no more the heat o' sun - discurso canônico nos violinos.....	91
Figura 112 - Fear no more the heat o' sun - paralelismo na flauta, clarinete e saxofone.....	91
Figura 113 - Fear no more the heat o' sun - entrada canônica nas guitarras.....	92
Figura 114 - Fear no more the heat o' sun - paralelismo nas guitarras.....	92
Figura 115 - Fear no more the heat o' sun - bloco vertical arpejado no vibrafone.....	92
Figura 116 - Fear no more the heat o' sun - diálogo entre sopros, cordas e piano.....	93
Figura 117 - Fear no more the heat o' sun - momento de transição no vibrafone.....	93
Figura 118 - Fear no more the heat o' sun - <i>cluster</i> no piano.....	94
Figura 119 - Fear no more the heat o' sun - início do discurso canônico entre as 4 guitarras.....	94
Figura 120 - Fear no more the heat o' sun - momento final.....	95
Figura 121 - Fear no more the heat o' sun - <i>pizzicato</i> no violino I.....	95
Figura 122 - Wandering From Clime to Clime - secções iniciais dos três primeiros andamentos.....	97

Figura 123 - Wandering From Clime to Clime - I - desenho de onze notas.....	101
Figura 124 - Wandering From Clime to Clime - I - secção inicial do primeiro andamento.....	101
Figura 125 - Wandering From Clime to Clime - I - entrada temática no teclado da mão esquerda.....	102
Figura 126 - Wandering From Clime to Clime - I - transição do solista para a orquestra.....	102
Figura 127 - Wandering From Clime to Clime - I - entrada temática nos primeiros violinos.....	103
Figura 128 - Wandering From Clime to Clime - I - transição da orquestra para o solista.....	103
Figura 129 - Wandering From Clime to Clime - I - entrada do acordeão.....	104
Figura 130 - Wandering From Clime to Clime - I - paralelismo nas cordas.....	104
Figura 131 - Wandering From Clime to Clime - I - discurso no acordeão (4 figuras por 3).....	105
Figura 132 - Wandering From Clime to Clime - I - entrada do oboé.....	105
Figura 133 - Wandering From Clime to Clime - I - acentuação com o fole - acordeão.....	105
Figura 134 - Wandering From Clime to Clime - I - confronto entre acordeão e orquestra (<i>bellow shake</i>).....	106
Figura 135 - Wandering From Clime to Clime - I - entrada do oboé.....	107
Figura 136 - Wandering From Clime to Clime - I - efeito <i>glissando</i> nas cordas.....	107
Figura 137 - Wandering From Clime to Clime - I - entrada do acordeão.....	108
Figura 138 - Wandering From Clime to Clime - I - entrada da flauta.....	108
Figura 139 - Wandering From Clime to Clime - I - entrada temática nas violas.....	108
Figura 140 - Wandering From Clime to Clime - I - movimento <i>accelerando</i> no acordeão.....	108
Figura 141 - Wandering From Clime to Clime - I - clímax do primeiro andamento.....	109
Figura 142 - Wandering From Clime to Clime - I - entrada canónica a partir do clarinete baixo.....	110
Figura 143 - Wandering From Clime to Clime - I - entrada do fagote.....	110
Figura 144 - Wandering From Clime to Clime - I - entrada das trompas e trompete.....	110
Figura 145 - Wandering From Clime to Clime - I - jogo rítmico com <i>clusters</i> no acordeão.....	110
Figura 146 - Wandering From Clime to Clime - I - entrada temática - acordeão.....	111
Figura 147 - Wandering From Clime to Clime - I - entrada temática - clarinete alto.....	111
Figura 148 - Wandering From Clime to Clime - I - entrada canónica nos sopros.....	111
Figura 149 - Wandering From Clime to Clime - I - efeito nuvem nas cordas.....	112
Figura 150 - Wandering From Clime to Clime - I - entrada temática - violoncelos.....	113
Figura 151 - Wandering From Clime to Clime - I - final do primeiro andamento.....	113
Figura 152 - Wandering From Clime to Clime - II - entrada temática no acordeão.....	114
Figura 153 - Wandering From Clime to Clime - II - diminuição - ritmo em colcheias (teclado da mão esquerda).....	114
Figura 154 - Wandering From Clime to Clime - II - blocos verticais em <i>vibrato</i>	114
Figura 155 - Wandering From Clime to Clime - II - transição do solista para a orquestra.....	115
Figura 156 - Wandering From Clime to Clime - II - padrões comuns de dedilhação.....	115
Figura 157 - Wandering From Clime to Clime - II - tema invertido nos sopros.....	117
Figura 158 - Wandering From Clime to Clime - II - efeito nuvem produzido pelos primeiros e segundos violinos.....	117
Figura 159 - Wandering From Clime to Clime - II - sustentação (violas, violoncelos e contrabaixo).....	118
Figura 160 - Wandering From Clime to Clime - II - fraseado do saxofone alto.....	118
Figura 161 - Wandering From Clime to Clime - II - alteração de compassos.....	119
Figura 162 - Wandering From Clime to Clime - II - movimento dos violoncelos.....	119
Figura 163 - Wandering From Clime to Clime - II - motivo temático nas trompas e trompete.....	120
Figura 164 - Wandering From Clime to Clime - II - movimento de transição (segundos violinos).....	120
Figura 165 - Wandering From Clime to Clime - II - motivo temático - acordeão.....	121
Figura 166 - Wandering From Clime to Clime - II - paralelismo flauta, flauta alto, oboé e clarinete - aumento.....	121
Figura 167 - Wandering From Clime to Clime - II - fraseado do saxofone alto.....	121
Figura 168 - Wandering From Clime to Clime - II - paralelismo violinos I, II e violas.....	122
Figura 169 - Wandering From Clime to Clime - II - secção contrapontística - acordeão.....	122
Figura 170 - Wandering From Clime to Clime - II - entrada em forma de nuvem - cordas.....	123
Figura 171 - Wandering From Clime to Clime - II - entrada do saxofone alto.....	123
Figura 172 - Wandering From Clime to Clime - II - entrada temática das trompas e trompete.....	124
Figura 173 - Wandering From Clime to Clime - II - entrada temática final (trompas e trompetes).....	124
Figura 174 - Wandering From Clime to Clime - II - final do II andamento - nota lá nos violoncelos.....	125
Figura 175 - Wandering From Clime to Clime - III - motivo inicial.....	126
Figura 176 - Wandering From Clime to Clime - III - entrada temática do acordeão.....	126
Figura 177 - Wandering From Clime to Clime - III - fraseado da mão esquerda - segundo sistema.....	127
Figura 178 - Wandering From Clime to Clime - III - progressão de aglomerados.....	127
Figura 179 - Wandering From Clime to Clime - III - transição do solista para a orquestra.....	127
Figura 180 - Wandering From Clime to Clime - III - entrada no andamento <i>presto</i> - sopros.....	128
Figura 181 - Wandering From Clime to Clime - III - entrada canónica nas cordas.....	128
Figura 182 - Wandering From Clime to Clime - III - efeito nuvem no sentido ascendente - sopros.....	129

Figura 183 - Wandering From Clime to Clime - III - paralelismo no acordeão	129
Figura 184 - Wandering From Clime to Clime - III - momento de transição - <i>baixos standard</i>	130
Figura 185 - Wandering From Clime to Clime - III - início da valsa	130
Figura 186 - Wandering From Clime to Clime - III - entrada das violas e segundos violinos	130
Figura 187 - Wandering From Clime to Clime - III - fraseado em ritmo de tercinas <i>senza calore</i>	131
Figura 188 - Wandering From Clime to Clime - III - acordes pré-definidos justapostos	131
Figura 189 - Wandering From Clime to Clime - III - mudança de harmonia	132
Figura 190 - Wandering From Clime to Clime - III - entrada temática - acordeão	132
Figura 191 - Wandering From Clime to Clime - III - movimento de tercinas - acordeão	132
Figura 192 - Wandering From Clime to Clime - III - acordes pré-definidos justapostos - acordeão	132
Figura 193 - Wandering From Clime to Clime - III - final do III andamento	133
Figura 194 - Wandering From Clime to Clime - Cadenza - entrada temática	133
Figura 195 - Wandering From Clime to Clime - Cadenza - sobreposição temática	134
Figura 196 - Wandering From Clime to Clime - Cadenza - relação entre os três motivos iniciais	135
Figura 197 - Wandering From Clime to Clime - Cadenza - entrada temática	136
Figura 198 - Wandering From Clime to Clime - Cadenza - <i>cluster</i>	136
Figura 199 - Wandering From Clime to Clime - Cadenza - entrada temática invertida e portamento	137
Figura 200 - Wandering From Clime to Clime - Cadenza - bloco vertical em <i>vibrato</i>	137
Figura 201 - Wandering From Clime to Clime - Cadenza - entrada temática	137
Figura 202 - Wandering From Clime to Clime - Cadenza - portamento triplo	138
Figura 203 - Wandering From Clime to Clime - Cadenza - motivo de transição	138
Figura 204 - Wandering From Clime to Clime - Cadenza - <i>cluster</i> em <i>bellow shake</i>	139
Figura 205 - Wandering From Clime to Clime - Cadenza - transição do andamento <i>vivo</i> para o <i>presto</i>	139
Figura 206 - Wandering From Clime to Clime - Cadenza - entrada temática	139
Figura 207 - Wandering From Clime to Clime - Cadenza - jogo rítmico entre as vozes	140
Figura 208 - Wandering From Clime to Clime - Cadenza - <i>bellow shake</i>	140
Figura 209 - Wandering From Clime to Clime - Cadenza - entrada temática	140
Figura 210 - Wandering From Clime to Clime - Cadenza - cânone	141
Figura 211 - Wandering From Clime to Clime - Cadenza - motivos em forma de espelho	141
Figura 212 - Wandering From Clime to Clime - Cadenza - <i>bellow shake</i>	142
Figura 213 - Wandering From Clime to Clime - Cadenza - motivo temático	142
Figura 214 - Wandering From Clime to Clime - Cadenza - portamento e bloco com <i>vibrato</i>	142
Figura 215 - Wandering From Clime to Clime - Cadenza - reminiscência ao andamento <i>Vivo</i>	142
Figura 216 - Wandering From Clime to Clime - Cadenza - <i>bellow shake</i> (29 movimentos)	143
Figura 217 - Wandering From Clime to Clime - Cadenza - grafismo para utilização do botão do ar	143
Figura 218 - Wandering From Clime to Clime - Cadenza - secção final	144
Figura 219 - Wandering From Clime to Clime - Cadenza - bloco vertical abrupto - <i>bellow shake</i>	144
Figura 220 - Wandering From Clime to Clime - Cadenza - secção final	144
Figura 221 - Wandering From Clime to Clime - Cadenza - final da <i>cadenza</i> com a nota dó #	144
Figura 222 - Wandering From Clime to Clime - IV - entrada de orquestra	146
Figura 223 - Wandering From Clime to Clime - IV - entrada temática do clarinete, clarinete baixo e saxofone	147
Figura 224 - Wandering From Clime to Clime - IV - paralelismo (15 notas)	147
Figura 225 - Wandering From Clime to Clime - IV - entrada da flauta alto	148
Figura 226 - Wandering From Clime to Clime - IV - entrada do acordeão	148
Figura 227 - Wandering From Clime to Clime - IV - entrada do corne inglês	148
Figura 228 - Wandering From Clime to Clime - IV - entrada do clarinete baixo	149
Figura 229 - Wandering From Clime to Clime - IV - 2ª entrada do acordeão	149
Figura 230 - Wandering From Clime to Clime - IV - entrada da flauta alto	149
Figura 231 - Wandering From Clime to Clime - IV - 3ª entrada do acordeão	150
Figura 232 - Wandering From Clime to Clime - IV - entrada temática do acordeão	150
Figura 233 - Wandering From Clime to Clime - IV - momento de virtuosidade no acordeão	150
Figura 234 - Wandering From Clime to Clime - IV - movimento de <i>glissando</i> nas cordas	151
Figura 235 - Wandering From Clime to Clime - IV - entrada do clarinete	151
Figura 236 - Wandering From Clime to Clime - IV - textura canónica (I e II violinos)	151
Figura 237 - Wandering From Clime to Clime - IV - confronto entre o clarinete, o clarinete baixo e o saxofone	152
Figura 238 - Wandering from Clime to Clime - IV - transição entre sopros e cordas	153
Figura 239 - Wandering From Clime to Clime - IV - paralelismo com meios-tons no acordeão	154
Figura 240 - Wandering From Clime to Clime - IV - entrada canónica no acordeão	155
Figura 241 - Wandering From Clime to Clime - IV - pequenos interlúdios no acordeão	155
Figura 242 - Wandering From Clime to Clime - IV - jogo rítmico e canónico no acordeão	155
Figura 243 - Wandering From Clime to Clime - IV - efeito <i>glissandi</i> nas cordas	156

Figura 244 - Wandering From Clime to Clime - IV - entradas canónicas nas cordas	157
Figura 245 - Wandering From Clime to Clime - IV - pequena entrada temática no acordeão	157
Figura 246 -Wandering From Clime to Clime - IV - discurso contrapontístico no acordeão	158
Figura 247 - Wandering From Clime to Clime - IV - relação entre pequenos motivos temáticos	158
Figura 248 - Wandering From Clime to Clime - IV - secção final - deambulações	159
Figura 249 - Wandering From Clime to Clime - IV - paralelismo nas cordas.....	159
Figura 250 - Wandering From Clime to Clime - IV - entradas canónicas com <i>glissando</i> (violas e violoncelos)	159
Figura 251 - Wandering From Clime to Clime - IV - final da obra - <i>bellow shake</i> e movimento do ar	160

Introdução

As estruturas formais e hierarquizadas da composição musical, observadas ao longo da história, têm passado por inúmeras transformações, originando novos processos e linguagens. Nesse sentido, Schönberg (1911) sublinha que a “atividade mental e artística se projeta igualmente observando o passado e abrindo caminho para o futuro.” Estas transformações permanentes passaram pelo rigor do conhecimento científico que foi assimilado, readaptado e aplicado a novas estruturas, possibilitando a descoberta de novas linguagens, tal como a linguagem isobemática que assenta num princípio de igualdade e independência entre as notas musicais.

Relativamente às obras selecionadas, *Essay XVIII* faz parte de um grupo de peças para instrumentos a solo - superficialmente algo semelhante ao grupo de *Sequenzas* de Luciano Berio - que toma as características específicas do instrumento como ponto de partida para a composição, por ex. *Sequenze XIII (Chanson)*. No caso específico das técnicas utilizadas para o acordeão, podemos identificar: independência de mãos, portamento, *bellow shake*, proximidade das terceiras menores no teclado, *vibrato*, alternância entre o sistema convertor (*bassetti e standard*)¹, entre outros.

Asas, escrita em 2020, surge como uma obra para música de câmara para voz soprano, saxofone soprano, acordeão, viola e violoncelo num discurso isobemático que envolve vários timbres e que assenta na premissa do equilíbrio e igualdade de discurso entre os vários instrumentos.

Fear no more the heat o' the sun é uma obra para ensemble de 12 instrumentos: flauta, clarinete, saxofone alto, vibrafone, piano, 4 guitarras, acordeão e 2 violinos, inspirada numa das canções do escritor e poeta William Shakespeare.

Wandering from clime to clime, concerto para acordeão e orquestra de câmara desafia os limites da criação e da inspiração do compositor e das capacidades técnico-artísticas dos músicos (solista / intérprete e orquestra) para uma obra de grande envergadura contribuindo para o surgimento de uma literatura original para acordeão e para o avanço da investigação científica e produção de conhecimento através, neste caso, da

¹ Os termos *bassetti* e *standard* aplicam-se ao teclado da mão esquerda no acordeão. Sistema *bassetti* - notas soltas / sistema *standard* - acordes pré-definidos.

formação avançada, da composição e da performance instrumental.

Para Cortot (1934), interpretar um concerto para instrumento solista e orquestra vai para além da performance apenas das partes solistas, isto é, o solista deverá conhecer o todo (solista e orquestra) para estabelecer ligação / diálogo com a orquestra e inserir-se no contexto da obra: “Qual será a primeira preocupação do intérprete de um concerto? - Será, em primeiro lugar, a preocupação do diálogo.” Cortot (1934) refere também que para resumir o trabalho preparatório essencial para interpretar um concerto, será necessário compreender o contexto da obra, mas também analisar os diferentes planos, linhas e proporções da construção musical tal como se tratasse de uma construção arquitetónica.

Uma das características inovadoras deste trabalho de investigação resulta no facto da última obra em estudo (concerto para acordeão e orquestra) ainda não existir no início dos trabalhos, pelo que o acompanhamento da sua escrita aprofundou um conhecimento da relação entre a linguagem isobemática e a técnica do instrumento. Por outro lado, provocou também o desenvolvimento de dedilhações diferentes das tradicionais, sobretudo pela disposição e posicionamento das notas musicais no teclado (acordeão cromático).

No que diz respeito ao instrumento (acordeão), a evolução organológica a partir da segunda metade do séc. XX, sobretudo com a criação do sistema convertor por Vittorio Mancini (1959), potenciou um desenvolvimento em grande escala, quer no ato de executar como no ato de compor. As obras de Lindberg, Berio, Donatoni, Denisov, Kagel, Gubaidulina e Bochmann, entre outras, assumem um lugar de destaque no repertório original. Em Portugal, podemos destacar algumas obras originais para acordeão compostas nas duas primeiras décadas do séc. XXI. Estas obras acrescentaram elementos inovadores à prática instrumental e exerceram um forte impulso para a literatura original acordeonística, nomeadamente: *Essay XVIII*, *Asas*, *Fear no more the heat o' the sun* e *Wandering from Clime to Clime* de Christopher Bochmann, “*O medo do ritmo*” para acordeão solo e “*O medo do ritmo branco*” para acordeão integrado em música de câmara de Carlos Marecos, “*L'Accordeón du diable*” para acordeão e eletrónica de João Pedro Oliveira, entre outras.

Não obstante, as obras que têm sido originalmente escritas para acordeão, sobretudo a partir da década de 1990, desempenharam um papel fundamental na execução instrumental, mas também ao nível pedagógico. Pela dificuldade técnica e exigência ao nível da performance e da interpretação, a maioria destas obras são abordadas no ensino

superior (Universidades, Institutos Politécnicos e Escolas Superiores de Música). Neste campo, Lopes (2011) sublinha que *o Ensino do Instrumento Musical no século XXI passa, indubitavelmente pela fusão entre a criação, a interpretação e a transmissão mestre - aprendiz que surge, neste tempo, através de diferentes mestres: diferentes professores (masterclasses e workshops), tecnologia (aprendizagem à distância com recurso ao youtube, zoom, gravação, vídeo, entre outros)*. Nesse sentido, a criação de novas obras (composição) é fundamental para estimular a aprendizagem.

Jacomucci (2013) reforça que a intensa colaboração com compositores conduziu a uma elevação cultural do instrumento ímpar, lançando as bases para uma literatura quer a nível concertístico como pedagógico e criando uma perspetiva que não existia antes.

Ainda no campo da aprendizagem, Rink (2002) aborda a questão da motivação para a performance. A performance de um concerto para acordeão e orquestra de grande envergadura exige de todos os intervenientes (orquestra, maestro e solista) “uma total disponibilidade, entrega e compromisso”. Segundo (Rink, 2002, pág. 93), *uma resposta emocional positiva ao conteúdo musical será a chave para uma maior motivação musical intrínseca*.

Por último, a música e a arte em geral surgem associadas a sensações, sentimentos e emoções. Do ponto de vista do ser humano, é indissociável tocar um instrumento musical acústico sem envolver o sujeito que possui características singulares únicas que o distinguem dos restantes. Schönberg (1911) compara a arte como uma imitação da natureza que vai além de um sentido restrito, ou seja, não uma mera imitação da natureza exterior, mas também interior. Por outras palavras, não expõe simplesmente os objetos ou circunstâncias que produzem a sensação, mas também impressões sensoriais que conduzem a novos movimentos. A obra de Christopher Bochmann reflete este contato com o sensorial, com o intuitivo, com a sensibilidade interior e com a escuta e compreensão musical.

1. Enquadramento conceptual

1.1. Objetivos

O objetivo deste programa de Pós-Doutoramento em Música e Musicologia - vertente de Interpretação visou a realização de um conjunto de ações e também a aquisição

de determinadas competências, nomeadamente:

- Realizar um trabalho de investigação Pós-Doutoral na área da Música e Musicologia;
- Aprofundar conhecimentos científicos em torno do conceito de linguagem isobemática;
- Fomentar a criação de novas obras para acordeão;
- Promover a cooperação entre solista, maestro, compositor e orquestra;
- Estimular a criatividade e a performance;
- Organizar atividades de investigação científica avançada (conferência e recital);
- Contribuir para o avanço da ciência e do conhecimento (publicação de artigos em revistas científicas e participação em congressos nacionais / internacionais);
- Criar sinergias entre investigador, centro de investigação, universidade e sociedade civil;
- Estabelecer parcerias com orquestra profissional e auditório (local de acolhimento);
- Realçar a composição, interpretação e estreia absoluta de novas obras;
- Incentivar as novas gerações de músicos e musicólogos para a investigação científica;
- Sensibilizar a comunidade para a audição / performance de música contemporânea.

1.2. Metodologias de Investigação

Em relação à metodologia, o trabalho de investigação teve uma metodologia qualitativa baseada na investigação - ação através da colaboração do solista com o compositor na criação da nova obra. Por sua vez, o trabalho incluiu também a organização e participação em conferência e atividade de investigação científica avançada (performance).

Relativamente às tarefas, o trabalho de investigação no âmbito do programa de Pós-Doutoramento compreendeu, numa primeira fase, a revisão da literatura. Não obstante a limitada quantidade e qualidade da literatura existente sobre a temática em questão, foi possível reunir e organizar um conjunto de referências bibliográficas de extrema importância para a investigação, quer a nível composicional como a nível de interpretação e psicologia da performance.

Numa segunda fase, o trabalho incidiu sobre o trabalho de campo, nomeadamente, através da colaboração direta entre intérprete e compositor. Posteriormente, procedeu-se à análise e interpretação das obras na procura dos processos de criação e utilização da linguagem isobemática tendo em conta o fraseado, a textura e a agógica musical.

A fase seguinte, incluiu a tarefa de participar em conferências / palestras a nível

nacional / internacional no sentido de publicar e promover o trabalho de investigação em curso.

Finalmente, procedeu-se à reflexão final sobre o percurso alcançado e a apresentação dos principais resultados da investigação, dando lugar à redação final do trabalho e consequente apresentação do trabalho e performance das obras, em especial, da estreia absoluta do concerto para acordeão e orquestra *Wandering from Clime to Clime* (solista e orquestra).

1.3. Duração da Investigação

A duração deste programa foi de 10 meses com início em outubro de 2022 e conclusão em julho de 2023 com a realização da estreia absoluta mundial do concerto para acordeão e orquestra de Christopher Bochmann em parceria com a OA (Orquestra do Algarve).

1.4. Revisão da literatura

Não obstante a escassa literatura existente sobre a linguagem isobemática e as suas repercussões na escrita para acordeão, a consulta de um conjunto de reflexões escritas por Christopher Bochmann foi fundamental, nomeadamente:

Bochmann, C. (2006). *O ritmo como factor determinante na definição de linguagens musicais do século XX*. Modus (6), Instituto Gregoriano de Lisboa, 185-196

Bochmann, C. (2013). *Os Fundamentos da Música Isobemática*. III Simpósio Nacional de Musicologia. Pirenópolis

Bochmann, C. (2019). *The language of Isobematic Music: its definition and its repercussions for composition and analysis*. Música Analítica - Porto International Symposium on the Analysis and Theory of Music. Universidade Católica Portuguesa.

As reflexões produzidas nestes artigos e apresentadas em Simpósios e Congressos de composição e musicologia internacionais surgiram como um ponto de partida para a investigação.

Por outro lado, a seleção de algumas referências bibliográficas referentes à escrita para acordeão permitiu uma maior aproximação ao desenho e grafismo musical específico para acordeão, auxiliou o compositor na procura de soluções para a escrita idiomática e também direcionou o intérprete na procura de novas possibilidades de execução instrumental. Nesse sentido, as referências utilizadas foram:

Draugsvoll, G. & Højsgaard, E. (2011). *Handbook on Accordion Notation*. Copenhagen: Andreas Borregaard.

Ellegaard, M. (1964). *Comprehensive Method for the Chromatic Free Bass System (Bassetti or Baritone Basses)*. New York: M. Hohner, Inc.

Llanos, R. & Alberdi, I. (2002). *Accordion for Composers*. Spain: Ricardo Llanos (autor).

No âmbito da prática e interpretação acordeonística, foi importante a consulta indispensável de algumas fontes, por exemplo:

Lips, F. (2000). *The Art of Bayan Playing: Technique, Interpretation and Performance of Playing the Accordion Artistically*. Kamen: Karthause-Schmülling Musikverlag.

Lips, F. (2018). *The Art of Arranging Classical Music for Accordion*. Ulrich Schmülling. Kamen: Karthause-Schmülling Musikverlag.

Pescada, G. (2014). *O funcionamento do sistema convertor e a sua influência na música escrita para acordeão - Análise interpretativa de 6 obras contemporâneas* (Tese de Doutorado, Universidade de Évora). Disponível em <http://hdl.handle.net/10174/18273>

Para a análise das obras, foram de fundamental consulta as seguintes referências bibliográficas:

Maia, P. (2018). *Christopher Bochmann* (1.^a ed), Atelier de Composição

Marecos, C. (2011). *Interacção entre estruturas intervalares e estruturas espectrais, na música instrumental / vocal* (Tese de Doutoramento, Universidade de Aveiro). Disponível em <http://ria.ua.pt/handle/10773/3797>

Por fim, a investigação levada a cabo neste trabalho requereu uma forte motivação, resiliência e persistência que foi possível através das sugestões indicadas em:

Bennet, Roy (1992). *Investigating Musical Styles*. Cambridge: CUP

Boulez, P., Changeux, J.P., Manoury, P. (2020). *Enchanted Neurons: The Brain and Music*. Odile Jacob Editions. Paris / New York

Cortot, Alfred (1934). *Cours d'Interprétation*. R. Legouix Libraire Musicale. Paris

Rink, J. (ed.) (2002). *Musical Performance: A Guide to Understanding*. Cambridge: CUP

Rink, J. (ed.) (2005). *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*. Cambridge: CUP.

Wilson, G. D. (2002). *Psychology for Performing Artists*. London: Whurr Publishers

2. Intervenientes

2.1. Considerações sobre o compositor



Figura 1 - Christopher Bochmann

Christopher Bochmann (fig. 1) nasceu em 1950. Quando menino, cantava no coro da Capela de São Jorge, no Castelo de Windsor. Aos 16 anos, foi estudar com Nadia Boulanger em Paris, antes de seguir para a Universidade de Oxford (New College), onde estudou com David Lumsden, Kenneth Leighton e Robert Sherlaw Johnson. Bochmann também teve aulas particulares com Richard Rodney Bennett, tendo alcançado os graus de BA (Hons.), B.Mus, M.A. e D.Mus, todos da Universidade de Oxford.

Em 2004 foi agraciado com a Medalha de Mérito Cultural do Ministério da Cultura, Portugal; em 2005 foi condecorado pela Rainha Elizabeth II com o O.B.E.; em 2009 foi eleito Membro Associado da Academia Nacional de Belas Artes; em 2023 foi condecorado pelo Presidente da República de Portugal como Comendador da Ordem do Infante D. Henrique.

Christopher Bochmann tem dividido a sua atividade entre composição, ensino e direção e viveu em Inglaterra, Brasil e, desde 1980, em Portugal. Foi professor catedrático da Universidade de Évora, da qual se aposentou em 2020.

Christopher Bochmann começou a compor aos 14 anos. Ainda estudante, foi influenciado por compositores tão diversos como Maxwell Davies, Boulez, Berio, Ligeti e Penderecki. Entre 1975 e 1985 a sua música pertenceu a uma categoria geral de modernismo pós-serial de considerável complexidade com frequentes elementos aleatórios. Desde então, tem havido uma preocupação crescente em fechar a lacuna entre a técnica composicional e a perceção auditiva em contexto prático, o que resulta numa simplificação do estilo sem recurso a neotonalidades. Tem feito um estudo particular da técnica vocal contemporânea, especialmente através do uso da fonética. A sua lista de obras inclui todos os géneros.

2.1.1. O ato de compor

Numa entrevista a Sérgio Azevedo (1998), Christopher Bochmann afirma:

Eu sou um compositor que praticamente não utiliza a borracha e o lápis. A música vai para o papel, e o que vai para o papel é que determina o que virá a seguir, e daí para a frente. (p. 561)

Ainda na mesma entrevista, o compositor acrescenta:

Simplesmente penso que o discurso musical é um discurso que depende menos de planificação anterior, até mesmo de números ou de outras estruturas, mas depende cada vez mais de uma retórica natural, musical. (p. 562)

2.2. Considerações sobre o intérprete

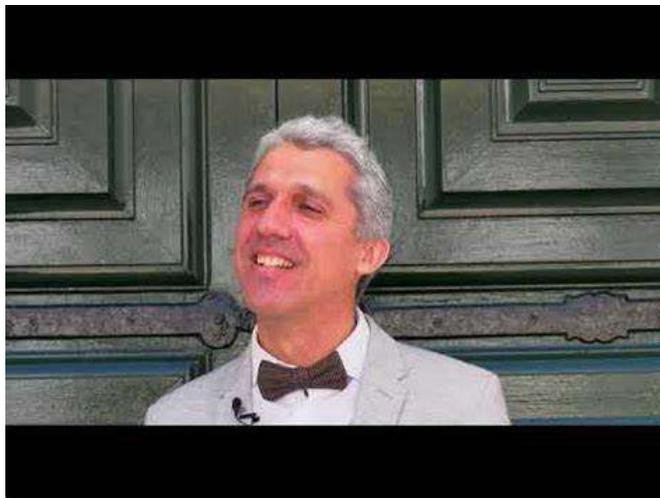


Figura 2 - Gonçalo Pescada

Gonçalo Pescada (fig. 2) nasceu em Faro, a 10 de agosto de 1979.

Doutorado com distinção e louvor em Música e Musicologia – vertente de Interpretação pela Universidade de Évora, em 2014, concluiu também a licenciatura bietápica em Música – vertente Interpretação pela Escola Superior de Artes Aplicadas (Castelo Branco), o Curso Complementar de Acordeão pelo Instituto Musical Vitorino Matono (Lisboa) e a Profissionalização em Serviço (M01 e M32) pela Universidade Aberta.

Entre outros, obteve o 1º Prémio no Concurso Nacional de Acordeão (Alcobaça, 1995) e o 1º Prémio no Concurso Internacional “Citá di Montese” (Itália, 2004).

Com o 1º Prémio no Concurso de Interpretação do Estoril (Portugal, 2006), Gonçalo Pescada viu a sua carreira tomar um rumo internacional, realizando recitais em Espanha, França, Reino Unido, Alemanha, Itália e Bulgária.

Apresentou-se como solista com a Orquestra do Algarve, Orquestra Sinfónica do Algarve, Orquestra Clássica do Sul, OrchestrUtopica, Esart Ensemble, Orquestra de Câmara de Cascais e Oeiras, Orquestra Filarmonia das Beiras, Orquestra Académica Metropolitana, Orquestra do Norte, Estoril Ensemble, Sonor Ensemble, Orquestra Sinfónica Portuguesa (Teatro Nacional de São Carlos), Orquestra do Norte e Orquestra Metropolitana de Lisboa, sob a direção dos distintos maestros Cesário Costa, Osvaldo Ferreira, Michael Zilm, Nikolay Lalov, Luis Aguirre, Susana Pescetti, Jean Marc Burfin, António Saiote, Rui Pinheiro, João Paulo Santos, Fernando Marinho, Armando Mota, Christopher Bochmann, entre outros.

Foi convidado a participar em Festivais de enorme prestígio como o 33º Festival de Música do Estoril, Dias da Música em Belém 2008, 30º Festival Internacional de Música da Póvoa de Varzim e 39º Sofia Music Weeks International Festival (Bulgária), apresentando-se em salas incontornáveis como o Grande Auditório do Centro Cultural de Belém, Bulgária Hall e Queen Elizabeth Hall (Londres).

Tem gravado para rádios e televisões, destacando-se a RDP Antena 2, a RTP e a Rádio e Televisão Nacional Búlgara.

A sua discografia inclui os CD's *Intuição* (a solo), *Encontros* (Duo com o pianista Ian Mikirtumov), *Astor Piazzolla* (solista com a Orquestra do Algarve), *Symbiosis* (Duo com a violinista Lilia Donkova) e *Rouge* (Duo com o Saxofonista Mário Marques).

Alguns compositores têm-lhe dedicado novas obras para Acordeão.

Como Investigador, tem publicado artigos em revistas científicas internacionais e proferido conferências em Portugal, Grécia, Japão, Roménia e Espanha.

Atualmente é Professor Auxiliar no Departamento de Música da Universidade de Évora e Investigador (membro integrado) no CESEM – Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical.

2.3. Considerações sobre a OA (Orquestra do Algarve)



Figura 3 - Orquestra do Algarve

Fundada em 2002 como Orquestra do Algarve (fig. 3), tornou-se Orquestra Clássica do Sul em setembro de 2013 com vista a desenvolver a sua atividade de promoção, divulgação e dinamização da música erudita e cultura nas regiões do Algarve e Alentejo. Em 2023, iniciou um novo ciclo com o regresso ao seu nome de origem, Orquestra do Algarve.

Composta por músicos de catorze nacionalidades, a multiculturalidade sempre foi uma das suas características, conseguindo reunir em palco profissionais criteriosamente selecionados em concursos de índole internacional.

Com atividade de caráter regular, realiza perto de noventa atuações por ano, em diversos formatos: concertos clássicos, concertos com coro, concertos Promenade (destinados às famílias), concertos pedagógicos (sessões escolares), concertos de música de câmara, concertos com maestros e solistas nacionais e internacionais convidados e, ainda, concertos ligados a outras expressões artísticas, como é o caso da Dança, da Ópera, do Fado, do Jazz, do Cante Alentejano ou da Literatura, entre outras.

A programação apresentada para cada temporada integra obras desde o período barroco ao período contemporâneo, proporcionando concertos diferentes que procuram

dar a conhecer a amplitude e versatilidade da música erudita.

Ao longo dos últimos vinte anos, a Orquestra tem conquistado um percurso notável, no qual a difusão e promoção do seu estilo musical tem sido o seu principal foco, a par e passo com o cumprimento do desafio constante de elevar os padrões de qualidade cultural da região onde atua - O Algarve.

Além destes objetivos, a procura incessante por cativar novos públicos, bem como a educação e pedagogia dos mais jovens para a música clássica, têm sido outras das suas principais missões.

A Orquestra acredita que o fortalecimento do contacto da sociedade com a música erudita é fundamental para elevar o nível cultural da população e, nesse sentido, valoriza a proximidade com todos os grupos sociais, com o principal intuito de democratizar o acesso à Cultura.

2.4. Considerações sobre o Teatro das Figuras

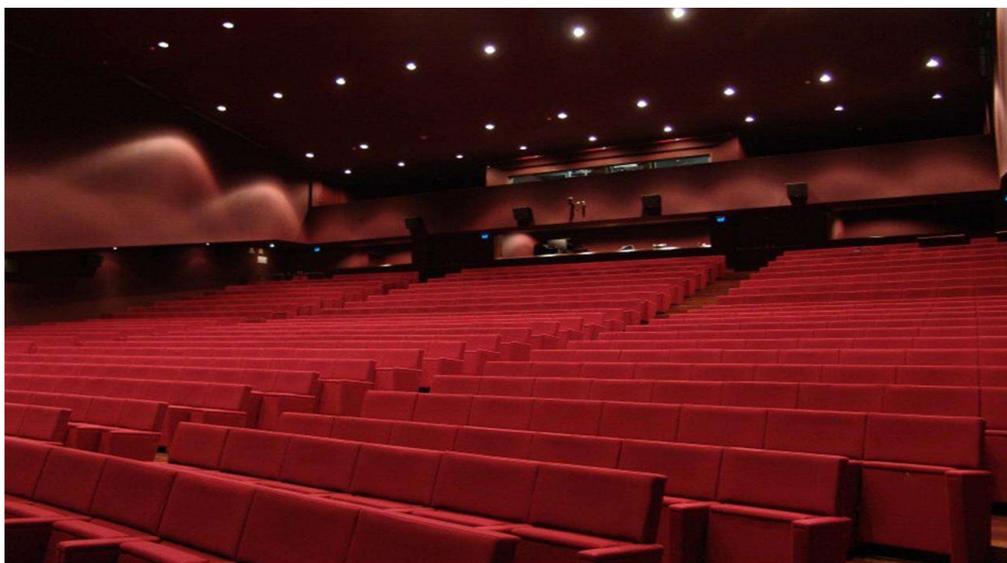


Figura 4 - Teatro das Figuras

O Teatro das Figuras (fig. 4) é um espaço cultural de referência nacional, situado em Faro, onde é possível assistir a espetáculos de música, teatro, dança, ópera, novo circo e cinema.

O Teatro das Figuras, um projeto do arquiteto Gonçalo Byrne, é uma das mais importantes salas de espetáculos do Algarve, desde logo pela sua dimensão, com uma plateia de 782 lugares; pela versatilidade do seu equipamento, que permite a apresentação das mais variadas e complexas produções e eventos em condições de excelência; mas também pelas características multidisciplinares da sua programação cultural.

Para além do auditório, o Teatro das Figuras, dispõe de um foyer ideal para a realização de apresentações de produtos, ações de sampling, beberetes, entre outros eventos.

O acesso dos espectadores ao Teatro das Figuras é feito por uma rampa de grandes dimensões, capaz de acolher produções especialmente pensadas para o exterior.

3. A Linguagem Isobemática

O conceito de música isobemática resulta de um desejo de aproximar a estruturação da música à audição e ao ouvinte, sem abdicar da linguagem musical, mas teorizando-a em termos próprios e positivos em vez de recorrer a maneiras de evitar o tonalismo.

(Bochmann, 2013, p. 11)

Seguindo a etimologia do termo “isobemático”, a palavra surge do grego: ίσος (igual) e βημα (passo) e diz respeito à igualdade de intervalos; igualdade de funções, ou seja, todo-equivalente.

Bochmann (2013) refere que *tal como nas alturas não há escala de notas de funções diferentes num esquema intervalar que se repete, também no domínio do ritmo não há compasso que defina tempos de qualidades rítmicas diferentes num esquema que se repete regularmente (Ritmo Qualitativo)*. Esta característica referente à linguagem isobemática altera o conceito de tónica e de tempo “forte”, isto é, as relações *dominante - tónica* deixam de ser relevantes e a noção de *tempo forte / fraco* cai em desuso. Nesta lin-

guagem, a articulação das notas assume o mesmo peso e o ritmo é caracterizado por uma “relatividade duracional”.

