

2ND INTERNATIONAL MEETING FOR CHAMBER MUSIC

2.º Encontro Internacional para Música de Câmara

24 — 29 June 2012

Music Department

University of Évora, Portugal

Unidade de Investigação em
Música e Musicologia (UnIMeM)



2ND INTERNATIONAL MEETING FOR CHAMBER MUSIC

24 — 29 June 2012

**Unidade de Investigação em Música e Musicologia - UnIMeM
University of Évora, Portugal**

Zoltan Paulinyi (organizer)

Title: 2nd International Meeting for Chamber Music

1st Edition, 25th June 2012. Évora, Portugal.

Place: University of Évora Music Department, Portugal.

Edited by Zoltan Paulinyi (organizer) and UnIMeM.

ISBN: 978-989-97780-3-0

Score at cover page: Beatrice Barazzoni's "Terres Rouges" (2012) for clarinet and bassoon.

EXPEDIENT

Director of the Music Department of the University of Évora

Dr Christopher Bochmann

Director of UnIMeM of the University of Évora

Dr Benoît Gibson

TABLE OF CONTENTS

ABOUT THE MEETING FOR CHAMBER MUSIC	8
ZOLTAN PAULINYI (UNIMEM, PORTUGAL; OSTNCS, BRASIL)	
SOBRE O ENCONTRO PARA MÚSICA DE CÂMARA	9
ZOLTAN PAULINYI (UNIMEM, PORTUGAL; OSTNCS, BRASIL)	
TIMETABLE	10
ABOUT THE PERFORMERS / SOBRE OS INTÉRPRETES	14
GRUPO DE MÚSICA CONTEMPORÂNEA	15
GRUPO GALILEI	19
ZOLTAN PAULINYI	
PERFORMA ENSEMBLE	40
PERFORMANCE PRACTICE STUDENTS	42
SPES DUO	47
BREVE COMENTARIO ACERCA DE LAS MÚSICAS CONCEPTUALES Y EXPERIMENTALES CONTEMPORÂNEAS	51
KIKO FAXAS	
A NOÇÃO DE PARÊNTESE (COMO UM DELÍRIO) EM <i>O DESVÃO</i>	68
BRUNO ANGELO	
VECTORIAL PHONOLOGY AND MICROMODES AT "ALEGRIA" FOR SOPRANO AND TWO TRUMPETS	83
ZOLTAN PAULINYI	
ABOUT AMMA	97
MAURIZIO AZZAN	
FORM, ENERGY AND GESTURE IN <i>TERRES ROUGES</i> FOR CLARINET AND BASSOON	106
BEATRICE BARAZZONI	
FLAPAN: AN EXERCISE IN ECLECTICISM AND ABSTRACTIONISM?	112
FRANCISCO CHAVES	

Useful contacts in Évora

International telephone code: +351 for Portugal. All Portuguese numbers have 9 digits; mobile numbers start with 9.

University of Évora: **Music Department** is located at Rua do Raimundo; phone +351.266760260

http://www.uevora.pt/conhecer/unidades_organicas/escolas/escola_de_artes/departamento_de_musica

Unimem: <http://www.unimem.uevora.pt/>

Hospital do Espírito Santo. Address: Largo Senhor da Pobreza

Phone: 266 740 100

<http://www.hevora.min-saude.pt/>

<mailto:sec.ca@hevora.min-saude.pt>

Police at Rua Francisco S. Lusitano. Phone: 266 702 022

Taxi (Évora): 266 734 734

Tourism Office at "Praça do Giraldo (Giraldo Square)", 73. Phone: 266 777 071

http://www2.cm-evora.pt/guiaturistico/results_utilidades.asp

Holy Spirit Church (Igreja do Espírito Santo): Largo do Colégio Espírito Santo.

Known restaurants:

All pubs and restaurants in Évora close before 23:00 (except at the IBIS Hotel)!

Breakfast and snacks: **Pastelaria Conventual Pão De Rala** at Rua Cicioso 47. Phone: +351.266 707 778 . <http://g.co/maps/jn3de>

For lunch time at **Fundação Eugénio de Almeida:** Pátio de São Miguel

Tel: (+351) 266 748 300 , e-mail: <mailto:geral@fea-evora.com.pt>

<http://www.fundacaoeugeniodealmeida.pt/geral.asp?ID=1>

Recommended for lunch time: **Cozinha do Cardeal** (University main restaurant near the Holy Spirit Church): Rua Cardeal Rei (Colégio Espírito Santo, under the garden)

Phone: (+351) 266741748

<http://www.sas.uevora.pt/Default.aspx?tabid=96>

Convento Nossa Senhora dos Remédios, next to the cemetery. It is now part of the Conservatory "**Eborae Musica**". Address: Avenida de São Sebastião, corner with Avenida de Lisboa, IP2, Évora. It is quite near the Music Department.

Eborae Musica phone number: (+351) 266 746 750

http://eborae-musica.org/index.php?option=com_content&task=view&id=8&Itemid=16

GPS: 38.554003,-8.037997

<http://goo.gl/maps/5NZa>

How to arrive in Évora

From the Lisbon Airport, take a taxi to the bus station "Estação 7 Rios" (about €8 on weekdays, the double on weekends). The buses go hourly to Évora until 10 pm. The journey is less than 2 hours long. Even a direct bus may collect passengers in a city before Évora. One can buy bus tickets in advance at <http://www.rede-expressos.pt/default.aspx> . In Portugal, be prepared to pay most of the bills in cash.

There is a train service to Évora four times a day also from "7 Rios" station in Lisbon. The train station entrance is opposite to the bus station. The journey, by train, takes about one hour and half. Please, check timetable and pricing at <http://www.cp.pt> . Document directly available at:

http://www.cp.pt/StaticFiles/CP/Imagens/PDF/Passageiros/horarios/regional/lisboa_evora_beja_funcheira.pdf>

In case one rents a car, please take A2 and A6 from Lisbon do Évora (route with tolls, about 130 Km). Avoid the slow and unsecure toll free National roads, especially on rainy days. Free parking is outside the city walls. During the day, it is difficult to find parking near the University. Évora has a small city centre inside the walls, which contains most of the University Departments: one can cross the city within 20 minutes walking.

The **Music Department** of University of Évora is located at Rua do Raimundo:

<http://maps.google.com/maps/ms?msid=211156329066085900876.0004b26aa0c8b1f1f4a58&msa=0&ll=38.568066,-7.911766&spn=0.008003,0.016501>

There are many hotels in Évora. The IBIS Évora, for example, is a standard touristic one, quite near both to the bus station and to the Music Department. <http://www.ibishotel.com/>

The IBIS is within a walking distance from the Évora Bus Station at Avenue Túlio Espanca. Taxi to the centre costs about €5 in Évora from each station. There are many other hotels nearby the Music Department, for all budgets.

UnIMeM - Unidade de Investigação em Música e Musicologia

A **UnIMeM** é uma Unidade de Investigação financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT) e acolhida pelas Universidades de Évora e de Aveiro. Tem como objectivos:

- Exercer e promover investigação nos domínios da Música e da Musicologia, especialmente nas áreas do património musical, do ensino da música, da teoria, da interpretação e da criação musical contemporânea;
- Promover e apoiar a formação de recursos humanos nos seus domínios, incluindo as pós-graduações;
- Difundir o conhecimento científico e artístico nas suas áreas, nomeadamente através de publicações em quaisquer suportes e da realização de encontros científicos, colóquios e congressos;
- Promover o intercâmbio científico e artístico com instituições, criadores e investigadores, nacionais e internacionais;
- Cooperar na criação de redes de extensão científica e cultural.

Performance Studies Network

<https://www.jiscmail.ac.uk/cgi-bin/webadmin?A0=PERF-STUD-NET>

PERF-STUD-NET is the email forum of the Performance Studies Network, which is hosted by the AHRC Research Centre for Musical Performance as Creative Practice (CMPCP). The Network aims to facilitate interaction between musicians and scholars working across a spectrum of disciplines, to develop an increasingly inclusive and cohesive community of performance studies specialists and other interested parties, and to lay the foundation for continuing dialogue and collaboration into the future. PERF-STUD-NET is open to anyone who wishes to exchange ideas and be kept informed about performance-related research, events and activities taking place around the world.