Deste facto resultam repercussões muito importantes: ao contrário do que acontece no ritmo Qualitativo em que é o momento de ataque da nota comparado com o compasso que define a função rítmica daquela nota, no ritmo Quantitativo o início, meio e fim da nota são todos importantes – em teoria, igualmente importantes. Naturalmente, este tipo de ritmo resulta frequentemente em agrupamentos de notas e compassos bastante irregulares; a regularidade que deixou de existir a nível de compasso também desaparece a nível da quadratura.
(Bochmann, 2013, p. 6)

Em relação às normas da linguagem isobemática, no seu artigo “O equilíbrio acústico das estruturas verticais na Sinfonia de Christopher Bochmann”, exposto em Maia (2018), o compositor Carlos Marecos aponta que o pensamento intervalar de Bochmann é aplicado na sua música num contexto atonal a que o compositor prefere denominar de “Isobemático”. Para Marecos, Bochmann não exclui nenhum tipo de intervalos, usando, por exemplo, de forma estruturante, o int. 7 (5ª perfeita) nas estruturas verticais, sem que esses intervalos contribuam para uma polarização na nota mais grave das 5ª perfeitas, muito menos sem recorrer a qualquer técnica neo-tonal. O int. 7 faz assim parte de um campo harmónico recorrente onde outros intervalos são utilizados como o int. 11 (7ª maior), o int. 4 (3ª maior), o int. 3 (3ª menor), o int. 2 (2ª maior), e o int. 1 (2ª menor).

Tabela 1 - Relação numérica e intervalar

Meios-Tons	1	2	3	4	5	6
Intervalos	2ª menor	2ª maior	3ª menor	3ª maior	4ª perfeita	4 a / 5 d

Meios-Tons	7	8	9	10	11	12
Intervalos	5ª perfeita	6ª menor	6ª maior	7ª menor	7ª maior	8ª perfeita

Em Maia (2018), o compositor Carlos Marecos aponta também que a criação de campos harmónicos a partir destes intervalos permite ao compositor explorar com as mesmas relações recorrentes diferentes resultados do ponto de vista do equilíbrio acústico, sobretudo ao nível das estruturas de comportamento igual ou próximo ao da série

harmónica, procurando intervalos maiores no grave e cada vez menores à medida que se encaminha para o agudo, o que, em termos de espectro, corresponde a encontrar as frequências dos seus componentes equidistantes ou próximas.

No que diz respeito à escrita instrumental, a pianista Ana Telles refere em Maia (2018) que o pensamento intervalar que está na base do sistema de composição de Christopher Bochmann estipula relações específicas entre notas, em cada obra ou parte de uma obra. A pianista acrescenta: *“Essas relações intervalares determinam sequências de notas que muitas vezes se traduzem e desenvolvem em movimentos lineares ascendentes ou descendentes, consistentemente utilizados ao longo de extensas passagens.*

Ainda segundo Ana Telles: *Ao nível dos glissandos e outros efeitos, o rigor do pensamento intervalar em Bochmann não se compadece facilmente com a sua realização. Em relação ao uso de apogiaturas, Telles refere que essas apogiaturas ou grupos-apogiatura surgem ora antes, ora depois de uma dada nota, intervalo ou agregado; introduzem um interessante elemento de liberdade rítmica, uma vez que se trata de valores não mensurados, em secções formais quase sempre estruturadas de modo estrito, e por vezes bastante complexo, a nível rítmico numa espécie de discurso musical sujeito a um tratamento ornamental particularmente elaborado, que permite expandir o seu âmbito harmónico e de ressonâncias, criando um efeito particularmente poético.*

Relativamente ao processo composicional, podemos encontrar na obra de Christopher Bochmann várias alusões a géneros específicos da tradição erudita ocidental, por ex. a fuga. No entanto, a procura incessante por uma abordagem musical contemporânea, sem quaisquer preconceitos, e um profundo conhecimento teórico das técnicas de composição, orquestração e análise musical permitem a Christopher Bochmann uma originalidade genuína e uma criação musical ímpar que terá o seu lugar próprio na História da Música.

Em Maia (2018), Gibson analisa a obra de Bochmann como (...) *uma obra baseada em contrastes perceptíveis auditivamente, assim como um discurso musical que se constrói através de repetições e variações de um número restrito de elementos. Para Gibson: “a variação dos parâmetros que caracterizam os elementos delineiam contornos, variáveis ou direcionais, inseridos em processos de transformação, como sejam a eliminação, a redução, a ampliação, a compressão ou dilatação.* Gibson acrescenta que é com imagina-

ção e engenho, e com base numa escrita inventiva, que o compositor (Bochmann) manipula o grau de previsibilidade da ocorrência dos elementos. Gibson conclui ainda que (...) *fica, assim, a sensação de que tudo se repete, mas sempre de uma forma renovada.*

Neste campo, a escrita isobemática de Bochmann é caracterizada pelo recurso a uma grande complexidade rítmica por vezes, mas também a formas aleatórias e abertas embora não exista qualquer intenção consciente de explorar a totalidade das hipóteses, nem de escrever uma música virtuosística, embora isto por vezes venha a acontecer.

3.1. Pensamento intervalar

É o intervalo que nos interessa, mais do que as notas em si. O ouvido toma mais atenção à relação entre as notas do que às próprias notas individualmente. A música é um mundo de relatividades, contudo estas notas têm que ser fixas no espaço para as suas relatividades serem escutadas. (Bochmann, 2002: 134)

Na escrita isobemática, os elementos essenciais são os intervalos e não as notas; aquilo que é percecionado, de forma mais evidente, quando aparecem dois sons isolados, é o espaço intervalar, ou seja, é a distância relativa entre eles que é escutada e não o seu valor absoluto. Nesta linha de raciocínio, para criar uma obra utilizando a linguagem isobemática, necessita-se apenas de dois sons – um intervalo. A partir da combinação de dois intervalos poder-se-á coerentemente obter um terceiro intervalo gerado a partir dos anteriores e assim sucessivamente.

Este pensamento intervalar coerente e estruturado revela que os princípios subjacentes ao ato composicional conduzem à caracterização da música por uma rede intervalar relacionada entre si (teia), capaz de gerar a expansão de campos harmónicos com intervalos recorrentes de diferentes dimensões e proporções, sempre coerentemente relacionados, criando-se um contexto onde o intervalo de 8.^a não é, por princípio, estruturalmente equivalente.

Por exemplo, se os sons *mi 3* e *dó 4* formarem um intervalo de 6.^a menor (int. 8, se a unidade de base for o meio-tom), este pode transformar-se num intervalo de 3.^a maior (int. 4) se um dos sons mudar de oitava, por exemplo, o *dó 4* passar para *dó 3*. As duas realizações funcionam realmente como espaços intervalares diferentes - o facto de termos os mesmos nomes para as notas com intervalos diferentes não concede necessariamente alguma unidade em especial nem uma maior coerência à música.

Assim, na música tonal ou modal (no sentido dos modos tradicionais) coincide naturalmente o intervalo de maior consonância, a oitava, com o intervalo de equivalência das estruturas.

Por vezes, em algumas relações melódicas onde um determinado contorno inclui o intervalo de oitava, cada uma das notas pode cumprir uma função diferente no respetivo desenho do contorno. Nesta linha de raciocínio, o intervalo adquire um papel preponderante, independentemente de as notas envolvidas estarem integradas numa estrutura com ou sem equivalência de oitava.

No caso da escala octatónica², a estrutura repete-se à oitava, de 12 em 12 meios-tons, também de 9 em 9 e de 6 em 6, mas, em última análise, basta percorrer uma 3.^a menor para poder reproduzir a totalidade da estrutura, podendo dizer-se que a equivalência é de 3 meios-tons.

Na música atonal ou não-tonal, onde a sua organização sonora em princípio não repete a sua estrutura à oitava, não será coerente atribuir a um determinado som a mesma função, pois quando uma estrutura intervalar de construção distinta se projeta no registo, a equivalência que se estabelece não é de oitava, mas sim de um intervalo a partir do qual a estrutura repete as suas características intervalares,

Na música que já não tem funções hierárquicas reconhecíveis dentro do acorde (como por exemplo, acorde perfeito maior, sétima da dominante, etc.), cada nota tem a sua identidade individual tão importante como qualquer outra no campo harmónico: não pode haver funções equivalentes a qualquer oitava. Neste contexto, torna-se fundamental distinguir en-

² escala ou modo musical constituído por uma sucessão de oito sons, alturas ou notas diferentes dentro de uma oitava.

tre a equivalência de função e a consonância: na música tonal, o intervalo da maior consonância (oitava) também era o intervalo a partir do qual as funções tonais voltavam a repetir-se; na música não-tonal, por norma, não é este o caso. (Bochmann, 2008: 8-9)

Para o compositor Carlos Marecos, talvez faça mais sentido falar da existência de um pensamento intervalar em Bochmann do que de uma técnica:

Eu senti que o cromatismo total, um mundo preenchido com clusters tinha deixado de ter interesse para mim. [...] Gradualmente emergiram os ‘sinais intervalares’; esses sinais intervalares, de algum modo, não são tonais nem atonais, com a sua pureza e clareza eles constituem pontos de repouso, dão-nos a possibilidade de operar a alternância entre tensão e resolução. (Christopher Bochmann)

Em Maia (2018), Marecos refere que o pensamento intervalar de Bochmann é aplicado na sua música num contexto atonal a que o compositor prefere denominar de ‘Isobemático’. Este termo, procura evitar uma classificação pela negação de ou na consequência de algo, como atonal ou pós tonal. Assim, a definição de música ‘isobemática’, segundo o compositor, procura definir em termos positivos a música pelo que de facto é e não pelo que não é³.

O termo ‘isobemático’ significa “de passos iguais”. A música isobemática designa uma linguagem musical em que toda a matéria prima a ser utilizada (normalmente apresentada em forma de uma lista a que se dá o nome de escala) se constitui de passos do mesmo tamanho – quer isto dizer de meio-tom, de quarto de tom, de tom inteiro, ou de outro intervalo. (Bochmann, Lisboa, 2004: 1)

A prática de música realmente atonal, por muitos compositores no século XX, tentou apagar as qualidades acústicas dos intervalos, procurando evitar os intervalos com proporções acústicas mais simples. Numa estrutura que não se repita à 8.^a, as no-

³ Bochmann, Christopher, “A música isobemática”, Lisboa, 2004, p4.

tas de mesmo nome desempenham funções distintas na estrutura ao contrário da música tonal.

As mesmas notas em diferentes oitavas revelam mais do que uma relação de familiaridade acústica; o uso de um determinado som em diferentes registos é assim equivalente, pois esse som tem a mesma função em qualquer oitava.

A música de Bochmann tem como universo composicional o total cromático.

Na sua obra em geral, Bochmann procura diversas combinações possíveis entre diferentes intervalos ligados entre si por relações numéricas, como as da série de Lucas, onde podemos encontrar, maioritariamente, os int. 1, 3, 4, 7, 11, etc.

A música de Bochmann baseia-se nas combinações de intervalos recorrentes e aposta nas suas combinações para a criação de todas as estruturas para as alturas, garantindo, assim, uma enorme coerência ao nível intervalar, podendo apresentar-se uma música 'isobemática' que recorre à percepção intervalar para dar referências auditivas diferentes das da música tonal.

A coerência destes princípios é estendida a questões formais, como aliás podemos observar no controlo das diferentes partes e andamentos, e ainda, às células rítmicas e às durações. A forma e o ritmo estão organizados de acordo com as mesmas relações numéricas aplicadas aos intervalos e de acordo com as mesmas proporções. Desse modo, podemos incluir os termos *equivalente* e *proporção* na linguagem isobemática.

Relativamente à ética do trabalho e da seriedade, a composição de Christopher Bochmann rejeita a teatralidade, procurando sempre concentrar-se na originalidade intrínseca.

O compositor só quer transmitir "a verdade" – a sua verdade (Christopher Bochmann)

Na sua entrevista em Azevedo (2022), Bochmann refere que *“quase todos os “problemas” da nova linguagem musical estão contemplados, de alguma forma, na música de Webern. É um modelo de clareza de pensamento e, por isso, de beleza.*

Neste sentido, a música isobemática é fundamentalmente diferente do dodecafonismo: não há 12 notas diferentes; há tantas quanto a extensão do instrumento permite. Intervalos são designados pelo número de unidades (meios-tons) que percorrem (sexta menor chama-se intervalo 8, a décima primeira aumentada intervalo 18, etc.).

Esta igualdade entre todas as alturas conduz naturalmente à independência de todas as notas e à não equivalência da oitava, apesar de este ser um intervalo de elevada consonância. (Na realidade, não se trata tanto da não-equivalência da oitava, mas do facto de a equivalência de todos os meios tons retirar qualquer posição especial ou de destaque da oitava).

O ritmo funciona da mesma forma, definindo-se a duração quantitativamente, ou seja, pelo número de unidades (colcheia, semicolcheia, fusa, etc.) que contém. Desta forma, as durações percebem-se pela relação proporcional entre elas; o compasso não tem qualquer influência qualitativa.

Todos os pormenores da linguagem resultam de uma convicção de base de que a música atonal é uma música em que todos os acontecimentos (notas, etc.) se ligam relativamente entre si (nota a nota, duração a duração) em vez de se relacionarem com um “superior hierárquico” (tónica, compasso, etc.).

Na minha música, sinto que a orquestração é estrutural, isto é, que tem a sua própria identidade, o seu próprio contributo para o carácter da música; contribui para a caracterização da música. (Comunicação pessoal, Christopher Bochmann)

Resumindo, na música isobemática todos os elementos (meios-tons) têm a mesma função, não há diferenciação: para resumir a matéria prima da música isobemática basta escrever um único meio-tom – a escala é completa. Desta forma, podemos

constatar que a duplicação a “qualquer” intervalo irá reproduzir sempre as mesmas funções, ou seja, tão “duplicação” como é a oitava no contexto tonal.

3.2. Relações rítmicas e intervalares

Em Azevedo (2023), António Pinho Vargas refere que *uma das vertentes que com mais evidência decorria do método pedagógico de Christopher Bochmann seria a “consciência dos intervalos” e das suas relações potenciais. Lógica e coerência sempre foram palavras recorrentes no seu discurso, tal como na genealogia de compositores que pertenciam às suas afinidades eletivas. Mesmo aqueles que posteriormente se afastaram do seu sistema beneficiaram do seu saber, da sua enorme capacidade de análise, da sua capacidade pedagógica e do seu vasto conhecimento de todas as vertentes da música e da composição do século XXI.*

No ritmo, um valor x seguido de um valor y totaliza x+y valores. Por exemplo, uma colcheia seguida de uma semínima com ponto dá um total de quatro colcheias ou uma mínima. Christopher Bochmann

Segundo o próprio compositor em Azevedo (2023), *no domínio das alturas, penso fundamentalmente em termos de intervalos, e não de notas. Não me interessam pontos absolutos, interessa-me a relação entre eles. Se se formar um intervalo x e a seguir um intervalo y, o intervalo formado entre a primeira e a terceira nota será sempre x+y. Por exemplo, se eu subir o intervalo de 1 meio tom e a seguir o de 3 meios tons, terei formado entre a primeira e a terceira notas um intervalo de 4 meios tons. (...) Este princípio permite-me relacionar grupos de intervalos. No exemplo acima, podemos dizer que os intervalos de 1, 3 e 4 (trata-se sempre de meios-tons) estão intimamente relacionados. Aumentando o princípio da mesma maneira, logo veremos que também estão relacionados os intervalos 7 e 11, logo, temos os valores da sequência de Lucas. Ao mesmo tempo, porém, podemos igualmente relacionar intervalos de 10 (7+3), 14 (3+4+7), e assim por diante. Estes valores não são da sequência matemática, mas podem considerar-se relacionados musicalmente. No entanto, não é verdade que eu utilize a sequência de Lucas; existe, sim, um princípio musical que está na base do meu pensamento e que corresponde em muitas características às sequências aditivas do tipo Fibonacci e Lucas.*

A relação com os números e proporções e o rigor no pensamento musical e na organização da composição musical são elementos intrínsecos na construção musical de Christopher Bochmann. Tanto no *Essay XVIII* como nos vários andamentos do concerto *Wandering from Clime to Clime*, o intérprete Gonçalo Pescada, a quem as obras foram dedicadas, teve a oportunidade de testemunhar ao longo das sessões e em conferências, as tabelas e quadros com o número exato de figuras (notas e pausas) e das secções com diferentes cores que o compositor desenvolve nos seus apontamentos pessoais à semelhança das maquetes na Arquitetura.

Em Maia (2018), Gibson sublinha que (...) *é sabido que Christopher Bochmann recorre por vezes a séries de números para organizar as proporções das componentes dos seus trabalhos. São séries baseadas numa relação de recorrência em que, a partir de dois números iniciais, cada número seguinte iguala a soma dos dois números anteriores. Começando com 0 e 1, obtemos a série de Fibonacci: 0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, etc. A série de Lucas segue o mesmo princípio iniciando com os números 1 e 3: 1, 3, 4, 7, 11, 18, 29, etc. Gibson aponta como exemplo, na sua obra Trio de cordas, Bochmann destaca-se pelo uso de uma terceira série com base nos valores iniciais 1 e 4: 1, 4, 5, 9, 14, 23, etc. Estas três séries sustentam a organização das alturas. Quanto às durações, nas quais se incluem as pausas, o critério baseia-se na multiplicação de unidades rítmicas geradas pela subdivisão da colcheia por 1, 3 e 4: colcheia, tercina de semicolcheias e fusa.*

O pensamento intervalar que está na base do sistema de composição de Christopher Bochmann estipula relações específicas entre notas, em cada obra ou parte de uma obra. Essas relações intervalares determinam sequências de notas que muitas vezes se traduzem e desenvolvem em movimentos lineares ascendentes ou descendentes, consistentemente utilizados ao longo de extensas passagens.

“No domínio das alturas, penso fundamentalmente em termos de intervalos, e não de notas.” Christopher Bochmann

Uma das características mais idiossincráticas da música de Bochmann é o facto de refletir sempre uma grande preocupação com as qualidades intervalares. A importância

que dá à relação intervalar entre os sons e à relatividade com que um som é escutado em relação a outro é maior do que o uso desses mesmos sons em qualquer registo.

É o intervalo que nos interessa, mais do que as notas em si. O ouvido toma mais atenção à relação entre as notas do que às próprias notas individualmente. A música é um mundo de relatividades, contudo estas notas têm que ser fixas no espaço para as suas relatividades serem escutadas. (Bochmann, 2002: 134)

Em Maia (2018), o compositor Carlos Marecos aponta que (...) *na música de Christopher Bochmann, surge o conceito de equilíbrio acústico aplicado à escrita instrumental. Este equilíbrio pode equacionar-se ao nível das estruturas de comportamento igual ou próximo ao da série harmónica, procurando intervalos maiores no grave e cada vez menores à medida que se caminha para o agudo, o que, em termos de espectro, corresponde a encontrar as frequências dos seus componentes equidistantes ou próximas.*

3.3. Abordagem aos vários estilos

Enquanto investigador e participante ativo no processo de construção e aprendizagem das obras, foi possível para o intérprete testemunhar o total domínio das técnicas de composição aplicadas nas obras, pelo compositor, em prol de uma diversidade de estilos, conteúdos interessantes e bom gosto estético que proporcione interpretações cada vez mais fidedignas, duradouras e intemporais.

Um dos processos composicionais nas obras de Christopher Bochmann consiste em incluir, ao longo das obras, determinadas incursões por géneros e técnicas composicionais ocorridos ao longo da história da música, nomeadamente: a toccata, o cânone, a fuga, ostinatos, scherzos, paródias, texturas polifónicas, contraponto, entre outros. A utilização de todos estes géneros denota uma capacidade enorme do compositor em assimilar as técnicas do passado e utilizá-las na música do presente com um aspeto renovado.

Relativamente aos géneros musicais, podemos considerar alguns momentos de virtuosidade, sobretudo em movimentos tal como o *vivo* ou *molto vivo* onde se insere, por exemplo os géneros *scherzo* e *toccata*.

Em Maia (2018), a pianista Ana Telles aponta que “Do ponto de vista histórico, sabemos que o género *toccata*, cujo apogeu se situa entre 1650 e 1756, se destinava precisamente a evidenciar as capacidades técnicas do intérprete”. Em 2023, no caso do *Essay XVIII* para acordeão, também podemos considerar que a obra se destina a evidenciar todas as competências técnicas e artísticas do intérprete como também o conhecimento absoluto do instrumento e da sua escrita musical.

Por sua vez, a pianista refere também que a *palavra cânone designa, historicamente, uma técnica de composição e um género autónomo, a partir do séc. XVI; em grande medida redescoberto por autores dos sécs. XIX e XX, como Max Reger, Béla Bartók ou Paul Hindemith, o cânone interessou particularmente os compositores da 2.ª Escola de Viena (Arnold Schönberg, Alban Berg, Anton Webern), em cujas obras atonais ou seriais a escrita contrapontística ocupa um lugar de destaque.*⁴ No caso do compositor Christopher Bochmann, toda esta tradição e domínio da escrita canónica está bem presente nas suas composições. Na escrita orquestral utilizada encontramos imensos motivos escritos em cânone com eficiência, rigor e sentido estético.

Por último, a pianista sublinha também que o termo fugato surgiu no século XVII com o intuito de designar uma secção de uma obra ou de um andamento que utilizava, de maneira mais ou menos extensa e rigorosa, as técnicas de composição da fuga.

Importa destacar que Christopher Bochmann utiliza frequentemente as técnicas de fuga nas suas composições. Em vários momentos, podemos destacar excelentes utilizações deste género. Por exemplo: no *Essay XVIII*, também em *Asas* e regularmente ao longo do concerto.

Outros géneros também são utilizados ao longo da sua escrita, tais como: *paródia*, *scherzo*, alternância entre andamentos rápidos, *vivos*, *molto vivos*, *presto*, e andamentos *lentos*, *moderatos*, *andante*, *calmo* e *tranquilo*.

⁴ Montalembert, E. e Abromont, C., op. cit., p. 125

4. Relação Intérprete / Compositor

O intérprete pega na partitura e através da sua interpretação cria a música, propriamente dita.

Christopher Bochmann

No entender do compositor, cada intérprete terá a sua visão pessoal da obra e através da sua leitura musical e ação performativa (performance) criará uma nova versão dessa mesma obra.

Por vezes, poderá até surpreender o próprio compositor alertando para fraseados, modos de articular, e outros aspetos, que estavam até então adormecidos.

Sinto que há uma analogia entre a obra musical e o ser humano. Como acontece na natureza, o ser humano nasce sem roupa. Neste caso, é o executante, ou melhor, o verdadeiro intérprete, que veste este corpo e que o apresenta em vários contextos diferentes. (Christopher Bochmann, Comunicação Pessoal)

No decorrer do percurso, a composição e a performance complementam-se, isto é, o compositor necessita do intérprete para veicular a mensagem e para dar vida à obra mas o intérprete também necessita do compositor para receber instruções sobre o conteúdo musical e o modo de veicular esse mesmo conteúdo.

Em Azevedo (2023), Bochmann refere que: *A composição parte do nada; a performance começa a partir de partituras existentes, o compositor escreve também para o intérprete, oferecendo-lhe uma partitura de “instruções” que procuram ser claras, interessantes e aliciantes.*

Na sua função de dar vida à partitura e ao texto musical, o intérprete desempenha uma função primordial no processo, isto é, *o intérprete é o intermediário que, nos melhores casos, detém uma visão tão singular, que é capaz de descobrir qualidades na partitu-*

ra cujas implicações o próprio compositor pode não ter previsto na sua totalidade. (Christopher Bochmann)

Para o compositor, está bem estabelecida a margem entre a interpretação e a execução: a interpretação de uma música só pode fazer sentido por uma pessoa que percebe a maneira como funciona a música.

Ao entender a estrutura, a forma, as relações intervalares e rítmicas, bem como as ideias que estão subjacentes ao processo de construção musical, a interpretação tornar-se-á mais simples, assertiva, segura e intencional.

Sobre a teatralidade na interpretação, Christopher Bochmann tece algumas comparações, nomeadamente ao nível da estética e da sua intencionalidade. Por exemplo, face à teatralidade de Berio que considera diferente da sua, aponta essa teatralidade como fascinante com uma atitude e intencionalidade muito ligada à prática e ao papel do instrumentista.

(...) Acima de tudo, gostaria de transmitir algo que acho interessante e que talvez possa enriquecer a vida e a sensibilidade de outros. (Christopher Bochmann)

4.1. Considerações do Intérprete

Ao longo do percurso deste programa de Pós-Doutoramento, o papel do intérprete foi fulcral para estimular, esclarecer e inovar todo o processo criativo do compositor e performance da obra.

Elementos, tais como: encetar contatos, experimentar o texto musical, escolher dedilhações, momentos de viragem do fole, realização de *clusters*, portamentos, glissandos, *bellow shake*, botão do ar, reconhecimento de tessituras, diferentes utilizações de registos e articulações, estiveram na base de um diálogo constante entre compositor e intérprete, que possibilitou a execução e interpretação musical da obra.

Por vezes, surgiram questões com a realização de passagens exequíveis no teclado da mão esquerda que poderiam ser tocadas no teclado da mão direita e vice-versa. Por sua vez, surgiram questões também relacionadas com registos, com agógicas, com

articulações, dinâmicas, fraseado, textura, entre outras.

No sentido de enriquecer e estimular o processo criativo na composição, por vezes, o intérprete sugeriu alguns elementos. No entanto, como análise do resultado, importa referir que, neste caso específico, o compositor manteve continuamente uma posição segura face ao rumo da obra.

A experiência na ação (escrita musical) e o conhecimento profundo no processo composicional (forma, estrutura, entre outros) revelaram um compositor que sabia absolutamente o resultado que pretendia, pelo que a margem de manobra para alterar o rumo dos acontecimentos foi mínima.

No que diz respeito à escrita das obras, a linguagem isobemática tornou-se funcional para o teclado de botões, dando lugar a dedilhações semelhantes em várias ocasiões, utilizando para o efeito também as filas complementares do teclado.

A escrita de Christopher Bochmann revelou características, tais como: rigor, intencionalidade, objetividade, proporcionalidade, entre outras, que se direcionaram para o tratamento das vozes e da sua relação de equivalência intervalar entre sons e progressão de aglomerados na busca de um equilíbrio (horizontalidade e verticalidade) sonoro e de construção musical.

Em termos de escrita idiomática nas obras abordadas, é de destacar: o portamento, que na *cadenza* (concerto para acordeão e orquestra) surge com 2 e 3 sons em simultâneo; os *vibratos*, no *Essay XVIII* executados numa tessitura aguda acentuando a expressividade do intérprete; o *bellow shake* em diferentes movimentos: normal, *triolet* e *ricochete*; o *cluster* em tessituras graves, a utilização do registo *piccolo* no final do IV andamento do concerto transportando o ouvinte para a sonoridade de um flautim; a utilização do botão do ar evocando um suspiro; a escrita para *baixos standard* na valsa (terceiro andamento do concerto); a escrita independente para o sistema convertor; a utilização dos baixos fundamentais em complemento do *sistema bassetti*.

Por outro lado, para o intérprete foi um enorme desafio corresponder às exigências e desafios propostos, quer pela exigência e compreensão da linguagem isobemática, quer pela complexidade das obras em estudo. Ao contrário da música tonal que gera um con-

forço proporcionado pelo campo harmónico, exposições, reexposições, desenvolvimentos, codas, estabelecimento de tónicas e dominantes, entre outros, a linguagem isobemática, por ser uma linguagem em que todos os passos são iguais, em que não existe equivalência de oitava nem estruturas harmónicas pré-definidas gera uma maior necessidade de preparação e envolvimento na sua aprendizagem. Neste campo, aprender, dedilhar e executar uma progressão de aglomerados, gerou novas ramificações e direções em termos de possibilidades de leitura e execução. Uma determinada dedilhação podia resolver, por exemplo, a execução de um aglomerado com todas as notas alteradas simplesmente porque a equivalência intervalar relativamente ao aglomerado anterior era exatamente igual.

4.2. Considerações sobre a extensão dos teclados

Relativamente à extensão dos teclados, em algumas obras utilizou-se registos, tais como: *master* (4 vozes), *orgão* (voz aguda e grave), *bassoon* (voz grave), *piccolo* (voz aguda) e, por vezes, também *violino* (duas vozes médias), *clarinete* (1 voz média) e *musette* (duas vozes médias e uma aguda). A necessidade de criar diferentes cores e ambientes ao longo das obras pressupôs uma definição, organização e planeamento dos registos a utilizar em determinado momento, tendo em vista a causa / efeito dessa utilização e a sonoridade pretendida.

Ao longo da aprendizagem das obras, surgiram questões relativamente às oitavas e à extensão dos teclados, nomeadamente: no 4º andamento do concerto *Wandering from Clime to Clime* - Págs. 99, 100 e 101 não existia o ré agudo (teclado da mão esquerda). Face a esta situação, rapidamente o compositor se prontificou a criar uma nova solução possível através da rotatividade e equivalência de aglomerados e relações intervalares características da linguagem isobemática.

É de referir que o compositor Christopher Bochmann quis sempre evitar a utilização de oitavas superiores e inferiores como solução à possibilidade de execução do texto nos teclados.

No final do 4º andamento no concerto *Wandering from Clime to Clime*, a utilização do registo *piccolo* foi uma excelente opção para ouvir uma tessitura aguda apenas possível com a utilização deste registo.

Também ao longo da aprendizagem e interpretação das obras, o intérprete teve liberdade e autonomia para experimentar diferentes possibilidades. No entanto, na última obra composta, o nível de conhecimento da escrita idiomática e de funcionamento do instrumento, por parte do compositor, atingiu tal perfeição que a sugestão de registros e técnicas utilizadas (*bellow shake*, portamento, entre outras) estavam perfeitamente corretas e assertivas.

4.3. Dedilhação

Envio os trechos que pretendo utilizar para iniciar cada um dos primeiros três andamentos. Espero que goste!! Espero também que a semelhança entre os três inícios facilite um pouco a execução! Christopher Bochmann

Neste âmbito, fruto da experiência, o teclado do acordeão cromático de botões adaptou-se perfeitamente à escrita isobemática de Christopher Bochmann. Com o recurso às filas suplementares (quarta e quinta), tornou-se possível e frequente a execução de passagens transpostas com a mesma dedilhação apenas à distância de um movimento do braço e antebraço.

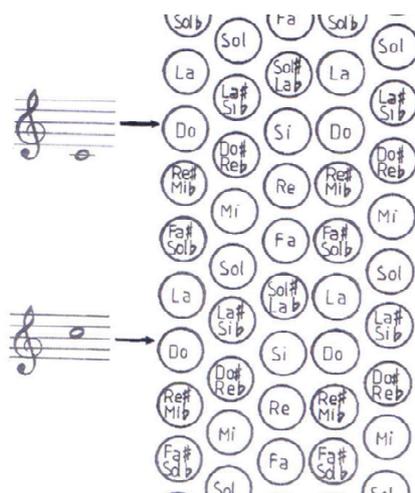


Figura 5 - disposição do teclado (mão direita)

Em termos de desenho, a escrita de Bochmann originou imensos desenhos que se repetiam ao longo das obras, quer sob a forma de seqüência, quer sob a forma de peque-

nos padrões melódico-rítmicos. Por sua vez, a disposição do teclado de botões em meios-tons cromáticos também foi ao encontro da linguagem isobemática. Neste campo, cada botão desempenhou uma função igualitária em termos de importância face aos restantes.

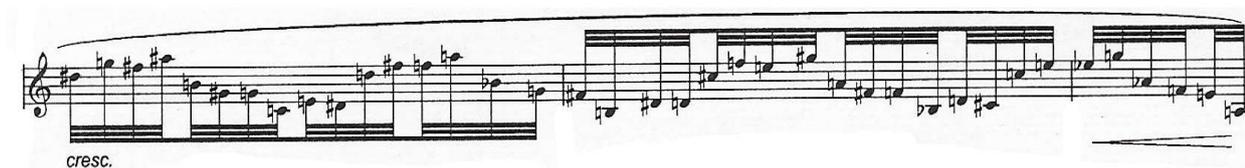


Figura 6 - Padrões comuns de dedilhação

À partida, o exemplo anterior apresenta passagens diferentes. No entanto, a relação intervalar é equivalente à distância apenas de um intervalo de 2ª menor (do primeiro para o segundo compasso) e de 5ª perfeita (do segundo para o terceiro compasso). Neste âmbito, o teclado disposto por meios-tons permite a mesma dedilhação, até com maior conforto se utilizar as filas complementares (4 e 5).

O mesmo sucede para o teclado da mão esquerda. No entanto, este teclado não dispõe de 5 mas apenas de 4 filas (uma complementar) pelo que as transposições que iniciam na terceira fila (si, ré, fá e láb /sol#) carecem, provavelmente, de uma nova dedilhação.

De igual modo, várias estruturas em bloco vertical apresentam a possibilidade de utilizar a mesma dedilhação, por exemplo no compasso 16 da obra *Asas*.



Figura 7 - estruturas verticais com a mesma dedilhação - acordeão

Ao nível intervalar, a estrutura dos elementos sofre alterações com a permutação de intervalos e até da estrutura rítmica (proporção). Por exemplo, na série 1, 3, 4, 7, 11, ..., se os três primeiros aglomerados de um determinado elemento mantêm, por

exemplo, uma duração fixa de uma fusa, os quatro seguintes variam com durações de 3, 1, 4 e 7 fusas, por exemplo.



Figura 8 - proporção de equivalências rítmicas - acordeão

Na obra de Christopher Bochmann, as secções com indicação de andamento *lento* caracterizam-se pelo contraste entre, por um lado, linhas melódicas ornamentadas e, por outro, estruturas verticais paralelas, como por exemplo no 4º andamento do concerto *Wandering from Clime to Clime*. Os aglomerados registam outro contraste ao alternar uns, prolongados, estáticos, longos e sem acentos, com outros, curtos em *pizzicato* e *staccato*.

Nas secções *lento*, todas as linhas ornamentadas se relacionam, de uma forma ou outra, com os gestos melódicos associados aos segmentos.

Da análise dos valores dos tons principais se retira que a contração ou dilatação dos contornos rítmicos segue uma correspondência pré-definida.

O mesmo princípio de correspondência aplica-se aos intervalos melódicos. Por exemplo, na série intervalar: 1, 4, 5, 9, 13 e 14.

Segundo Gibson em (Maia (2018), a obra de Christopher Bochmann é baseada em contrastes perceptíveis auditivamente, assim como um discurso musical que se constrói através das repetições e variações de um número restrito de elementos. A variação dos parâmetros que caracterizam os elementos delineiam contornos, variáveis ou direcionais, inseridos em processos de transformação, como sejam a eliminação, a redução, a ampliação, a compressão ou dilatação. Também em Maia (2018), Gibson refere que (...) é com imaginação e engenho, e com base numa escrita inventiva, que o compositor manipula o grau de previsibilidade da ocorrência dos elementos. Fica, assim, a sensação de que tudo se repete, mas sempre de uma forma renovada.

4.4. A redução da orquestra para piano

A redução é um meio necessário não só para o conhecimento da obra, mas também para a sua preparação e posterior execução. Yan Mikirtoumov

Por forma a garantir a performance do concerto em salas de concerto e sobretudo para grandes audiências é necessário um trabalho aprofundado e constante de aprendizagem da obra sobretudo ao nível do ensino superior em Universidades e Politécnicos (Escolas Superiores de Música). Nesse sentido, foi lançado o desafio ao compositor sobre a possibilidade de escrever, em partitura, a redução da orquestra para piano.

Trabalho árduo e, talvez ineficaz, em parte por causa dos muitos *glissandos* que se encontram na escrita para as cordas os quais não são transmissíveis para o piano, em parte porque a linguagem musical não se baseia em harmonias que tenham “fundamentais” sendo muitas vezes mais importante uma nota do meio do campo harmónico, em parte porque as linhas horizontais são demasiado arrojadas e sobrepostas. Por exemplo, os 4 primeiros violinos executam linhas diferentes, isto é, cada elemento pertencente ao primeiro violino interpreta uma linha melódica diferente do seu congénere. Acrescenta-se o facto de que nesta linguagem musical em que não há equivalência de oitava, a técnica muitas vezes utilizada nas reduções para piano de alterar o registo (oitava) de uma nota para possibilitar a sua execução com as duas mãos do pianista, se torna absolutamente inadequada à música.

Pode-se acrescentar ainda que o piano, cuja mecânica produz notas cujo ataque rítmico é muito claro enquanto o fim de nota é por vezes impercetível, pouco se adapta à escrita rítmica do compositor, podendo facilmente dar demasiada definição a uma nota cuja orquestração produz o contrário, induzindo assim uma impressão confusa para o solista.

No entanto, ao longo do percurso, o intérprete sugeriu e abordou a sua preocupação face à importância e celeridade de existir uma redução de orquestra para piano; gestão essa repetidamente posta em dúvida pelo compositor pelas razões acima exaradas. Com as tecnologias modernas parece-lhe muito mais sensata a produção de uma gravação da orquestra sem a parte do solista, apesar dos problemas de rigidez rítmica que esta solução é capaz de gerar.

5. Repercussões da linguagem isobemática na escrita instrumental

A linguagem isobemática, enquanto sistema que se baseia numa única unidade do mesmo tamanho (meio-tom) tem fortes repercussões na dedilhação, nos registos, na articulação e, conseqüentemente, no som produzido nos vários instrumentos. Escrever ou compor através da linguagem isobemática significa organizar as alturas (construção intervalar), os ritmos, as dinâmicas, as articulações em função da soma de mais ou menos “espaços de tamanho igual”.

Falar na distância entre dó e ré# ou mib como sendo intervalos diferentes (2^A e 3^m) deixa de fazer sentido porque em termos de numeração o intervalo será o mesmo - intervalo 3. Esta idiosincrasia acarreta um certo conjunto de características que devem ocorrer para que o processo se torne mais ou menos viável. Por exemplo, escrever para um teclado que é regular, tal como o piano, constituído pela escala diatónica tonal (teclas brancas e pretas) é menos funcional para o conceito de linguagem isobemática. Na ordem natural das teclas brancas, o primeiro meio-tom surge da terceira para a quarta tecla. A tecla branca que segue a seguir ao dó central é o ré. Para tocar o dó# / réb é necessário recorrer à tecla preta que está ligeiramente acima.

No caso de alguns instrumentos de sopro, tal como o oboé, a escala diatónica de ré não usa chaves auxiliares. O clarinete em sib consegue realizar praticamente todas as situações mas no caso do clarinete em lá, a sua utilidade é mais limitada. De certo modo, podemos aferir que os instrumentos de tecla foram inventados num período de escalas diatónicas modais. Instrumentos, tais como: vibrafone, piano, órgão, cravo estão baseados na linguagem tonal, os teclados foram concebidos pelo mundo tonal. Por outro lado, alguns instrumentos também parecem adaptar-se perfeitamente à linguagem isobemática, por exemplo no caso das cordas (violinos, violas d’arco, violoncelos, contrabaixo, guitarra, entre outros), o pisar da corda significa que o meio-tom se encontra à distância de um pequeno movimento de escorregar o dedo. Nestes instrumentos, a relação entre os meios-toms e a sua distância é bastante confortável de executar.

Outro dos instrumentos que se encontra precisamente nesta categoria é o acordeão, isto é, o acordeão cromático de botões. Na figura 253, pode-se observar a distância e o posicionamento entre uma oitava em ambos os teclados (botões e piano).

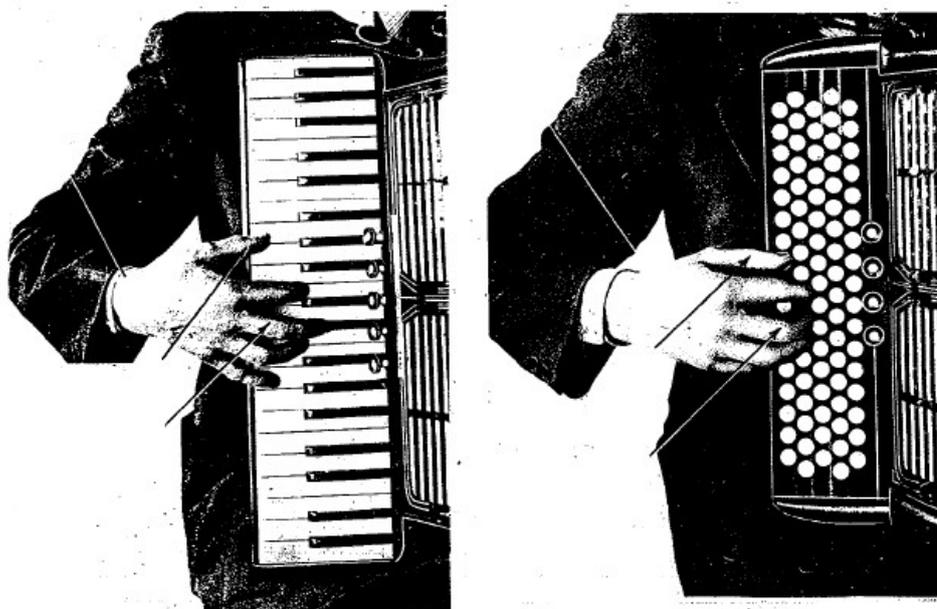


Figura 253 - posicionamento das mãos no acordeão com teclados de piano e de botões

A distância entre os de botões, no teclado, é consideravelmente menor. Em termos de linguagem isobemática, a disposição dos botões é muito mais adequada pela localização dos meios-tons no teclado. Por exemplo, um intervalo 1 (2ª menor) fica à distância (diagonal) de um botão. O intervalo 3 (3ª menor) situa-se à distância (vertical) de um botão, isto é, na mesma fila mas um botão abaixo. Dois ou mais sons, por exemplo, que formem intervalos de 3ª menor, quarta aumentada ou quinta diminuta e sexta maior estão situados, geralmente, também na mesma fila de botões. Estas características revelam que para transpor um aglomerado constituído por duas 3ª menores, tal como (dó-mib-fá#), realizado na mesma fila de botões, bastará apenas deslocar o braço e antebraço para a fila pretendida, mantendo a mesma dedilhação. Cada fila de botões, face à mesma nota inicial, apresenta 4 possibilidades: terceira menor, quarta aumentada, sexta maior e oitava perfeita (intervalos 3, 6, 9 e 12). Por sua vez, a relação entre o dó central (primeira fila) e as notas situadas na segunda fila é a seguinte: 2ª menor, 3ª maior, 5ª perfeita e 7ª menor (intervalos 1, 4, 7, 10). Entre o dó central e a terceira fila, observa-se a seguinte disposição: 2ª maior, 4ª perfeita, 5ª aumentada, 7ª maior (intervalos 2, 5, 8, 11). Pela sua disposi-

ção, o teclado apresenta, à partida, três possibilidades de escalas esquemáticas, maiores e menores, em função da fila onde inicia a escala. Este facto verifica-se, sobretudo, para o sistema tonal. Na linguagem isobemática, pode-se considerar três passagens específicas que se distinguem pelo uso de meios-tons, ou seja, a sucessão cromática que compreende todos os meios-tons possíveis e duas sucessões formadas por tom e meio-tom, como é o caso das seguintes sucessões octatónicas.

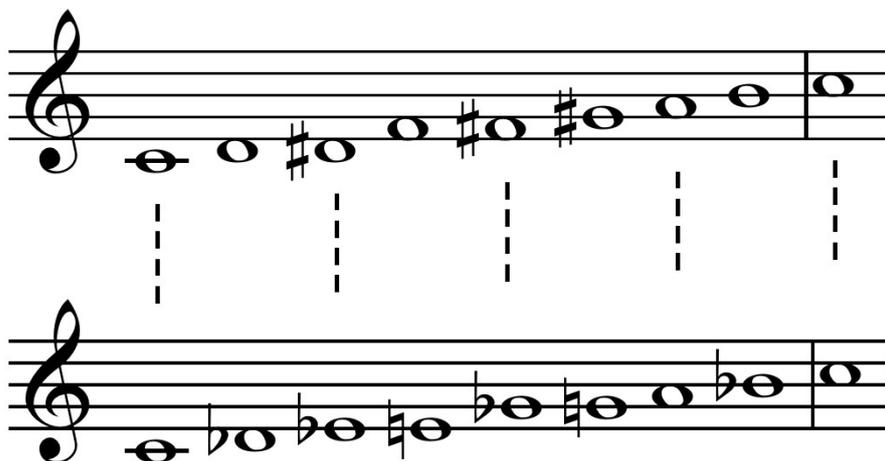


Figura 253 - sucessões octatónicas

Nestas duas sucessões, a dedilhação será 1234 1234. No entanto, também será possível utilizar as filas auxiliares (4 e 5) e estabelecer para as duas sucessões de sons a seguinte dedilhação: 12**3**4 12**3**4. A relação intervalar entre os sons apresentados na figura anterior permite iniciar em qualquer som da ordem utilizando a mesma dedilhação.

O teclado de botões é totalmente desfavorável à sucessão diatónica, ou seja, para tocar uma passagem diatónica de dó maior é necessário percorrer uma espécie de labirinto porque o teclado está constituído por meios-tons. A estrutura do teclado favorece o conceito de igualdade de todos os meios-tons. No acordeão com teclado de piano, é necessário o constante movimento do braço e antebraço para chegar às teclas pretas.

No esquema seguinte (fig. 254), é possível visualizar a constituição do teclado de botões que apresenta várias vantagens, nomeadamente a proximidade dos meios-tons, a pequena distância entre oitavas que permite executar obras com maior extensão de teclado, a utilização de 2 filas complementares que auxiliam a dedilhação de padrões com a mesma relação intervalar, entre outras. A disposição dos registos multi-tímbricos situados na proximidade do queixo (parte superior do teclado) torna a linguagem isobemática ainda mais

funcional no sentido que é possível articular registos graves com agudos e reforçar a sonoridade dos meios-tons.

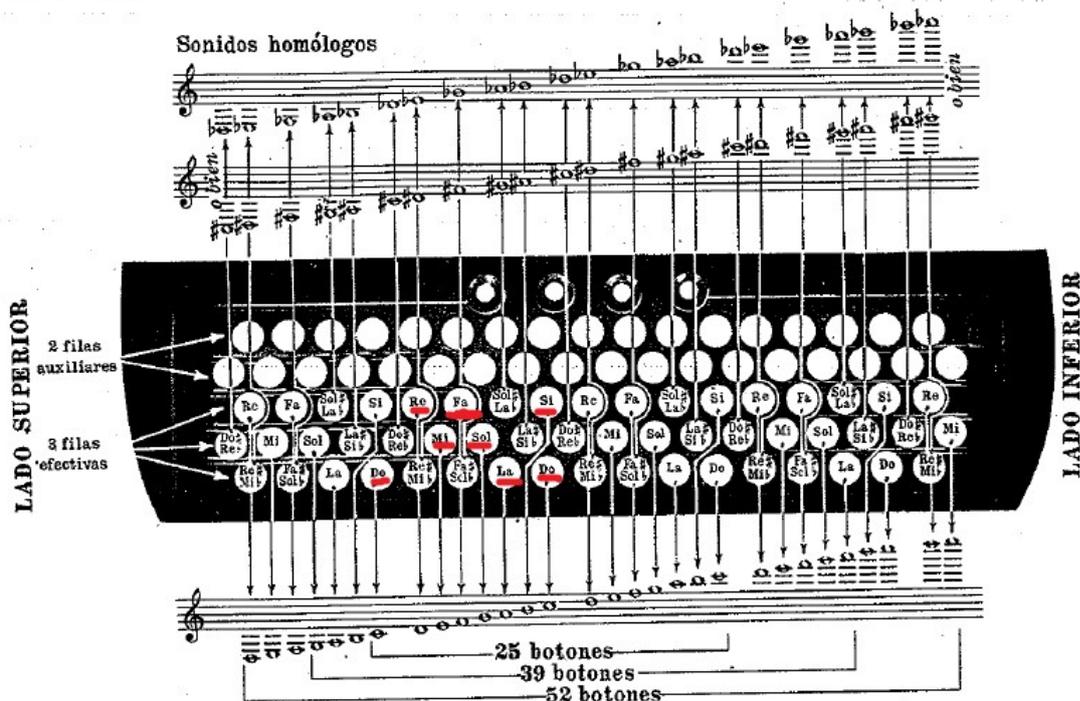


Figura 254 - disposição dos botões no teclado da mão direita - acordeão

Uma das limitações do acordeão está precisamente no som ser produzido pela ação do fole e o som extinguir-se a partir do momento em que o fole deixa de movimentar-se. No piano, por exemplo, é possível acrescentar outras sonoridades enquanto as anteriores ficam a soar pela dimensão da caixa harmónica e da utilização do pedal. Nos instrumentos de sopro (metais) a riqueza tímbrica e sonora também permite pequenas nuances de interpretação e a prática instrumental em grupo acrescenta uma mais-valia à linguagem isobemática. A utilização de vários instrumentos, em simultâneo, numa espécie de paralelismo à distância intervalar de 2ª menor - intervalo 1, 3ª menor - intervalo 3, 5ª perfeita - intervalo 7, 7ª maior - intervalo - 11, permite um maior desafio tímbrico, sonoro e orquestral.

Na linguagem isobemática, o conceito de igualdade não inclui o conceito de síncopa / contratempo. Iniciar um trecho 3 fusas antes do final de compasso ou iniciar na 2 fusa do compasso é perfeitamente possível, normalmente, fruto dos conceitos de proporção e equivalência. Por vezes, nem existe compasso pois da mesma forma que a unidade intervalar é o meio-tom, a unidade rítmica poderá ser a fusa ou a semicolcheia.

6. Análise das Obras

6.1. ESSAY XVIII (for Accordion)

A obra *Essay XVIII*⁵ é uma obra original para acordeão, composta pelo compositor Christopher Bochmann, em Viana do Alentejo, a 11 de abril de 2015. Originalmente escrita para acordeão, a obra foi dedicada ao acordeonista Gonçalo Pescada e estreada pelo próprio no Cine-Teatro Louletano no dia 31 de outubro de 2015.

No que diz respeito à estrutura geral, *Essay XVIII* é uma obra escrita num único andamento sem compassos, repartida por seções ao longo de 20 páginas com a duração de aproximadamente 9'. Na tabela 2, surge a informação sobre a estrutura:

Tabela 2 - Estrutura da obra *Essay XVIII*

Andamento	n.º sistemas / páginas
<i>Furioso</i>	4 sistemas / 1 página
<i>Meno mosso: Moderato</i>	17 sistemas / 3.5 páginas
<i>Furioso</i>	2 sistemas
<i>Piú mosso</i>	26 sistemas / 5.5 páginas
<i>Furioso</i>	1 sistema
<i>Meno mosso: Moderato</i>	17 sistemas / 4 páginas
<i>Molto Vivo</i>	12 sistemas / 2.5 páginas
<i>Furioso</i>	1 sistema
<i>Lento tranquilo</i>	13 sistemas / 3.5 páginas

No extenso catálogo de Christopher Bochmann, *Essay XVIII* foi a primeira obra para acordeão.

Tal como outras obras do referido compositor, a obra *Essay XVIII* baseia-se em séries de números para organizar as proporções do seu processo composicional. Estas séries são originadas a partir da relação entre números em que a soma dos números anteriores revela o número seguinte, por ex. 1, 4, 5, 9, 14, 23, 37, etc.

⁵ Partitura disponível na página internet do Centro de investigação & Informação da Música Portuguesa (<http://www.mic.pt>)

Em sentido lato e à semelhança do grupo de *Sequenzas* de Luciano Berio, a obra *Essay XVIII* para acordeão solo faz parte de um grupo de peças para instrumentos a solo que tomam as características específicas do instrumento como ponto de partida para a composição.

Em Maia (2018), Christopher Bochmann refere que: *Não existe qualquer intenção consciente de explorar a totalidade das hipóteses, nem de escrever uma música virtuosística, embora isto por vezes venha a acontecer*; nesse sentido, a peça vai de encontro à própria definição de ensaio, isto é, “composição literária breve sobre determinado tema ou assunto, geralmente em prosa, de carácter analítico, especulativo ou interpretativo”.

Como um verdadeiro ensaio⁶, *Essay XVIII* vai ao encontro de uma escrita idiomática para acordeão, originando novos desafios, novas dedilhações e novas abordagens ao nível técnico e interpretativo. Cada uma das nove secções formais em que se estrutura, a obra introduz e desenvolve, de maneira particularmente consistente, vertentes específicas do domínio instrumental.

6.1.1. Potencialidades sonoras, técnicas e tímbricas

Essay XVIII, tal como o nome da obra indica é um ensaio, neste caso escrito para instrumento solo, que põe em evidência toda a mestria do instrumento e do instrumentista, procurando utilizar todas as possibilidades técnicas e sonoras inerentes a cada instrumento, neste caso específico, o acordeão.

Ao nível da estrutura, a obra divide-se em nove secções. Cada secção alterna indicações de andamento: *furioso*, *meno mosso moderato*, *furioso*, *piú mosso*, *furioso*, *meno mosso moderato*, *molto vivo*, *furioso*, *lento tranquilo*.

No que diz respeito aos andamentos: *vivo* (♩ =88), *lento* (♩ =56) e *moderato* (♩ =66) são os padrões de referência que podem ser observados e ajustados ao longo da obra.

Relativamente à forma, a primeira secção inicia num andamento *furioso* com um *clus-*

⁶ Conceito de ensaio: *Dicionário da Língua Portuguesa contemporânea*, vol. 1 (A - F), Lisboa, Academia das Ciências de Lisboa, 2001, p. 1434.

ter em ambos os teclados, executado em *bellow shake* simples⁷. Nesta introdução, o compositor indica precisamente o número de movimentos de abrir e fechar o fole (14, 9, 5, 4, 23), de acordo com a sequência utilizada nesta obra (fig. 5).

To Gonçalo Pescada

ESSAY XVIII
for accordion

Christopher Bochmann

Figura 9 - Essay XVIII - início da secção *furioso*

Os *clusters* são estáticos, isto é, na mesma tessitura e local, contrastando apenas no uso das dinâmicas (*f*) com crescendos e decrescendos. Entre cada impulso inicial (começo do *bellow shake*) está indicado um sinal de suspensão. Para o efeito, deverá cada grupo ser precedido de silêncio.

Após a introdução de 4 impulsos de *bellow shake*, surge o primeiro motivo melódico, no sentido ascendente, em movimento paralelo entre os dois teclados com um total de 9 notas (fig. 6), duplicadas no teclado da mão esquerda num intervalo de 6ª maior (intervalo 9) inferior.

Figura 10 - Essay XVIII - paralelismo à distância de 6ª Maior

⁷ Movimento de abrir e fechar o fole

Por sua vez, a relação intervalar melódica (plano horizontal) resulta no seguinte: 2ª m, 3ª M, 4ª P, 8ª A, 11ª M, 6ª M, 8ª A, 11ª M. Desse modo, na linguagem isobemática será: intervalo 1, 4, 5, 13, 14, 9, 13, 14. Todos estes intervalos pertencem à sequência utilizada com exceção do int.13 – o qual se forma facilmente somando 9 com 4.

O motivo melódico ascendente desemboca num *cluster* realizado em *bellow shake* (fig. 7) com uma duração superior às anteriores, num movimento que aparece em *crescendo* e que desaparece em *fade out* pela ação do fole.

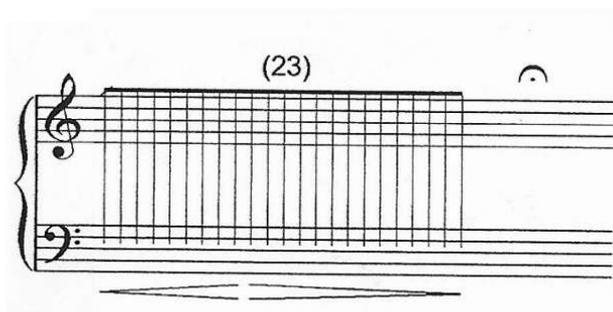


Figura 11 - Essay XVIII - *cluster* em *bellow shake* (23 movimentos)

Na terceira linha da primeira página, aparecem duas pequenas frases (fig. 8), uma espécie de insistência no motivo anterior, em movimento ascendente e paralelo (distância de 6ª maior – int.9) mas o primeiro motivo realiza, em ambos os teclados, um intervalo de 14M descendente (intervalo 23), nota que irá dar origem ao próximo motivo. O segundo motivo é constituído por 4 notas (3ª maior, 6ª maior, 4ª perfeita – int.4, 9 e 5) num movimento ascendente que repousa na nota si.



Figura 12 - Essay XVIII - motivos paralelos

O ponto de repouso desta introdução culmina numa estrutura vertical paralela (dó #, ré, fá #, lá #, si) em *vibrato*, dinâmica *p* e articulação *dolce* (fig. 9). A estrutura vertical é acusticamente equilibrada pela ação do intervalo 1 nas extremidades. No plano vertical,

observamos a seguinte relação: intervalos 1, 4, 4, 1.



Figura 13 - Essay XVIII - acorde 1-4-4-1 na tessitura aguda

A estrutura vertical (intervalos 1-4-4-1) surge numa tessitura aguda (fig. 9), contrastando com a sonoridade dos *clusters* em *bellow shake*, realizados num registo grave transportando o ouvinte para um contraste sonoro e tímbrico entre sonoridades agudas e graves.

Na quarta linha da primeira página, retomamos o discurso anterior com um motivo realizado em linhas paralelas num intervalo de 6ª maior, num total de 14 notas (fig. 10).



Figura 14 - Essay XVIII - motivos paralelos

Este motivo é realizado em dinâmica *ff*, dando lugar à nota sol (acima do dó central) que será realizado em portamento⁸.



⁸ movimento que desafina a palheta até 1/2 tom e retorna ao som inicial

Figura 15 - Essay XVIII - portamento

Por sua vez, o portamento (fig. 11) dará origem ao *vibrato* sempre em dinâmica *p* e articulação *dolce*, finalizando num bloco vertical (tessitura aguda) constituída por um intervalo de 2ª menor, 3ª maior, 3ª maior – int.1, 4, 4, ou seja, a mesma estrutura do bloco vertical anterior (fig.9) sem a nota de cima. Esta estrutura vertical transporta o ouvinte para uma sonoridade suspensiva que conclui a introdução.



Figura 16 - Essay XVIII - acorde 1-4-4

Na obra *Essay XVIII*, as secções *furioso* funcionam como uma espécie de refrão que separa secções maiores de características diferentes. Na página 2, inicia-se a secção *meno mosso: moderato*, com articulação sempre *legato* e dinâmica *mp* (fig. 13). Numa primeira fase, o discurso desenvolve-se com a linha principal no teclado da mão direita em movimento ondulatório e a mão esquerda realiza um papel independente com a introdução de pequenos motivos temáticos que vão sendo transpostos.



Figura 17 - Essay XVIII - início da secção *meno mosso: moderato*

Paulatinamente, este papel vai desaparecendo dando lugar a um diálogo (fig. 14), cada vez mais intenso com a realização de motivos em movimento contrário. É de salientar também a introdução de alguns motivos (mão esquerda) que pela sua disposição no teclado acabam por ter a mesma dedilhação (escrita idiomática), auxiliando o processo de

memorização e execução do intérprete.



Figura 18 - Essay XVIII - diálogo

A secção *meno mosso: moderato* termina na segunda pauta da página 5. Para o efeito, o compositor utiliza um intervalo de 2ª menor: mi-fá, intervalo 1 no teclado da mão esquerda. Este intervalo surge em confronto com uma sucessão de meios-tons (fig. 15) no sentido descendente, teclado da mão direita, atingindo o ré# que irá dar o mote para a secção seguinte.

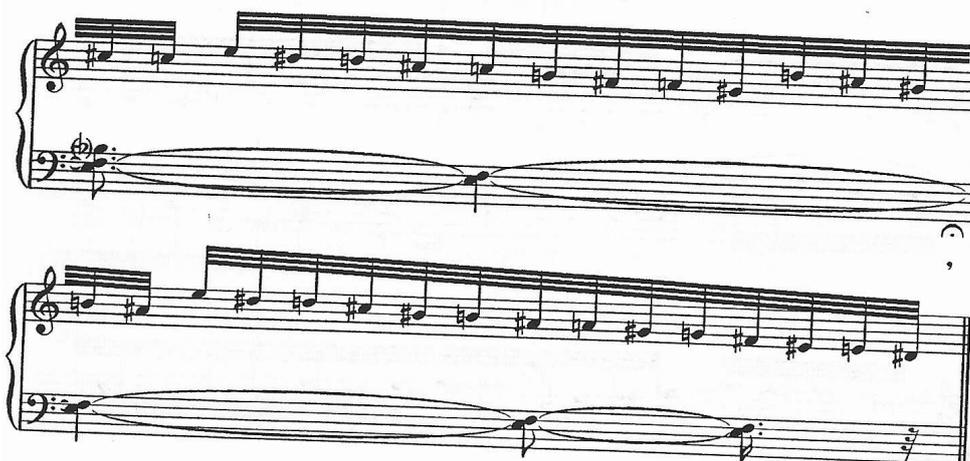


Figura 19 - Essay XVIII - final da secção *meno mosso: moderato*

A introdução da secção *furioso* (fig. 16) começa com o ré #, realizado em portamento, seguido de *vibrato* em articulação *dolce*. Por contraste, irá resolver numa estrutura vertical com tessitura aguda (lá #, si, ré #, sol). À semelhança do início da obra, a secção *furioso* da pág. 5 incluirá movimentos de *bellow shake* através do *cluster* (em ambos teclados) na tessitura grave.

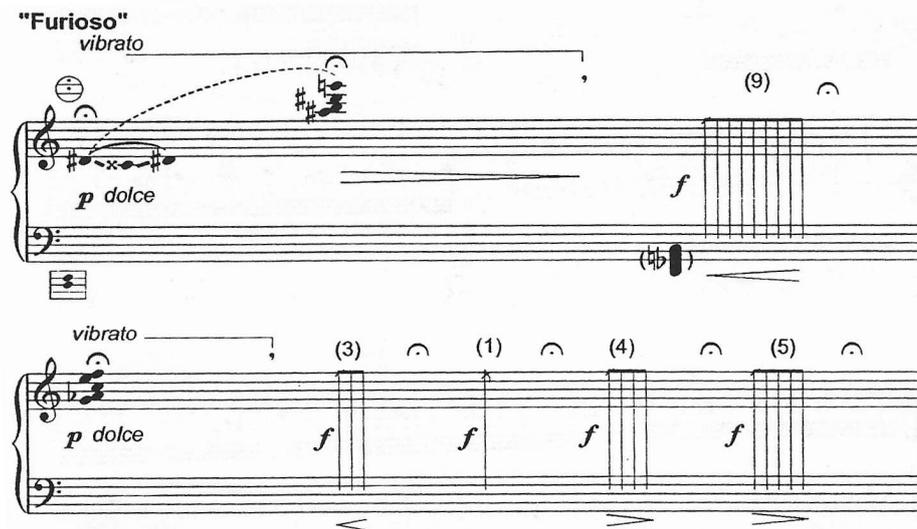


Figura 20 - Essay XVIII - início da secção *furioso*

Nesta segunda secção *furioso*, as proporções dos movimentos de *bellow shake* serão diferentes (9, 3, 1, 4, 5). No entanto, apresentam o mesmo contorno do primeiro *furioso*, embora com retrogradação e diminuição. Isto é, com a sequência 1, 4, 5, 9, 14, 23 (cujo valor anterior seria 3, ou seja 4-1): o primeiro refrão *furioso* apresentou o *bellow-shake* pela ordem: 14, 9, 5, 4, 23; o segundo *furioso* apresenta a ordem: 9, 3, 1, 4, 5. A retrogradação desta ordem seria 5, 4, 1, 3, 9; apresentado assim, vê-se que o contorno é o mesmo, mas diminuídos por dois valores da sequência.

A construção em movimento contrário relativamente aos acontecimentos revela a capacidade do compositor em procurar o equilíbrio e a intenção de escrita arquitetónica na sua obra. A própria construção das estruturas verticais que envolve este momento introdutório em cada episódio revela equilíbrio.

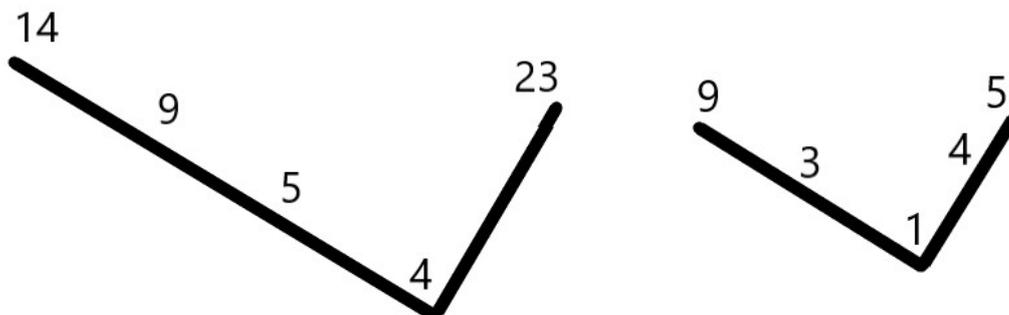


Figura 17 - Essay XVIII - relação numérica entre as duas introduções (*bellow shake*)

Por exemplo, na fig. 17, a estrutura vertical (sol, láb, dó, mi, fá) constituída por segundas menores nos extremos e terceiras maiores – ou seja, igual ao bloco da fig. 9, embora transposto (18 meios tons para baixo) - no centro revelam uma sonoridade equilibrada e estável. Sendo uma característica do teclado do acordeão ser organizado por sucessão de meios-tons e não pela escala tonal como é o caso do piano e outros instrumentos de tecla, a utilização dos mesmos blocos ou desenhos em transposições representa grande facilidade no que respeita a dedilhação.



Figura 21 - Essay XVIII - bloco vertical em *vibrato*

Após a estrutura vertical em *vibrato* (fig. 17), os movimentos de *bellow shake* concluem a sequência 3, 1, 4 e 5 (fig. 18).

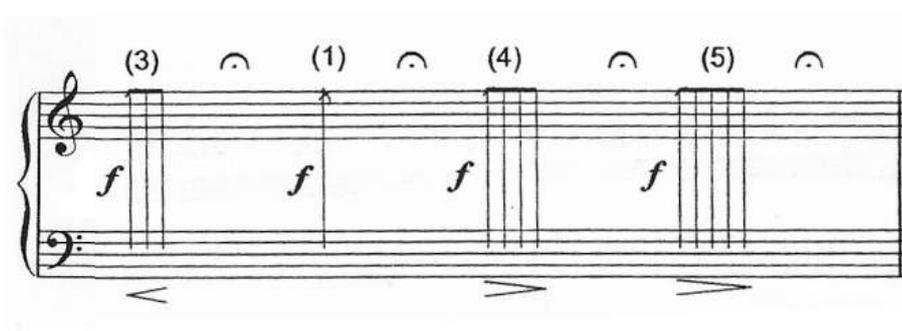


Figura 22 - Essay XVIII - relação numérica no *bellow shake*

A secção *piú mosso* (fig. 19) é precedida de um instante de silêncio (suspensão) e inicia com o mesmo motivo melódico e rítmico da secção *meno mosso: moderato* da pág. 2. No entanto, este impulso de 14 notas é reforçado, em simultâneo e em movimento paralelo semelhante por um motivo que ocorre num intervalo de 2ª maior inferior.



Figura 23 - Essay XVIII - motivo inicial na secção *Più mosso*

O paralelismo existente entre os dois teclados movimenta-se à distância vertical de 9ª M - Intervalo 14. Na secção *più mosso*, os motivos são intercalados por blocos verticais que acontecem de forma repentina e contrastante com a velocidade do discurso. O texto musical surge na forma de pequenas nuvens (grupos) que são interrompidas por aglomerados de 9 notas (fig. 20), todos com a mesma estrutura intervalar o que facilita a dedilhação, inclusive a sua transposição no teclado de botões.



Figura 24 - Essay XVIII - discurso musical na secção *più mosso*

A dinâmica *f* que inicia a secção *più mosso* vai ser reforçada por movimentos de *p* súbito com *crescendo* que acompanham os aglomerados na posição vertical. Por sua vez, também a articulação *legato* propicia um discurso fluído que permite a percepção das duas vozes em justaposição. Até ao terceiro bloco vertical (segunda pauta da página 6), a direção do discurso é no sentido ascendente com progressões da estrutura intervalar.



Figura 25 - Essay XVIII - expansão de blocos verticais na secção *più mosso*

Nas 3 últimas pautas da pág. 6, o discurso acelera e o confronto / diálogo entre as vozes torna-se cada vez mais intenso.



Figura 26 - Essay XVIII - diálogo entre as vozes na secção *piú mosso*

No início da pág. 7, a construção vertical toma maiores proporções quer em termos de duração rítmica quer em termos do alargamento do espectro sonoro (fig. 23). As dinâmicas *mp* / *f* realizadas em *crescendo* através da pressão no fole tornam este momento da obra imponente pela sua execução em bloco, diria até com um pensamento orquestral em termos de construção.

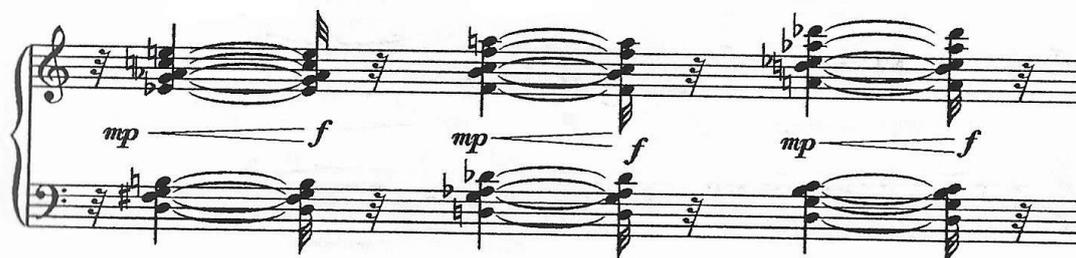


Figura 27 - Essay XVIII - progressão de blocos verticais na secção *piú mosso*

A extensão máxima é criada pela seguinte ordem intervalar (5^a dim, 3^a maior, 4^a perfeita, 4^a perfeita, 3^a maior, 4^a perfeita, 4^a perfeita, 4^a perfeita) numa extensão superior a 3 oitavas apenas possível no acordeão cromático de botões (fig. 24).

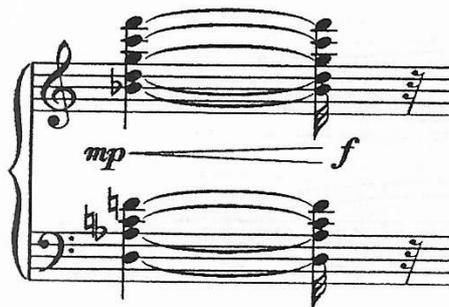


Figura 28 - Essay XVIII - extensão da estrutura vertical

A partir do final da segunda pauta (pág. 7), a entrada das vozes deixa de existir em simultâneo para passar a um modelo canónico à distância de uma fusa (ritmo) e à distância de uma sexta maior, ou int. 9 (plano vertical).

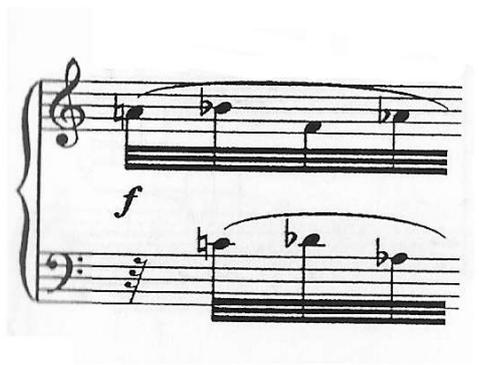


Figura 29 - Essay XVIII - entradas canónicas

Por sua vez, os blocos verticais tercinados passam a ocorrer em *bellow shake* (fig. 26) e ocorrem no sentido ascendente. A relação intervalar de cada bloco, no plano vertical, apresenta a seguinte constituição: 2ª menor, 3ª maior, 3ª maior, 2ª menor, 6ª menor, 2ª menor - Int. 1, 4, 4, 1, 8, 1.



Figura 30 - Essay XVIII - progressão de blocos verticais em *bellow shake*

As entradas em cânone (fig. 27), ritmicamente homogêneas ao discurso anterior, passam agora por um processo de aumento relativamente à distância de entrada das

vozes.



Figura 31 - Essay XVIII - entradas canônicas

O discurso canônico assume um diálogo entre as vozes à distância de um intervalo de 9ªM (int. 14), aumentando também o espectro sonoro. É de referir que o discurso musical discorre por um movimento contrário em termos de contraponto das vozes sempre numa articulação *legato* e dinâmica *f*.

O movimento de expansão de blocos verticais vai terminar (segunda pauta da pág. 9) com um grupo de 9 blocos, estabelecendo o ponto de referência com a relação numérica anteriormente apresentada 4, 5, 9 (série de fibonacci).

O final do primeiro sistema da página 9 revela uma progressão de blocos verticais com escrita idiomática para o teclado do acordeão (fig. 28) por permitir sempre a mesma posição no que diz respeito à dedilhação, como tem sido já várias vezes referido.

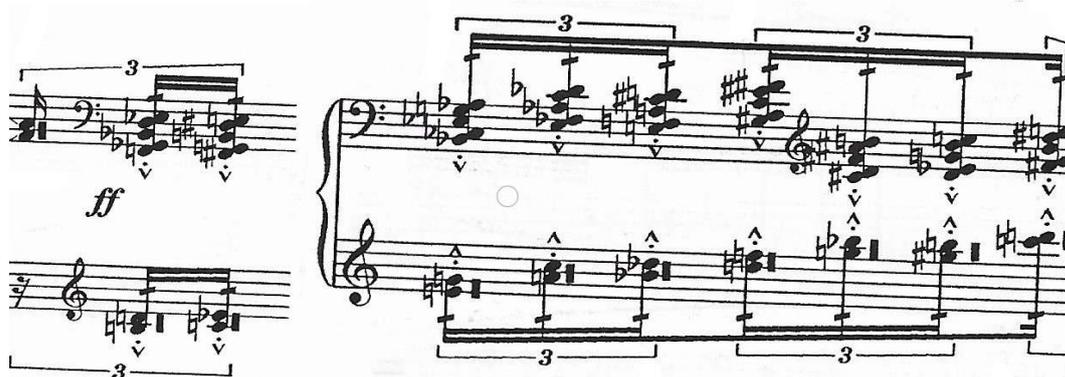


Figura 32 - Essay XVIII - progressão de estruturas verticais

A progressão de estruturas verticais (fig. 28) é acompanhada por *clusters* no teclado da mão esquerda no sentido ascendente. Os blocos são constituídos, no plano vertical, por uma relação intervalar de segunda menor nos eixos extremos e terceira maior nos eixos internos, ou seja: 2ª menor, 3ª maior, 3ª maior, 2ª menor. À semelhança da fig. 9, na

linguagem isobemática podemos observar: intervalos 1, 4, 4, 1.

A partir do final do segundo sistema (pág. 9), o discurso musical é marcado por momentos de repouso (estruturas verticais com duração longa) e de ação (estruturas verticais em *staccato* de duração breve). Esta secção compreende também uma abertura de registo e tessitura a partir do último sistema da página 9. A estrutura vertical que define o final da secção é constituída por (ré, sol, láb, réb, fá, si, dó, mi, lá) executada de forma arpejada (fig. 29) com uma ordem irregular no que diz respeito à entrada das vozes.

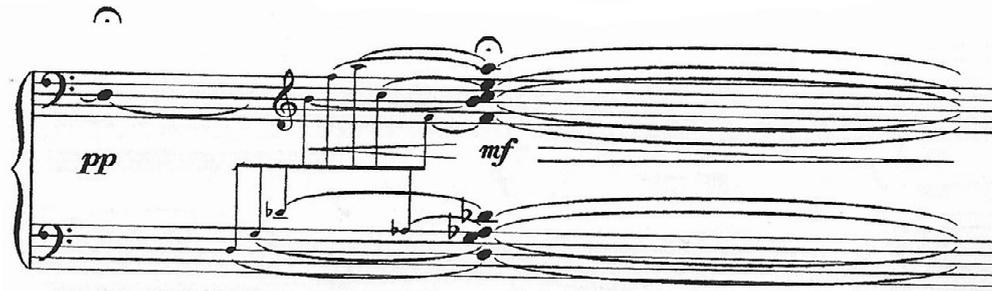


Figura 33 - Essay XVIII - estrutura vertical arpejada - final de secção

Os três últimos sistemas da pág. 10 marcam um momento de escrita contrapontística (fig. 30). Neste momento, embora escrito para duas linhas distintas, as entradas sucessivas das vozes provocam no ouvinte a sensação de uma pequena imitação (discurso canónico).



Figura 34 - Essay XVIII - escrita canônica

O movimento *furioso* (fig. 31), ou seja, o regresso do refrão, surge com um *cluster* na tessitura grave (5 movimentos) na dinâmica *f*, seguido de um movimento de 9 fusas iniciando na nota dó#. Tal como o movimento da entrada inicial, este movimento irá repousar também num bloco vertical – outra vez, o mesmo da fig. 9 (1, 4, 4,1), mas noutra transposição - em *vibrato* (mi, fá, lá, dó#, ré) em dinâmica *p* e execução *dolce*. O movimento *furioso* termina com a realização do *cluster* (semelhante ao inicial) em 4 movimentos.

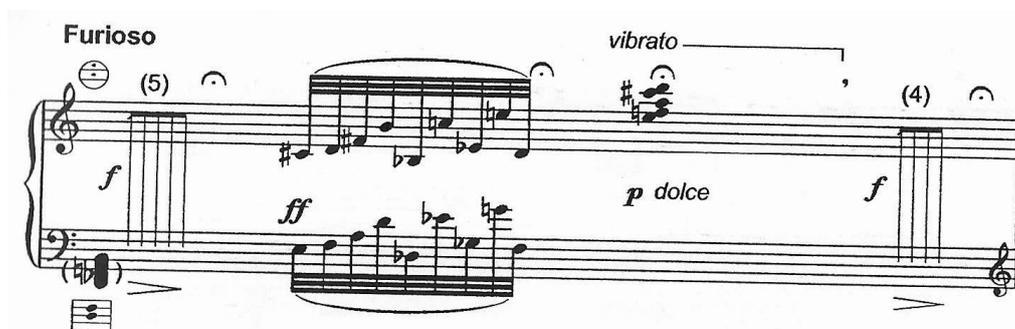


Figura 35 - Essay XVIII - secção *furioso*

A secção *meno mosso: moderato* vai do segundo sistema da pág. 11 até ao último

sistema da página 14 e contrasta com as secções anteriores (fig. 32). O início envolve um bloco vertical (teclado da mão direita) constituído pelo intervalo 1 e 5 (si, dó, fá), bloco que irá surgir no teclado da mão esquerda à distância de uma colcheia, e de um intervalo 10, sobre as notas (dó#, ré, sol).