SUBSCRIBE mailing list:

<https://www.jiscmail.ac.uk/cgi-bin/webadmin?SUBED1=PERF-STUD-NET&A=1>

About the Meeting for Chamber Music

Zoltan Paulinyi (UnIMeM, Portugal; OSTNCS, Brasil)

Paulinyi@yahoo.com, <http://English.Paulinyi.com>

The "International Meeting for Chamber Music" has two main objectives: to encourage alumni of the University of Évora Music Department into scientific initiation and their artistic expansion toward contemporary music; and to promote the international dialogue among contemporary composers and their performers. For this meeting, the academic short seminars are followed by the concerts presenting the musical pieces selected by teachers and students. Because of the prodigious amount of international submissions, feasible works were selected among the composers who accepted to come to the event and to talk about their works, especially those performed during the meeting.

This meeting inherits the tenacious efforts of the seven "Violin and Chamber Music Meetings" started in Brasília, Brazil, since December 2007. The institutional embrace of the University of Évora Research Centre in Music and Musicology ("Unidade de Investigação em Música e Musicologia", UnIMeM) enlarges this Meeting by joining international composers and a variety of ensembles. Indirectly, this event grows from a University winner project under "Bento de Jesus Caraça Program" 2011/2012, a fact that immediately team up eager undergraduate students and ensembles.

An admired human aspect of this meeting is the openhanded endeavour of all participants. Each one acts in the other's benefits: composers, for the performers' success; performers, teachers and staff, for the composers and participants' sake. I thank the voluntary enrolment of all participants, especially the students, the encouragement by teachers and professors Dr Christopher Bochmann, director of the Music Department, Dr Benoît Gibson (UnIMeM), Dr Eduardo Lopes, Dr Ana Telles; the suggestions by secretaries Maria de Fátima, Maria Ana e Manoela de Barros. I thank the spiritual support by the University Pastoral, whose holy mass opens this Meeting at the Holy Spirit Church, seed of the University of Évora. Official website: <<http://paulinyi.blogspot.com/2011/12/international-meeting-june-2012.html>>. The third edition of the past Meeting proceedings are available at:

<<http://issuu.com/paulinyi/docs/1international-meeting-chamber-music-edition3?mode=window&backgroundColor=%23222222>>

Sobre o Encontro para Música de Câmara

Zoltan Paulinyi (UnIMeM, Portugal; OSTNCS, Brasil)

Paulinyi@yahoo.com, <http://English.Paulinyi.com>

O "Encontro Internacional de Música de Câmara" orienta-se para duplo objetivo: incentivar a iniciação científica e expansão artística contemporânea dos alunos do Departamento de Música da Universidade de Évora; promover o diálogo internacional de compositores atuais com seus intérpretes. Para isso, estabeleceu-se o formato acadêmico de seminários curtos seguidos de apresentações musicais das obras selecionadas pelo corpo docente e discente. Devido à generosa quantidade de submissões internacionais, selecionaram-se obras exequíveis cujos autores se dispuseram a vir pessoalmente ao evento para falar de suas obras, principalmente aquelas apresentadas durante o Encontro.

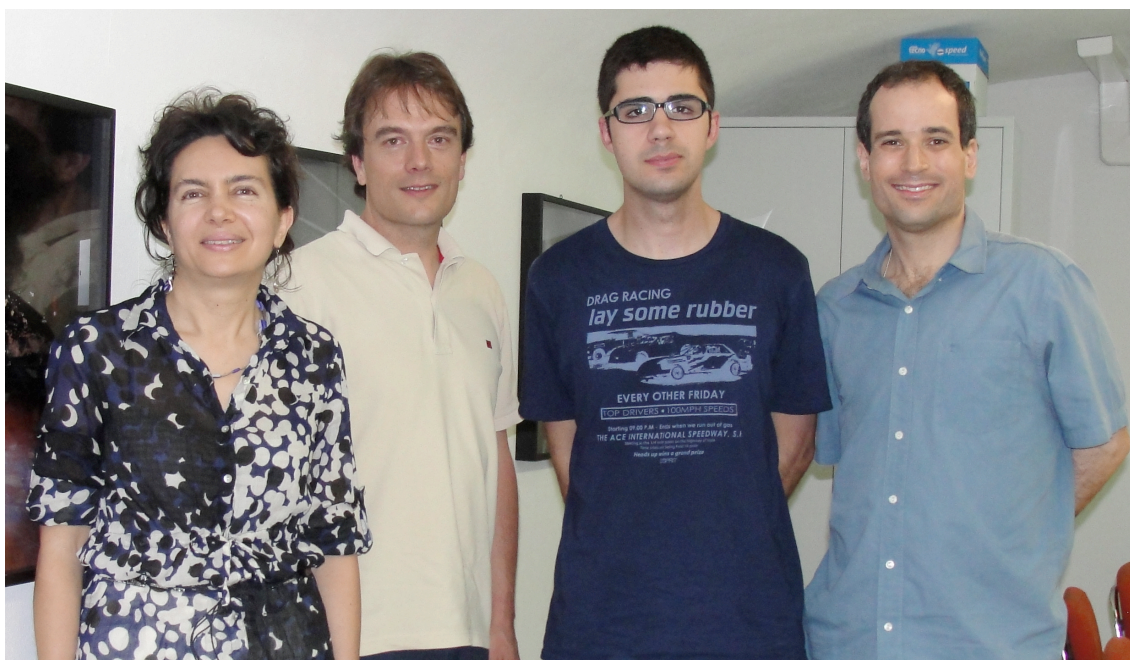
Este evento herda perseverante esforço dos sete "Encontros de Violino e Música de Câmara" iniciados em Brasília, Brasil, a partir de dezembro de 2007. O acolhimento institucional pela Unidade de Investigação em Música e Musicologia (UnIMeM) da Universidade de Évora alarga o Encontro na inclusão de compositores internacionais e na diversidade de grupos de câmara. Indiretamente, o evento insere-se no projeto do vencedor do Programa Bento de Jesus Caraça 2011/2012 da própria Universidade, fato que imediatamente agrega entusiasmados alunos e grupos de câmara da graduação.

Um admirável aspecto humano deste Encontro é o desprendido empenho de todos os participantes. Cada um age em benefício do próximo: compositores, pelo destaque dos intérpretes; intérpretes, professores e organizadores, pelo bem dos compositores e participantes. Agradeço a participação voluntária de todos os envolvidos, principalmente dos alunos, do incentivo dos professores Dr. Christopher Bochmann, Dr. Benoît Gibson, Dr Eduardo Lopes, Dra. Ana Telles, das sugestões das secretárias Maria de Fátima, Maria Ana e Manoela de Barros. Agradeço o apoio espiritual da Pastoral Universitária, cuja santa missa celebrada pelo Padre Hermínio Rico abre o evento na Igreja do Espírito Santo, origem da própria Universidade de Évora. Endereço oficial deste Encontro: <<http://paulinyi.blogspot.com/2011/12/international-meeting-june-2012.html>> A terceira edição das atas do encontro anterior é disponível em:

<<http://issuu.com/paulinyi/docs/1international-meeting-chamber-music-edition3?mode=window&backgroundColor=%23222222>>

TIMETABLE

Sunday, 24th June 2012: Mass at the Holy Spirit Church, 7:15 pm.



Beatrice Barazzoni (composer, Italy), Benoît Gibson (UnIMeM, Canada/Portugal), Francisco Chaves (composer, Portugal) and Zoltan Paulinyi (organizer, Brasil), 25th June 2012.

Monday, 25th June 2012:

14:30 - Welcome by Dr Benoît Gibson (Director of UnIMeM).

15:00 - Beatrice Barazzoni (Italy): about her Terres Rouges.

15:30 - Francisco Chaves (Portugal): about his Flapan for ensemble.

16:00 - Paulinyi (Brazil / Portugal): Vectorial Phonology applied to "Joy".

16:30 - break.

19:15 - Roman Catholic Mass at the Holy Spirit Church, next to the University Rectory.