Figura 36 - Essay XVIII - início da secção *meno mosso: moderato*

O início da pág. 12 põe em evidência o motivo (dó, lá, mi, réb, fá) no teclado da mão esquerda que vem a ser utilizado ao longo desta secção e que a partir deste momento surge em entradas canónicas, servindo de expansão do fraseado e da textura.

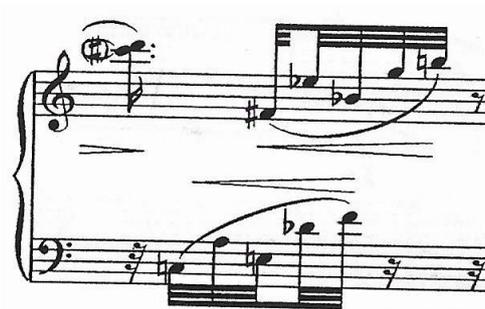


Figura 37 - Essay XVIII - motivo canónico

A partir do segundo sistema da pág. 12, um novo motivo toma lugar (dó#, ré, fá#, si, sol, mi, dó, láb, lá) que irá surgir sempre em forma ascendente e que será o mote para atingir o clímax da secção no final do segundo sistema da página 14 em dinâmica *fff*.

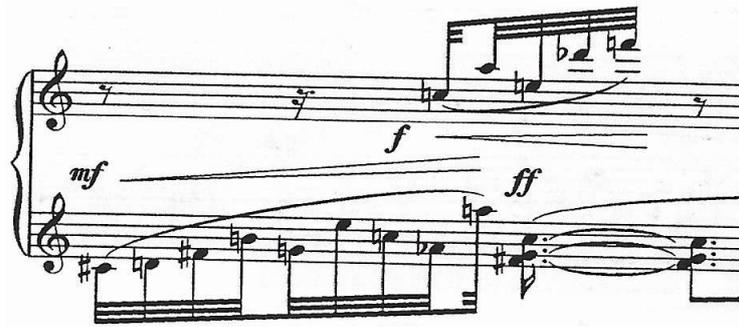


Figura 38 - Essay XVIII - motivo canónico estendido

No clímax desta secção, observa-se duas estruturas verticais (fig. 35). A relação entre as duas estruturas, embora executadas em teclados diferentes, é complementar. No geral, fica a sensação que é uma estrutura vertical só constituída por 9 notas. Num espectro sonoro grave em dinâmica *fff*, partindo do ponto de vista que podemos justapor as referidas estruturas, a construção é a seguinte: (3ª maior, 4ª perfeita, 2ª menor, 3ª maior, 3ª menor, 2ª menor, 2ª menor, 4ª perfeita). Ou seja, traduzindo para linguagem isobemática: intervalos 4, 5, 1, 4, 3, 1, 1, 5.



Figura 39 - Essay XVIII - estrutura vertical na tessitura grave

A estrutura vertical vai paulatinamente se desmembrando até repousar na nota dó que irá, num movimento de *attacca*, iniciar o movimento *molto vivo*.

É de referir que a secção *meno mosso: moderato* cria uma espécie de ramificação dos materiais utilizados e que utiliza os dois teclados do acordeão como se um fosse a extensão do outro numa relação de complementaridade, independência e inovação da escrita musical.

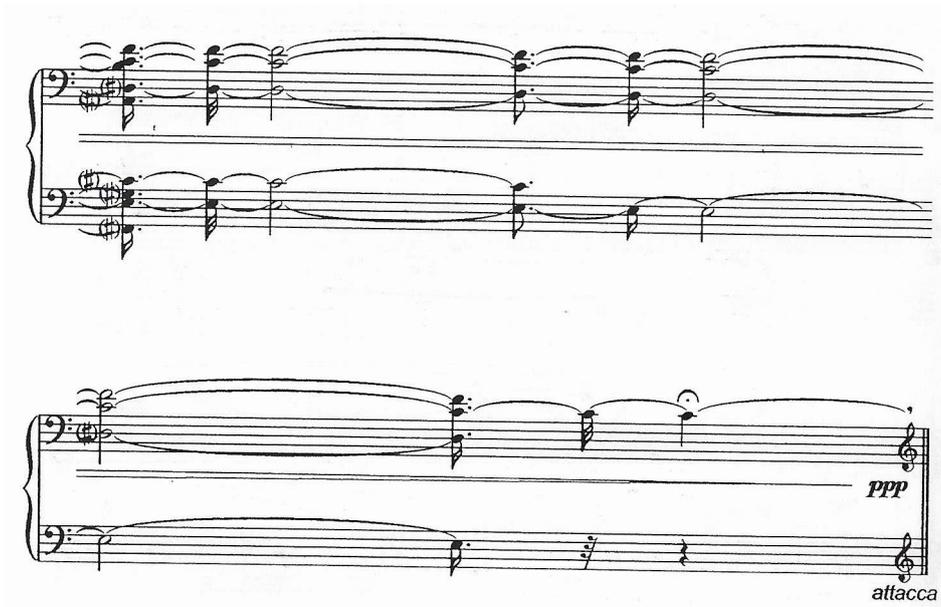


Figura 40 - Essay XVIII - final da secção *meno mosso: moderato*

A secção *molto vivo* revela virtuosidade e põe em confronto direto, por movimento contrário, os dois teclados. O teclado da mão direita inicia a secção na nota dó enquanto o teclado da mão esquerda inicia na nota sol (4ª perfeita abaixo), num discurso canónico à distância de desfasamento de uma fusa.

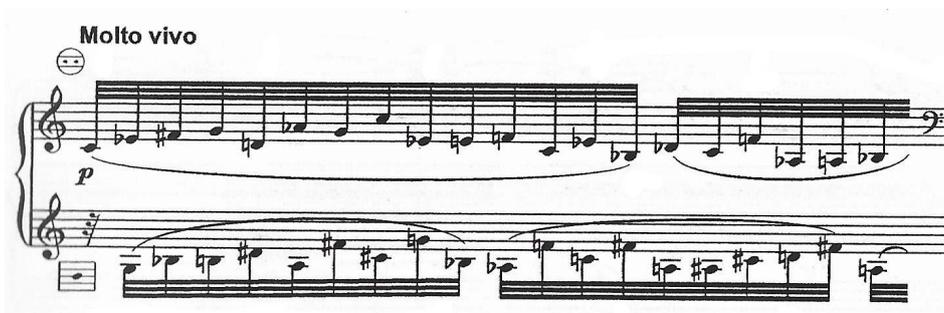


Figura 41 - Essay XVIII - início da secção *molto vivo*

O discurso parece encaminhar-se para a tessitura aguda (fig. 38), os movimentos que caracterizam esta secção são ondulatórios e o texto musical nunca se repete.

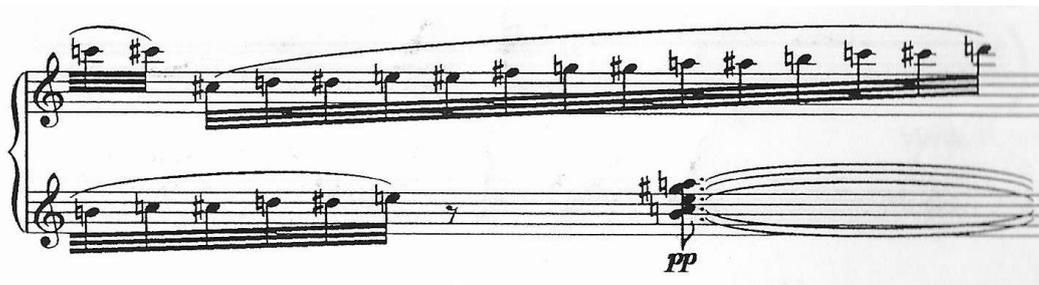


Figura 42 - Essay XVIII - movimento ascendente por meios-tons na secção *molto vivo*

O final da secção *molto vivo* termina no final do segundo sistema da página 17, com um bloco vertical no teclado da mão esquerda (si, dó, mi, sol#, lá) enquanto o teclado da mão direita executa pequenos movimentos de meios-tons ascendentes em direção à nota ré 5 (fig. 39).

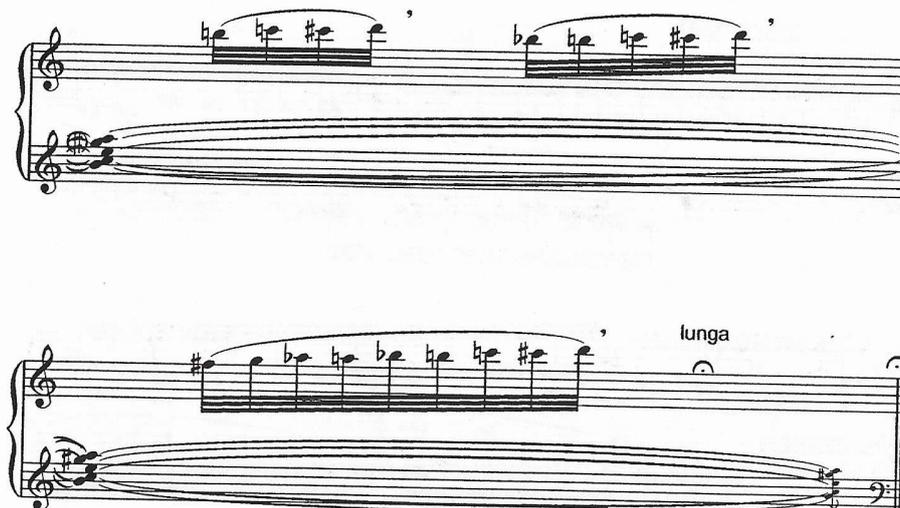


Figura 43 - Essay XVIII - final da secção *molto vivo*

À semelhança dos episódios anteriores, o andamento *furioso* da pág. 17 marca o início da última entrada que irá originar o andamento *lento e tranquillo* rumo ao final da obra.

O andamento *furioso*, novamente o refrão, inicia com um *cluster* realizado em movimentos de *bellow shake* na tessitura grave e dinâmica *f* com 14 movimentos. A técnica de *bellow shake* em movimentos normais (abrir / fechar) repousa num bloco vertical (fá, solb, sib, ré) em dinâmica *p* e execução *vibrato* e *dolce*, contrastando com o movimento anterior. Esta secção termina tal como iniciou com *bellow shake* na tessitura grave, mas

apenas com 4 movimentos.

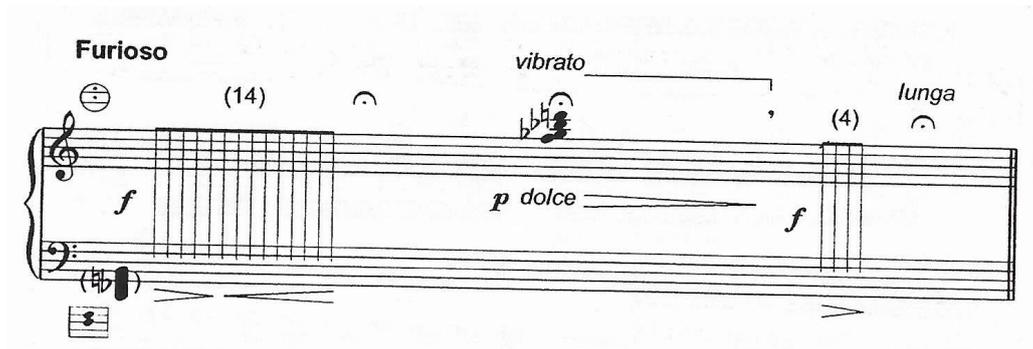


Figura 44 - Essay XVIII - início da secção *furioso*

A secção *lento tranquillo* (final da pág. 17) inicia na nota ré originando um discurso melódico (notas prolongadas) e em simultâneo polifónico, sobretudo a partir do segundo sistema da página 18 com a entrada do fá# e, posteriormente sib, no teclado da mão esquerda como se um instrumento de sopro se tratasse. É de sublinhar que a pauta central evidencia mais claramente a estrutura harmónica, por não incluir a complexidade rítmica da pauta superior.

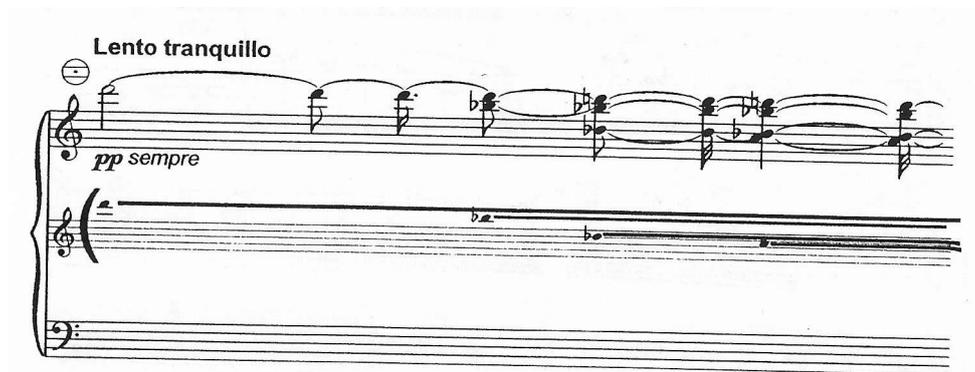


Figura 45 - Essay XVIII - início da secção *lento tranquillo*

A penúltima secção, que inicia no final do segundo sistema da página 19, sustenta a sua base num bloco vertical constituído por sib, si, mib, acrescentado a oitava diminuta (sol b, sol) abrindo espaço para a nota fá que vai ser repetida e ornamentada na voz superior.

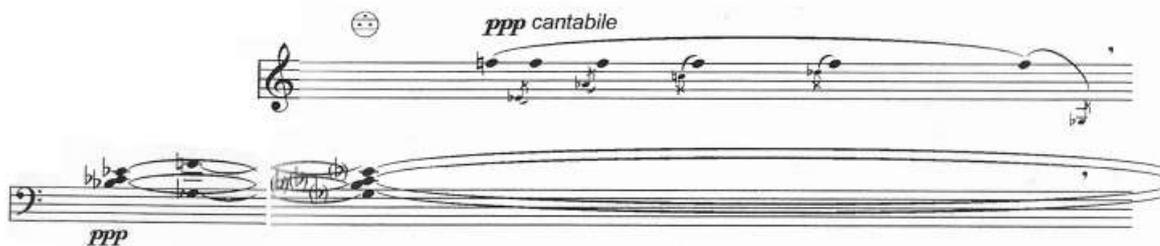


Figura 46 - Essay XVIII - momento de transição na secção *lento tranquilo*

A partir deste momento, surgem deambulações quer no sentido ascendente como descendente baseadas em material anteriormente apresentado numa espécie de monólogo (a uma só voz).

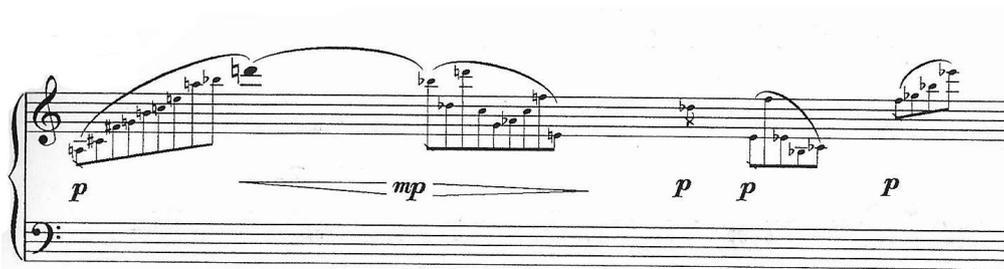


Figura 47 - Essay XVIII - deambulações na secção *lento tranquilo*

A obra *Essay XVIII* termina numa tessitura aguda com as notas suspensas (ré, mib, mi, fá, fá#) em *vibrato* num andamento *lento* e *dolce*, numa dinâmica em decrescendo *al niente*. O facto de ser um *cluster* elimina do som qualquer característica intervalar, acabando assim numa sonoridade neutra e sem cor.

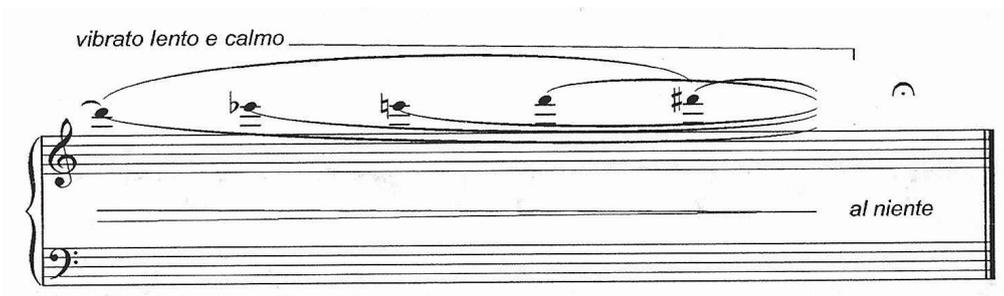


Figura 48 - Essay XVIII - final da obra *Essay XVIII*

6.2. Asas - Música de Câmara c/ Acordeão

A obra *Asas* foi composta pelo compositor Christopher Bochmann e finalizada a 9 de janeiro de 2020 em Lisboa. Escrita para voz (soprano), saxofone soprano, acordeão, viola e violoncelo, a obra surgiu através de uma encomenda realizada pelo grupo de música contemporânea Síntese (Guarda). No que diz respeito à estrutura geral, *Asas* está constituída em 3 partes, ao longo de 34 páginas com a duração de aproximadamente 9'. Na tabela 3, surge informação sobre a estrutura:

Tabela 3 - Estrutura da obra *Asas*

	Andamento	n. compassos / páginas
<i>Part I</i>	Andante	58 compassos / 10 páginas
<i>Part II</i>	L'istesso tempo	18 compassos / 5 páginas
<i>Part III</i>	L'istesso tempo	67 compassos / 19 páginas

6.2.1. Part I

A *Part I* surge ao longo de 58 compassos, num andamento *andante* atribuído aos instrumentos voz soprano, saxofone soprano e acordeão. O texto que surge associado à voz é o seguinte: “asas para que quero asas se em mim mora a alma de um sonhador”.

O primeiro andamento da obra *Asas* inicia com a voz soprano e o saxofone soprano (compasso 1) numa dinâmica *mp* e tempo *andante* (fig. 45). As notas iniciais (lá, dó) constituem o mote para a entrada da voz soprano e também do saxofone num movimento que retorna sempre ao ponto de partida: a nota dó 5.

The image shows a musical score for the beginning of Part I of 'Asas'. It consists of two staves: Soprano and Sopr. Sax. The tempo is marked 'Andante'. The Soprano part starts with a triplet of notes (A, G, F) followed by a long note (A) and then another triplet (A, G, F). The Sopr. Sax. part starts with a triplet of notes (A, G, F) followed by a long note (A) and then another triplet (A, G, F). The dynamics are marked 'mp' and 'p'.

Figura 49 - *Asas* - início da secção *andante*

Esta primeira intervenção estende-se até ao compasso 5, momento em que entra o acordeão. O bloco vertical realizado pelo acordeão surge em *bellow shake* (fig. 46), numa construção vertical característica da escrita de Christopher Bochmann com a seguinte relação intervalar (sétima maior no baixo, terceira maior, 5ª perfeita, segunda menor, terceira menor). Na linguagem isobemática, intervalo 11, 4, 7, 1, 3.



Figura 50 - Asas - movimento de *bellow shake*

O bloco vertical (fig. 46) emerge em *bellow shake* num total de 11 movimentos, em *desacelerando*, permitindo a passagem para a próxima intervenção do saxofone soprano no compasso 6 (fig. 47). A partir do compasso 6, o saxofone incide sobre a nota mi, assumindo também a condução melódica principal reforçada pelo acordeão num movimento de *bellow shake* (4 movimentos) no compasso 7 e pela entrada da voz soprano no compasso 8. Nesta segunda intervenção, nota-se que o bloco vertical, na pauta de cima, tem a mesma estrutura da intervenção anterior, soando apenas uma transposição 3 meios tons acima.

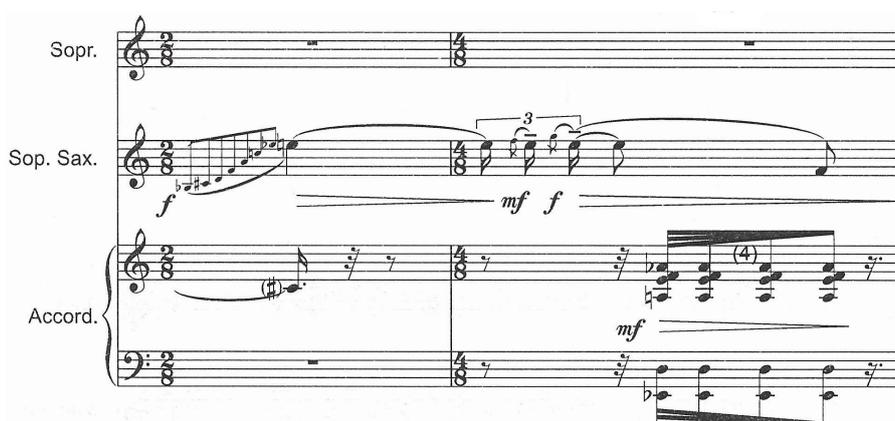


Figura 51 - Asas - interação entre saxofone e acordeão

A partir do compasso 8, a voz soprano volta a assumir o fio condutor desenvolvendo o material até à nota sol que acontece na entrada canónica do compasso 9 (fig. 48) reforçada pelos movimentos de *bellow shake* no acordeão (7 movimentos) também em

desacelerando. No compasso 9, o motivo que precede a nota sol no saxofone será invertido na voz soprano (sol, mib, láb, fá, mi).

The image shows a musical score for three instruments: Soprano (Sopr.), Soprano Saxophone (Sop. Sax.), and Accordion (Accord.). The music is in 5/8 time. The Soprano part features a long, sustained melodic line starting with a *dim.* (diminuendo) marking. The Soprano Saxophone part has a triplet of eighth notes marked *f* (forte). The Accordion part consists of a series of chords in the right hand and a bass line in the left hand, marked *mf* (mezzo-forte). A 7th chord symbol (7) is visible above the right-hand part of the accordion.

Figura 52 - Asas - interação entre voz, saxofone e acordeão

É de referir que o texto musical atribuído ao acordeão apresenta uma escrita totalmente idiomática, no sentido em que a progressão dos blocos verticais sobre o mesmo baixo (mib, ré) acontece de uma forma gradual que permite a mesma dedilhação no teclado. É de destacar também que toda esta primeira parte / andamento é realizada apenas pela voz soprano, saxofone soprano e acordeão que assume um papel importante no discurso sobretudo ao nível da sustentação e enchimento da textura harmónica vertical, aparecendo por vezes com pequenas intervenções melódicas.

No compasso 10, o acordeão inicia o seu discurso complementado pelo saxofone e no compasso 11 o saxofone volta a alargar também o seu discurso até à nota si. Esta secção termina no compasso 12 com um intervalo de sétima menor realizado na voz. Até ao momento, o texto tem sido apenas a palavra “Asas”. Terminada a entrada temática, o compasso 13 prossegue para a próxima secção, o texto refere “para que quero asas”.

The image shows a musical notation for the text 'pa-ra que que-ro'. The notes are grouped into two triplets of eighth notes, indicated by brackets with the number '3' above them. The lyrics are written below the notes: 'pa - ra que que-ro'.

Figura 53 - Asas - divisão rítmica do texto na voz soprano

No compasso 13, o saxofone e o acordeão entram em simultâneo abrindo espaço

para a entrada da voz (nota dó#) numa dinâmica *mf* e num discurso rítmico e melódico que irá estender-se até à nota fá originando um motivo que será apresentado de forma imitativa entre os três instrumentos.

Importa referir que o acordeão desempenha, por vezes, a função de dois ou mais instrumentos diferentes. No compasso 16, a voz soprano estabelece a terceira maior (lá - dó #) enquanto o acordeão executa uma progressão com blocos verticais esquemáticos (fig. 50), isto é, os aglomerados da mão direita e os da mão esquerda têm a mesma estrutura intervalar, facilitando assim a dedilhação no teclado do acordeão.



Figura 54 - Asas - progressão de blocos verticais com a mesma estrutura intervalar no acordeão

No seguimento, o saxofone alto executa um movimento invertido (compasso 17) que origina a entrada canónica do acordeão (sol#, si, dó, sol) no compasso 18. Note-se que no acordeão, os desenhos das duas mãos não são apenas canónicos mas realizam-se no mesmo registo – um contexto que é possível e idiomático do acordeão, embora pouco idiomático noutros instrumentos de tecla.



Figura 55 - Asas - entrada canónica no acordeão

A partir do compasso 19 surge um diálogo entre voz soprano, saxofone alto e acor-

deão num discurso que se adensa, mas que põe em evidência toda a mestria composicional de Christopher Bochmann. O texto reflete a palavra *Asas*. Esta pequena secção desenvolve-se até ao compasso 24. No compasso 25, surge um novo quadro até ao compasso 30, desta vez o texto refere “se em mim mora a alma”.



Figura 56 - *Asas* - divisão rítmica do texto na voz soprano

Neste momento, o acordeão realiza assumidamente funções rítmicas com a execução de blocos verticais em 1, 4 e 3 movimentos de *bellow shake*, num movimento em *desacelerando* (fig. 53), interagindo contrapontisticamente a partir da segunda metade do compasso 27.

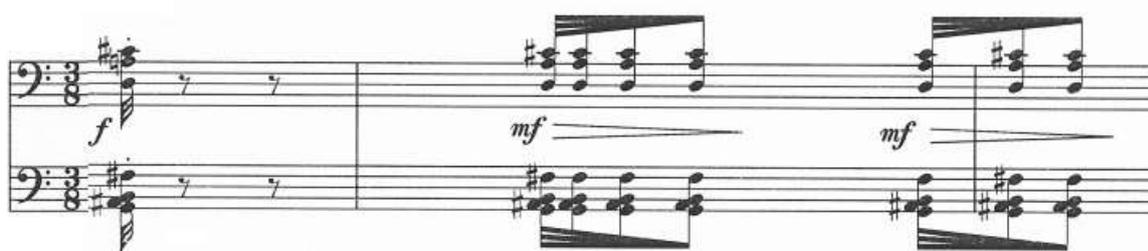


Figura 57 - *Asas* - movimentos de *bellow shake* em *desacelerando*

No compasso 28, intensifica-se o diálogo entre voz soprano, saxofone e acordeão, sobretudo através dos motivos (láb, fá, mi, mib) na voz, (fá, mi si) no saxofone e (sol#, mi fá#) no acordeão. A linha do baixo, no acordeão, realiza uma progressão por meios-tons no sentido descendente (fá#, fá, mi).

Musical score for 'Asas' showing a dialogue between Soprano, Soprano Saxophone, and Accordion. The Soprano part has a blue circle around a triplet of notes. The Soprano Saxophone part has a red circle around a triplet of notes. The Accordion part has an orange circle around a triplet of notes. Dynamics include *mf* and accents.

Figura 58 - Asas - diálogo entre as vozes

Também no final do compasso 29 / princípio do 30 surgem relações interessantes (fig. 55), por ex. (si, sib, fá, ré) em especial a quinta ascendente e a terceira descendente (voz soprano), (mi, lá, fá) décima primeira ascendente, terceira descendente no saxofone e (sol, fá#, si) no acordeão, sobretudo a segunda menor e quarta diminuta.

Musical score for 'Asas' showing a relationship of complementarity between Soprano, Soprano Saxophone, and Accordion. The Soprano part has a blue circle around a triplet of notes. The Soprano Saxophone part has a red circle around a triplet of notes. The Accordion part has an orange circle around a triplet of notes. Dynamics include *mf* and *p*.

Figura 59 - Asas - relação de complementaridade

Na secção entre o compasso 31 ao 39 parece retomar a proliferação do discurso através de relações canónicas entre as vozes (fig. 56), por ex. (sol, mib, ré) no acordeão e saxofone, (sol, ré) na voz soprano.

Figura 60 - Asas - relações canônicas aumento / diminuição

Do compasso 40 ao final do compasso 46, o saxofone e o acordeão estabelecem um profícuo e acessível diálogo. Neste período, a voz aparece com uma pequena expansão, iniciando no compasso 42 e terminando no compasso 45.

A partir do compasso 47, a voz desenvolve e progride no texto, o saxofone estabelece um discurso com motivos que aparecem nos momentos de repouso da voz. O acordeão apresenta uma textura vertical claramente assumida para o preenchimento e sustentação de base da voz e do saxofone. Esta relação manter-se-á até ao final da *Part I*.

Figura 61 - Asas - diálogo entre voz soprano e saxofone sobre paralelismo vertical sustentado

No final da primeira parte (compasso 58) a viola e o violoncelo com as notas dó e dó# respetivamente (intervalo 11 – oitava diminuta) fazem a sua entrada em *fade in* (*pp*) estabelecendo a passagem para a *part II* da obra.

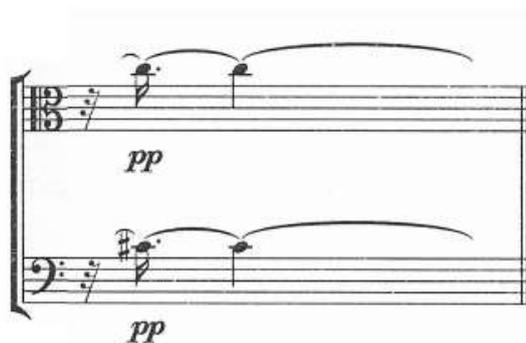


Figura 62 - Asas - final da secção Part I - notas de passagem para a secção *Part II*

A voz termina com a sílaba “so”, deixando em aberto a palavra sonhador. O saxofone executa um pequeno motivo (láb, lá, dó, si), dinâmica *p* e *legato* em movimento ascendente (segunda menor, terceira menor e sétima maior). Por sua vez, o acordeão termina esta primeira parte num bloco vertical suspenso constituído por segundas menores nas extremidades, terceira menor, quinta perfeita e sétima menor no centro.

6.2.2. Part II

A secção *Part II* está desenvolvida ao longo de 18 compassos no andamento *L'istesso tempo* apenas para os instrumentos (saxofone, acordeão, viola d'arco e violoncelo). A voz voltará a juntar-se à textura apenas na secção *Part III*.

No primeiro compasso, 1/8, a viola e o violoncelo executam as notas iniciadas no final da *Part I* (último compasso) numa intenção de continuidade do discurso e não propriamente de paragem entre secções.

L'istesso tempo

Vla.

Vc.

Figura 63 - Asas - início da Part II

A partir do compasso 2 até ao compasso 5, a viola e o violoncelo desenvolvem o seu texto numa linguagem paralela à distância vertical de 11 meios-tons (compasso 2), 7 meios-tons (compasso 3), 4 meios-tons (compasso 3), 18 meios-tons (compasso 4). O fluxo de movimentos é descendente no compasso 2, ascendente no compasso 3 e descendente no compasso 4.

L'istesso tempo

mf

mf

mf

mf

Figura 64 - Asas - paralelismo entre viola e violoncelo

A partir do compasso 5, a entrada das vozes passa a ser imitativa, à distância de oito fusas. O saxofone irá entrar no compasso 9 e intensificar, numa relação de complementaridade / extensão das linhas, esta construção de momentos imitativos.

5

Vla.

Vc.

mf

mp

p

f dim.

mf

Figura 65 - Asas - momento canónico

No compasso 11, o acordeão introduz um discurso paralelo entre os teclados (fig. 62) em permanente diálogo com o saxofone enquanto as cordas (viola e violoncelo) desenvolvem uma espécie de contraponto.

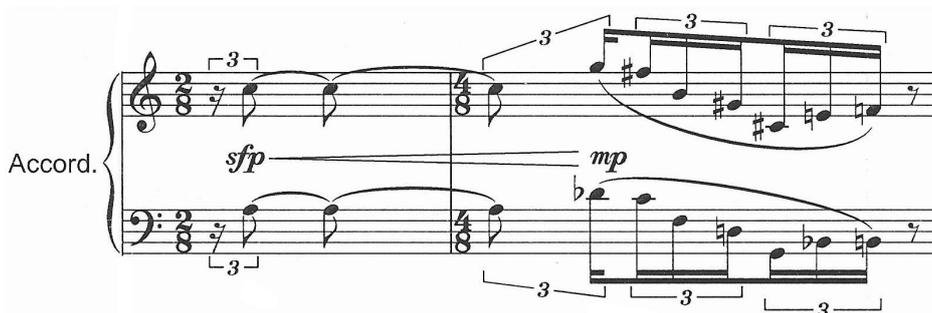


Figura 66 - Asas - paralelismo no acordeão

O confronto entre acordeão e saxofone surge por justaposição no compasso 12 e em pergunta-resposta no compasso 13.

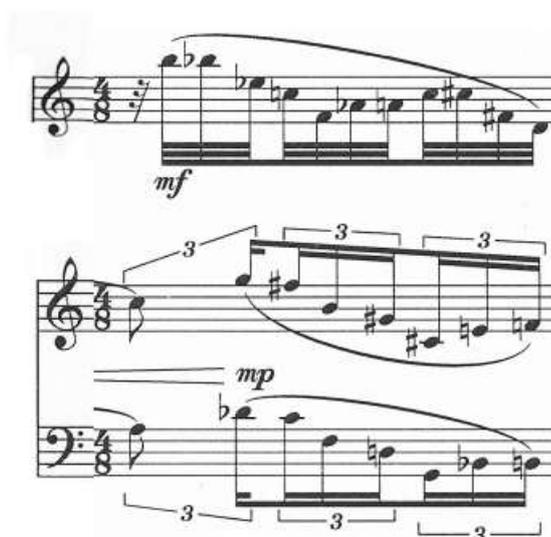


Figura 67 - Asas - momento imitativo por aumentação

No compasso 14, o acordeão entra com um movimento em tercina e o saxofone responde com o mesmo desenho motivico mas num processo de contração (fusas). No final do compasso 16, assistimos à entrada canónica entre o acordeão e o saxofone.

The image shows a musical score for Soprano Saxophone (Sop. Sax.) and Accordion (Accord.). The time signature is 4/3. The Sop. Sax. part starts with a rest in the first measure, followed by a melodic line with a dynamic marking of *mf*. The Accord. part consists of two staves (treble and bass clef) with a dynamic marking of *mf dim.*. Both parts feature a complex rhythmic pattern of four notes per measure, with the first three notes grouped as a triplet. The melody in both parts is highly chromatic and imitative.

Figura 68 - Asas - momento imitativo por contração

No compasso 17, o jogo rítmico (4 por 3) passa a ser realizado apenas pelo acordeão (dois teclados) com interação do saxofone e das cordas a partir do compasso 18.

The image shows a musical score for four instruments: Soprano Saxophone, Accordion, Viola, and Violoncello. The time signature is 4/3. The Saxophone part has a dynamic marking of *p*. The Accordion part has a dynamic marking of *p*. The Viola and Violoncello parts also have a dynamic marking of *p*. The score shows a complex rhythmic pattern of four notes per measure, with the first three notes grouped as a triplet. The melody in all parts is highly chromatic and imitative.

Figura 69 - Asas - intensificação do discurso no saxofone soprano, acordeão, viola e violoncelo

Neste momento, a relação entre as vozes intensifica-se numa escrita assumidamente contrapontística a 5 vozes que irá estabelecer a transição para a *Part III*.

6.2.3. Part III

A *Part III* é a maior parte da obra *Asas* de Christopher Bochmann, desenvolve-se em 67 compassos no andamento *L'istesso tempo* com o regresso da voz e com o seguinte texto: “alma de um sonhador para que quero asas”. Na secção *Part III*, o acordeão realiza um discurso ostinato com motivos entrelaçados e rápidos.



Figura 70 - Asas - início da Part III - acordeão

Por sua vez, a voz, o saxofone e as cordas (viola e violoncelo) cantam a melodia (dó, láb, lá, mi) num único desenho realizado em paralelismo (int. 11, 4, 3) entre as quatro vozes.

Musical score for the vocal, saxophone, viola, and cello parts of 'Asas'. The score is titled 'L'istesso tempo' and 'mf'. It shows four staves: Soprano (Sopr.), Soprano Saxophone (Sop. Sax.), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). Each staff contains a melodic line with triplets and slurs, illustrating the parallelism mentioned in the text. The Soprano part includes the lyrics 'a' and 'a'.

Figura 71 - Asas - Part III - tema e paralelismo

A partir do compasso 3, o saxofone realiza o motivo temático desfasado relativamente às restantes vozes numa espécie de desconstrução do material anteriormente exposto. No compasso 5, a entrada canónica é evidente.

A partir do compasso 6 até ao compasso 12, acordeão e cordas (viola e violoncelo) passam a desempenhar funções distintas, ou seja, o acordeão continua o seu ostinato em movimentos descendentes e as cordas realizam aglomerados em bloco, enquanto o saxo-

fone interage com a voz.

No acordeão, a base rítmica muda ligeiramente nos compassos 10, 11 e 12. No compasso 13, o saxofone surge como instrumento solista em articulação *legato, cantabile* e dinâmica *mp* sobre um paralelismo com duas quintas perfeitas sobrepostas (sib, fá / lá, mi) realizadas pela viola e pelo violoncelo.



Figura 72 - Asas - Part III - fraseado do saxofone

No seguimento, o acordeão entra no compasso 19, articulando o seu discurso através de uma sucessão de meios-tons no teclado da mão direita com padrões que se repetem e que vão descendo na tessitura enquanto o teclado da mão esquerda repete um motivo temático (mib, ré, si, sib, sol, sol#, lá).

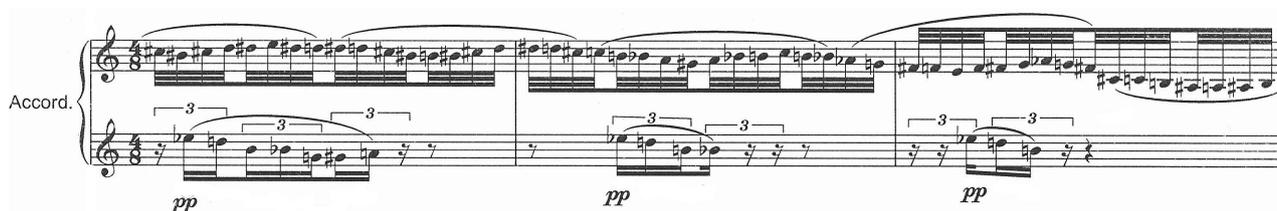


Figura 73 - Asas - Part III - discurso esquemático no acordeão

No compasso 20, a voz soprano retoma a sua entrada, na sílaba “so”, estabelecendo diálogo com o saxofone (compasso 21). O intervalo 3 (nota mib no saxofone) irá determinar o movimento ascendente da voz em direção ao mib (uníssonos) que será finalizado pelo intervalo 11 descendente (mi) no saxofone.