20:00 - break.

21:00 - Concert at the **Holy Spirit Church** after architect Estela Cameirão's introductory talk.

PROGRAM

Zoltan Paulinyi - **Ofertório, Pluma, Sonhos Sonoros** - Duo SPES
Zoltan Paulinyi - **Anedota** (2004) - Mariana Espadana (Flute)
Zoltan Paulinyi - **Graphism n.1** (2012, premiere) - Daniel Monteiro (Clarinet)
Beatrice Barazzoni - **Terres Rouges: 5 movements for clarinet and bassoon** (2012, premiere) - Daniel Monteiro (Clarinet) and Sandra Ochoa (Bassoon).
Roberto A. Perez - **Orpheus** - Luíza Miana (soprano) and Miguel Fernandes (contrabass)
Allen Vizzutti - **Jazz duet n.1.** (2007) - Fábio Neves and Ricardo García (trumpets).
Zoltan Paulinyi - **Alegria** (2012, premiere), for soprano and 2 trumpets. - Luíza Miana (soprano), Fábio Neves and Ricardo García (trumpets).

Tuesday, 26th June 2012: reserved social events and touristic walks. Rehearsal at "Convento Nossa Senhora dos Remédios": 18:00 (Grupo de Música Contemporânea); 19:00 (Grupo Galilei).

Wednesday, 27th June 2012: Seminars.

14:00 - Francisco Chaves: about his Flapan. (*Dr Christopher Bochmann's keynote on isobematic music was postponed*).

14:30 - Bruno Angelo (Brasil): about his "O Desvão".

15:00 - Maurizio Azzan (Italy): about his "Amma" per due chitarre.

15:30 - Ángel Gutiérrez Faxas (Cuba): about his Haikú;

16:00 - break;

16:30 - Ensemble Performa (Portugal): Composer/performer interaction "*Interacção compositor/performance*". It is a 1 hour panel with performers Helena Marinho, Jorge Correia, Luís Carvalho and composers Sara Carvalho, Francisco Monteiro.

18:00 - break. **Walk to the concert venue at "Convento Nossa Senhora dos Remédios", Eborae Musica.**



From left to right: Sara Carvalho (composer, Portugal), Luís Carvalho (clarinet, Portugal), Helena Marinho (piano, Portugal), Maurizio Azzan (composer, Italy), Jorge Correia (flute, Portugal), Bruno Angelo (composer, Brasil), Kiko Faxas (composer, Cuba), Francisco Chaves (composers, Portugal), Zoltan Paulinyi (organizer, Brasil), 27th June 2012.

18:30 - Concert "New Portuguese music for clarinet, flute and piano"

PROGRAM

Sara Carvalho's (b. 1970) **My shadow walks home with me** (2011), flute and piano (Portuguese premiere): 5'
Fernando Lapa's (b. 1950) **Plural III'** (1993) for clarinet and piano
Luís Carvalho's (b. 1974) **Trois Pièces d'Hommage** (1996), alto flute and piano (premiere): 11'
João Neves's (b. 1986) **Singing Yellow Bird** (2010), piccolo solo: 4'
António Pinho Vargas' (b. 1951) **Quatro Novos Fragmentos** (2010), clarinet and piano (premiere): 5'30"
Francisco Monteiro's (b. 1959) **Tango I** (2010), flute and piano (Portuguese premiere): 4'
Sérgio Azevedo's (b. 1968) **Cinco Borboletas para Olga**, flute, clarinet, piano: 12'

Performa Ensemble:
Luís Carvalho, clarinet
Jorge Correia, flute
[Helena Marinho](#), piano

21:00 - Concert A - Contemporary Music Ensemble: Grupo de Música Contemporânea. Musical Director: Christopher Bochmann (assistant: Zoltan Paulinyi)

PROGRAM

Ángel Gutiérrez Faxas (alias [Kiko Faxas](#)) **Haikú** (2012, premiere).
Francisco Chaves' **Flapan** (2011).
Maurizio Azzan's **Amma**.
Bruno Angelo's **O Desvão** (2012, premiere).
Christopher Bochmann's **Dithyramb** (2011).
Carlos Pinto's **Espiral**. (2012, premiere).

21:30 - Concert B - Opera premiere (first cast):

Paulinyi and Macedo's [Price of Forgiveness](#) ("Preço do Perdão")

Thursday, 28th June 2012: Concert venue at Music Department (Rua do Raimundo).

14:00 - to be announced or social events.

18:00 - break;

18:30 - Concert A - Contemporary Ensemble.

PROGRAM

Ángel Gutiérrez Faxas (alias [Kiko Faxas](#)) **Haikú**.
Francisco Chaves' **Flapan**.
Maurizio Azzan's **Amma**.
Bruno Angelo's **O Desvão**.
Christopher Bochmann's **Dithyramb**.
Carlos Pinto's **Espiral**.

19:00 - Concert B - Opera: second cast. Paulinyi and Macedo's [Price of Forgiveness](#).

Friday, 29th June 2012: city holiday (Saint Peter). University will be closed.

12:00 - Roman Catholic Mass at the Saint Anthony Church (Santo Antão), Évora Centre.

About the Performers / Sobre os intérpretes

(in alphabetical order of ensembles)

GRUPO DE MÚSICA CONTEMPORÂNEA

Contemporary Music Ensemble

Ana Botelho (clarinete / clarinet)

Ana Filipa Casaca Botelho nasceu a 28 de agosto de 1993 em Castro Verde. Iniciou os seus estudos musicais em clarinete com 11 anos de idade no Conservatório Regional do Baixo Alentejo. Terminou o 8º grau em 2011 na classe do professor Hernâni Moura.

Durante os seus anos de estudo musical participou em diversas masterclasses e workshops de clarinete em Portugal com os professores António Saiote, Steve Cohen, Filipe Dias, Nuno Pinto, em Espanha com Juan Ferrer e em França com António Saiote.

Participou também em diversos estágios de orquestra, tais como: Orquestra Sinfónica Juvenil Portuguesa, sob a direcção de Christopher Bochmann e Orquestra Iberoamericana, sob a direcção de António Saiote. Em 2010 esteve presente no festival «Musicalta» na Alsácia, em França, onde realizou diversos concertos pela região com um quinteto de clarinetes.

Actualmente frequenta o primeiro ano em clarinete na Universidade de Évora, sob a orientação do professor Etienne Lamaison, e participa no «Grupo de Música Contemporânea» orientado pelo professor Christopher Bochmann inserido nas actividades curriculares da universidade.

Ana Filipa Casaca Botelho was born at 28th of August 1993 in Castro Verde. At the age of 11 she started her musical studies in clarinet in the Regional Conservatory of Baixo Alentejo. She finished her 8th degree in 2011 in the clarinet class of Hernâni Moura.

During her musical studies Ana took part in many master classes and workshops of clarinet in Portugal with António Saiote, Steve Cohen, Filipe Dias, Nuno Pinto, in Spain with Juan Férrer and in France with António Saiote.

Ana took part in many orchestral academies as the Portuguese Junior Symphonic Orchestra with the conductor Christopher Bochmann and the Ibero-American Orchestra with the conductor António Saiote. In 2010 Ana took part in “Musicalta” festival in Alsace, France, where she was part of many concerts with a quintet of clarinets along the region.

Nowadays she is in the 1st year of graduation in Clarinet in the University of Évora with the teacher Etienne Lamaison and she is part of the “Contemporary Chamber Music” with the conduction of Christopher Bochman, which is included in the curricular activities of the university.

Ana Filipa Estríbio Orelhas (piano)

Nasceu em Elvas, em 1991. Desde os seis anos manifesta gosto pela música, começando com aulas de piano, violino e formação musical, e mais tarde com violoncelo na Academia de Música de Elvas. Nesta instituição estuda com diversos professores: Rosário Sousa, Tito Gonçalves e António Risueño. Participa em várias audições e concertos de piano e de canto. Fez parte do Coral Públia Hortênsia de Castro, tendo participado em várias atuações, com a direção do maestro Octávio Martins. Após terminar o 8º grau de Piano prossegue os seus estudos no Departamento de Música, da Universidade de Évora, na licenciatura em interpretação, no ramo de piano, tendo como mestres a Professora Ana Telles, o professor João Lucena e Vale , o Professor Christopher Bochmann ,Zoltan Paulinyi e Liliane Bizineche. Tem dividido as suas atividades entre o estudo e atuações de canto e piano. Trabalhou ainda com Flávio Carvalho, Vasco Negreiros ,Christophe Simonet, Sara Davis Buechner e José Eduardo Martins, em workshop de voz, masterclasse de direção de música antiga e master classes de piano.