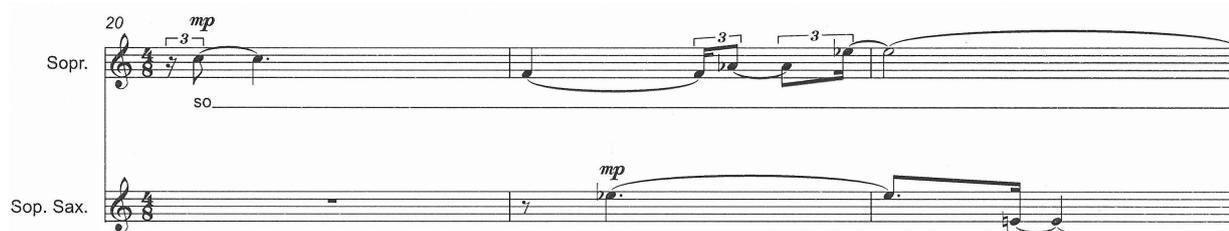


Figura 74 - Asas - Part III - relação contrapontística entre voz soprano e saxofone

No compasso 24, voz, viola e violoncelo entram em bloco (fig. 71). A voz desenvolve a melodia enquanto as cordas estabelecem um paralelismo.



Figura 75 - Asas - Part III - relação vertical entre voz, viola e violoncelo

A partir do compasso 26, voltamos ao momento canónico embora a entrada da voz apresente um ritmo aumentado relativamente ao saxofone e as cordas um ritmo diminuído (fusas) - compasso 28. Esta secção irá até ao compasso 31.



Figura 76 - Asas - Part III - entradas canónicas por aumentação / diminuição

A partir do compasso 32, a viola apresenta o seu momento de solista apoiada pelo violoncelo através de um intervalo 11, notas com arco e *pizzicatos*.

Figura 77 - Asas - Part III - momento solista da viola d'arco

No compasso 40, surge a voz num registo *quasi parlato* numa dinâmica *pp* em articulação *staccato* referindo o texto “para que quero”. Este momento (compasso 40) servirá de transição para o momento dedicado ao violoncelo, em *cantabile* até ao compasso 48.

(quasi parlato)

Figura 78 - Asas - Part III - momento *quasi parlato* - voz soprano

Figura 79 - Asas - Part III - excerto da parte do violoncelo solo

A partir do compasso 49, entramos numa fase final da obra com o motivo inicial *da Part I* (lá-dó) assumido pela voz soprano. O acordeão entra três fusas antes do compasso 49 com o motivo por meios-tons ascendentes semelhante ao anteriormente realizado sobreposto por movimentos em tercina. O material realizado no acordeão introduz a entrada da voz, seguida do saxofone em ritmo aumentado (compasso 50), viola (compasso 51) e violoncelo (compasso 52) em ritmo diminuído (colcheias).

Figura 80 - Asas - Part III - entrada do acordeão e da voz

A partir do compasso 54, a textura no acordeão altera-se (bloco vertical arpejado no teclado da mão direita), a voz incide sobre a palavra “asas” (compasso 55), o saxofone, viola e violoncelo estabelecem uma última relação canónica no final do compasso 55 e 56, estabilizando o discurso musical com a palavra “asas” (entrada da voz) no compasso 59. O acordeão termina o seu discurso no compasso 60.

Figura 81 - Asas - Part III - bloco vertical arpejado no acordeão

Figura 82 - Asas - Part III - melisma sobre a sílaba “a” - voz soprano

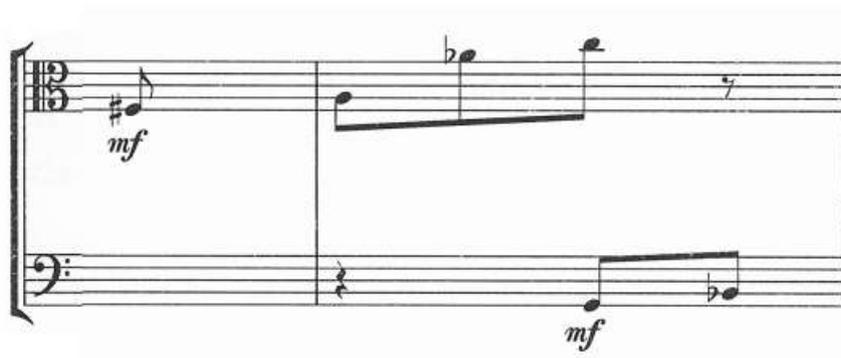


Figura 83 - Asas - Part III - entradas canônicas entre saxofone, viola e violoncelo

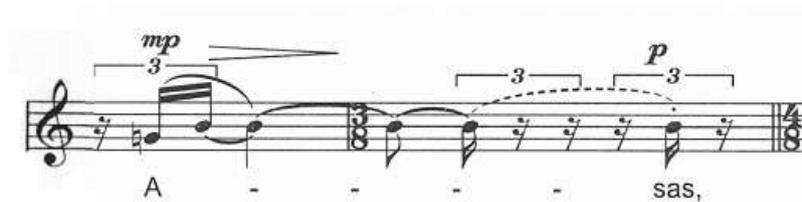
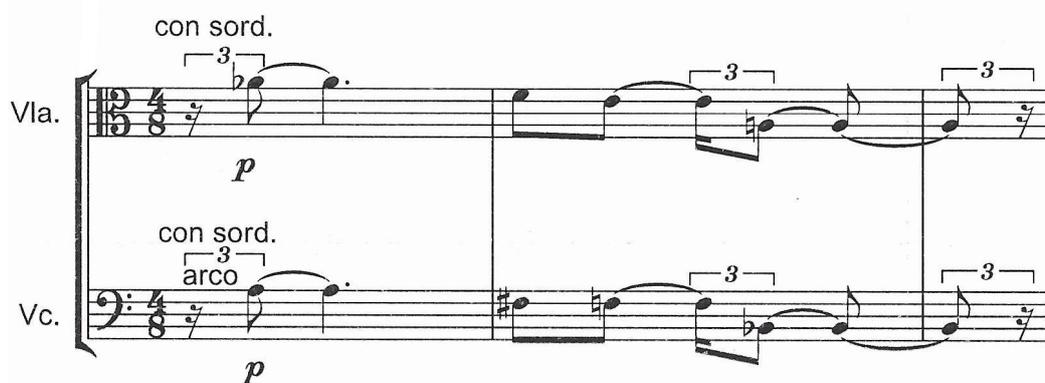


Figura 84 - Asas - Part III - entrada temática da voz

A partir do compasso 61, surge um pequeno desenho em paralelismo entre o saxofone, viola e violoncelo numa dinâmica *p*. Os instrumentos de corda tocam com a surdina até ao final da peça.

Sop. Sax. 

Vla. 

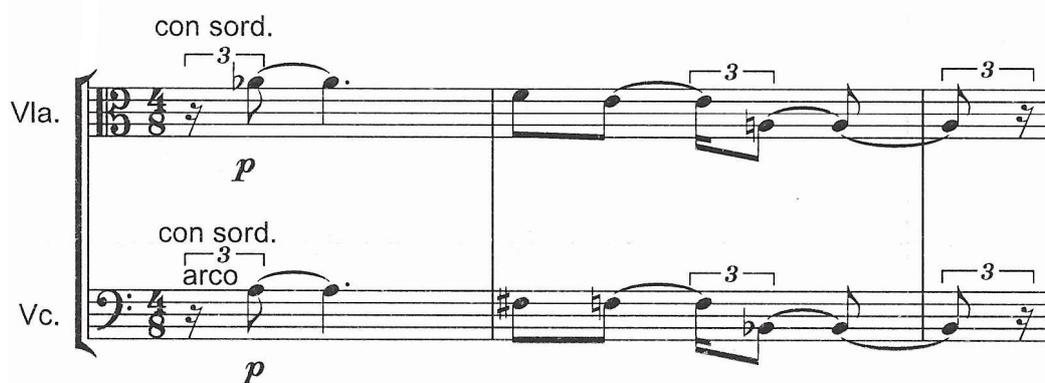
Vc. 

Figura 85 - Asas - Part III - paralelismo entre saxofone, viola e violoncelo

A voz soprano surgirá no compasso 62 com o ritmo ligeiramente diferente, mas com a mesma relação intervalar (3ª menor, 2ª menor).

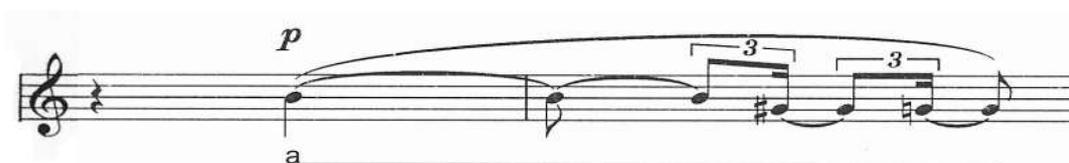


Figura 86 - Asas - Part III - entrada temática da voz

O desenho do saxofone (mib, ré si, mi) reforçada pelas cordas constitui o mote para a entrada da voz (compasso 62) que enfatiza a palavra “Asas”. A construção final (saxofone, viola e violoncelo) resulta num aglomerado constituído por uma sétima maior e uma quinta perfeita (réb, dó, sol).

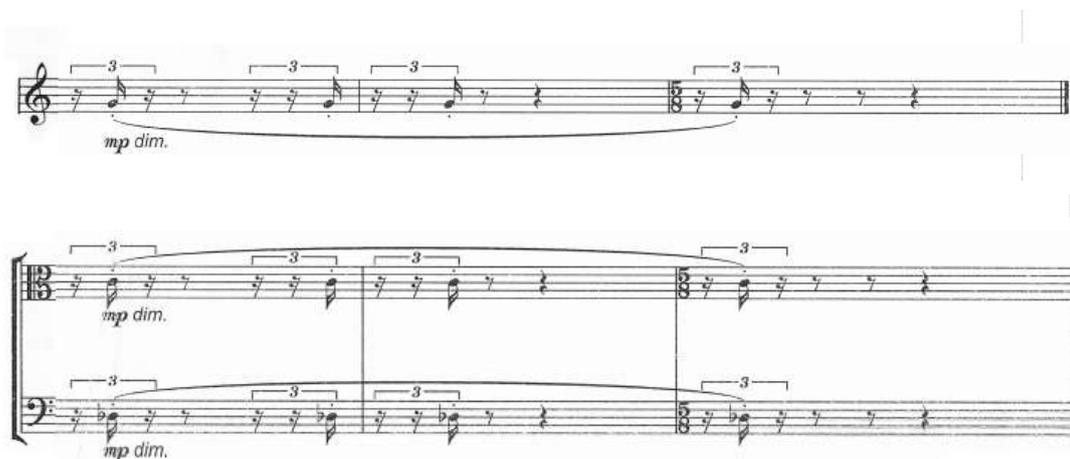


Figura 87 - Asas - Part III - paralelismo rítmico entre saxofone, viola d'arco e violoncelo

A obra termina sobre um mib (voz soprano) com a segunda sílaba da palavra “Asas”.



Figura 88 - Asas - Part III - final - entrada temática da voz

6.3. Fear no more the heat o' the sun - Ensemble c/ acordeão

Fear no more the heat o' the sun é uma obra para ensemble de 12 instrumentos composta pelo compositor Christopher Bochmann a 28 de outubro de 2016 em Lisboa. Originalmente escrita para flauta, clarinete, saxofone alto, vibrafone, piano, 4 guitarras, acordeão e 2 violinos, a obra surgiu num âmbito pedagógico inserido no Grupo de Música Contemporânea do Departamento de Música da Universidade de Évora.

A obra é também inspirada numa das canções do escritor e poeta William Shakespeare (1564-1616), sendo poema o seguinte:

Tabela 4 - Texto e tradução do poema *Fear no more the heat o' the sun*

<p><i>Fear no more the heat o' the sun, Nor the furious winter's rages; Thou thy worldly task hast done, Home art gone, and ta'en thy wages: Golden lads and girls all must, As chimney-sweepers, come to dust.</i></p>	<p>Não tema mais o calor do sol, Nem as fúrias do inverno furioso; Tu tua tarefa mundana cumpriu, A casa se foi e recebeu teu salário: Rapazes e garotas de ouro todos devem, Como limpadores de chaminés, vire pó.</p>
<p><i>Fear no more the frown o' the great; Thou art past the tyrant's stroke; Care no more to clothe and eat; To thee the reed is as the oak: The scepter, learning, physic, must All follow this, and come to dust.</i></p>	<p>Não tema mais a carranca dos grandes; Você passou pelo golpe do tirano; Não se preocupe mais em vestir e comer; Para ti a cana é como o carvalho: O cetro, aprendizado, físico, deve Todos seguem isso e voltam ao pó.</p>
<p><i>Fear no more the lightning flash, Nor the all-dreaded thunder stone; Fear not slander, censure rash; Thou hast finished joy and moan: All lovers young, all lovers must Consign to thee, and come to dust.</i></p>	<p>Não tema mais o relâmpago, Nem a temida pedra do trovão; Não tema a calúnia, a censura precipitada; Acabaste com a alegria e o gemido: Todos os amantes jovens, todos os amantes devem Entregue a ti e venha ao pó.</p>
<p><i>No exorciser harm thee!</i></p>	<p>Nenhum exorcista te machuca!</p>

<p><i>Nor no witchcraft charm thee!</i> <i>Ghost unlaïd forbear thee!</i> <i>Nothing ill come near thee!</i> <i>Quiet consummation have;</i> <i>And renownèd be thy grave!</i></p>	<p>Nem bruxaria te encanta! Fantasma não posto te perdoa! Nada se aproximará de ti! Consumação tranquila tem; E renomeado seja teu túmulo!</p>
--	--

No que diz respeito à estrutura geral, *Fear no more the heat o' the sun* está constituída num único andamento, subdividido por secções com diferentes tempos, ao longo de 146 páginas com a duração de aproximadamente 7'40. Na tabela 5, surge informação sobre a estrutura:

Tabela 5 - Estrutura da obra *Fear no more the heat o' the sun*

Andamento	n. compassos
<i>Moderato (Tempo Iº)</i>	1-13
<i>Più mosso (Tempo IIº)</i>	14-33
<i>Tempo Iº</i>	34- 41
<i>Tempo IIº</i>	42 - 49
<i>Tempo Iº</i>	50 - 54
<i>Tempo IIº</i>	55 - 66
<i>Tempo Iº</i>	67 - 69
<i>Libero</i>	70
<i>Tempo IIº</i>	71-72
<i>Tempo Iº</i>	73
<i>Libero</i>	74 - 75
<i>Tempo IIº</i>	76
<i>Tempo Iº</i>	77
<i>Tempo IIº</i>	78 - 86
<i>Tempo Iº</i>	87
<i>Tempo Iº</i>	88 - 103
<i>Tempo IIº</i>	104 - 116
<i>Tempo Iº</i>	117
<i>Libero</i>	118
<i>Lento</i>	127
<i>Un poco più mosso</i>	128 - 136
<i>Lento</i>	137
<i>Un poco più mosso</i>	138 - 143
<i>Lento</i>	144 - 146

Num total de 49 páginas, a obra *Fear no more the heat o' the sun* inicia num andamento *moderato* com a entrada da flauta num intervalo 1 (2ª menor - fá-mi).

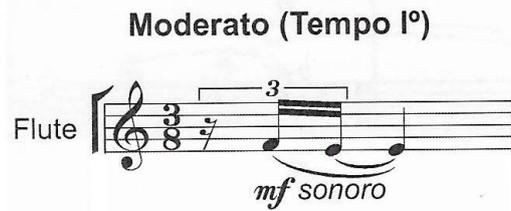


Figura 89 - Fear no more the heat o' sun - motivo inicial

A linha melódica da flauta inicia com um intervalo de segunda menor no sentido descendente que se desenvolve para uma terceira menor superior (fá - láb) e inflete para a nota sol (2ª menor) abaixo, numa dinâmica *mf*, articulação *legato* e com a indicação de *sonoro*.

No compasso 2, num discurso paralelo, aparece o clarinete, o saxofone e os 2 violinos num motivo semelhante e que servirá, até ao compasso 13, de sustentação para as entradas da flauta e do acordeão.

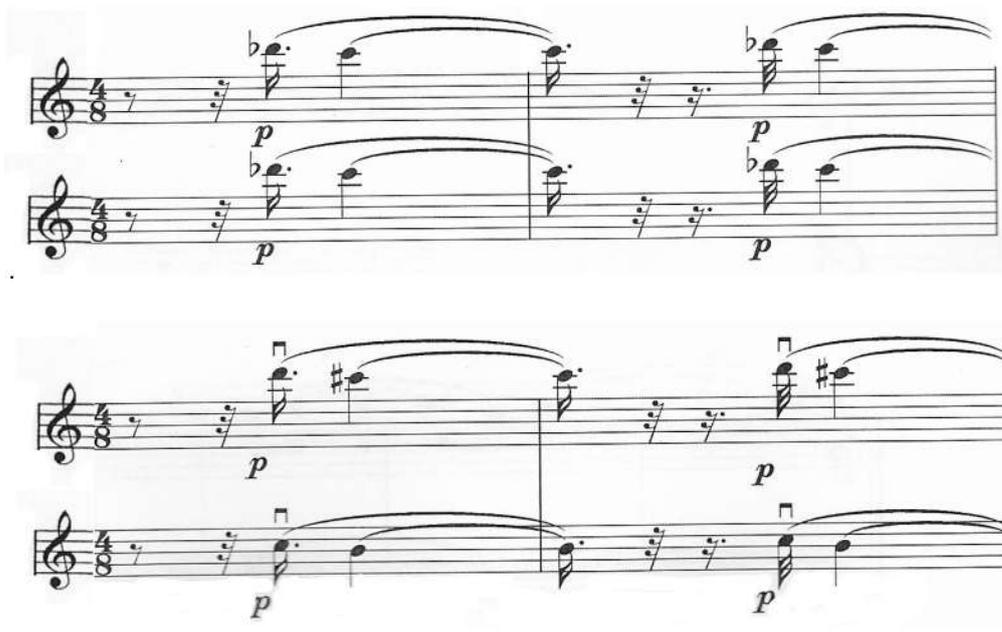


Figura 90 - Fear no more the heat o' sun - paralelismo entre clarinete, saxofone, violinos 1 e 2

A relação intervalar justaposta entre os quatro instrumentos cria uma espécie de linha constituída por meios-tons, ou seja, enquanto o clarinete e o saxofone produzem a frase melódica em unísono⁹ (ré b), criando uma abertura de registo pela sonoridade mais aberta do saxofone, o primeiro violino aparece num intervalo de segunda menor acima (ré) e o segundo violino num intervalo de segunda menor abaixo, neste caso específico (9ª

⁹ dois sons na mesma altura provenientes de fontes diferentes

menor abaixo).

Por sua vez, o acordeão iniciará a sua entrada no compasso 6 com um discurso sobejamente característico da escrita de Christopher Bochmann utilizando os intervalos 3, 1, 7.

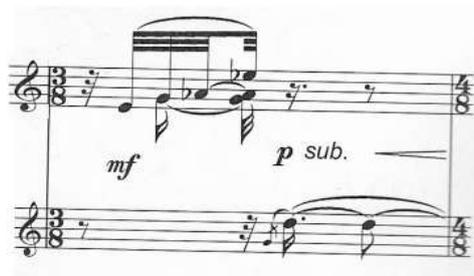


Figura 91 - Fear no more the heat o' sun - entrada do acordeão

Até ao compasso 13, sobre a sucessão de meios-tons e paralelismo realizados pelo clarinete, saxofone, violinos 1 e 2, a flauta e o acordeão desenvolvem um frutuoso diálogo entre ambos.

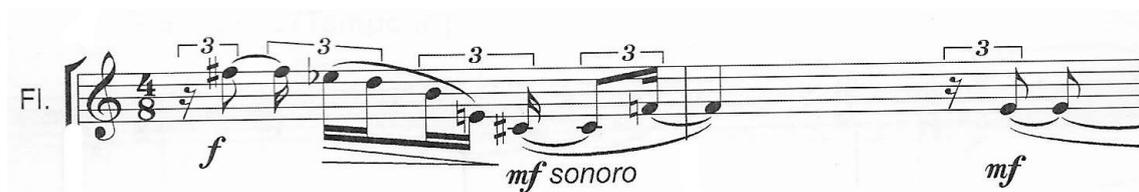


Figura 92 - Fear no more the heat o' sun - fraseado na flauta

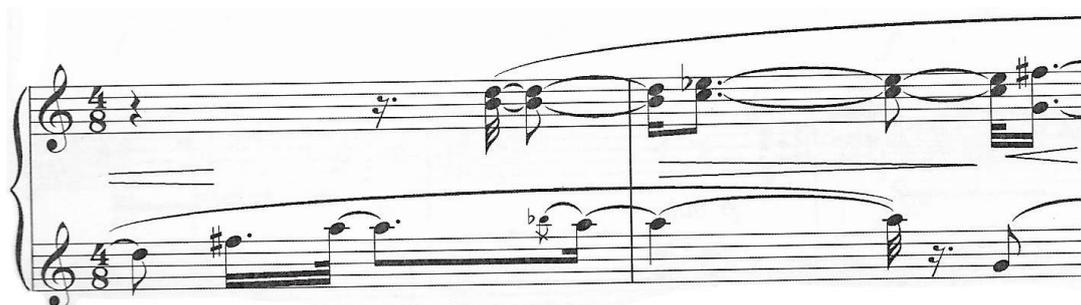


Figura 93 - Fear no more the heat o' sun - expansão da textura no acordeão

A partir do compasso 13, entramos numa nova secção marcada por um discurso muito mais intenso com a instrumentação completa em que todos os instrumentos do ensemble desempenham um papel ativo. Num andamento *più mosso*, o diálogo terá por um

lado a entrada do *tutti* em dinâmica *f* e articulação *legato* em contraste com pequenas respostas em discurso paralelo, articulação *staccato* e dinâmica *mp* pelo vibrafone e pelas 4 guitarras em simultâneo (compasso 16).

Più mosso (Tempo II°)

The image displays a musical score for a section titled "Più mosso (Tempo II°)". The score is arranged in a system with ten staves, each representing a different instrument or section:

- Fl. (Flute):** Treble clef, starting with a forte (*f*) dynamic. The melody is marked with a slur and an upward interval of a fourth.
- Cl. (Clarinet):** Treble clef, starting with a forte (*f*) dynamic. The melody is marked with a slur and an upward interval of a fourth.
- Alto Sax. (Alto Saxophone):** Treble clef, starting with a forte (*f*) dynamic. The melody is marked with a slur and an upward interval of a fourth.
- Vib. (Vibraphone):** Treble clef, starting with a forte (*f*) dynamic, then moving to mezzo-piano (*mp*) for a triplet of eighth notes, and returning to forte (*f*).
- Pno. (Piano):** Grand staff (treble and bass clefs), starting with a forte (*f*) dynamic. The right hand has a slur and an upward interval of a fourth.
- Gtr. 1-4 (Guitars):** Treble clef, starting with a forte (*f*) dynamic. Each guitar part features a triplet of eighth notes in the middle section, marked *mp*.
- Accord. (Accordion):** Grand staff, starting with a forte (*f*) dynamic. The right hand has a slur and an upward interval of a fourth.
- Vn. 1 & 2 (Violins):** Treble clef, starting with a forte (*f*) dynamic. The right hand has a slur and an upward interval of a fourth.

The score illustrates parallel motion across the woodwind and string families, with a consistent upward interval of a fourth in the melodic lines.

Figura 94 - Fear no more the heat o' sun - paralelismo

Do compasso 17 ao 21, o discurso é orquestral (*tutti*). Todos os membros da mesma família executam o mesmo processo, ou seja, no caso dos sopros (flauta, clarinete e saxofone), o movimento é ascendente com intervalo 4. Por sua vez, o piano realiza movi-

mento descendente em ambos os teclados. As 4 guitarras realizam um motivo semelhante, por movimento contrário com notas dobradas, numa relação vertical de 7 e 11. O acordeão apresenta uma progressão, por movimento contrário, em ambos os teclados e os violinos realizam uma subida de meio-tom paralelo. No compasso 22, surge a resposta do vibrafone e das 4 guitarras em articulação *staccato* e dinâmica *mp* numa proporção rítmica numérica que se estende aos 5 instrumentos.

Do compasso 23 ao 28, surge novamente um discurso horizontalmente paralelo entre os instrumentos, sincronizado com a mesma articulação *legato* e *tenuto*. É de salientar que a intervenção do vibrafone e das 4 guitarras vai aumentando, no que diz respeito à duração, ao longo dos três momentos (compassos 16, 22 e 29). A secção termina nos compassos 31, 32 e 33 com um regresso às origens, isto é, a transição para o andamento moderato será efetuada pela instrumentação inicial (flauta, clarinete, saxofone, violinos 1 e 2) e com motivo temático em movimento descendente (intervalos 3, 1, 7).



Figura 95 - Fear no more the heat o' sun - momento de transição para o *moderato* (*Tempo 1º*)

No compasso 34, regressamos ao tempo inicial (*moderato*) e a entrada temática (2ª menor) será feita e conduzida pelo clarinete. Nesta secção surge uma mudança de papéis entre clarinete e flauta. No caso específico da flauta, juntar-se-á ao saxofone e aos violinos num movimento paralelo enquanto o diálogo será protagonizado pelo clarinete e o acordeão.

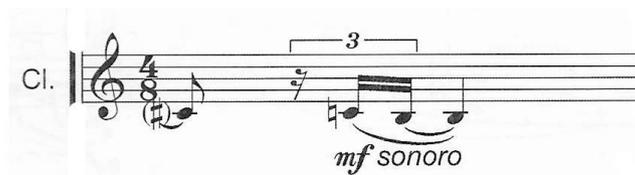


Figura 96 - Fear no more the heat o' sun - entrada do clarinete

O clarinete irá entrar no compasso 34 em articulação *legato* e dinâmica *mf* com a indicação de *sonoro* tal como a flauta no início da obra. Por sua vez, o acordeão surge no compasso 37 com o mesmo motivo temático realizado no compasso 6, mantendo o mesmo desenho melódico, mas iniciando na nota ré #.



Figura 97 - Fear no more the heat o' sun - entrada do acordeão

Em termos de linguagem isobemática, este motivo com a estrutura intervalar (3, 1, 7), embora seja realizado com notas diferentes, insere-se perfeitamente no teclado do acordeão cromático, sobretudo em termos de dedilhação. Pelo recurso às filas auxiliares (4 e 5), a dedilhação mantém-se, tornando a performance confortável para o instrumentista.

O confronto entre clarinete e acordeão termina no compasso 41, seguindo-se um retorno ao andamento *più mosso* (*Tempo IIº*) no compasso 42 que se estenderá até ao final do compasso 49.

Tempo II^o

42

The image displays a musical score for the piece "Fear no more the heat o' sun" during its second tempo. The score is written for a large ensemble and features a parallelism exercise. The instruments included are Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Alto Saxophone (Alto Sax.), Vibraphone (Vib.), Piano (Pno.), four Guitars (Gtr. 1-4), Accordion (Accord.), and two Violins (Vln. 1-2). The music is in 4/8 time and begins at measure 42. Each instrument part starts with a dynamic marking of *f* (forte). The notation shows various melodic lines and chords, with some instruments playing sustained notes or chords while others have more active lines. The overall texture is dense due to the parallelism across the different instruments.

Figura 98 - Fear no more the heat o' sun - paralelismo (*Tempo II^o*)

A partir do compasso 42, à semelhança do compasso 13, o fraseado entre os instrumentos torna-se paralelo, numa dinâmica *f* e articulação *legato*, incidindo sobre uma relação paralela também no plano horizontal. A transição para o andamento *Moderato* (*Tempo Iº*), no compasso 50, será feita pela instrumentação inicial (flauta, clarinete, saxofone, violinos I e II) a partir do compasso 48.

The image shows a musical score for five instruments: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Alto Saxophone (Alto Sax.), Violin 1 (Vln. 1), and Violin 2 (Vln. 2). The score is in 4/8 time and features a transition from 2/8 to 3/8 time signature at measure 48. The dynamics are marked as *mf* (mezzo-forte) and *mp* (mezzo-piano). The Flute and Clarinet parts play a melodic line that transitions from a 2/8 rhythm to a 3/8 rhythm. The Alto Saxophone part plays a descending interval of a second (D# to D) in 3/8 time. The Violin 1 and Violin 2 parts play a parallel melodic line in 2/8 time, which also transitions to 3/8 time at measure 48.

Figura 99 - Fear no more the heat o' sun - momento de transição

A terceira entrada temática (fig. 96) surge a partir do compasso 50 no andamento *moderato* (*Tempo Iº*). O protagonista será o saxofone com o intervalo 1 (dó#-dó), enquanto a flauta, clarinete, violinos 1 e 2, realizam o discurso paralelo. No caso da entrada do saxofone - intervalo 1 descendente, embora apareça a dinâmica *mf*, o termo *sonoro* não está mencionado na partitura talvez pela projeção sonora natural e audível do saxofone.

The image shows a musical score for the saxophone part. It is in 4/8 time and features a descending interval of a second (D# to D) marked with a *mf* dynamic. The note D# is marked with a sharp sign and the note D is marked with a flat sign. The score is in 4/8 time and features a triplet of eighth notes.

Figura 100 - Fear no more the heat o' sun - entrada do saxofone

Tempo I°

Figura 101 - Fear no more the heat o' sun - paralelismo entre flauta, clarinete, violinos 1 e 2

O acordeão terá a sua entrada no compasso 52 com o motivo temático intervalar 7,1,3. Esta secção *moderato* (*Tempo I°*) irá até ao final do compasso 54. No compasso 55, surge novamente um momento *più mosso*, com orquestração intensa, dinâmica *f*, articulação *legato* com ligeira troca de papéis. As respostas iniciais pelo vibrafone, e 4 guitarras, serão agora assumidas pela flauta, clarinete, saxofone, violino 1 e 2, embora a transição rítmica seja associada apenas aos três instrumentos de sopro (fig. 98).

Figura 102 - Fear no more the heat o' sun - momento de transição

No compasso 67, destaca-se a entrada dos violinos 1 e 2 (fig. 99) em dinâmica *f*, enquanto a flauta, clarinete e saxofone desempenham a função de sustentação. Neste momento, o diálogo é estabelecido entre os 2 violinos até ao final do compasso 69. À semelhança do discurso anterior, a entrada do acordeão acontece no compasso 68. É de destacar que, ao longo da obra, as apresentações vão sendo cada vez mais pequenas relativamente à apresentação anterior.



Figura 103 - Fear no more the heat o' sun - entrada dos violinos I e II

Do compasso 70 ao 87, observa-se uma mudança paradoxal de discurso e de intenção composicional. O compositor parece assumir uma espécie de *cadenza*, protagonizada inicialmente pelo piano, vibrafone, blocos verticais arpejados nas guitarras e *pizzicato* nas cordas, transitando para um momento *più mosso* (*Tempo IIº*) com um motivo de 4 fusas nas guitarras, discurso rítmico no vibrafone e momento de transição no acordeão. Pelo seu contraste, virtuosismo e sonoridade, esta secção poderá ser considerada o clímax da obra.

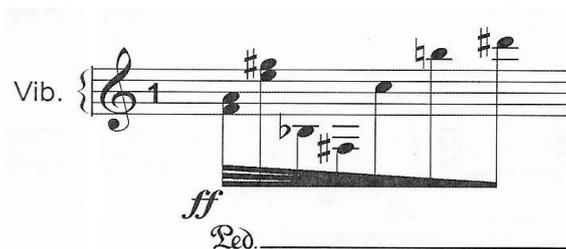


Figura 104 - Fear no more the heat o' sun - motivo do vibrafone no andamento *libero*

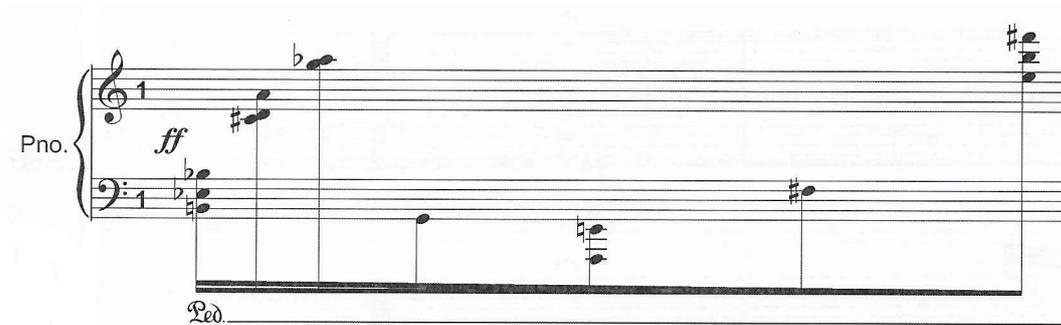


Figura 105 - Fear no more the heat o' sun - motivo do piano no andamento *libero*



Figura 106 - Fear no more the heat o' sun - blocos verticais arpejados nas guitarras - andamento *libero*

No compasso 74, observa-se um retomar da *cadenza* com o piano, vibrafone e as guitarras, surgindo o acordeão com o propósito de estabelecer a ligação para o compasso 75 onde se desenvolve novamente a *cadenza* entre o piano, vibrafone e guitarras.

Paulatinamente, no compasso 75, os instrumentos utilizados na parte inicial da obra, violinos I e II *a priori* e flauta, clarinete e saxofone *a posteriori* apresentam uma entrada canónica, numa espécie de paralelismo que permite a entrada das guitarras e do vibrafone. Posteriormente (compasso 79), surge o diálogo aceso entre piano, sopros e cordas (violinos). Os sopros e cordas evoluem num discurso paralelo e em movimento contrário, isto é, sopros (int. 3-1-5-4) e cordas (7-1-3-7). os pequenos motivos irão ser cada vez menores pela ação dos compassos 1/8, 3/32, 1/32. Não obstante, o diálogo entre piano, sopros e cordas terminará no compasso 87, sendo a transição para o andamento *moderato* (*Tempo Iº*) efetuada, nos compassos 86 e 87, pelo acordeão.

Figure 107 shows the musical score for the woodwinds and strings. It consists of two systems of staves. The first system includes three staves for woodwinds (Flute, Clarinet, and Saxophone) and two staves for Violins 1 and 2. Each staff begins with a circled '2' and a 'p cresc.' marking. The woodwind staves feature a melodic line starting on a whole note, with a circled '3' above the final note. The string staves feature a sustained, rising melodic line. The second system continues the woodwind and string parts with similar notation and dynamics.

Figura 107 - Fear no more the heat o' sun – entradas da flauta, clarinete, saxofone, violinos 1 e 2

Figure 108 shows the musical score for the guitar and vibraphone. It features five staves: one for the Vibraphone (Vib.) and four for the Guitars (Gtr. 1, 2, 3, and 4). The Vib. staff starts with a circled '3' and a 'f' dynamic marking, followed by a melodic line with triplets. The guitar staves (Gtr. 1-4) all start with a 'f' dynamic marking and a circled '7' indicating a barre. Each guitar staff has a circled 'I.v.' marking. The score shows a rhythmic and melodic dialogue between the instruments.

Figura 108 - Fear no more the heat o' sun - diálogo entre guitarras e vibrafone

Figure 109 shows a musical score for a dialogue between woodwinds, strings (violins), and piano. The woodwind section (Flute, Clarinet, and Alto Saxophone) and the violin section (Violin 1 and Violin 2) play a melodic line with a dynamic marking of *f*. The piano part features a triplet in the bass line and a triplet in the treble line, with a dynamic marking of *mf*.

Figura 109 - Fear no more the heat o' sun - diálogo entre sopros, cordas (violinos) e piano

Figure 110 shows a musical score for a transition in the accordion. The score is in treble and bass clefs, with a dynamic marking of *mp*.

Figura 110 - Fear no more the heat o' sun - momento de transição no acordeão

A partir do compasso 88, inicia-se um retomar às origens com uma apresentação semelhante ao início da obra. Os motivos descendentes de 2ª menor - int. 1 são introduzidos pelos violinos, num discurso canónico que se irá manter até ao compasso 103.



Figura 111 - Fear no more the heat o' sun - discurso canónico nos violinos

É de destacar, no compasso 88, o contraste existente entre a dinâmica *f* nos violinos I e II e a dinâmica *pp* nos sopros. Este contraste prende-se, obviamente, com questões de equilíbrio sonoro entre o naipe das cordas e o naipe dos sopros. Por outro lado, é de assinalar também a relação existente entre o intervalo de 2ª menor - int. 1 na entrada dos violinos e também na entrada paralela dos sopros.



Figura 112 - Fear no more the heat o' sun - paralelismo na flauta, clarinete e saxofone

O acordeão terá a sua entrada no compasso 93 e o discurso intensifica-se. A entrada rítmica, numa espécie de cânone, pelas guitarras a partir do compasso 99 irá precipitar o rumo dos acontecimentos e preparar a entrada na secção *più mosso* (*Tempo IIº*) no compasso 104.

Figura 113 - Fear no more the heat o' sun - entrada canónica nas guitarras

A partir do compasso 104 surge uma mistura de elementos anteriormente realizados, oriundos das diferentes secções (*moderato*, *più mosso*, *cadenza*). No *Tempo IIº* do compasso 104, observa-se a entrada das guitarras (fusas) num desenho melódico e rítmico acessório em confronto com o vibrafone (discurso inicialmente rítmico e com blocos verticais arpejados).

Figura 114 - Fear no more the heat o' sun - paralelismo nas guitarras

Figura 115 - Fear no more the heat o' sun - bloco vertical arpejado no vibrafone

Por sua vez, no compasso 108, surge um diálogo acessório entre sopros (flauta, clarinete e saxofone), cordas (violinos I e II) e piano que se estenderá até ao compasso 117. Neste compasso, a transição para a secção *libero* será da responsabilidade do acordeão.

The image displays a musical score for Figure 116, titled "Fear no more the heat o' sun - diálogo entre sopros, cordas e piano". It consists of five staves: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Alto Saxophone (Alto Sax.), Piano (Pno.), and Violins (Vln. 1 and Vln. 2). The music is in 3/2 time. The Flute, Clarinet, and Alto Saxophone parts begin with a melody marked *mf* and transition to a more rhythmic, arpeggiated texture marked *mp dim.* starting at measure 118. The Piano part features a complex arpeggiated accompaniment with triplets, also marked *mf*. The Violin parts play a melodic line marked *mf* that transitions to a more rhythmic pattern in measure 118.

Figura 116 - Fear no more the heat o' sun - diálogo entre sopros, cordas e piano

No compasso 118, observa-se um retomar do momento realizado no compasso 70 entre piano, vibrafone e guitarras (blocos verticais arpejados). No compasso 121, o confronto mantém-se, mas entre vibrafone (blocos arpejados) e guitarras (fusas). No compasso 124, o vibrafone realiza um momento de transição para voltarmos a ouvir a *cadenza* (piano, vibrafone e guitarras).

The image displays a musical score for Figure 117, titled "Fear no more the heat o' sun - momento de transição no vibrafone". It shows a close-up of the Vibraphone (Vib.) part. The music is in 4/4 time. The part features a melodic line with triplets, marked *f*. The score includes a dynamic marking of *f* and a first ending bracket labeled "I.v.".

Figura 117 - Fear no more the heat o' sun - momento de transição no vibrafone

Após um pequeno interlúdio no compasso 127, protagonizado em andamento *lento* entre os sopros, acordeão e cordas (violinos), surge um *cluster* na tessitura grave do pia-

no que vai originar uma nova secção entre as guitarras.

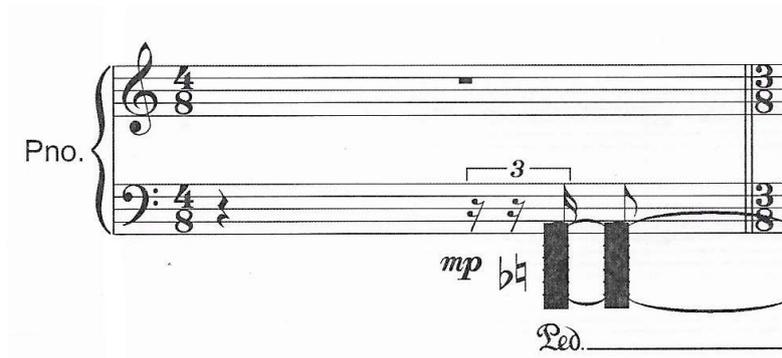


Figura 118 - Fear no more the heat o' sun - *cluster* no piano

No compasso 128, tendo à disposição 4 guitarras, surge um momento de grande beleza e engenho, isto é, uma entrada temática em forma de imitação entre as guitarras numa dinâmica *p* e articulação *staccato* e *secco*. A entrada canónica irá durar até ao compasso 136.

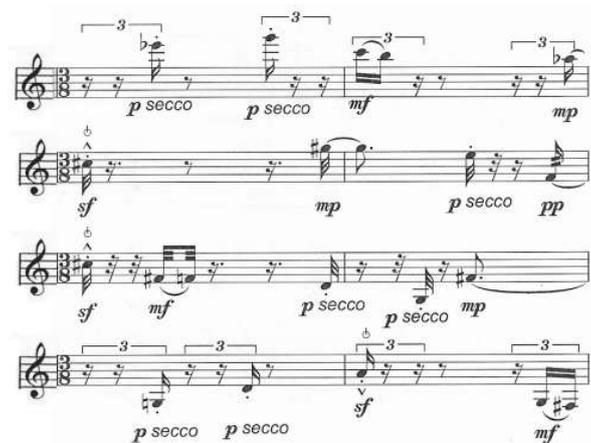


Figura 119 - Fear no more the heat o' sun - início do discurso canónico entre as 4 guitarras

A secção final a partir do compasso 137 será realizada entre pequenos interlúdios com paralelismo em andamento *lento*, dinâmica *pp* e articulação *legato* pelos sopros, acordeão, cordas, *cluster* no piano e pequenas entradas canónicas protagonizadas pelas quatro guitarras. O final da obra parte da tessitura grave (acentuada pelo *cluster* do piano) em direção à tessitura aguda, passando pelo bloco vertical arpejado no vibrafone e pelas notas rápidas e segmentadas nos sopros (saxofone, clarinete e flauta) concluindo com *pizzicato* no primeiro violino.

Figura 120 - Fear no more the heat o' sun - momento final

A estrutura da obra *Fear no more the heat o' the sun*, que surgiu num ambiente pedagógico, é fascinante e põe em evidência muitas das características do compositor que podem ser encontradas também nas restantes obras referenciadas neste relatório. Embora com especificidades diferentes de outras linguagens, tal como o dodecafonismo ou o serialismo, a linguagem isobemática tornou-se numa das linguagens musicais mais interessantes do séc. XXI.

Em relação ao final da obra *Fear no more the heat o' the sun*, é importante destacar o conceito de convergência, isto é, a nota si que aparece no último compasso, inicialmente no vibrafone, será a nota que irá estabelecer o efeito de cadência, pois todos os restantes instrumentos (saxofone, clarinete, flauta e violino) também terminam o seu discurso na mesma nota (si), criando um efeito de convergência sobre a mesma nota. A articulação *pizzicato* no violino terá a função de confirmar essa mesma convergência.

Figura 121 - Fear no more the heat o' sun - *pizzicato* no violino I

6.4. Wandering From Clime to Clime

A obra *Wandering From Clime to Clime* é uma obra original para acordeão (solista) e orquestra de câmara, composta pelo compositor Christopher Bochmann a 8 de novembro de 2022. Originalmente escrita para acordeão e orquestra, a obra foi dedicada ao acordeonista Gonçalo Pescada e estreada no dia 3 de junho de 2023 no Teatro das Figuras em Faro pela Orquestra do Algarve, maestro Christopher Bochmann e solista Gonçalo Pescada.

No que diz respeito à estrutura geral, *Wandering From Clime to Clime* é uma obra escrita em 4 andamentos e *Cadenza* com a duração de 28'10.

Tabela 6 - Estrutura da obra *Wandering From Clime to Clime*

Andamentos	Duração	Páginas / sistemas
I Andamento	6'06	33 páginas / 36 sistemas
<i>Vivo (introdução)</i>		1 página / 5 sistemas
<i>Moderato</i>		121 compassos

Andamentos	Duração	Páginas / sistemas
II Andamento	4'21	30 páginas / 36 sistemas
<i>Vivo</i>		1 página / 5 sistemas
<i>L'istesso tempo (Vivo)</i>		138 compassos

Andamentos	Duração	Páginas / sistemas
III Andamento	3'12	28 páginas / 36 sistemas
<i>Vivo</i>		1 página / 6 sistemas
<i>Presto</i>		35 compassos
<i>a tempo</i>		78 compassos / 15 páginas

Andamentos	Duração	Páginas / sistemas
Cadenza	4'20	5 páginas / 36 sistemas

Andamentos	Duração	Páginas / sistemas
IV Andamento	10'27	44 páginas / 44 sistemas
<i>Lento</i>		41 páginas / 157 compassos
<i>Presto possible</i>		3 páginas

O primeiro andamento é suposto ser o mais "mastigado". O segundo será mais fluente; o terceiro um scherzo com outros elementos, talvez. A cadência pretende ser um momento de virtuosidade e de "show-off"; o quarto será um andamento lento, melódico e possivelmente triste... (Christopher Bochmann, Comunicação Pessoal)

O material utilizado na introdução dos três primeiros andamentos do concerto é semelhante (fig. 118), sendo transposto na seguinte ordem: I andamento (início em si), II andamento (início em dó), III andamento (início em lá).

The image displays three musical staves for an accordion, arranged vertically. Each staff is labeled 'Vivo legato sempre' and 'f' (forte). The first staff shows a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The second staff shows a similar pattern but with a different starting pitch. The third staff shows a similar pattern with yet another starting pitch. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and various musical symbols like accents and slurs.

Figura 122 - Wandering From Clime to Clime - seções iniciais dos três primeiros andamentos

Em Maia (2018, pág. 42), Armando Possante refere que *uma das mais significativas diferenças entre música tonal e não tonal, encontra-se no ritmo. Sem as constrações do compasso, o compositor deve decidir em consciência a duração de cada tom, cabendo ao intérprete respeitá-la escrupulosamente. A duração de cada altura é rigorosamente determinada, sendo cada momento o resultado da articulação precisa entre os vários ritmos simultâneos.*

Vou optar por uma forma que não foge muito aos quatro andamentos que tinha sugerido. Os primeiros três andamentos/secções começarão de maneira muito semelhante; depois segue um momento de "cadência" do solista; no fim um andamento mais lento a começar sem solista: este andamento acabará com algo semelhante ao início dos primeiros andamentos. (Christopher Bochmann, Comunicação Pessoal).

Em relação aos andamentos, a obra apresenta a seguinte disposição: I andamento (colcheia = 60), II andamento (colcheia = 80), III andamento (colcheia = 108), IV andamento (colcheia = 144).

No que diz respeito à articulação, as introduções acontecem em *legato*. Ao longo dos andamentos, a articulação predominante é o *legato*, embora o discurso possa surgir também em *staccato* ou *tenuto*.

Instrumentação

A obra *Wandering from clime to Clime* utiliza uma instrumentação para orquestra clássica (cordas e sopros) incluindo outros instrumentos das respetivas famílias, ou seja:

Flautas: 1. "normal" em Dó; 2. flauta em Sol.

Oboés: 1. oboé; 2. corne inglês.

Clarinetes: 1. clarinete em Sib; 2. clarinete baixo.

Saxofone¹⁰: saxofone alto

Fagote: fagote "normal".

Trompas: 2 trompas "normais" em Fá

Trompete: trompete em Dó.

Linhas diferentes escritas para 4 violinos I, 4 violinos II, 3 violas, 3 violoncelos, 1 contra-baixo.

¹⁰ Ao longo da partitura, a linha do saxofone aparece escrita em sons reais.

Em anexo, as partes e partitura para a nova peça para Acordeão e orquestra de câmara. A obra chama-se "Wandering from clime to clime". É uma citação da tradução inglesa da Odisséia, feita por Alexander Pope em 1726. (Christopher Bochmann, Comunicação pessoal)

Relativamente ao título, *Wandering from clime to clime* consiste numa citação tirada da tradução inglesa mais famosa da Odisseia de Homero, feita por Alexander Pope em 1726.

A Odisseia é um poema épico da Grécia Antiga atribuído a Homero. Pensa-se que foi escrito entre o século VIII e o século VII a. C.

Alexander Pope (21 de maio de 1688 — 30 de maio de 1744) foi um poeta inglês, considerado o mais importante poeta inglês do início do século XVIII.

Tabela 7 - Texto e tradução da citação *Wandering from clime to clime*

Texto original	Tradução
<i>The man for wisdom's various arts renown'd, Long exercised in woes, O Muse! resound; Who, when his arms had wrought the destined fall Of sacred Troy, and razed her heaven-built wall, Wandering from clime to clime, observant stray'd, Their manners noted, and their states survey'd, On stormy seas unnumber'd toils he bore, Safe with his friends to gain his natal shore:</i>	O homem pelas várias artes da sabedoria renomada, Há muito exercitado em desgraças, ó Musa! ressoar; Quem, quando seus braços forjaram a queda destinada Da sagrada Tróia, e arrasou seu muro construído pelo céu, Vagando de clima em clima , observador perdido, Suas maneiras notadas, e seus estados examinados, Em mares tempestuosos labutas inumeráveis ele suportou, Seguro com seus amigos para ganhar sua costa natal:

Alexander Pope nasceu a 21 de maio de 1688, em Londres. Teve uma infância

de luta contra a enfermidade, levando-o a ser corcunda e a medir cerca de 1,37 m de altura.

O seu pai converteu-se ao catolicismo romano, numa época em que este era reprimido em Inglaterra, e os católicos não podiam frequentar universidades nem exercer funções públicas. Alexander aprendeu a ler em casa, e aprendeu latim e grego com um padre local.

No entanto, tornou-se um grande poeta e ensaísta inglês, tendo escrito nomeadamente *An Essay on Man* (1733-34). Traduziu para inglês o poema épico *Ilíada*, de Homero, e posteriormente *A Odisseia* e editou obras de William Shakespeare.

A tradução de Alexander Pope foi publicada em 1725, portanto, durante a época da Restauração, caracterizada por algum conservadorismo na política e ligação ao formalismo Barroco na arte com o objetivo de dar a conhecer a obra poética de Homero.

Nesta tradução, contou com a colaboração de William Broome e Elijah Fenton: Broome traduziu oito livros (2, 6, 8, 11, 12, 16, 18, 23), Fenton quatro (1, 4, 19, 20) e Pope os 12 restantes. A obra foi publicada por Bernard Lintot em cinco volumes.

Reconhecido como o primeiro escritor inglês profissional em tempo integral, Alexander Pope faleceu a 30 de maio de 1744.

6.4.1. Andamento I

Todo o primeiro andamento é baseado sobre um desenho de onze notas que se encontra pela primeira vez na sua totalidade logo no quarto grupo de notas. Este desenho é usado por inteiro ou parcialmente, por vezes como se fosse em loop. O resto do concerto será fundamentalmente baseado na mesma sequência. (A ideia de facilitar a dedilhação no teclado de botões foi intencional - ainda bem que funciona! Penso que deve encontrar bastantes exemplos disso!) (Christopher Bochmann, Comunicação Pessoal)



Figura 123 - Wandering From Clime to Clime - I - desenho de onze notas

Segundo observações do compositor, é natural que o primeiro andamento seja um pouco mais "mastigado" do que os outros. É como a primeira cena de uma peça de teatro: para além da sua função em iniciar o enredo, tem a função de introduzir ao público as personagens e o material, e ainda estabelecer as dimensões gerais do todo.

Neste andamento, não existe nenhuma "pequena história". Depois da introdução, alternam-se secções sem e com solista (separadas por barras duplas); estas secções têm tamanho variável: 4-3-1-7-1-3-4-3-1-6 - a falta do último valor para perfazer 7 sugere a "continuação" mais ou menos imediata com o andamento seguinte. As secções mais curtas (sempre sem solista) têm uma função quase de refrão com a sua melodia do oboé. (Christopher Bochmann, Comunicação Pessoal)

A introdução, I andamento, que percorre toda a obra é composta pelo motivo que aparece na fig. 120, discurso que surge também no teclado da mão esquerda. Enquanto o motivo é apresentado em fusas no teclado da mão direita, o mesmo motivo surge em durações maiores (aumentação) no teclado da mão esquerda.



Figura 124 - Wandering From Clime to Clime - I - secção inicial do primeiro andamento



Figura 125 - Wandering From Clime to Clime - I - entrada temática no teclado da mão esquerda

Na introdução, o compositor recorre à linguagem fractal, isto é, motivos que são divididos em partes, cada uma das quais semelhante ao motivo original para desenvolver o motivo inicial.

A introdução do concerto é apresentada pelo solista (acordeão) num andamento *vivo*, oscilando a dinâmica entre *f* e *mf*, numa articulação *legato* ao longo de 5 sistemas. A introdução dá origem ao andamento *moderato*, introduzindo a orquestra (cordas) através dos violoncelos e contrabaixo.

A partir do andamento *moderato*, a notação passa a conter compassos. Aliás. no compasso anterior ao *moderato*, surge o compasso 4/8 no solista por forma a tornar claro a entrada da orquestra.

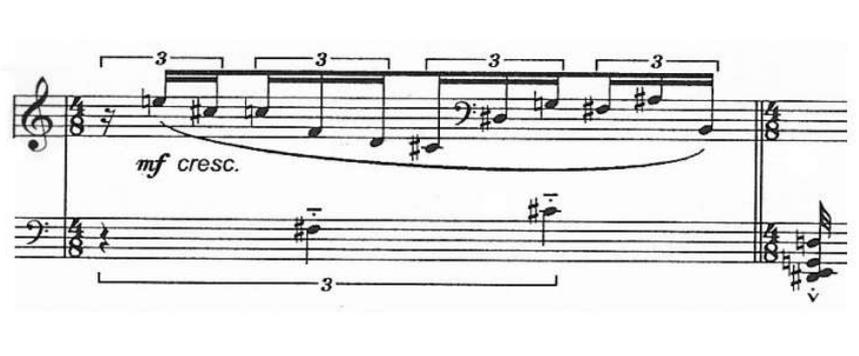


Figura 126 - Wandering From Clime to Clime - I - transição do solista para a orquestra

No compasso 6, os violinos expõem o tema inicial (fig. 123). A primeira intervenção da orquestra irá até ao compasso 16.



Figura 127 - Wandering From Clime to Clime - I - entrada temática nos primeiros violinos

Na fig. 123, à semelhança da passagem de testemunho, um compasso antes do *moderato*, os primeiros violinos executam um ritmo em tercina, introduzindo o solista.

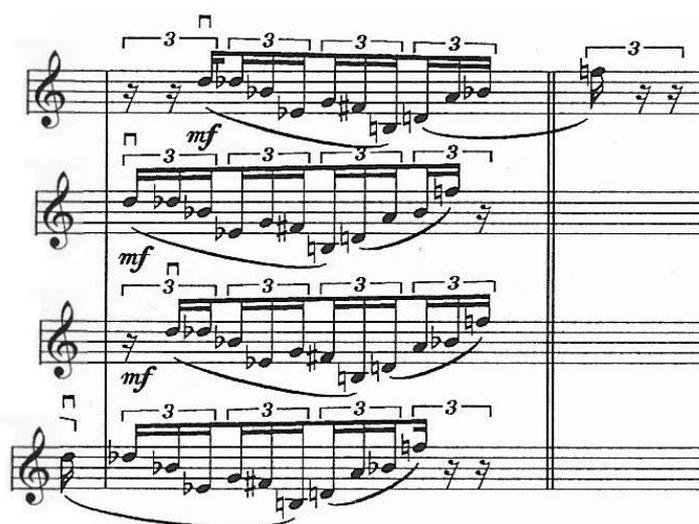


Figura 128 - Wandering From Clime to Clime - I - transição da orquestra para o solista

Neste ponto (compasso 16) começa o diálogo entre o acordeão, flauta e a orquestra. A escrita para o acordeão é bastante expressiva no que respeita à articulação e dinâmicas.



Figura 129 - Wandering From Clime to Clime - I - entrada do acordeão

A partir do compasso 17, as cordas estabelecem uma espécie de paralelismo com 11 notas diferentes, permitindo o diálogo entre o acordeão e a flauta.

Figura 130 - Wandering From Clime to Clime - I - paralelismo nas cordas

Nos compassos 25 e 26, o discurso no acordeão intensifica-se para dar entrada ao oboé (compasso 27). Aspeto interessante, na sobreposição dos teclados (acordeão) com ritmos diferentes (4 figuras por 3) sobressai o movimento de tercina, tal como na entrada para o *moderato* e na entrada para o compasso 16 (acordeão).



Figura 131 - Wandering From Clime to Clime - I - discurso no acordeão (4 figuras por 3)

A partir do compasso 27, a intervenção do oboé é sustentada pelos primeiros violinos. A frase do oboé será o mote para a próxima entrada do acordeão no compasso 31 que irá entrar em cena com as cordas até ao compasso 36.



Figura 132 - Wandering From Clime to Clime - I - entrada do oboé

No compasso 34, as notas entre parênteses são um reconhecimento de que as articulações do fole para as notas na pauta inferior vão afetar também a nota (escrita como uma nota contínua) na outra pauta.

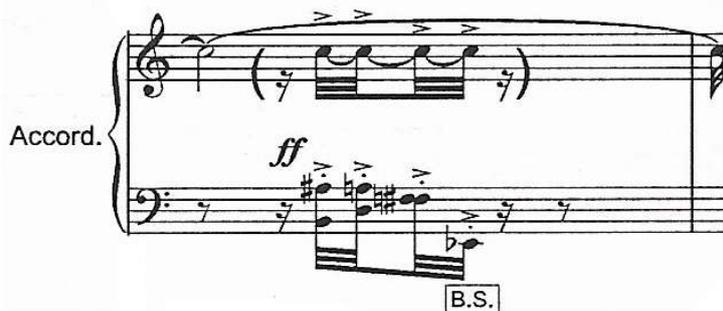


Figura 133 - Wandering From Clime to Clime - I - acentuação com o fole - acordeão

Sim, os comp. 37 a 47 foram concebidas a pensar no bellow-shake.....como também os comp. 67 e 82. (Christopher Bochmann, Comunicação Pessoal)

No compasso 37, surge um momento de confronto / diálogo intenso entre o solista (acordeão) e a orquestra (cordas). Este confronto é sobretudo caracterizado pelo ritmo:

enquanto o acordeão realiza movimentos de tercina (*bellow shake*), as cordas realizam movimentos de 4 semicolcheias.

Inicialmente, o discurso começa no acordeão com resposta nas cordas. No entanto, este mesmo discurso intensifica-se no compasso 38, as cordas mantêm um movimento praticamente linear enquanto o acordeão surge, por vezes, em movimentos com tercinas. Esta secção é realizada numa dinâmica *ff* e com articulação *acentuada*.

The image displays a musical score for the piece 'Wandering From Clime to Clime - I'. The score is arranged in a system with multiple staves. At the top is the 'Accord.' (accordion) part, which features a complex rhythmic pattern of triplets (trios) and is marked with a forte (*ff*) dynamic and an accentuated articulation. Below the accordion are the string parts, including Violins I and II (Vln. I.1-4, Vln. II.1-4), Violas (Vla. 1-3), Cellos (Vc. 1-3), and Contrabass (Cb.). The string parts consist of a dense, rhythmic accompaniment of eighth notes, also marked with a forte (*ff*) dynamic and an accentuated articulation. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The overall texture is characterized by a strong rhythmic contrast between the triplet-based accordion and the steady eighth-note string accompaniment.

Figura 134 - Wandering From Clime to Clime - I - confronto entre acordeão e orquestra (*bellow shake*)

A partir do compasso 41, surge uma acalmia e o diálogo passa a ser organizado em forma de eco. No final do compasso 46, o contrabaixo surge numa dinâmica *f* e num discurso *cantabile* passando o testemunho ao oboé. No compasso 50, o oboé entra em cena com dinâmica *mp*, num discurso *dolce* e *expressivo*, articulação *legato*, enquanto as cordas (violinos) realizam *glissandos* sem altura definida.



Figura 135 - Wandering From Clime to Clime - I - entrada do oboé



Figura 136 - Wandering From Clime to Clime - I - efeito *glissando* nas cordas

No compasso 54, o oboé irá dar entrada ao solista (acordeão) que introduz uma nova secção, sustentado pelas violas e violoncelos em *glissandi*, *a priori*, e pela textura paralela dos segundos violinos, violas e contrabaixo nos compassos 57, 58 e 59 *a posteriori*. O discurso no acordeão é também complementado pela flauta a partir do compasso 57 numa articulação *legato* e *dolce*.



Figura 137 - Wandering From Clime to Clime - I - entrada do acordeão

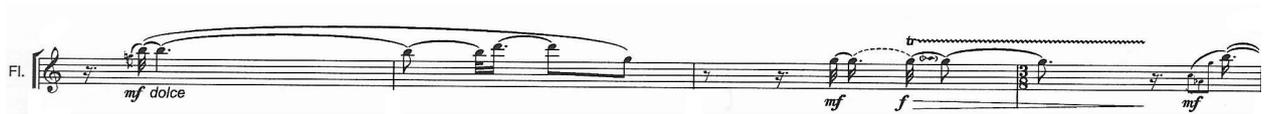


Figura 138 - Wandering From Clime to Clime - I - entrada da flauta

A partir do compasso 62, dá-se uma intensificação do discurso, as cordas (violas) apresentam um pequeno motivo temático que vai paulatinamente surgindo até ao compasso 66. Por sua vez, nos compassos 65 e 66 o material do acordeão emerge num *accelerando*, criando uma espécie de clímax deste primeiro andamento.

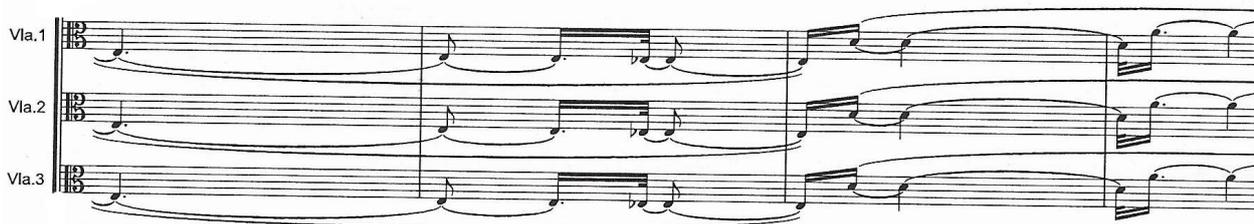


Figura 139 - Wandering From Clime to Clime - I - entrada temática nas violas

A escrita para acordeão no movimento *accelerando* do compasso 65 introduz um motivo linear que se repete e reforça a sonoridade através da combinação entre a escrita para o sistema conector e os baixos fundamentais no teclado da mão esquerda.

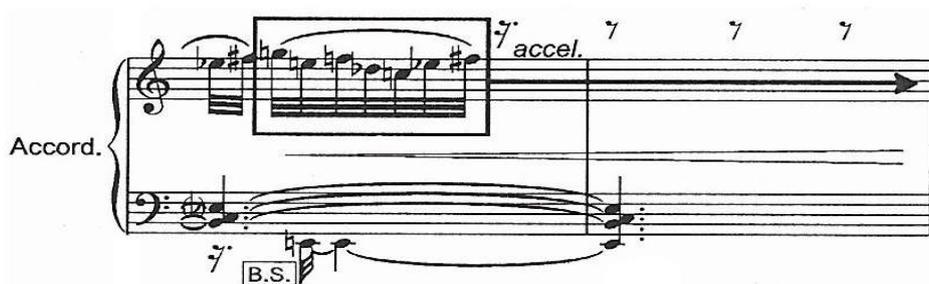


Figura 140 - Wandering From Clime to Clime - I - movimento *accelerando* no acordeão

No compasso 67, a textura vertical que vem em dinâmica *crescendo* atinge o seu auge. Os primeiros e segundos violinos apresentam, de forma acentuada, marcada e em nuvem¹¹, o motivo temático em dinâmica *ff*, articulação *acentuado* e em cânone desfaseado por uma fusa entre primeiros e segundos violinos. Por sua vez, o solista (acordeão) reforça o momento com a realização de *clusters* em *bellow shake* que vão diminuindo de intensidade e de andamento e que servem de passagem de testemunho aos sopros no compasso 68.

The image shows a page of a musical score for 'Wandering From Clime to Clime - I'. It features a piano part at the top with dense clusters of notes, and string parts below. The piano part is marked with 'ff' and 'dim.'. The string parts are marked with 'ff' and 'pizz.'. The score is in 4/4 time and shows the climax of the first movement.

Figura 141 - Wandering From Clime to Clime - I - clímax do primeiro andamento

¹¹ pequeno motivo que vai ocorrendo com desfaseamento de entradas entre as cordas.

A partir do compasso 68, entra o clarinete baixo, num momento canônico que será complementado pelo clarinete no compasso 72, depois pelo saxofone alto e pelo fagote numa sonoridade *mp* e articulação *legato*. No compasso 78, é o momento de o fagote mostrar a sua expressividade, dando lugar à entrada das trompas e do trompete no compasso 82.

Figura 142 - Wandering From Clime to Clime - I - entrada canônica a partir do clarinete baixo

Figura 143 - Wandering From Clime to Clime - I - entrada do fagote

Figura 144 - Wandering From Clime to Clime - I - entrada das trompas e trompete

Neste momento, o acordeão entra com um jogo rítmico realizado em *clusters*, enquanto os sopros realizam um discurso em paralelismo na dinâmica *f*.

Figura 145 - Wandering From Clime to Clime - I - jogo rítmico com *clusters* no acordeão

No compasso 84 surge um pequeno motivo temático (acordeão) que será realizado imitação pelo clarinete alto (compasso 85).



Figura 146 - Wandering From Clime to Clime - I - entrada temática - acordeão



Figura 147 - Wandering From Clime to Clime - I - entrada temática - clarinete alto

A partir do final do compasso 86, o discurso temático é realizado entre os dois teclados do acordeão. Nesta secção, a textura vertical é suportada pelas trompas e pelo clarinete alto. No compasso 90, entram as violas, violoncelos e contrabaixo, num discurso paralelo com glissandos. Do compasso 95 ao 99, suportados pelas trompas (nota pedal) e cordas (violas, violoncelos e contrabaixo), os sopros (oboé, flauta alto, clarinete, flauta e clarinete baixo) realizam uma passagem em cânone, de construção genial, que irá dar entrada ao acordeão, no compasso 99, antevendo o final do primeiro andamento que se aproxima.



Figura 148 - Wandering From Clime to Clime - I - entrada canónica nos sopros

No compasso 103, momento de repouso no acordeão, as cordas (primeiros violinos, segundos violinos e violas) soam num movimento de nuvem (plano vertical: fá, ré, sol, solb), com entradas organizadas por naipes à distância de uma fusa. Este discurso é marcado pela dinâmica *ff* e pela articulação *acentuado*.

The image shows a musical score for a string ensemble in measure 103. It consists of ten staves: five for the first violins, five for the second violins and violas, and three for the cellos and double basses. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The music features a 'cloud effect' (efeito nuvem) with a dynamic marking of *ff* (fortissimo) and accents. The notes are organized by sections (naipes) at intervals of a fifth (uma fusa). The notes are F4, D4, G3, and F#3, which correspond to the notes fá, ré, sol, and solb mentioned in the text. The score includes various musical notations such as stems, beams, and accents.

Figura 149 - Wandering From Clime to Clime - I - efeito nuvem nas cordas

Também no compasso 103, os violoncelos e contrabaixos iniciam o motivo temático num processo de aumento enquanto o clarinete baixo e o acordeão baixo reexpõem o material.

con sord.
mp espress.
con sord.
mp espress.
con sord.
mp espress.

Figura 150 - Wandering From Clime to Clime - I - entrada temática - violoncelos

A partir do compasso 110, o tema é desenvolvido nos violoncelos enquanto a proporção rítmica (série de Lucas) 3, 5, 7, 9 ocorre nos primeiros e segundos violinos e nas violas de uma forma organizada nas durações, vertical e em simultâneo. Esta proporção é transmitida aos sopros no compasso 114, tal como uma passagem de testemunho.

O final do primeiro andamento termina com acordeão, trompete, violoncelos e contrabaixo. É de salientar que a última nota do primeiro andamento (dó) executada pelo trompete será a nota que irá iniciar o segundo andamento pelo acordeão. Em todos os andamentos se verifica esta característica numa lógica de continuidade e ligação entre todas as partes que constituem o concerto.

con sord.
pp
dim.
dim.
dim.
dim.

Figura 151 - Wandering From Clime to Clime - I - final do primeiro andamento

6.4.2. Andamento II

O segundo andamento inicia da mesma forma que o primeiro, num andamento *vivo*, mas transposto num intervalo de segunda menor acima, isto é, nota dó.



Figura 152 - Wandering From Clime to Clime - II - entrada temática no acordeão

Nesta segunda introdução, realça-se alguns momentos pautados pela diminuição do ritmo.

No segundo sistema, o ritmo (teclado da mão esquerda) aparece agora em colcheias.

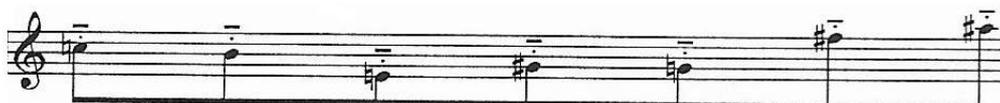


Figura 153 - Wandering From Clime to Clime - II - diminuição - ritmo em colcheias (teclado da mão esquerda)

No final da introdução (solista) em vez de uma nota (primeiro andamento) surgem agora três blocos verticais em *vibrato*.

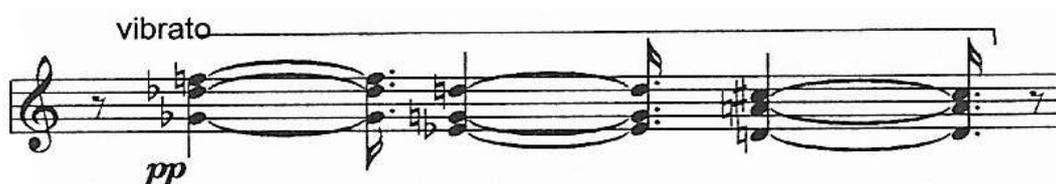


Figura 154 - Wandering From Clime to Clime - II - blocos verticais em *vibrato*

Em termos de construção vertical, os blocos verticais são construídos pelos intervalos 7 e 4 (5ª perfeita e 3ª maior), embora se possa verificar uma progressão de bloco para bloco. No plano horizontal, a relação do primeiro aglomerado para o segundo é de 3ª menor e de 2ª menor (extremos) do segundo para o terceiro aglomerado o que reflete um

certo equilíbrio acústico. Também neste segundo andamento, a introdução do solista não apresenta compassos, a dinâmica alterna entre o *f* e *mf* e a articulação é *legato* sempre.

Antes da entrada da orquestra em *L'istesso tempo (vivo)* no compasso 1, o solista realiza um compasso 11/32 que irá definir o tempo a seguir no compasso 1.



Figura 155 - Wandering From Clime to Clime - II - transição do solista para a orquestra

Contrastando com o primeiro compasso do *moderato* (primeiro andamento), o segundo andamento adquire um novo formato, mantendo-se no andamento *vivo*. A própria organização da escrita orquestral apresenta algumas inovações, nomeadamente:

1. O motivo temático é realizado nos sopros em linhas longas e contínuas, intercaladas por pequenas respirações (momentos de pausa);
2. As cordas (primeiros, segundos violinos e violas) surgem sob a forma de pequenas nuvens, num desenho canónico, enquanto o solista (acordeão) realiza progressões com uma escrita totalmente idiomática para o instrumento.

Nesta secção, os desenhos melódicos repetem-se em diferentes transposições, mas que no acordeão assumem um conforto na execução pela possibilidade de encontrar padrões comuns de dedilhação com recurso, por vezes, às filas complementares (4 e 5).



Figura 156 - Wandering From Clime to Clime - II - padrões comuns de dedilhação

Dedilhação utilizada¹²: 2, 3, 1, 2, 4, 3, 5, 4, 3, 2, 1

Em termos de repercussão da linguagem isobemática, no teclado cromático de botões, a transposição originada pela relação intervalar assume a mesma dedilhação. Esta questão está relacionada com a disposição dos botões no teclado por meios-tons. Por outro lado, noutros instrumentos, por exemplo: o piano, cada motivo terá uma dedilhação própria e diferente da anterior.

Em diálogo com o compositor, o intérprete referiu várias vezes, ao longo do processo de aprendizagem da obra, que encontrava muitas relações intervalares que se repetiam e que no teclado de botões apresentavam a mesma disposição (o que facilitava a digitação).

Encontrei uma série de novas dedilhações que ficam com a mesma disposição utilizando as filas auxiliares. Absolutamente genial! (Gonçalo Pescada, Comunicação pessoal)

Ainda a partir do compasso 1 do II andamento, *L'istesso tempo (vivo)*, os sopros apresentam o tema invertido enquanto o acordeão estabelece uma espécie de variação em constante atividade.

¹² A notação a vermelho destina-se à dedilhação realizada na fila complementar (4) - teclado da mão direita.

Listesso tempo (Vivo)

1

mp *dim.*

Figura 157 - Wandering From Clime to Clime - II - tema invertido nos sopros

Por sua vez, as cordas surgem em vários momentos num discurso em forma de nuvem como o que está presente na figura 154.

Vln. I.1

Vln. I.2

Vln. I.3

Vln. I.4

Vln. II.1

Vln. II.2

Vln. II.3

Vln. II.4

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

Figura 158 - Wandering From Clime to Clime - II - efeito nuvem produzido pelos primeiros e segundos violinos

Esta pequena secção desenvolve-se até ao compasso 16, ficando apenas as violas, os violoncelos e contrabaixo a soar uma sonoridade (paralelismo) assente nas notas (sol, fá#, sib, fá, mi).

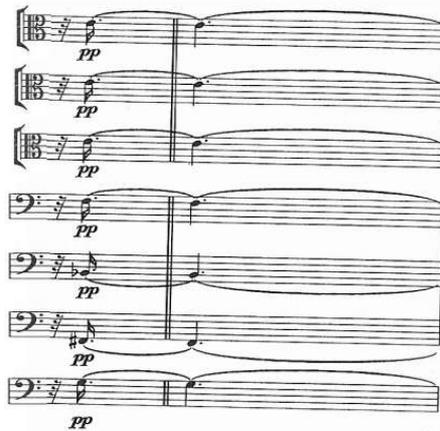


Figura 159 - Wandering From Clime to Clime - II - sustentação (violas, violoncelos e contrabaixo)

A construção vertical servirá de base para a entrada do saxofone alto no compasso 17.



Figura 160 - Wandering From Clime to Clime - II - fraseado do saxofone alto

Tal como no primeiro andamento, a sobreposição de grupos de 4 fusas sobre grupos de tercina irá dar origem a um momento de confronto entre a orquestra e solista, mas agora com base numa série de proporções rítmicas e de medição do tempo.

A partir do compasso 22, o discurso entra num formato diferente com a introdução dos seguintes compassos: 3/32 (compasso 22), 1/32 (compasso 28), 4/32 (compasso 30) com principal incidência para os instrumentos de sopro.

Figura 161 - Wandering From Clime to Clime - II - alteração de compassos

Do compasso 23 ao 32, as cordas (primeiros violinos, segundos violinos e violas) surgem agrupados em pequenas nuvens (massa sonora em formato ondulatório longitudinal) enquanto o acordeão realiza movimentos de *bellow shake* não regulares que irão estender-se até à entrada dos violoncelos (compasso 32).

Os violoncelos irão manter a sua intervenção até ao final do compasso 36 numa espécie de trilo que perdura por intervalos de segunda menor horizontalmente (fig. 158). A relação intervalar vertical (violoncelos) surge na proporção de 8ª diminuta e 6ª maior sempre em dinâmica *p* e articulação *legato*.

Figura 162 - Wandering From Clime to Clime - II - movimento dos violoncelos

No compasso 37 surge um momento de pausa que introduz um motivo temático nas trompas e trompete.

Musical score for Horns 1 and 2, and C Trumpet. The score is in 3/8 time. It shows a thematic motif starting in measure 37. The motif is marked 'p dolce'. The Horn 1 part starts with a whole note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The Horn 2 part starts with a whole note F4, followed by quarter notes G4, A4, and B4. The C Trumpet part starts with a whole note E4, followed by quarter notes F4, G4, and A4. The motif ends in measure 38 with a key signature change to one flat.

Figura 163 - Wandering From Clime to Clime - II - motivo temático nas trompas e trompete

Seguindo as proporções anteriores, do compasso 38 até ao compasso 57, o motivo temático nos violoncelos, violas e segundos violinos surge no formato de nuvem em confronto com os sopros que aparecem sobretudo na mudança de compassos 3/32, 4/32, 7/32, 1/32 etc. O momento de transição para a entrada do acordeão (nova secção) inicia no compasso 53 com o motivo nos segundos violinos.

Musical score for the second violins. The score is in 3/8 time. It shows a transition movement starting in measure 53. The movement is marked 'pp'. The score consists of four staves, each with a different rhythmic pattern. The first staff has a series of eighth notes with a key signature change to one flat. The second staff has a series of eighth notes with a key signature change to one flat. The third staff has a series of eighth notes with a key signature change to one flat. The fourth staff has a series of eighth notes with a key signature change to one flat.

Figura 164 - Wandering From Clime to Clime - II - movimento de transição (segundos violinos)

Seguindo o exemplo das trompas no compasso 38 também o acordeão tem a sua entrada no compasso 57, dinâmica *mp* e articulação *legato* e *dolce*. Este tema (sol#, si, mi fá) vai ser o mote para o desenvolvimento dos compassos seguintes.



Figura 165 - Wandering From Clime to Clime - II - motivo temático - acordeão

No compasso 59, o texto parece recordar material do compasso 2 (*L'istesso tempo vivo*) mas a partir do compasso 61 assume outra direção, reforçado pela trompa e pequenas nuvens nas violas, segundos e primeiros violinos).

No compasso 64, os sopros (flauta, flauta alto, oboé, clarinete alto) apresentam o tema (aumentação), enquanto o acordeão desenvolve o seu discurso que irá terminar no compasso 70.