Born in Elvas in 1991, since the six years old she shows love for music. She starts with piano lessons, violin, ballet and musical training and later with cello lessons at the Music Academy of Elvas. In this institution she studied with several teachers: Rosario Sousa, Tito Gonçalves and Antonio Risueño. She participates in various music auditions and piano and singing concertos. She was member of the choir Coral Públia Hortense de Castro, and participated in several performances with the direction of the maestro Octávio Martins. After finishing the 8th piano grade she continues his studies at the Music Department, in the University of Évora, in the degree in interpretation in the field of piano, with the masters Professor Ana Telles, Professor João Lucena e Vale, Professor Christopher Bochmann, Zoltan Paulinyi and Liliane Bizineche. She has divided its activities between the study and performances of singing and piano. She also worked with Flavio Carvalho, Vasco

Negreiros, Christophe Simonet, Sara Davis Buechner and José Eduardo Martins, in voice workshops and master classes of piano and ancient music direction.

Francisco Chaves (guitarra / guitar)

Francisco Chaves começou a tocar guitarra aos 11 anos com o professor José Micael no Conservatório Regional do Baixo Alentejo (C.R.B.A.).

Ao longo da sua carreira frequentou várias masterclasses e cursos de aperfeiçoamento musical com importantes músicos, entre os quais: Marcin Dylla, Margarita Escarpa, Michalis Kontaxakis, Pedro Rodrigues, António Jorge Gonçalves, Denis Azebagic, Carlo Marchione (guitarra), Luís Clemente (Direcção), António Pinho Vargas (Composição), among others.

Actualmente está a frequentar a licenciatura em guitarra na Universidade de Évora sob a orientação do guitarrista Dejan Ivanovich.

Francisco Chaves started playing guitar at 11 years old with professor José Micael in the "Conservatório Regional do Baixo Alentejo" (C.R.B.A.).

Throughout his career, he attended several masterclasses with important musicians, among them: Margarita Escarpa, Michalis Kontaxakis, Pedro Rodrigues, António Jorge Gonçalves, Denis Azebagic, Carlo Marchione (guitar), Luís Clemente (conducting), António Pinho Vargas (composition), among others.

Currently, he is an undergraduate student in guitar at University of Évora under the guidance of the guitarist Dejan Ivanovich.

Leonel Quinta (clarinete baixo / *bass clarinet*)

Nelson Ribeiro (clarinete / *clarinet*)

Pedro Baptista (guitarra / *guitar*)

Iniciei os meus estudos musicais no curso de guitarra do Conservatório de Música de Sintra com a Prof. Régine Campagnac. Após conclusão do 5º grau, ingressei no ensino integrado na Escola de Música do Conservatório Nacional com o Prof. Júlio Guerreiro, completando o 8º grau. Frequento actualmente a licenciatura na Universidade de Évora com o Prof. Dejan Ivanovic. Participei em Masterclasses com Roland Dyens, Michalis Kontaxakis e Gaelle Solal entre outros.

GRUPO GALILEI

Zoltan Paulinyi
Paulinyi@yahoo.com

Grupo formado em 2012 por alunos e voluntários do Departamento de Música da Universidade de Évora para estrear a ópera "Preço do Perdão".¹ O nome homenageia o pai do cientista Galileu Galilei, Vincenzo Galilei (ca. 1520-1591), um líder intelectual da criação do atual gênero operístico pela *Camerata Fiorentina*.



Photos by Iracema Simon (2012).

Ensemble formed in 2012 with students and volunteers of the University of Évora Music Department for premiering the opera "Price of Forgiveness". The ensemble name pays homage to Galileu Galilei's father, Vincenzo Galilei (ca. 1520-1591), an intellectual leader in the creation of the opera genre by the Camerata Fiorentina.

¹ Video available at <<http://www.youtube.com/watch?v=s5FcUvJ7uR0&hd=1>> (premiere on 27 June 2012), and <<http://www.youtube.com/watch?v=cf4ikvimz0Q&hd=1>> (replay at 28 June 2012). Full information at <<http://paulinyi.blogspot.com/2012/01/estrea-da-opera-preco-do-perdao.html>>

Ana Filipa Casaca Botelho (clarinete / *clarinet*)



Ana Filipa Casaca Botelho nasceu a 28 de Agosto de 1993 em Castro Verde. Iniciou os seus estudos musicais em clarinete com 11 anos de idade no Conservatório Regional do Baixo Alentejo. Terminou o 8º grau em 2011 na classe do professor Hernâni Moura.

Durante os seus anos de estudo musical participou em diversas masterclasses e workshops de clarinete em Portugal com os professores António Saiote, Steve Cohen, Filipe Dias, Nuno Pinto, em Espanha com Juan Ferrer e em França com António Saiote.

Participou também em diversos estágios de orquestra, tais como: Orquestra Sinfónica Juvenil Portuguesa, sob a direcção de Christopher Bochmann e Orquestra Iberoamericana, sob a direcção de António Saiote. Em 2010 esteve presente no festival «Musicalta» na Alsácia, em França, onde realizou diversos concertos pela região com um quinteto de clarinetes.

Actualmente frequenta o primeiro ano em clarinete na Universidade de Évora, sob a orientação do professor Etienne Lamaison, e participa no «Grupo de Música Contemporânea» orientado pelo professor Christopher Bochmann inserido nas actividades curriculares da universidade.

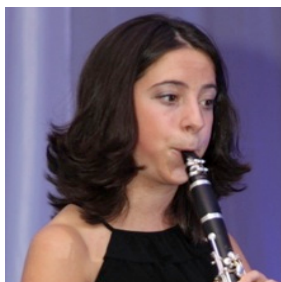
***Ana Filipa Casaca Botelho** was born at 28th of August 1993 in Castro Verde. At the age of 11 she started her musical studies in clarinet in the Regional Conservatory of Baixo Alentejo. She finished her 8th degree in 2011 in the clarinet class of Hernâni Moura.*

During her musical studies Ana took part in many master classes and workshops of clarinet in Portugal with António Saiote, Steve Cohen, Filipe Dias, Nuno Pinto, in Spain with Juan Férrer and in France with António Saiote.

Ana took part in many orchestral academies as the Portuguese Junior Symphonic Orchestra with the conductor Christopher Bochmann and the Ibero-American Orchestra

with the conductor António Saiote. In 2010 Ana took part in “Musicalta” festival in Alsace, France, where she was part of many concerts with a quintet of clarinets along the region. Nowadays she is in the 1st year of graduation in Clarinet in the University of Évora with the teacher Etienne Lamaison and she is part of the “Contemporary Chamber Music” with the conduction of Christopher Bochman, which is included in the curricular activities of the university.

Ana Margarida Martins de Carvalho Neto (clarinete / clarinet)



Ana Margarida Martins de Carvalho Neto nasceu a 30 de Novembro de 1992 em Cascais. Iniciou os seus estudos musicais com 11 anos de idade, tendo começado com a aprendizagem no clarinete com o professor Paulo Gaspar em Azambuja. Em 2007 matriculou-se no Conservatório Metropolitano de Música de Lisboa na classe de clarinete com o professor Jorge Camacho. No ano seguinte entrou para o Curso Profissional de Instrumentista de Sopros na Escola Profissional Metropolitana na classe dos professores Jorge Camacho e Iva Barbosa.

Durante os seus anos de estudo musical frequentou diversas masterclasses e workshops de clarinete, estilo clássico e jazz, com os professores Paulo Gaspar, Jorge Camacho, Iva Barbosa, Cândida de Oliveira, António Saiote, Juan Ferrer, Steve Cohen, Valdemar Rodriguez, Márcio Pereira, Nuno Antunes, Nuno Silva, Luís Gomes, Rui Martins, entre outros.