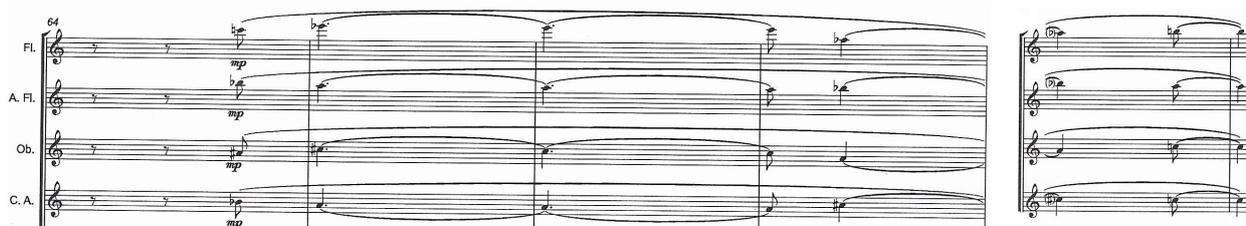


Figura 166 - Wandering From Clime to Clime - II - paralelismo flauta, flauta alto, oboé e clarinete - aumento

No compasso 71, o saxofone alto assume um papel principal, sustentado pelas cordas (primeiros, segundos violinos e violas) numa estrutura que abarca um paralelismo de 11 notas, em dinâmica *pp*.

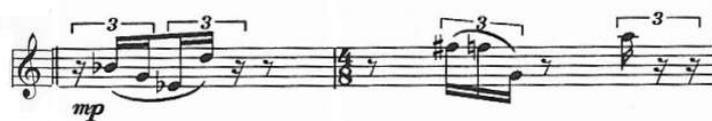


Figura 167 - Wandering From Clime to Clime - II - fraseado do saxofone alto

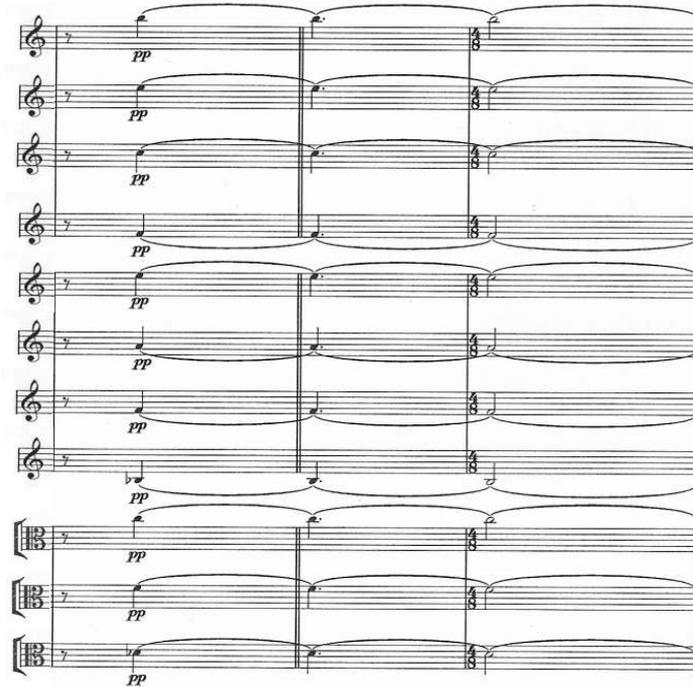


Figura 168 - Wandering From Clime to Clime - II - paralelismo violinos I, II e violas

A secção a partir do compasso 75 são cânones - inicialmente no acordeão, depois nas cordas com comentário do solista. (Christopher Bochmann, Comunicação pessoal)

No compasso 75, o acordeão inicia uma nova secção, mais contrapontística, sendo acompanhado apenas pelas cordas. Esta secção irá do compasso 75 até ao compasso 88.



Figura 169 - Wandering From Clime to Clime - II - secção contrapontística - acordeão

A partir do compasso 84, as cordas irão surgir sob o formato de nuvem.

A musical score for strings, consisting of nine staves. The first six staves are for violins (I and II) and violas, and the last three are for cellos and double basses. The music is in a minor key and features a complex, layered texture of sixteenth and thirty-second notes, creating a 'cloud' effect. The dynamic marking is *mp* (mezzo-piano).

Figura 170 - Wandering From Clime to Clime - II - entrada em forma de nuvem - cordas

No final do compasso 87, o motivo temático aparece nos violoncelos enquanto as nuvens nas partes superiores vão paulatinamente extinguindo-se. No acordeão, os motivos ficam cada vez mais reduzidos, dando origem, a partir do compasso 93, a um maior envolvimento de todos os naipes das cordas que irá permitir a entrada do saxofone alto no compasso 105.

A musical score for alto saxophone, consisting of a single staff. The music is in a minor key and features a melodic line with three triplet markings. The dynamic marking is *mp* (mezzo-piano).

Figura 171 - Wandering From Clime to Clime - II - entrada do saxofone alto

Neste compasso, os primeiros violinos irão servir de transição (movimento paralelo) até à entrada temática das trompas e trompete no compasso 109.

Figura 172 - Wandering From Clime to Clime - II - entrada temática das trompas e trompete

Após a entrada temática, o acordeão irá reforçar com a apresentação do tema (aumentação) no teclado da mão esquerda (compasso 111 até ao 116).

No compasso 117, dá-se uma repetição das proporções anteriores: compassos 4/32, 3/32, 1/32, 7/32, etc., realizados pelos sopros (flauta, flauta alto, oboé, clarinete alto, clarinete, clarinete baixo, saxofone alto e fagote) e os compassos 3/8, 4/8, realizados pelo acordeão, violas, violoncelos e contrabaixo num confronto aceso, vivo, revigorante, enérgico que será continuado sem a presença do solista a partir do compasso 124.

Uma pequena secção (trompas e trompete), a partir do compasso 134, irá terminar o segundo andamento.

Figura 173 - Wandering From Clime to Clime - II - entrada temática final (trompas e trompetes)

É importante referir, mais uma vez, que a nota em que termina cada andamento do concerto será a nota de início do próximo andamento, criando uma sensação de adaptação, conforto no ouvinte e continuidade da obra. Na figura 132, podemos observar a nota lá que termina nos violoncelos e que será precisamente a primeira nota da entrada do acordeão no *vivo* do III andamento.

Figura 174 - Wandering From Clime to Clime - II - final do II andamento - nota lá nos violoncelos

6.4.3. Andamento III

*O terceiro andamento é capaz de ter um momento de paródia!!
As melodias do início da parte da paródia são as mesmas sequências de notas das introduções. (Christopher Bochmann, Comunicação Pessoal)*

A evolução é uma adaptação a novas realidades.

No seguimento da tensão criada no segundo andamento, surge o terceiro como um momento de leveza com que o compositor parodia elementos musicais oriundos de outras linguagens, neste caso a valsa, sobrepondo-os com a sua própria linguagem.

Relativamente ao conceito de paródia na música, através da utilização do tempo ternário (valsa), totalmente tonal, o compositor parte do motivo valseado para a seguir desconstruí-lo em direção à sua própria linguagem.

Em Martingo (2011), Bochmann refere *“Tenho utilizado bastante a citação e/ou*

desmontagem de obras de outros compositores. [...] Utilizo também a citação de modo a chamar a atenção para diferenças de sintaxe das linguagens tonal e atonal.”

No que diz respeito ao concerto *Wandering From Clime to Clime*, o terceiro andamento inicia, tal como os andamentos anteriores (I e II), com a introdução do solista (acordeão) mas começando na nota lá.



Figura 175 - *Wandering From Clime to Clime* - III - motivo inicial

O tema que é introduzindo no teclado da mão direita é simultaneamente apresentado no teclado da mão esquerda com durações mais longas (lá, fá#, fá, sib, ré, dó#, dó).



Figura 176 - *Wandering From Clime to Clime* - III - entrada temática do acordeão

No segundo sistema (teclado da mão esquerda), à semelhança do primeiro andamento, o acordeão apresenta durações sincopadas (semicolcheia com ponto). Neste momento, o discurso desenvolve-se de forma mais rápida, existe uma relação de diminuição face ao ritmo (colcheia com ponto) do primeiro andamento.



Figura 177 - Wandering From Clime to Clime - III - fraseado da mão esquerda - segundo sistema

A introdução do andamento III é realizada sem medição até ao *presto*, a dinâmica oscila entre *f* e *mf*, voltando a surgir o tempo bem definido para dar entrada à orquestra no compasso 1. No penúltimo compasso antes do *presto*, observa-se uma progressão de aglomerados em que o quarto acorde é igual ao primeiro.



Figura 178 - Wandering From Clime to Clime - III - progressão de aglomerados

A passagem para a orquestra é efetuada pelo acordeão à semelhança dos andamentos I e II.



Figura 179 - Wandering From Clime to Clime - III - transição do solista para a orquestra

A partir do andamento *presto* (Compasso 1), através de um movimento em forma de nuvem, a orquestra assume o fio condutor, primeiro sopros e cordas (compasso 1) e depois apenas cordas (compasso 2), iniciando na viola através de movimentos rápidos (fusas) em entradas sucessivas desfasadas, segundos violinos no compasso 3 e primeiros violinos no compasso 5.

Presto

Figura 180 - Wandering From Clime to Clime - III - entrada no andamento *presto* - sopros

Figura 181 - Wandering From Clime to Clime - III - entrada canônica nas cordas

Todos estes movimentos de energia contagiante, virtuosidade que se estendem até ao compasso 35 irão permitir uma série de novos acontecimentos, por exemplo a entrada das trompas nos compassos 9 e 12 e do trompete no compasso 16.

A partir do compasso 17 acontece um aliviar da tensão criada e o material das cordas vai-se paulatinamente extinguindo até ao final do compasso 19. Relativamente às dinâmicas, o andamento *presto* surge em *ff* no compasso 1, passando para *mf* nos compassos 3 e 5. A sonoridade *mp* surge nos compassos 9, 10 e 12.

A partir do compasso 20, surge a entrada do solista (acordeão), executando um

bloco de 4 notas em movimento paralelo. A passagem pelo compasso 20 incide numa nuvem criada nos instrumentos de sopro que vai do fagote até à flauta.

The image shows a musical score for woodwinds in 3/8 time. The instruments listed are Flute (Fl.), Alto Flute (A. Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in A (C. A.), Clarinet in Bb (Cl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Alto Saxophone (Alto Sax.), and Bassoon (Bsn.). The score features a parallel motion of four notes across the instruments, starting with a forte (f) dynamic. The notes are: Flute (G4), Clarinet in A (F#4), Bassoon (E4), and Alto Saxophone (D4). The passage concludes at measure 20.

Figura 182 - Wandering From Clime to Clime - III - efeito nuvem no sentido ascendente - sopros

A partir do compasso 21, a entrada canónica (fusas) inicia nos violoncelos, enquanto o acordeão prolonga o seu discurso horizontal, em paralelismo, numa relação intervalar 3-1-3 e as trompas e trompete realizam motivos por imitação.

The image shows a musical score for the Accordion in 3/8 time. The score features a parallel motion of four notes across the instrument, starting with a piano (p) dynamic and a crescendo (cresc.) marking. The notes are: G4, F#4, E4, and D4. The interval relationship between the notes is 3-1-3. The passage concludes at measure 21.

Figura 183 - Wandering From Clime to Clime - III - paralelismo no acordeão

À semelhança do compasso 20, também nos compassos 27, 31, 32, 33, 34 e 35 surgem pequenas nuvens nos instrumentos de sopros que são reforçadas pelos primeiros e segundos violinos enriquecendo o discurso e a cor orquestral.

Na segunda metade do compasso 35 surge o momento de viragem. O repouso no sib (acordeão) marca o início da paródia que inicia no compasso 36, andamento *a tempo* e articulação *legato*. Neste momento, surge a necessidade de acionar o sistema convertor para alterar o teclado da mão esquerda para ¹³(B.S.)

¹³ Acordes pré-definidos (maiores, menores, sétima da dominante e diminutos).

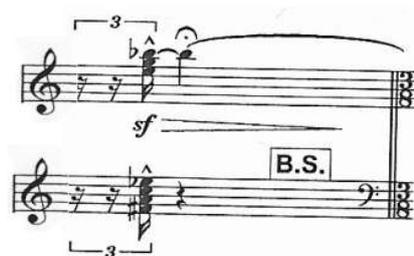


Figura 184 - Wandering From Clime to Clime - III - momento de transição - *baixos standard*

Por momentos, entramos num discurso musical verdadeiramente tonal (acordes mi b maior) realizados em *baixos standard* que revelam uma valsa bem ao estilo popular, mas baseada no motivo temático da introdução do solista.



Figura 185 - Wandering From Clime to Clime - III - início da valsa

Do compasso 36 ao 50, assistimos a um puro regozijo e deleite quase ao estilo vienense da valsa que sofre uma mudança abrupta no compasso 51 com a entrada das violas baseada nos movimentos regulares de fusas anteriormente realizados.



Figura 186 - Wandering From Clime to Clime - III - entrada das violas e segundos violinos

Em relação aos acordes, a escrita está de tal modo precisa que o próprio instrumentista irá perceber onde tocar. No entanto, nesta secção (c. 36) poderá mencionar apenas B.S. (em baixo da pauta da clave de fá) que significa baixos stan-

dard para tocar o acorde apenas com um botão. Para regressar ao convertor, a designação será B.B. (Baixos Bassetti). Neste andamento será necessário apenas a designação B.S. no compasso 36, mantendo-se neste formato até ao final do andamento. (Gonçalo Pescada, Comunicação Pessoal)

A partir do compasso 51, enquanto o acordeão desenvolve o seu ritmo de valsa, as entradas canónicas aparecem primeiro nas violas, depois nos segundos violinos e finalmente nos primeiros violinos. No compasso 57, acontece um corte abrupto no texto musical das cordas, incidindo nos compassos 58 e final do 60.

No compasso 63, o acordeão inicia um fraseado diferente em ritmo de tercinas, *senza calore* e numa espécie de variação / improviso que desenvolve o material exposto sempre em confronto momentâneo com os movimentos enérgicos em bloco provocados pelas fusas realizadas nos primeiros violinos, segundos violinos e violas.



Figura 187 -Wandering From Clime to Clime - III - fraseado em ritmo de tercinas *senza calore*

O confronto direto e espontâneo entre acordeão e a secção das cordas irá durar até ao compasso 86, momento em que a textura harmónica se adensa pela justaposição de acordes pré-definidos (sib maior e réb maior). O compositor parece assumir uma escrita orquestral para o acordeão, isto é, no teclado da mão direita, o tema é apresentando numa textura contrapontística a duas vozes enquanto o teclado da mão esquerda acompanha através de acordes justapostos como se tratasse de vários instrumentos em simultâneo.



Figura 188 - Wandering From Clime to Clime - III - acordes pré-definidos justapostos

No compasso 92, altera a harmonia mas a relação intervalar mantém-se.



Figura 189 - Wandering From Clime to Clime - III - mudança de harmonia

No compasso 88, o tema inicial da valsa surge de uma forma contrapontística, a duas vozes, com pequenas nuvens nos compassos 91, 95 e 98. Estas pequenas nuvens são caracterizadas por entradas em bloco organizado e paralelo das cordas em forma de reminiscência do material anteriormente apresentado, proporcionando os últimos momentos do andamento para o acordeão.

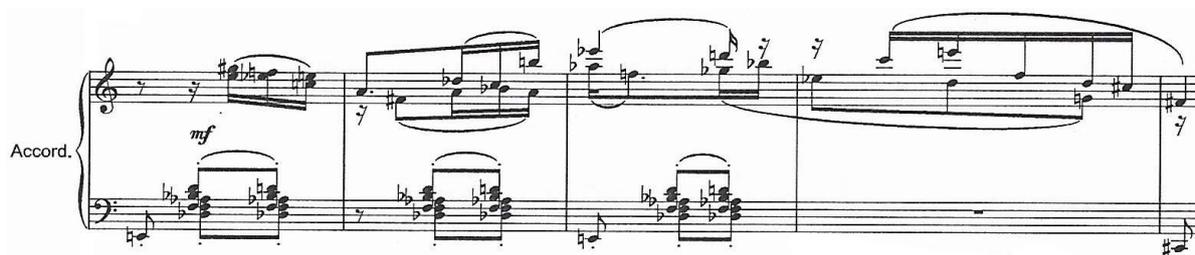


Figura 190 - Wandering From Clime to Clime - III - entrada temática - acordeão

Do compasso 98 até ao compasso 114, o acordeão insiste no movimento com tercinas anteriormente exposto (variação / improviso) que vai ser paulatinamente reforçado, não pelas cordas, mas por dois acordes pré-definidos (teclado da mão esquerda) (mi menor e láb maior).

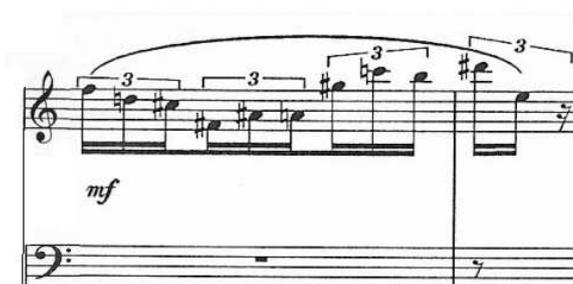


Figura 191 - Wandering From Clime to Clime - III - movimento de tercinas - acordeão



Figura 192 - Wandering From Clime to Clime - III - acordes pré-definidos justapostos - acordeão

Nos últimos 4 compassos, a mão esquerda executa um *cluster* que se prolonga até ao final do andamento. O *cluster* servirá de base sonora para a progressão de três acordes nos compassos 112, 113 e 114, culminando em dinâmica *pp*. Segundo o compositor Christopher Bochmann, a dada altura a valsa deixa de ser interessante, surgindo um acorde abrupto, originado pelo *cluster* no acordeão, que irá terminar o III andamento. Pelo facto da nota láb estar contida nos acordes pré-definidos e também no *cluster* final, esta nota constituirá um bom mote para o início da *cadenza*.

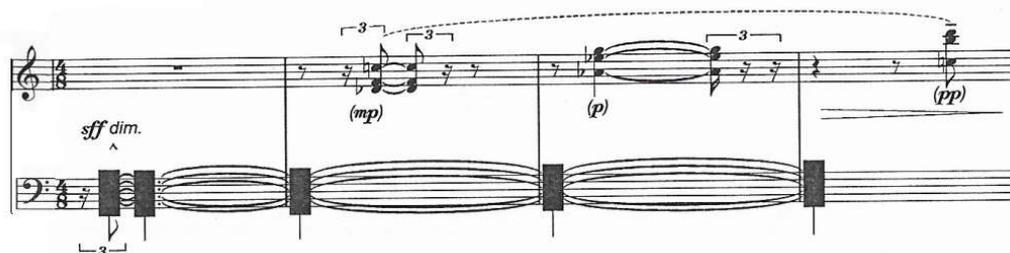


Figura 193 - Wandering From Clime to Clime - III - final do III andamento

6.4.4. Cadenza

Queria que a cadenza fosse um momento de solo, interessante e dramático. Penso que tem esta possibilidade, mas convinha que fosse confortável para o instrumentista!! (Christopher Bochmann, Comunicação Pessoal)

A *cadenza*, momento dedicado ao solista, é baseada no material exposto ao longo do concerto e inicia no láb, num motivo semelhante aos motivos que iniciam os três primeiros andamentos do concerto.



Figura 194 - Wandering From Clime to Clime - Cadenza - entrada temática

Na introdução, à semelhança dos três primeiros andamentos, as 4 primeiras notas aparecem em ambos os teclados com durações métricas diferentes.

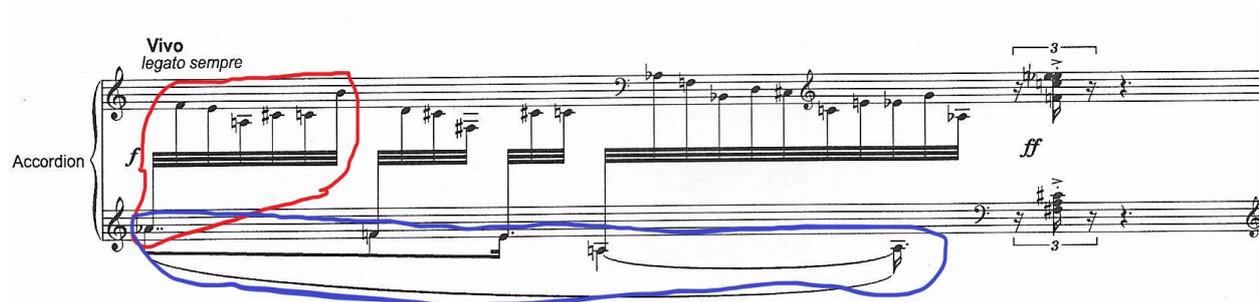


Figura 195 - Wandering From Clime to Clime - Cadenza - sobreposição temática

Toda a primeira página da *cadenza* é realizada sem medição (compasso) e em 4 momentos distintos.

A *cadenza* surge ao longo de 5 páginas e incorpora material que é utilizado ao longo do concerto. Sendo um momento inteiramente dedicado ao solista, vários aspectos de técnica, musicalidade, virtuosidade, lirismo e expressividade interpretativa são postos em prática.

O compositor utiliza algumas técnicas específicas inerentes à prática instrumental acordeonística, tais como: *bellow shake*, portamento (simples, duplo e triplo), o *cluster*, o *glissando* e a utilização de diferentes registos para enriquecer a performance musical.

O andamento varia entre *vivo*, *presto* e *lento* com exposições temáticas, desenvolvimentos, momentos de pura criatividade que colocam em evidência toda a mestria do intérprete e do seu domínio absoluto dos teclados, da escrita para o sistema convertor e da execução de técnicas específicas anteriormente mencionadas.

A introdução da *cadenza* é baseada em motivos temáticos que vão evoluindo até ao *cluster* (*glissando on keys*). O primeiro motivo inicia na nota láb, o segundo na nota lá e o terceiro na nota si.

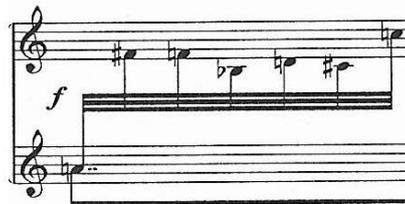
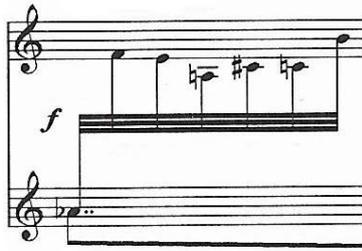


Figura 196 - Wandering From Clime to Clime - Cadenza - relação entre os três motivos iniciais

Os acordes respeitantes ao final de cada sessão apresentam uma disposição semelhante do ponto de vista da construção vertical. No teclado da mão esquerda, podemos até identificar tonalidades (fá # menor, fá menor, sol # menor, lá menor).

Tabela 8 - Relação entre os quatro blocos verticais na introdução da *cadenza*

--	--	--	--

Na parte superior do bloco vertical, observamos como estrutura intervalar (5ª perfeita, terceira menor, segunda menor), em linguagem isobemática, intervalos 7, 3 e 2. Na

totalidade, o bloco vertical é constituído por terceira menor, terceira maior, quarta diminuta, 5ª perfeita, terceira menor, segunda menor - intervalos 3, 4, 7, 3, 1.

Na página 93, inicia-se uma pequena secção com discurso lírico e expressivo, contrastante ao anteriormente realizado. O tema surge no teclado da mão esquerda.

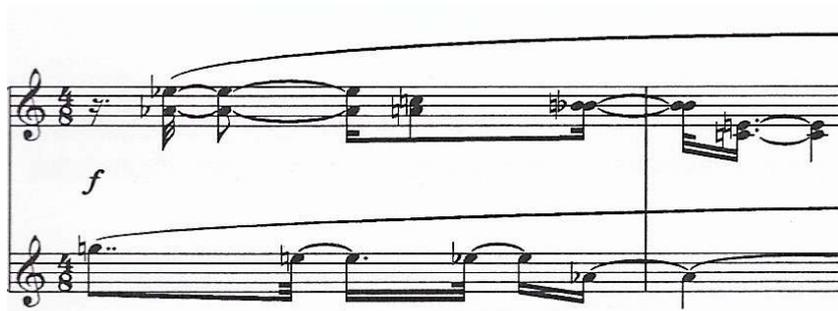


Figura 197 - Wandering From Clime to Clime - Cadenza - entrada temática

No segundo sistema, o motivo apresentado no teclado da mão direita é repetido e estendido em direção à tessitura grave até chegar ao *cluster*.

O *cluster* do terceiro sistema, pág. 93, surge em ziguezague na direção da tessitura aguda em *crescendo*.

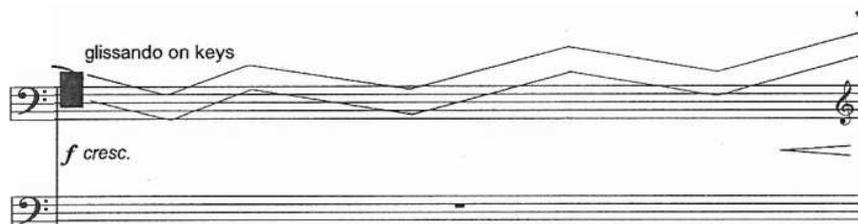


Figura 198 - Wandering From Clime to Clime - Cadenza - *cluster*

O andamento *lento* seguinte é marcado pela inversão do motivo temático (mib, sol, sib) que será complementado pelo sib grave realizado em portamento¹⁴.

¹⁴ movimento de desafinar a palheta até 1/2 tom ou 1 tom abaixo através do equilíbrio entre a pressão do fole e o baixar do botão / tecla.

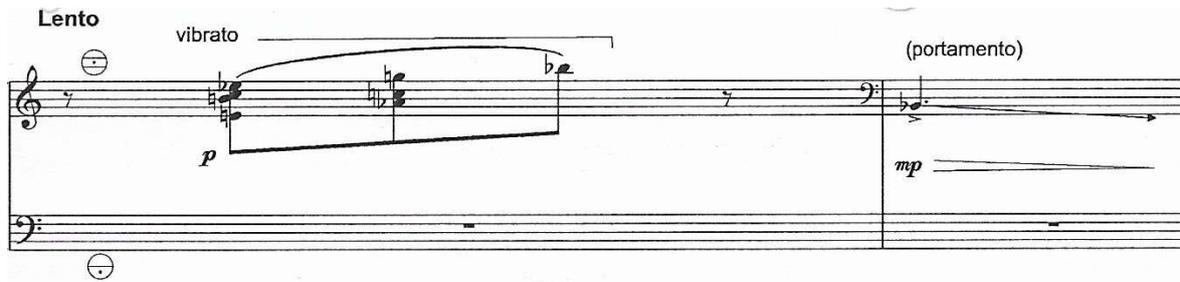


Figura 199 - Wandering From Clime to Clime - Cadenza - entrada temática invertida e portamento

O bloco vertical em *vibrato* que se segue (terceira maior + quinta perfeita) abre a tessitura. Realizado em *vibrato*, desenvolve para um novo portamento, desta vez numa relação intervalar de terceira menor.

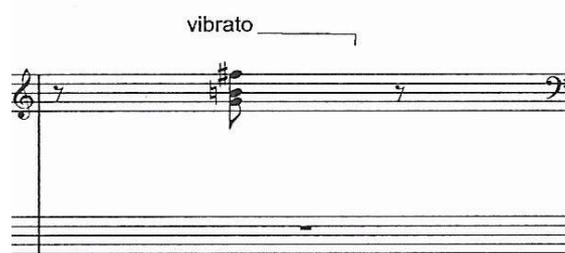


Figura 200 - Wandering From Clime to Clime - Cadenza - bloco vertical em *vibrato*

O andamento *vivo* (segundo compasso, penúltimo sistema da pág. 93) inicia na nota sib relembrando a introdução dos andamentos anteriores, mas antevendo o material que será utilizado na pág. 94.

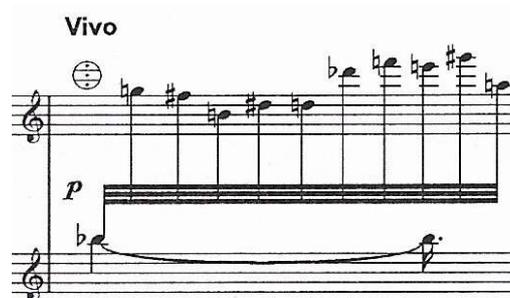


Figura 201 - Wandering From Clime to Clime - Cadenza - entrada temática

O paralelismo criado pela relação intervalar 1-3, no andamento *lento*, aparece sob a forma de portamento triplo.



Figura 202 - Wandering From Clime to Clime - Cadenza - portamento triplo

É de salientar que encontramos relações numéricas também presentes nos portamentos, ou seja: 1, 1+1=2, 2+1=3.

Tabela 9 - Cadenza - relação entre os três portamentos

--	--	--

Nesta secção, a entrada temática vai ser cada vez mais reduzida (n. de notas) dando origem ao andamento *lento* (sib, ré, si, mi) que terá o seu repouso num aglomerado (quinta perfeita, segunda menor, terceira menor) acentuado em dinâmica *mp*.

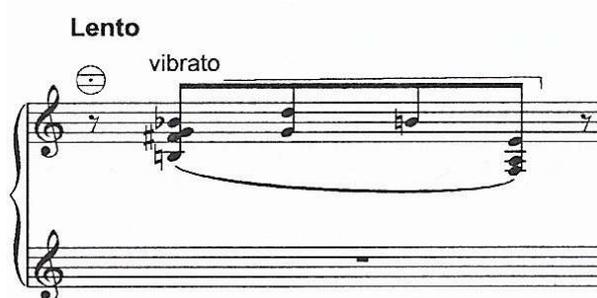


Figura 203 - Wandering From Clime to Clime - Cadenza - motivo de transição

A transição para a pág. 94 será feita através de um *cluster* realizado em movimentos regulares (*bellow shake* triplo), num total de 18 movimentos em dinâmica *pp*.

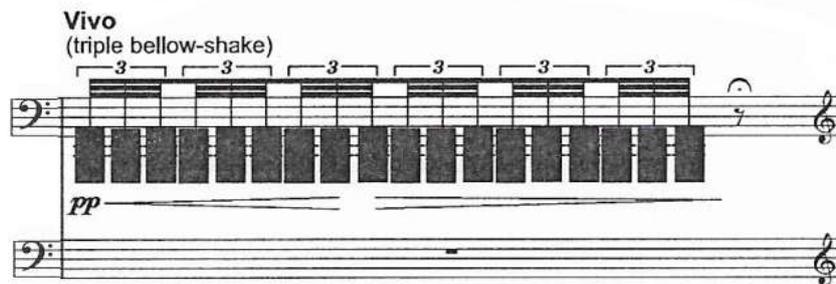


Figura 204 - Wandering From Clime to Clime - Cadenza - *cluster* em *bellow shake*

O andamento *vivo* da pág. 94 inicia um movimento de virtuosidade realizado em *accelerando*, introduzindo o andamento *presto* que decorrerá em dinâmica *pp* e articulação sempre *legato*.

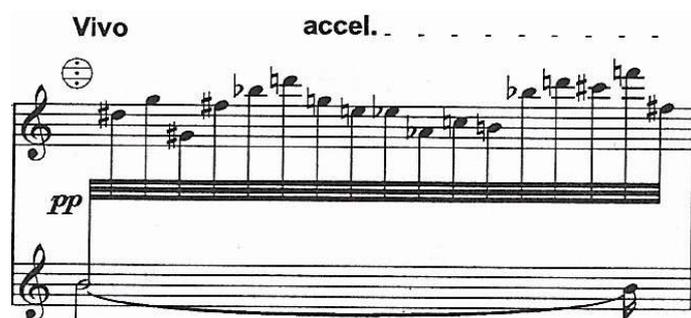


Figura 205 - Wandering From Clime to Clime - Cadenza - transição do andamento *vivo* para o *presto*

A entrada temática (teclado da mão esquerda) surge de uma forma peculiar através de sons que vão permanecendo no tempo e que de uma forma tranquila em oposição ao teclado da mão direita, realizado num andamento *presto*, vão sendo arrastadas até fazer o total do motivo temático.



Figura 206 - Wandering From Clime to Clime - Cadenza - entrada temática

É de destacar que a entrada destas notas é feita de uma forma gradual e espaçada, mas a saída do bloco vertical será em simultâneo deixando espaço para o ouvinte absorver a ideia e direcionar-se para a ideia seguinte. Relativamente ao motivo da mão direita, pode-se considerar uma forma de *loop* em que o mesmo motivo é desencadeado voltando à sua origem.

A partir do segundo compasso, quarto sistema da pág. 94, a relação intervalar de oitava diminuta *a priori* e sétima maior *a posteriori* é evidenciada num jogo rítmico entre as vozes, por vezes em momentos de eco, por vezes em momentos de justaposição em ritmos de 4 por 3 figuras.



Figura 207 - Wandering From Clime to Clime - Cadenza - jogo rítmico entre as vozes

Esta secção irá desaguar no andamento *vivo*, *cluster* na tessitura grave realizado em *bellow shake* triplo numa dinâmica *pp*.

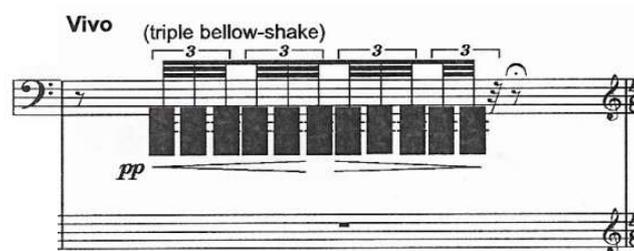


Figura 208 - Wandering From Clime to Clime - Cadenza - *bellow shake*

O andamento *lento* da pág. 95 revela uma secção profundamente contrapontística, em andamento *lento* e expressivo, *articulação legato* e dinâmica *mp*. Tal como o início dos 3 primeiros andamentos (introdução solista), esta secção também começa com a entrada temática em ambos os teclados do acordeão, mas em tempos rítmicos diferentes.

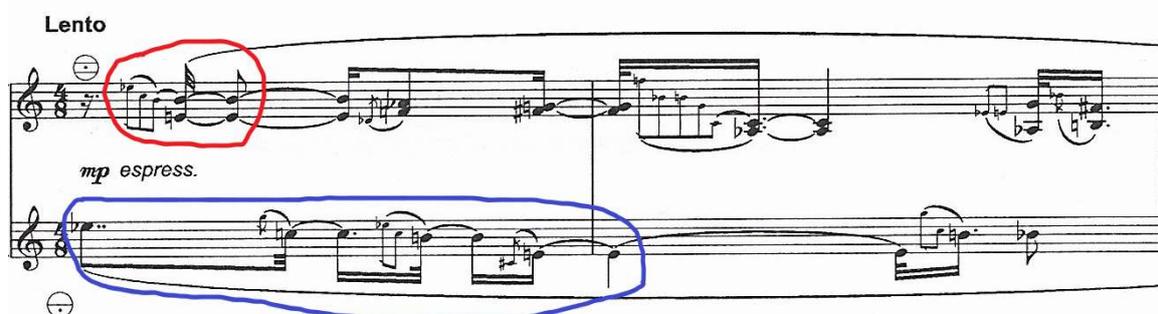


Figura 209 - Wandering From Clime to Clime - Cadenza - entrada temática

Enquanto o teclado da mão esquerda desenvolve o seu discurso de uma forma gradual, o teclado da mão direita estabelece um aceso diálogo marcado pelo confronto e

pela complementaridade como se de vários instrumentos se tratasse.

A partir do segundo compasso (penúltimo sistema da pág. 95, ocorre uma troca de vozes, isto é, a entrada canónica (sol, fá#, si) aparece primeiro no teclado da mão direita e depois no teclado da mão esquerda. O movimento de *accelerando* inicia com um motivo que irá ser transposto e desenvolvido até chegarmos ao *vivo* (dois últimos compassos).

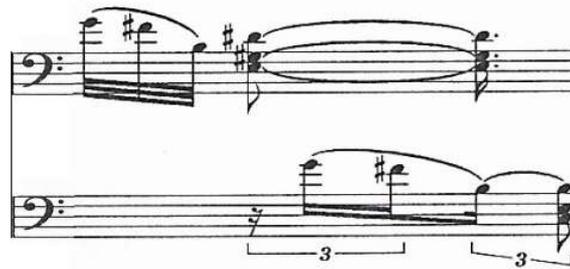


Figura 210 - Wandering From Clime to Clime - Cadenza - cânone

Entretanto, o andamento *vivo* (dois últimos compassos da pág. 95) surge num ritmo em tercinas em movimentos contrários, isto é, descendente no primeiro compasso, ascendente no segundo, em dinâmica *ff* e numa forma de inversão espelhada em relação intervalar de sétima.

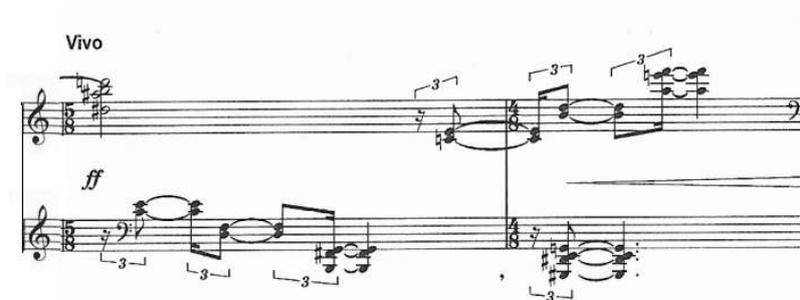


Figura 211 - Wandering From Clime to Clime - Cadenza - motivos em forma de espelho

O andamento *vivo* que inicia a página 96, introduz um *cluster* em 7 movimentos de *bellow shake* triplo, dinâmica *p* marcando a transição para o andamento *lento* que expõe, de uma forma indelével, um motivo temático (si, sib, fá#, dó #).

Vivo

(triple bellow-shake)

pp

Figura 212 - Wandering From Clime to Clime - Cadenza - *bellow shake*

Lento

vibrato

p

Figura 213 - Wandering From Clime to Clime - Cadenza - motivo temático

Sendo que o motivo temático surge numa relação de terceira maior e terceira menor com a nota sol e de quinta perfeita entre a nota si e a nota fá#, a relação factual de sétima maior entre os extremos dissipa-se ao atingir a nota aguda fá#. Por outro lado, o dó# (fig. 210) que integra o grupo de 4 notas deste motivo temático será realizado numa tessitura grave em portamento, repousando na região aguda num bloco (fá#, lá, sib) em *vibrato* e dinâmica *pp*.

(portamento)

vibrato

mp

pp

Figura 214 - Wandering From Clime to Clime - Cadenza - portamento e bloco com *vibrato*

Vivo

pp

Figura 215 - Wandering From Clime to Clime - Cadenza - reminiscência ao andamento *Vivo*

O andamento *vivo* é marcado pelo *cluster* em movimentos de *bellow shake* e em movimento triplo, num total de 29 movimentos com o intuito de provocar alguma agitação que será resolvida no andamento *lento* seguinte através do manejo do botão do ar (teclado da mão esquerda). Esta sonoridade transporta-nos para o som do vento, para o som das ondas do mar e antevê o final da *cadenza*.