Fez diversos workshops de orquestra, tendo inclusivamente estado presente nos cursos de Páscoa e de Verão organizados pela Metropolitana, no “Music Summer School” organizado pela Musinaction, na “Musicalta 2010” na Alsácia, em França, onde realizou diversos concertos pela região com um quinteto de clarinetes, e também na Orquestra Ibero-Americana, sob a direcção de António Saiote em Arcos de Valdevez.

Em 2009 participou no 3º Concurso José Augusto Alegria organizado pela Eborae Musica tendo obtido o 1º prémio do 2º Escalão e posteriormente gravado para a Antena 2. Actualmente frequenta o 1º ano de licenciatura na Universidade de Évora com o professor Etienne Lamaison.

Ana Margarida Martins de Carvalho Neto was born at 30th of November 1992 in Cascais. At the age of 11 she started her musical studies with Paulo Gaspar, a clarinet teacher in Azambuja. In 2007 Ana entered in the Metropolitan Conservatory in Lisbon when she studied clarinet with Jorge Camacho. One year later she started a professional

course of orchestral music players in OML, Lisbon, in the class of Jorge Camacho and later with Iva Barbosa.

During her musical studies Ana took part in many master classes and workshops of clarinet, Jazz and Classic style, with Paulo Gaspar, Jorge Camacho, Iva Barbosa, Cândida de Oliveira, António Saiote, Juan Férrer, Steve Cohen, Valdemar Rodriguez, Márcio Pereira, Nuno Antunes, Nuno Silva, Luís Gomes, Rui Martins, etc.

Beside of clarinet workshops, Ana also took part in many orchestral workshops. She participated in Summer and Easter workshops organized by OML, where she studied for four years, in the “Music Summer School” organized by Musinaction, in “Musicalta” festival in 2010 in Alsace, France, where she was part of many concerts with a quintet of clarinets along the region, and also in the Ibero-American Orchestra, with the conduction of António Saiote in Arcos de Valdevez.

In 2009 Ana won the 1st prize in a competition named “3^o Concurso José Augusto Alegria” in Évora, organized by Eborae Musica and did a recording to a national radio, Antena 2. Currently she is in the 1st year of graduation in Clarinet in the University of Évora with the teacher Etienne Lamaison.

Carina Ferreira (soprano: Caçula / Youngest sister)

ferreiramicarina@hotmail.com

Nasceu a 1 de Julho de 1993 em Lagos, Portugal. Iniciou os seus estudos musicais aos cinco anos de idade na Academia de Música de Lagos. Concluiu o Curso Básico de Música em Violino (5º grau) com a Professora Oxana Temniakova nessa mesma instituição, prosseguindo depois para o Curso Complementar de Música em Canto com a Professora Joana Godinho.



Participou em diversos Masterclasses, entre eles o Masterclass de Canto com a Professora Liliana Bizineche em 2010 e o Masterclass de Canto com Sipho Fubesi, membro d' "Os Sons de Manchester" em 2011.

Como aluna da Classe de Cenas de Ópera orientada pela Professora Joana Godinho, participou na Ópera "Dido e Aeneias", onde fez o papel de Bruxa, cantou o papel de Chava na adaptação do musical "Fiddler on the Roof", em 2010 interpretou o papel principal, Maria, no Musical "West Side Story" e em 2011 fez o papel de Peter Pan na adaptação do musical "Peter Pan".

Já actuou na tomada de posse dos Membros da Câmara Municipal de Lagos, bem como nas comemorações do aniversário da Junta de Freguesia de S. Sebastião em Lagos.

Actualmente frequenta o 1º ano da Licenciatura de Música – Interpretação - Canto na Universidade de Évora sob a orientação da Professora Liliana Bizineche.

A commencé ses études musicales á l'age de 5 ans dans l'académie musicale de lagos. Elle a terminé le cours Basic de violon (5º degré) avec la professeur Oxana Temniakova dans cette institution, suivant ensuite le cours complémentaire de musique de chant avec la professeur Joana Godinho.

Elle a participé à diferents Masterclasses, entre autre le Masterclass de chant avec la professeur Liliana Bizineche en 2010 e le Masterclass de chant avec Sipho Fubesi, membre des "sons de Manchesters" em 2011.

En tant qu'élève de la classe de scenes d'opéra orienté par la professeur Joana Godinha, elle a participé á l'opéra "Dido e Aeneias", ou elle joué le role de sorcière, Elle a chanté le role de Chava dans l'adaptation du musical Fiddler on the roof", en 2010 elle a

interprété le rôle principal, Maria, dans le musical "West Side Story" et en 2011 elle a joué le rôle de Peter Pan dans l'adaptation du musical "Peter Pan".

Elle a chanté lors de cérémonies à la mairie de Lagos.

Elle fréquente actuellement la 1ère année universitaire de Musique- Interprétation – Chant à l'université d'Évora orientée par la professeur Liliana Bizineche.

Carina Ferreira (Sopran) ist am 1. Juli 1993 in Lagos, Portugal geboren.

Sie begann ihre musikalische Ausbildung mit fünf Jahren an der Musikakademie von Lagos. Sie hat das Musikgrundstudium für Musik- Violine (5. Klasse) bei der Lehrerin Oxana Temniakova an derselben Institution absolviert und danach die Oberstufe in Music - Gesang bei der Lehrerin Joana Godinho.

Sie nahm an mehreren Masterclasses teil, unter anderen dem Gesang Masterclass mit der Lehrerin Liliana Bizineche im Jahr 2010 und dem Gesang Masterclass mit Siphon Fubesi, Mitglied der „Klänge aus Manchester" im Jahr 2011.

Als Schülerin der Klasse von Opernszenen von Joana Godinho geleitet, nahm sie an der Oper "Dido und Aeneias" teil, wo sie die Rolle der Hexe spielte, sie sang die Rolle der Chava in der Adaptation des Musicals "Fiddler on the Roof" im Jahr 2010, interpretierte die Rolle, Mary, des Musicals "West Side Story" und im Jahr 2011 spielte sie Peter Pan in der musikalischen Adaptation von "Peter Pan".

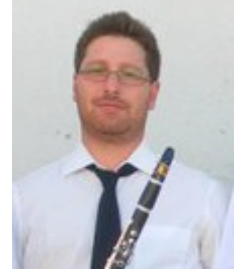
Sie hat bei der Amtseinführung im Rathaus der Stadt Lagos gesungen, sowie im Jubiläum der Pfarrei St. Sebastian.

Derzeit besucht sie das erste Jahr des Bachelors of Music - Interpretation - Gesang an der Universität von Évora unter der Leitung von Liliana Bizineche.

Daniel Filipe Pereira Monteiro (clarinete / clarinet)

+351914401815

<mailto:danielfpmonteiro@gmail.com>



Daniel Monteiro nasceu em Resende, Viseu, Portugal em 10 de Maio de 1986.

Iniciou os estudos musicais na Fundação Conservatório Regional de Gaia (FCRG) no ano letivo de 2000/2001 na classe do Prof. Luís Filipe Santos, continuando em 2003/2004 na classe do Prof. Nuno Pinto até 2007/2008. Em 2009/2010 frequenta o curso livre de clarinete na Academia Nacional Superior de Orquestra com o Prof. Jorge Camacho. No ano seguinte é admitido no Curso de música da Universidade de Évora, variante de clarinete, frequentando atualmente o 2º ano da licenciatura na classe do Prof. Etienne Lamaison.

Participou em diversos Master Classes com Clarinetes Ad Libitum, Iva Barbosa, Nuno Silva, Rui Martins, Luís Gomes, Nuno Pinto, António Saiote e Dominique Vidal.

Colaborou ainda com Orquestra Nacional de Sopros dos Templários, Orquestra de Sopros da FCRG, Orquestra Sinfónica da Feira, Orquestra de Sopros Metropolitana de Lisboa, Ensemble Contemporâneos e Coral Sinfónico de Portugal. Desde 2006 é membro assíduo da Orquestra Filarmonia de Gaia. Trabalhou com maestros como Saúl Silva, Lino Pinto, Mário Mateus, Paulo Martins, Pedro Neves, Vera Baptista, Octávio Mas Arocas, Sergi Pellegrini, Guven Yaslicam, Ovidiu Marinescu, Florin Totan, Nayden Todorov, German Cáceres, Berislav Skenderovic, entre outros.

Atualmente leciona a disciplina de clarinete na FCRG.

Daniel Monteiro was born in Resende, Viseu, Portugal on May 10, 1986.

He began his musical studies at the Fundação Conservatório Regional de Gaia (FCRG) in academic year 2000/2001 in the class of Professor Luis Filipe Santos, and continued in 2003/2004 with professor Nuno Pinto until 2007/2008. In 2009/2010 he attended the free course of clarinet in the Academia Nacional Superior de Orquestra with Professor Jorge Camacho. On the following year is admitted to the course of music at the University of Évora, variant - clarinet, where currently attends on the 2nd year of degree in the class of Professor Etienne Lamaison.

He participated in several Master Classes with Clarinetes Ad Libitum, Iva Barbosa, Nuno Silva, Rui Martins, Luis Gomes, Nuno Pinto, António Saiote and Dominique Vidal.

Also collaborated with Orquestra Nacional de Sopros dos Templários, Orquestra de Sopros da FCRG, Orquestra Sinfónica da Feira, Orquestra de Sopros Metropolitana de Lisboa, Ensemble Contemporâneos e Coral Sinfónico de Portugal. Desde 2006 é membro assíduo da Orquestra Filarmonia de Gaia. He worked with conductors such as Saúl Silva, Lino Pinto, Mário Mateus, Paulo Martins, Pedro Neves, Vera Baptista, Octávio Mas Arocas, Sergi Pellegrini, Guven Yaslicam, Ovidiu Marinescu, Florin Tottan, Nayden Todorov, German Cáceres, Berislav Skenderovic, among others.

Currently teaches clarinet at the FCRG.

Daniel Safara (percussão / percussion)

dsafara@gmail.com



Diana Raquel Jesus de Sousa (clarinete / clarinet)



Diana Raquel Jesus de Sousa nasceu a 26 de Março de 1990 na Madeira. Iniciou os seus estudos musicais em 2002 no Conservatório – Escola Profissional das Artes da Madeira na classe do Prof. Manuel Barros e concluiu o Curso Profissional de Instrumentista com o Prof. Robert Donald Bramley.

É de salientar que esteve em países como a Finlândia (Helsínquia) e Itália (Milão) em projecto de Intercâmbio através do mesmo Conservatório.

Trabalhou em Masterclasses com os professores: Nuno Silva, Luís Gomes, Rui Martins, Vítor Matos, Emídio Costa, entre outros. Em 2011 participou no Workshop de Páscoa da Orquestra Metropolitana de Lisboa “Júnior” sob a orientação do Maestro Pedro Neves.

Actualmente frequenta o 1º Ano de Licenciatura em Clarinete na Universidade de Évora na classe do Prof. Etienne Lamaison.

Diana Raquel Jesus de Sousa was born at 26th of March 1990 in Madeira. She started her musical studies in 2002 in the Professional School of Arts in Madeira with Manuel Barros and finished the Professional Course with Robert Donald Bramley.

It is noteworthy that Diana was in countries like Finland (Helsinki) and Italy (Milan) in a dealing project with the Conservatory.

She has worked in master classes with: Nuno Silva, Luís Gomes, Rui Martins, Vitor Matos, Emídio Costa, etc. In 2011 she participated in the Easter Masterclass of OML, in Lisbon with the conductor Pedro Neves.

Currently Diana is in the 1st year of graduation in Clarinet in the University of Évora with the teacher Etienne Lamaison.

Ester Macedo (libretista / librettist)

EpnMacedo@gmail.com

Ester Macedo é doutora em Filosofia da Educação pela Universidade de Toronto (2011). Tem mestrados em Letras Clássicas pela University of Pittsburgh (2002) e em Filosofia Antiga pela Universidade de Toronto (2005). É graduada em Filosofia e Letras Clássicas (Línguas e Literaturas Grega e Latina) - McGill University (2001).

Atualmente, faz pós-doutorado em Filosofia Antiga junto à Cátedra da Unesco Archai: Origens do Pensamento Ocidental, com sede na Universidade de Brasília e é consultora da Organização dos Estados Ibero-Americanos para a Educação, Ciência e a Cultura (OEI) junto ao Ministério da Educação.

Ester Macedo has a PhD in Philosophy of Education from the University of Toronto. She has a Master's degree in Classics from the University of Pittsburgh and one in Ancient Philosophy from the University of Toronto (2005). She obtained her degree of Bachelor of Arts in Philosophy and Classics from McGill University (2001).

She is currently enrolled in the post-doctoral programme in Ancient Philosophy with the UNESCO Chair in the Origins of Western Thought - Archai, at the University of Brasilia. She is also an OEI consultant (Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura) to the Ministry of Education of Brazil.

Hélia Cristina Matado Varanda (clarinete / clarinet)



Hélia Cristina Matado Varanda nasceu no dia 24 de Novembro de 1992 em Moura. Iniciou os seus estudos musicais com 9 anos em Alcáçovas. Em 2005 entrou para o Conservatório Regional do Baixo Alentejo – Secção de Moura onde começou por estudar com o Professor Emídio Costa e posteriormente com o Professor Filipe Dias.

Em Julho de 2011 ficou em 2º lugar no concurso “Prémio José Augusto Alegria” e em Novembro fez uma gravação para a Antena 2. Ao longo do seu percurso fez vários estágios de orquestra de sopros e masterclass de Clarinete com professores como Fausto..., Rui Martins, Nuno Silva, Luís Gomes, entre outros.

Actualmente encontra-se no 1º ano de Licenciatura em Clarinete, na Universidade de Évora, sob a orientação do Professor Etienne Lamaison.

***Hélia Cristina Matado Varanda** was born at 24th of November 1992 in Moura. She started her musical studies at the age of 9 in Alcáçovas. In 2005 she entered the Regional Conservatory of Baixo Alentejo – Section of Moura, where she started studying with Emídio Costa and later with Filipe Dias, both of them clarinet performers and teachers.*

In July 2011 Hélia won the 2nd prize in the competition “Prémio José Augusto Alegria” and in November she did a recording to a national radio, Antena 2. During her musical studies Hélia took part in many orchestral academies and master classes of clarinet with Fausto, Rui Martins, Nuno Silva, Luís Gomes, etc.

Nowadays Hélia is in the 1st year of graduation in Clarinet in the University of Évora with the teacher Etienne Lamaison.

Henrique Calado (diretor cênico / stage direction)

Enrique.Pardais@hotmail.com



Iracema Simon (Correpetition, video, pictures and assistance)



Iracema Simon, from Brasília, holds a License in Music by University of Brasília (UnB, 2009), where she was a researcher and teacher of the Program "Music for children" supervised by Prof. Dr. Ricardo Dourado Freire (2005-2007) and coordinated the recorders section in 2006 and 2007. She received scholarship from PIBIC to develop the research on "Solmization in Musical Performance" (2005-2007). Currently she undertakes a master degree on performance of the bassoon at the University of Évora since 2010 at the class of Prof. Eduardo Sirtori. Her musical studies started at 7 at the Brasília Music School (EMB), at the classes of bassoon players: Flávio Lopes, Gustavo Koberstein and Cristina Porto. She was trainee at the "I International Winter Festival of Brasília" 2005, taking masterclasses with bassoonist Alexandre Silvério (OSESP).

In 2008, she made her international début with SPES in Spain, France, Hungary and England, including a concert in Araripe for the II Festival of Early Music, and in Juazeiro do Norte for releasing the CD Images. She returned to Europe in 2009 (England and Poland) and in 2010 (New University of Lisbon). She is one of the founders of the Ligneia Quartet and its National Composition Competition 2010, whose award is scheduled to the Saint Benedictine Monastery in July 2011. She plays on a Bell's Bassoon.