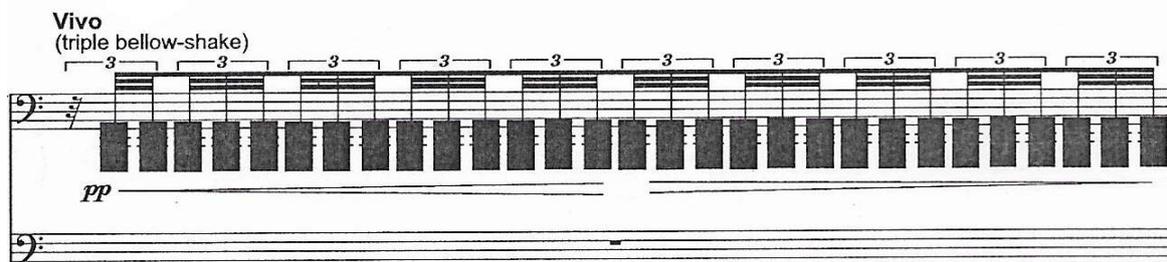


Figura 216 - Wandering From Clime to Clime - Cadenza - *bellow shake* (29 movimentos)

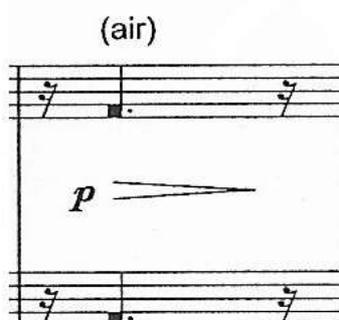


Figura 217 - Wandering From Clime to Clime - Cadenza - grafismo para utilização do botão do ar

O andamento lento da *cadenza* (dois sistemas finais) ocorre numa dinâmica *p / pp*, articulação *legato* e *dolce*. A beleza harmónica e condução melódica tornam esta pequena secção num dos momentos mais emblemáticos de toda a obra. A utilização dos registos clarinete (1 voz) na mão direita e registo grave no teclado da mão esquerda permite um discurso fluído e a perfeita audição das vozes (equilíbrio sonoro entre teclados). Tal como o início da *cadenza*, o final surge também como uma pequena secção que é interrompida por um aglomerado de notas, desta vez, em *bellow shake* e que desenvolve em direcção ao dó # (última nota da *cadenza*).

Lento

Figura 218 - Wandering From Clime to Clime - Cadenza - secção final

Figura 219 - Wandering From Clime to Clime - Cadenza - bloco vertical abrupto - *bellow shake*

Figura 220 - Wandering From Clime to Clime - Cadenza - secção final

A cadenza termina com a nota dó #, numa dinâmica *pp* que dará o mote para o início do IV andamento.

Figura 221 - Wandering From Clime to Clime - Cadenza - final da *cadenza* com a nota dó #

6.4.5. Andamento IV

O andamento dura 10' 27" e dá uma duração total ao concerto de 28' 20", ou seja, com suspensões e intervalos entre andamentos etc., à volta de 30 minutos. O último andamento começará no dó# em que a cadenza acaba e terá, em princípio, uma grande secção inicial sem solista. (Christopher Bochmann, Comunicação Pessoal)

À semelhança de outras obras de considerável duração do compositor Christopher Bochmann, tal como a sinfonia, o IV andamento do concerto para acordeão e orquestra de câmara constitui-se como o momento mais longo, incorporando vários elementos com grande intensidade expressiva e dramática e outros também com uma certa exigência virtuosística na execução.

Na expectativa de um andamento virtuoso e tempestuoso, o último andamento do concerto (IV) funciona, de maneira oposta, como uma grande parte que procura um certo equilíbrio formal com a primeira, contendo o momento de verdadeiro desenvolvimento musical, onde os diferentes materiais introduzidos vão acontecendo de forma espontânea e tranquila com várias reminiscências aos andamentos anteriores, sobretudo ao primeiro.

O IV andamento inicia num dó # suspenso realizado pela orquestra, numa articulação tenuta, dinâmica *f* e andamento *lento*. O IV andamento será o andamento mais longo, em termos de duração do concerto.

1 Lento

Flute

Alto Flute

Oboe

Cor Anglais

Clarinet in B \flat

Bass Clarinet in B \flat

Alto Saxophone

Bassoon

Horn in F

Horn in F

Trumpet in C

Accordion

Violin I.1

Violin I.2

Violin I.3

Violin I.4

Violin II.1

Violin II.2

Violin II.3

Violin II.4

Viola 1

Viola 2

Viola 3

Violoncello 1

Violoncello 2

Violoncello 3

Contrabass

Figura 222 - Wandering From Clime to Clime - IV - entrada de orquesta

No compasso 3, o clarinete, clarinete baixo e saxofone alto assumem as entradas temáticas, originando um paralelismo suspenso pelas cordas no compasso 4 que se irá estender até ao compasso 8.

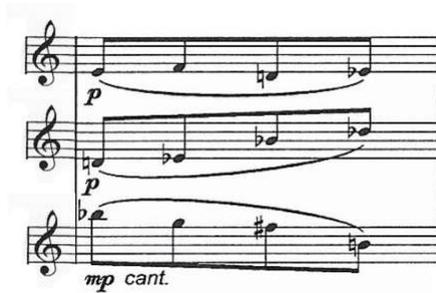


Figura 223 - Wandering From Clime to Clime - IV - entrada temática do clarinete, clarinete baixo e saxofone



Figura 224 - Wandering From Clime to Clime - IV - paralelismo (15 notas)

Este paralelismo de 15 notas em simultâneo irá suportar a entrada temática da flauta alto na anacruse para o compasso 6. A flauta alto irá conduzir o motivo principal até ao compasso 20, momento que caracteriza a entrada do acordeão.



Figura 225 - Wandering From Clime to Clime - IV - entrada da flauta alto

Ao longo do fraseado temático na flauta alto, os naipes completos das cordas irão, de forma organizada e em bloco (movimento paralelo), surgir com a mesma textura, geralmente marcando a transição de frase na flauta alto, nos compassos 9, 13 e 17.

O fraseado das cordas surge em dinâmica *pp* e vai gradualmente aparecendo e desaparecendo. A entrada do acordeão, compasso 20, é marcada pelo fá# e pela textura contrapontística entre os teclados em diálogo com a flauta alto.



Figura 226 - Wandering From Clime to Clime - IV - entrada do acordeão

No compasso 23, surge o apontamento do corne inglês enquanto o solista (acordeão) desenvolve o seu discurso até ao compasso 28.



Figura 227 - Wandering From Clime to Clime - IV - entrada do corne inglês

A partir do compasso 27, o clarinete baixo irá assumir o papel principal, apoiado harmonicamente pelas cordas (compassos 28 ao 31). O discurso do clarinete baixo será caracterizado por um andamento *molto tranquillo*, articulação *legato* e dinâmica *mp* num fraseado *cantabile* que se estende até ao compasso 36.



Figura 228 - Wandering From Clime to Clime - IV - entrada do clarinete baixo

No compasso 31, realça-se a entrada do acordeão, de forma semelhante ao discurso anteriormente exposto, mas agora através da nota dó, sempre numa textura contrapontística de complementaridade entre as vozes.

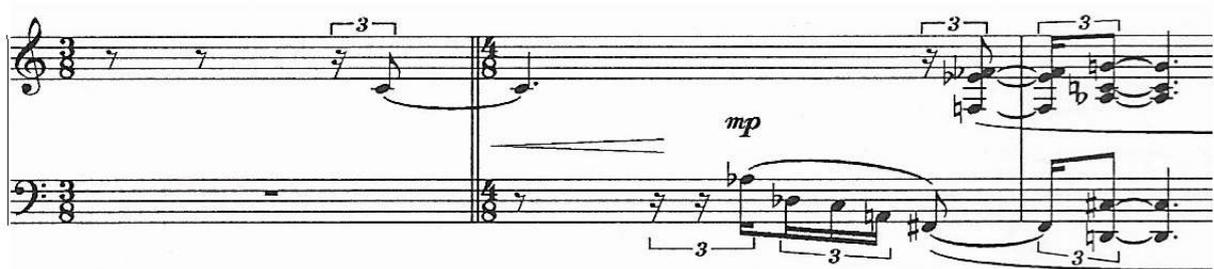


Figura 229 - Wandering From Clime to Clime - IV - 2ª entrada do acordeão

A partir do compasso 36, salienta-se a entrada do oboé, corne inglês e fagote. No compasso 38, aproveitando um momento de repouso no solista, a flauta alto assume a condução melódica com enfoque sobretudo nos compassos 40 e 41.



Figura 230 - Wandering From Clime to Clime - IV - entrada da flauta alto

No compasso 42, os naipes completos das cordas voltam a desempenhar um papel relevante de transição no discurso musical através de uma construção vertical em bloco e que serve de base para a entrada do clarinete alto no compasso 44.

À semelhança da secção anterior, também agora a orquestra vai aparecendo e desaparecendo de forma gradual. A terceira entrada do solista (acordeão) surge no compasso 53 sobre a nota lá.

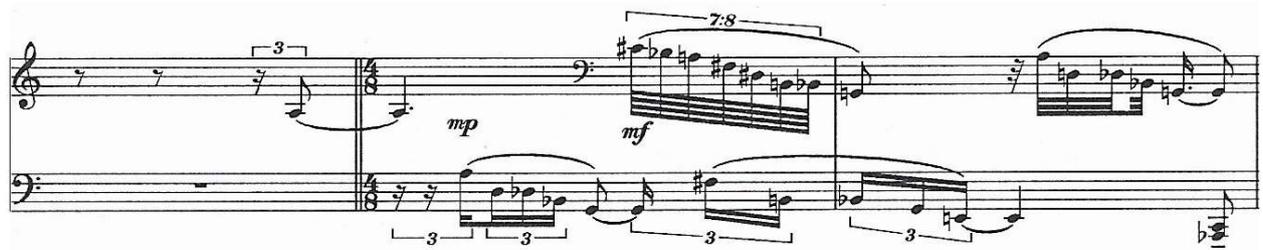


Figura 231 - Wandering From Clime to Clime - IV - 3ª entrada do acordeão

No que respeita à relação intervalar, as entradas são marcadas por um intervalo de quarta aumentada (fá# - dó) e terceira menor (dó-lá), num percurso descendente (agudo - grave). A partir do compasso 58 surge a entrada temática do acordeão num fraseado que procura uma aproximação ao material anteriormente exposto (sol, mi, ré#, sol),



Figura 232 - Wandering From Clime to Clime - IV - entrada temática do acordeão

De modo expressivo e com articulação *legato* a textura contrapontística desenvolve-se entre os compassos 58 e 66.

No final do compasso 66, surge um momento de virtuosidade e de jogo rítmico entre as vozes (acordeão). Enquanto o teclado da mão direita realiza grupos de 7 notas, o teclado da mão esquerda realiza grupos de 3 notas (tercinas) baseado no mesmo texto musical.

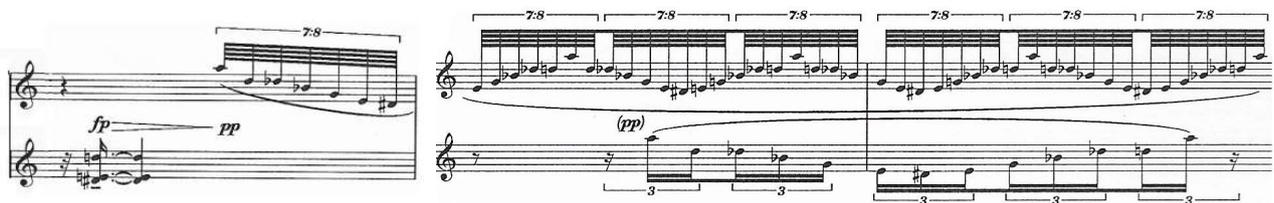


Figura 233 - Wandering From Clime to Clime - IV - momento de virtuosidade no acordeão

A orquestra irá intervir a partir do compasso 71 (movimento paralelo), gerando um efeito nuvem a partir do compasso 72 que se irá extinguindo pela ação dos instrumentos, isto é, os violoncelos terminam a sua prestação com uma saída em *glissando* no compas-

so 72, as violas no compasso 73, os segundos violinos no compasso 74 e os primeiros violinos no compasso 75.

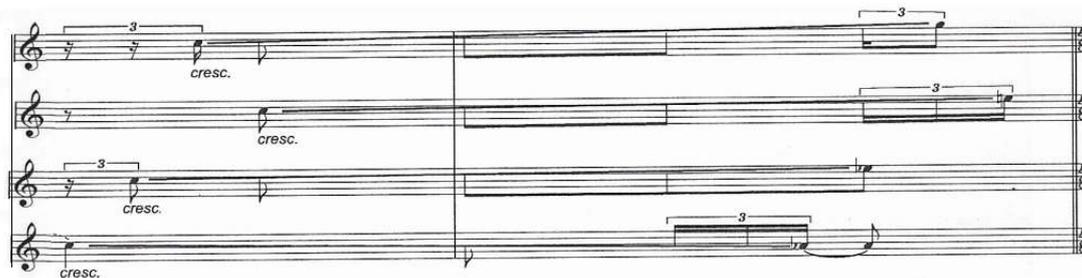
Musical score for strings, measures 72-75. It features four staves (Violins I, Violins II, Violas, and Cellos/Double Basses). Each staff shows a glissando movement across the strings, marked with a '3' and 'cresc.' (crescendo). The notation includes slurs and a '3' indicating a triplet or similar rhythmic grouping.

Figura 234 - Wandering From Clime to Clime - IV - movimento de *glissando* nas cordas

No compasso 76, o clarinete assume o motivo realizado anteriormente pelo acordeão e os naipes das cordas iniciam uma entrada temática através de uma textura canônica.

Musical score for Clarinet (Cl.), measure 76. The notation shows a rhythmic pattern with a '7:8' time signature and a 'f' (forte) dynamic marking. The score includes slurs and a '7:8' time signature.

Figura 235 - Wandering From Clime to Clime - IV - entrada do clarinete

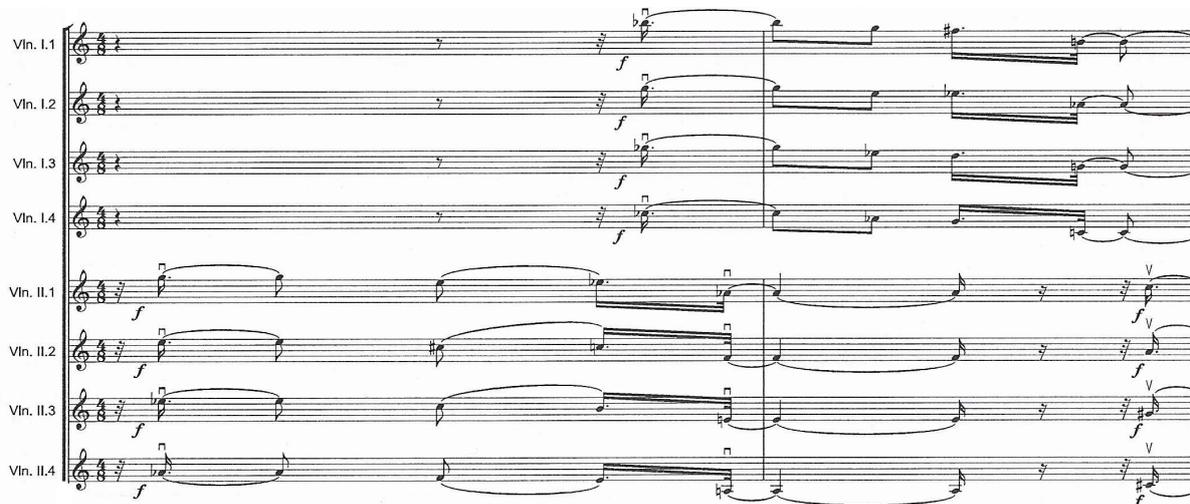
Musical score for Violins I and II, measures 76-81. It features eight staves (Violins I.1-1.4 and Violins II.1-1.4). The notation shows a rhythmic pattern with a '7:8' time signature and a 'f' (forte) dynamic marking. The score includes slurs and a '7:8' time signature.

Figura 236 - Wandering From Clime to Clime - IV - textura canônica (I e II violinos)

A partir do compasso 82, o ritmo praticado pelos sopros assume proporções definidas e direciona o foco para o clímax no compasso 87. O confronto entre o clarinete, o clarinete baixo e o saxofone torna-se evidente, numa dinâmica em *crescendo*.

Figura 237 - Wandering From Clime to Clime - IV - confronto entre o clarinete, o clarinete baixo e o saxofone

Neste compasso, toda a orquestra, inclusive o acordeão surge em cena, abrindo espaço para a entrada das trompas e trompete (si, sib, sol), em dinâmica *ff*. Num discurso homogêneo, o movimento de transição para as cordas introduz um novo acontecimento até ao compasso 94. É de salientar a extinção paulatina das cordas em *pizzicatos*.

The image displays a page of a musical score, likely for a symphony or concert band, titled "Wandering from Clime to Clime - IV". The score is arranged in a system of staves, with woodwinds and strings. The top section features woodwind parts (flutes, oboes, and bassoons) with various dynamics and articulations. The bottom section features string parts (violins, violas, cellos, and double basses) with a prominent *ff* dynamic. The score includes dynamic markings such as *mf cresc.*, *ff dim.*, and *ff*. The notation includes notes, rests, and slurs, indicating a complex musical texture. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score is divided into two systems, with the first system containing woodwinds and the second system containing strings.

Figura 238 - Wandering from Clime to Clime - IV - transição entre sopros e cordas

No compasso 87, observa-se um paralelismo (7 notas em simultâneo) no acordeão com movimentos contrários entre os teclados. No entanto, esta textura movimenta-se por ação cromática (meio-tom), mantendo a mesma estrutura intervalar. Este facto permite realizar a mesma dedilhação no teclado.

The image shows a musical score for four staves: Hn.1, Hn.2, C Tpt., and Accord. The accordion part features a parallelism of seven notes in simultaneous motion across the keyboard, with chromatic movement (half-tones) between measures. The horn parts (Hn.1, Hn.2, and C Tpt.) also show chromatic movement. The score includes dynamic markings such as *mf cresc.* and *ff dim.*.

Figura 239 - Wandering From Clime to Clime - IV - paralelismo com meios-tons no acordeão

Do igual modo, a entrada do acordeão precede a entrada temática das trompas e trompete que avançam em movimento descendente.

No compasso 96, inicia-se uma nova secção. O acordeão volta a realizar um discurso em articulação *staccato* e jogo canónico entre as vozes enquanto as trompas e trompete sustentam uma base (paralelismo) para a entrada do saxofone alto.

Figura 240 - Wandering From Clime to Clime - IV - entrada canônica no acordeão

No compasso 106 surge um pequeno interlúdio (acordeão), retomando o discurso anterior no compasso 110. Até ao final do compasso 117, as funções mantêm-se inalteráveis, isto é, o acordeão continua com o jogo rítmico e canônico entre as vozes, as trompas sustentam pequenos impulsos temáticos com figuras de duração longa e a saxofone alto mantém o seu discurso predominante.

Figura 241 - Wandering From Clime to Clime - IV - pequenos interlúdios no acordeão

Figura 242 - Wandering From Clime to Clime - IV - jogo rítmico e canônico no acordeão

A partir do compasso 118, surge uma secção inteiramente dedicada e desenvolvida pelas cordas, num discurso indefinido de efeitos *glissando* apontando assumidamente uma relação próxima entre os primeiros e segundos violinos *a priori* e violas, violoncelos e contrabaixos *a posteriori*.

The image shows a musical score for a string ensemble, consisting of eight staves. The top four staves represent the Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello/Contrabasso parts. The bottom four staves represent the Violoncello/Contrabasso, Viola, Violin II, and Violin I parts. The score is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature. It features a series of glissando markings (slanted lines) across the staves, indicating a continuous sliding of the strings. Dynamic markings such as *mf dim.* and *p* are placed throughout the score to indicate the volume and decay of the sounds. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

Figura 243 - Wandering From Clime to Clime - IV - efeito *glissandi* nas cordas

No compasso 131, o principal destaque vai para entrada sucessiva e canónica dos instrumentos graves (vianas, violoncelos e contrabaixo) até aos instrumentos agudos (segundos e primeiros violinos).

Figura 244 - Wandering From Clime to Clime - IV - entradas canônicas nas cordas

No compasso 137, com inspiração na parte final da cadenza (dois últimos sistemas), surge uma última entrada, conduzida pelo solista (acordeão), que marca o final do concerto e a chegada à última secção. Esta entrada inicia em paralelismo, num movimento contrário das vozes, dinâmica *pp*, articulação *legato* e *dolce* e numa textura contraponstística que se estende até ao compasso 157.

Figura 245 - Wandering From Clime to Clime - IV - pequena entrada temática no acordeão



Figura 246 -Wandering From Clime to Clime - IV - discurso contrapontístico no acordeão

A partir das barras duplas (compasso 158) surge uma pequena secção final realizada sem medição (indicação de compassos) tal como a introdução dos três primeiros andamentos. Esta pequena secção é caracterizada por um discurso com pequenas frases, respirações e momentos de pausa complementados por pequenas ressonâncias executadas pelas violas, violoncelos e contrabaixo. A dinâmica é *pp*, articulação *legato* e andamento *presto possibile*.

Por sua vez, a utilização de registo *piccolo* (mão direita) e do registo agudo no teclado da mão esquerda permite atingir uma tessitura aguda, num momento de luz, pureza e afirmação interior do intérprete. A entrada temática é baseada em motivos anteriormente apresentados e no teclado da mão esquerda surge o motivo (láb, sol, dó) que irá ser transposto no final desta secção (si, sib, mib).



Figura 247 - Wandering From Clime to Clime - IV - relação entre pequenos motivos temáticos

O último andamento do concerto termina com dois motivos inspirados na *cadenza*: *cluster* em *bellow shake* triplo na tessitura grave, em dinâmica *pp*, num total de 18 movimentos e um sopro provocado pelo acionamento do botão do ar (teclado da mão esquerda) numa espécie de respiração final e chegada, finalmente, ao destino. É de salientar que estes dois motivos são precedidos pela nota dó em *glissando* realizada no contrabaixo.

A última secção do IV andamento termina num registo agudo (*piccolo*) em dinâmica *pp*, *legato* e *presto possibile*, sem medição de compasso, mas com pequenas respirações entre as frases e pequenos momentos de repouso (pausas com suspensão) que são

complementados pelas cordas mais graves da orquestra (primeiro momento, 3 violas, 3 violoncelos e contrabaixo; segundo momento: 3 violas; terceiro momento: 3 violoncelos; quarto momento: contrabaixo).



Figura 248 - Wandering From Clime to Clime - IV - seção final - deambulações

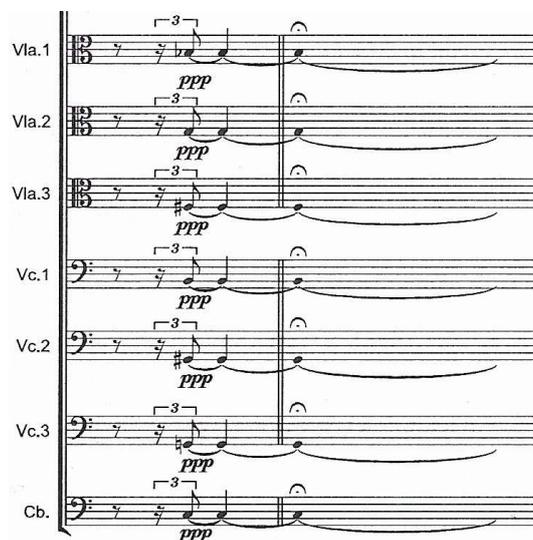


Figura 249 - Wandering From Clime to Clime - IV - paralelismo nas cordas

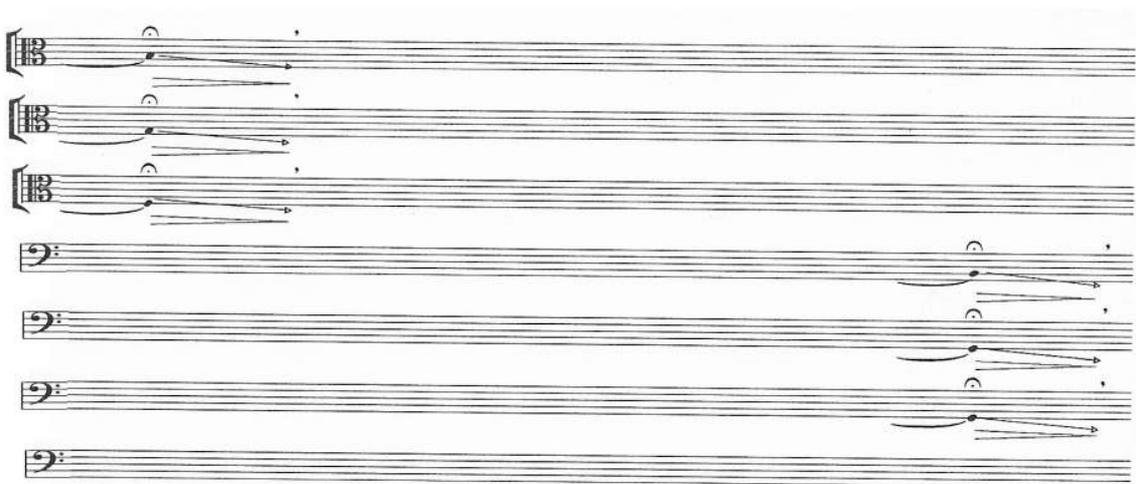


Figura 250 - Wandering From Clime to Clime - IV - entradas canônicas com *glissando* (violetas e violoncelos)

A obra termina com o instrumento solista (acordeão), primeiro num movimento de *bellow shake*, talvez inspirado na *cadenza* e, no final, um movimento de ar (fole) ilustrando um movimento de expiração (sopro).

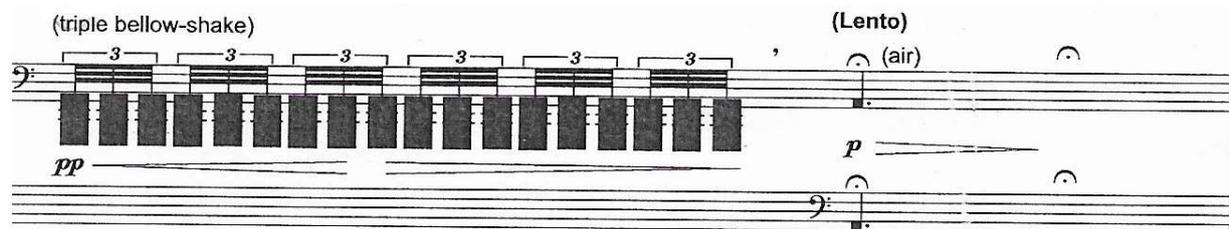


Figura 251 - Wandering From Clime to Clime - IV - final da obra - *bellow shake* e movimento do ar

7. Resultados alcançados

A pesquisa efetuada ao longo de 10 meses de trabalho intensivo permitiu alcançar resultados evidentes. Alguns desses resultados são palpáveis e concretos e outros são intemporais e invisíveis no curto prazo.

Em relação aos resultados visíveis, podemos destacar: a criação da nova obra que não existia antes de iniciar o programa e que veio proporcionar resultados inesperados ao nível da dedilhação e do pensamento musical no acordeão; a sua estreia; a sua integração numa programação oficial num dos teatros mais conceituados em Portugal; a elaboração do relatório final com a análise das obras, a abordagem ao conceito de linguagem isobemática e as suas repercussões na música instrumental; a publicação de 1 capítulo de livro em parceria com a editora internacional B P International Editions; dois artigos em parceria com o *Asian Journal of Education and Social Studies* e o *International Journal of Music and Performing Arts*; o convite para participar numa conferência internacional; a estreia mundial de um concerto para acordeão e orquestra (Orquestra do Algarve / Teatro das Figuras) e a realização de um segundo concerto com o intuito de promoção e divulgação do trabalho de investigação realizado (Sinfonietta de Castelo Branco / Cine-Teatro Avenida).

É de destacar ainda, o trabalho do solista na aprendizagem da obra, os diversos e extensos contatos, diálogos e sessões de trabalho com o compositor, o trabalho do compositor na aprendizagem da escrita para acordeão e as suas potencialidades sonoras, mecânicas e tímbricas, o trabalho da orquestra na interpretação de obras contemporâneas, saindo fora dos seus padrões habituais de programação de música dos períodos barroco, clássico e romântico.

Neste ponto, destaca-se também o contato da orquestra com as técnicas específicas de composição do compositor Christopher Bochmann abrindo possibilidades para novas investigações e performances. No campo da investigação, foram enviados artigos para revistas científicas internacionais sobre o conceito, funcionamento e repercussão da linguagem isobemática e a interpretação das obras.

Num patamar menos visível e concreto fica, por um lado, a continuidade da performance da obra em contextos performativos adequados, e a repercussão que as obras terão nas novas gerações de acordeonistas.

Após a realização deste programa de estudos, é de destacar também as novas técnicas aprendidas e concretizadas sobretudo ao nível da construção musical e da utilização da linguagem isobemática no acordeão.

Por sua vez, o contato estabelecido com a Orquestra do Algarve originou uma nova lista de contatos a estabelecer com diferentes orquestras em Portugal, Espanha e Reino Unido para novas apresentações do concerto para acordeão e orquestra. No campo da investigação e da performance musical, a experiência entre solista, orquestra, maestro e compositor, permitiu uma maior aproximação e clareza na interpretação da obra, sobretudo ao nível do fraseado e da expressividade.

A gravação realizada no Teatro das Figuras (Faro), ainda que num formato não profissional, permitiu também ao intérprete melhorar a performance e atingir patamares de execução superiores. Por outro lado, pretende-se dar continuidade à divulgação em artigos científicos da análise escrita das obras e das reflexões sobre a linguagem isobemática na escrita para acordeão, culminando o processo na realização de um livro sobre os resultados alcançados neste percurso.

Conclusão

A realização deste programa de Pós-Doutoramento com o título “Repercussões da Linguagem Isobemática na escrita para acordeão” sob a orientação do Professor Doutor Christopher Bochmann surgiu de uma forma gradual no seguimento do programa de Doutoramento.

A análise de seis obras contemporâneas para acordeão solo constituiu também o mote para um projeto de investigação que abarcasse a criação, a análise e a performance (estreia absoluta) de um concerto para acordeão e orquestra envolvendo a linguagem isobemática e quais as suas repercussões na música escrita para acordeão, sobretudo ao nível das dedilhações, da construção, do fraseado, da textura, do ritmo, da independência de mãos, das técnicas de *bellow shake*, da combinação de registos e do equilíbrio / balanço sonoro entre as linhas verticais e horizontais.

O fio condutor do trabalho metodológico foi a aprendizagem e compreensão de uma obra maior (concerto para acordeão e orquestra) e as suas especificidades ao nível da performance: forma, estrutura, dedilhação, fraseado, textura harmónica, articulação, dinâmicas, andamento, agógica, condução melódica, entre outros.

Por sua vez, a interação entre compositor e intérprete resultou numa parceria profícua dando espaço para a criatividade, partilha, constante troca de impressões, traduzindo-se numa melhoria substancial do resultado final da obra. Não obstante a criação de uma nova obra que será fundamental para a existência de um repertório de qualidade e de referência acessível e disponível para as futuras gerações de músicos / acordeonistas, este projeto de investigação incluiu também mais três obras: uma para acordeão solo, outra para acordeão inserido em música de câmara e uma terceira para ensemble com acordeão: *Essay XVIII*, *Asas* e *Fear no more the heat o' the sun*.

O facto de restringir-se a obras do mesmo compositor (Christopher Bochmann), contribuiu para uma melhoria substancial no carácter qualitativo da investigação, permitindo ao intérprete e investigador debruçar-se sobre uma linguagem específica (linguagem isobemática) e também familiarizar-se, de um modo profundo, com as características do modo de compor do compositor. Gestos tais como: relacionar, comparar, inverter,

aumentar, diminuir, expandir, cânones, paralelismo, progressão de aglomerados, entre outros, passaram a tornar-se familiares ao longo da investigação.

Na relação direta com o compositor, várias indicações foram extremamente úteis para o entendimento e compreensão da linguagem e do texto musical, da forma, do caráter, da estrutura, e da maneira de interpretar.

Nesse sentido, a interação com uma orquestra profissional, num contexto de estreia mundial de uma nova obra, trouxe para a investigação também uma dimensão relevante no que diz respeito ao modelo de investigação, mas também à projeção e impacto na condução e orientação deste programa de Pós-Doutoramento.

A possibilidade de concretizar e apresentar uma obra em estreia absoluta, envolvendo maestro, compositor, orquestra e intérprete, originou um “abrir de portas” a novos palcos e também à execução e prática instrumental acordeonística sem precedentes na história mundial do acordeão.

De facto, este projeto de investigação, ao nível do programa de Pós-Doutoramento foi pioneiro em Portugal e, talvez, a nível mundial, sobretudo pela sua conceção, empreendedorismo, inovação, audácia e contemporaneidade.

No entanto, o projeto também teve algumas limitações, nomeadamente: a dificuldade em definir uma data específica para a realização da estreia de obra que não compromettesse o rumo da investigação e a resposta imediata ao desafio da orquestração e seleção de músicos necessários (inclusão do saxofone) à performance da obra. Outra das limitações, no momento de concretização do projeto, foi de não existir ainda uma partitura de redução para piano o que facilitaria o trabalho da obra pelo solista.

Importa referir que o profissionalismo, a motivação e a audácia dos intervenientes envolvidos (compositor, intérprete e orquestra) tornaram o projeto exequível, incrementando várias soluções e alternativas para que a investigação atingisse o sucesso desejável.

Para as gerações vindouras de intérpretes / acordeonistas fica a semente lançada para a inclusão do acordeão em contextos de salas de concerto, fica a possibilidade de

incluir a nova obra em ciclos de recitais e programação de festivais com excelentes orquestras e o contato com músicos e maestros ao mais alto nível.

Para o compositor (Christopher Bochmann) para além de aumentar o seu catálogo de obras ficou o testemunho de conhecer profundamente a escrita para um novo instrumento com enorme potencial e que se enquadra perfeitamente nas características da linguagem isobemática e no repertório contemporâneo.

Para o intérprete e investigador, sublinha-se um caminho ímpar que compreendeu muitas horas de empenho e dedicação, mas sobretudo a aprendizagem de uma linguagem nova e de contributo para a criação de novos repertórios e de novos desafios e potencialidades para a prática acordeonística.

A linguagem isobemática tornou-se vantajosa para a criação de repertório atual, com possibilidades de adaptação a qualquer instrumento, tessitura, extensão pela distribuição equitativa em termos de importância de todos os intervalos. Inclusive, no acordeão, a possibilidade de transpor utilizando os mesmos desenhos (posicionamento das mãos) constituiu uma mais-valia na execução.

Por último, referir que a realização deste programa de Pós-Doutoramento contribuiu indubitavelmente para a construção de seres humanos mais conscientes, recetivos às diferentes possibilidades e linguagens sonoras, integrando a comunidade (intérprete, maestro, orquestra, universidade, sociedade civil) numa experiência inovadora na área do saber e do conhecimento.

“Penso que o que mais emociona é o reconhecimento de algo realmente sincero.”

Christopher Bochmann

Évora, 21 de junho de 2023



Referências Bibliográficas

Azevedo, S. (1998). Christopher Bochmann. *A Invenção dos Sons: Uma panorâmica da composição em Portugal hoje* (pp.547-565). Lisboa: Caminho da Música.

Azevedo, S. (2023). *Sem música a vida seria um erro. Christopher Bochmann*. Orquestra Sinfónica Juvenil

Bennet, Roy (1992). *Investigating Musical Styles*. Cambridge: CUP

Bochmann, C. (2003) A Linguagem Harmónica do Tonalismo, Juventude Musical Portuguesa

Bochmann, C. (2006). *O ritmo como factor determinante na definição de linguagens musicais do século XX*. Modus (6), Instituto Gregoriano de Lisboa, 185-196

Bochmann, C. (2013). *Os Fundamentos da Música Isobemática*. III Simpósio Nacional de Musicologia. Pirenópolis

Bochmann, C. (2019). *The language of Isobematic Music: its definition and its repercussions for composition and analysis*. Música Analítica - Porto International Symposium on the Analysis and Theory of Music. Universidade Católica Portuguesa.

Boulez, P., Changeux, J.P., Manoury, P. (2020). *Enchanted Neurons: The Brain and Music*. Odile Jacob Editions. Paris / New York

Cortot, Alfred (1934). *Cours d'Interprétation*. R. Legouix Libraire Musicale. Paris

Draugsvoll, G. & Højsgaard, E. (2011). *Handbook on Accordion Notation*. Copenhagen: Andreas Borregaard.

Ellegaard, M. (1964). *Comprehensive Method for the Chromatic Free Bass System (Bassetti or Baritone Bases)*. New York: M. Hohner, Inc.

- Jacomucci, C. (2013). *Modern Accordion Perspectives. Articles and interviews about classical accordion literature, pedagogy and its artistic, professional perspectives*. Grafica Metelliana Edizioni
- Jacomucci, C. (2014). *Modern Accordion Critical Selection of Accordion Works composed between 1990 and 2010*. Tecnostampa, Loreto Editions
- Jacomucci, C. (2017). *Modern Accordion Perspectives. An International overview of Accordion Pedagogy*.
- Lips, F. (2000). *The Art of Bayan Playing: Technique, Interpretation and Performance of Playing the Accordion Artistically*. Kamen: Karthause-Schmülling Musikverlag.
- Lips, F. (2018). *The Art of Arranging Classical Music for Accordion*. Kamen: Karthause-Schmülling Musikverlag.
- Llanos, R. & Alberdi, I. (2002). *Accordion for Composers*. Spain: Ricardo Llanos (autor).
- Lopes, E. (2011). *Perspetivando o Ensino do Instrumento Musical no Século XXI*. Fundação Luís de Molina
- Maia, P. (2018). *Christopher Bochmann* (1.^a ed), Atelier de Composição
- Marecos, C. (2011). *Interacção entre estruturas intervalares e estruturas espectrais, na música instrumental / vocal* (Tese de Doutoramento, Universidade de Aveiro). Disponível em <http://ria.ua.pt/handle/10773/3797>
- Martingo, A. (2011). *Contextos da Modernidade: um inquérito a compositores portugueses*, Porto, Atelier de Composição
- Martingo, A. & Telles, A. (2019). *Música instrumentalis: experimentação e técnicas não convencionais nos séculos XX e XXI* (1.^a ed.) V. N. de Famaliacão. Edições Húmus
- Pescada, G. (2014). *O Funcionamento do Sistema Convertor e a sua Influência na Música Escrita para Acordeão - Análise interpretativa de 6 obras contemporâneas* (Tese de Doutoramento, Universidade de Évora). Disponível em <http://hdl.handle.net/10174/18273>
- Read, G. (1993). *Compendium of Modern Instrumental Techniques*. Westport: Greenwood Press.
- Rink, J. (ed.) (2002). *Musical Performance: A Guide to Understanding*. Cambridge: CUP

Rink, J. (ed.) (2005). *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*. Cambridge: CUP.

Sadie, S. (Ed.). (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (second edition). London: Macmillan Publishers Limited.

Schönberg, A. (1911). *Harmonielehre*. Universal Editions. Viena

Schönberg, A. (1967). *Fundamentals of Musical Composition*. Faber & Faber Ltd. London

Swarowsky, Hans (1989). *Defesa da Obra*. Escritos sobre a obra, a sua reprodução, estilo e interpretação na música, redigidos e publicados com a direção de Manfred Huss. Real Musical, Madrid

Wilson, G. D. (2002). *Psychology for Performing Artists*. London: Whurr Publishers