Joana Alves (soprano: Caçula / *Youngest sister*)



Nasceu a 6 de Março de 1993 em Ponte de Lima, Viana do Castelo. Iniciou os seus estudos musicais aos oito anos de idade, com aulas privadas de piano. Aos 13 anos concluiu o 5º grau de piano da ABRSM (The Associated Board of the Royal Schools of Music) e em 2007 ingressou no ensino oficial na Academia de Música Fernandes Fão, em Ponte de Lima, onde estudou piano na classe da professora Sandra Melim. No ano seguinte frequentou o Conservatório de Música de Barcelos, onde continuou os seus estudos de piano nas classes dos professores Natalya Harasymenko e Serghei Covalenco. Nesse mesmo ano iniciou também os seus estudos em canto, na classe da professora Liliana Coelho. Concluiu o curso complementar de canto, em regime supletivo em 2011 nesse mesmo Conservatório.

Enquanto aluna do Conservatório de Música de Barcelos participou em diversos concertos como solista, bem como membro do coro. Participou no musical adaptado “West Side Story” de Leonard Bernstein onde interpretou o papel de Consuelo, na adaptação da ópera “Carmen” de Bizet onde interpretou o papel de Frasquita, e na versão portuguesa da ópera “Hänsel und Gretel” de E. Humperdinck interpretou o papel principal de Maria.

Tem participado em diversos masterclasses e trabalhado com professores como Luis Giron May, Gabriella Morigi, Patricia MacMahon, Peter T. Harrison, António Salgado.

Em 2011 ingressou no Ensino Superior, na Universidade de Évora, onde frequenta atualmente a licenciatura em Canto – Interpretação, sob a orientação da professora Liliana Bizineche.

Joana Alves was born on 6th March of 1993 in Ponte de Lima, Viana do Castelo. At the age of 8 she started her musical studies with private piano lessons. By the age of 13 she completed the 5th grade from ABRSM (The Associated Board of the Royal Schools of Music) in piano and in 2007 she entered in the official teaching in Academia de Música Fernandes Fão, at Ponte de Lima, where she studied piano with Sandra Melim. One year later (2008) she attended the Conservatório de Música de Barcelos, where she continued her piano studies in classes of the teachers Natalya Harasymenko and Serghei Covalenco. She also began her vocal studies in the class of teacher Liliana Coelho on the same year. She concluded the complementary course of vocal studies on 2011 in the same Conservatory.

While a student at the Conservatório de Música de Barcelos she participated in several concerts as a soloist and choir member. She participated in the musical adaptation "West Side Story" Leonard Bernstein (as Consuelo), in the adaptation of the Bizet's opera "Carmen" (as Frasquita), and the portuguese version of the E. Humperdinck's opera "Hansel und Gretel" (as Maria).

She has participated in several masterclasses and worked with teachers as Luis Giron May, Gabriella Morigi, Patricia MacMahon, Ghislaine N. Morgan, Peter T. Harrison, Antonio Salgado.

In 2011 she joined the at the University of Évora, where she is currently attending a degree in Vocal Studies - Interpretation, under the guidance of Professor Liliana Bizineche.

Joana Sequeira (soprano: ponto / prompter)
jorafaela@hotmail.com



José António Martins Leitão (piano)

Iniciou os seus estudos musicais aos 8 anos de idade na classe de piano com um professor particular Fausto Abalroado. Com 12 anos integrou-se na Academia de Música de Elvas na classe de piano, onde estudou com a Prof. Rosário Sousa 6 anos, nos quais em 3 anos fez 5 graus, mais tarde, aos 17 anos de idade terminou o 8º grau com média de 17 valores. Enquanto ligado à Academia de Música de Elvas, participou também no ciclo de concertos da Primavera em Elvas onde partilhou um recital com o Maestro António Victorino D'Almeida.



Actualmente está na Universidade de Évora no ramo de interpretação a estudar com a Prof. Dra. Ana Teles. Durante a sua formação musical fez vários cursos de aperfeiçoamento musical dos quais se destacam as masterclasses com o Professor Doutor Christopher Simonet e com a Professora Doutora Sara Buechner.

Margarida Silva Mendes (soprano: Viúva / Widow)

maggieverde@gmail.com



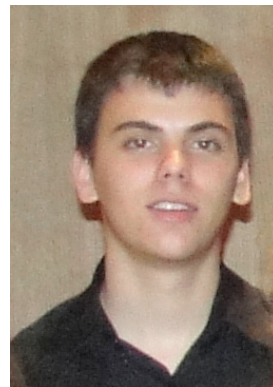
Nasceu em Lisboa a 16/04/1980. Estudou canto com Margarida Marecos na Academia de Amadores de Música de Lisboa. Licenciou-se em Línguas e Literaturas Modernas, Estudos Portugueses e Franceses, na FLUL. Tem vindo a desenvolver um intenso trabalho como coralista, nomeadamente no Coro de Câmara e no Coro Sinfónico Lisboa Cantat e como reforço pontual no Coro do TNSC. Frequenta o 2.º ano da Licenciatura em Canto na UÉ, sob orientação da professora Liliana Bizineche.

Born in Lisbon on 16/04/1980. She studied singing with Margarida Marecos at Academia dos Amadores de Música de Lisboa. She graduated in Modern Languages and Literatures (French and Portuguese Studies) at FLUL. She has developed an intense work as a chorister, particularly in the Chamber Choir and the Symphonic Choir Lisboa Cantat and in some Choir works with the TNSC Choir. She studies Singing at the UÉ, under the guidance of Professor Liliana Bizineche.

Pedro Branco (Percussão / Percussion)

timpanero_PB@hotmail.com

Pedro Branco, nasceu em Loulé em 1993, iniciou os seus estudos musicais no Conservatório de música de Lagoa na classe do Prof. Vasco Ramalho, tendo mais tarde concluído o Curso Profissional de Instrumentistas na ESPAMOL, Lagoa. Colaborou com a orquestra do Algarve, Ensemble Contemporâneo, orquestras dos conservatórios de Faro, Vila Real de Santo António, do Baixo Alentejo e Banda Sinfónica do Algarve. Foi membro fundador dos grupos Abmiram e Batukalgarve. Participou em vários estágios de orquestra, na Euroquestries em Punta Umbria e na Banda Sinfónica da Covilhã. Participou no Festival de Percussão e workshops de marimba, em Portimão, com os professores Ludwig Albert e Lin Chin Cheng. Colabora regularmente com a Orquestra Clássica da Academia de Lagos, com a Orquestra de Sopros do Algarve e com as bandas filarmónicas de Loulé, Faro, S. Brás de Alportel, Castro Marim, Silves e Lagos. No ano de 2011 ganhou o prémio de melhor aluno da Academia de música de Lagos no Concurso de Música Anatólio Falé. Actualmente frequenta o 1º ano da licenciatura em música na Universidade de Évora na classe do Prof. Eduardo Lopes.

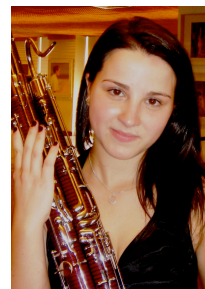


Pedro Branco, born in Loulé (1993), studied music at the Lagoa Conservatory with Prof. Vasco Ramalho, and finished the Professional Course for Players at ESPAMOL, Lagoa. He had played with Algarve orchestra, Ensemble Contemporâneo, Conservatory Orchestras of Faro, Vila Real de Santo António, Baixo Alentejo and Banda Sinfónica do Algarve. He is founder member of ensembles Abmiram e Batukalgarve. He played in many orchestral courses, at Euroquestries in Punta Umbria and at Banda Sinfónica of Covilhã. He attended the Festival of Percussion and marimba workshops in Portimão with professors Ludwig Albert and Lin Chin Cheng. He often plays with Academia de Lagos Classic Orchestra, Algarve Winds Orchestra and with the Phylarmonic Bands of Loulé, Faro, S. Brás de Alportel, Castro Marim, Silves and Lagos. In 2011, he was given the "best student" award at Lagos Music Academy at the Anatólio Falé Music Competition. He currently attends to the first year of University of Évora with Prof. Eduardo Lopes.

Sandra Gonçalves Ochoa (Fagote / Bassoon)

@ sandra_gochoa@hotmail.com

☎ 00351/913323420



Sandra Gonçalves Ochoa, nascida em 10.12.1987 na Alemanha, iniciou os seus estudos musicais em 1998 na Musik- und Kunstschule Remscheid, na Classe de Piano com o professor Harald Müller. Em 2004 começou os seus estudos na Classe de Fagote com o professor Zsolt Pap na Escola Profissional de Arte de Mirandela. Em 2006 iniciou os estudos no Contrafagote, tendo aulas privadas com o professor Robert Glassburner. Em 2009 ingressou na Academia Nacional Superior de Orquestra na classe de Fagote do professor Franz Dörsam. Actualmente é estudante da Universidade de Évora na classe de Fagote do professor Eduardo Sirtori, encontrando-se no último ano de licenciatura do curso de Música no ramo interpretação.

Participou e trabalhou em Master Classes com os Professores Carolino Carreira, Robert Glassburner, Catherine Stockwell, Roberto Giaccaglia, Yoko Matsuki e Eduardo Sirtori,

Foi membro em grupos de Música de Câmara, em trio de palhetas, quarteto de Madeiras, trio de Madeiras e Quinteto Clássico onde trabalhou sobre orientação de Cândida Oliveira, Inês Fernandes e Robert Glassburner, Prof. Claudio Alberti, Prof. Kalervo Kulmala.

Participou em Estágios de Orquestra da Esproarte onde trabalhou com os Maestros: Pedro Neves, Alberto Roque, Paco Soares, António Saiote, Francesco Belli, Artur Pinho e Cristobal Soler. Participou também no 1º Estágio Nacional da Orquestra Sinfónica Académica Metropolitana, no qual trabalhou com Catherine Stockwell e o Maestro Michael Zilm, no 2º Estágio da Orquestra Sinfónica Piaget-Mirandela com o Maestro Christopher Bochmann, no Workshop Páscoa 2008 no Conservatório Metropolitano de Música de Lisboa trabalhando com os Maestros Pedro Neves e Rui Carreira e o professor Ricardo Santos; 15º Estágio dos Templários com o Maestro Octávio Mas Arocas, Orquestra Aproarte com o Maestro Ernst Schelle, também no 2º Estágio da Orquestra Académica Metropoliotana e no Estágio Fondazione Gustav Mahler Stiftung 2010 sob orientação de M. Philipp von Steinaecker, Prof. Andreas Gosling .

Desenvolveu também actividade orquestral, actuando em Orquestras como: Orquestra Académica Metropolitana, Orquestra Metropolitana de Lisboa, Orquestra Académica de Castelo Branco, Orquestra Sinfónica da Póvoa de Varzim e Orquestra Sinfónica da Universidade do Minho, Banda Sinfónica Portuguesa e Ensemble Contemporaneus. Sobre direcção de vários maestros: Jean Marc Burfin, Osvaldo Ferreira, Francisco Ferreira, Cesário Costa e Vera Baptista.

Sandra Gonçalves Ochoa was born on 10/12/1987 in Germany, began her musical studies in 1998 at the Musik- und Kunstschule Remscheid in the Piano Class with Professor Harald Müller. In 2004 she began her studies in the Bassoon Class of Professor Zsolt Pap in the Professional School of Art Mirandela. In 2006 she began studying the Contrabassoon taking private lessons with Professor Robert Glassburner. In 2009 she joined the Academia Nacional Superior de Orquestra in the bassoon class of Professor Franz Dörsam. Currently she is student at the University of Évora in the Bassoon class of Professor Eduardo Sirtori, being in the last year of the degree course in music interpretation.

She participated in master classes and worked with Teachers: Carolino Carreira, Robert Glassburner, Catherine Stockwell, Robert Giaccaglia, Yoko Matsuki and Eduardo Sirtori.

She was a member of chamber music groups, a reed trio, Woodwind Quartet, Woodwind Trio and Classical Quintet where she worked under guidance of Candida Oliveira, Inês Fernandes, Robert Glassburner, Professor Claudio Alberti and Professor Kalervo Kulmala.

Participated in stages with the Esproarte Orchestra where she worked with conductors: Pedro Neves, Alberto Roque, Paco Soares, António Saiote, Francesesco Belli, Artur Pinho and Cristobal Soler. She also participated in the 1st Stage of the National Academic Metropolitan Symphony Orchestra, where she worked with Catherine Stockwell and conductor Michael Zilm, on the 2nd Stage of the Piaget-Mirandela Symphony Orchestra with conductor Christopher Bochmann, Easter Workshop 2008 at the on Metropolitan Conservatory of Music of Lisbon working with Maestro Pedro Neves and Rui Carreira and Professor Ricardo Santos, the 15th stage of the Templars with the Maestro Octávio Mas Arocas, Orchestra Aproarte with Maestro Ernst Schelle, also in the 2nd Stage of the Metropolitana Academic Orchestra and the Fondazione Gustav Mahler Stiftung 2010 under the guidance of M. Philipp von Steinaecker and Professor Andreas Gosling.

She also developed orchestral work, acting in orchestras like: Orquestra Académica Metropolitana, Orquestra Metropolitana de Lisboa, Orquestra Académica de Castelo Branco, Orquestra Sinfónica da Póvoa de Varzim, Orquestra Sinfónica da Universidade do Minho, Banda Sinfónica Portuguesa and Ensemble Contemporaneous. Under the direction of musical directors: Jean Marc Burfin, Osvaldo Ferreira, Francisco Ferreira, Cesário Costa and Vera Baptista.

Zoltan Paulinyi (Compositor e diretor musical / *Composer and musical director*)

<http://English.Paulinyi.com>

paulinyi@yahoo.com

Violinist (1st) of the National Theatre Symphonic Orchestra (Brasília, 2000—), principal of 1st violins in 2007 and part of 2010; principal of violas in 2009. He is the artistic director of SPES International Exchange Program for Chamber Music (2008—), welcoming proposal submissions during full year. Master degree in Music by University of Brasília (UnB, 2010) after a historical and stylistic research on Marcos Salles' and Flausino Vale's early Brazilian violin solo pieces. Bachelor in Physics by the Federal University of the Minas Gerais State (UFMG, 1999). Winner of: Bento de Jesus Caraça Program 2011/2012 for his research project in composition; Young Soloists National Competition (UFG, 2002); Minas Gerais Press Critics' Trophy "Outstanding Musician" (Belo Horizonte, 1998). Scores published on-line by MusicaNeo.



PERFORMA ENSEMBLE

The **Performa Ensemble** is a chamber-music group specialized in the performance of contemporary music, founded in 2007. The group's formation is variable, and integrates performers connected to the Department of Communication and Arts of the University of Aveiro (Portugal). This Ensemble seeks to promote the composition and performance of new chamber repertoire through concerts and recordings of new works, especially by Portuguese composers. The Ensemble is particularly interested in interactive work with composers, leading to collaborative and interdisciplinary creative projects, and has commissioned and premièred several new works. The Ensemble regularly presents concerts in major Portuguese concert halls (Casa da Música, Auditório de Espinho, Teatro Municipal da Guarda) and contemporary music festivals in Portugal (Festival Música Viva, Festivais de Outono) and Brazil (S. Paulo – Festival Ritmo e Som, Campinas). Performa Ensemble recorded in 2008 the CDs "Crossover" e "Cultures électroniques 20", and in 2010 the CD "Momentum".

Jorge Salgado Correia graduated in philosophy from the University of Porto and then went on to complete his post-graduate studies in flute performance at Porto Conservatoire, Utrecht Konservatorium, Zwolle Konservatorium and finally at the Konservatorium of the University of Amsterdam. He currently combines lecturing duties at the University of Aveiro with a busy professional performing career as a soloist and chamber music player, having recorded several CDs. His specialist performance area is contemporary music, and he has given many world premieres and has had works specially commissioned for him. He has performed throughout Europe and in South America and has made broadcasts for TV and radio.

Helena Marinho studied at University of Kansas, where she was awarded a Master of Music degree as a Fulbright scholar. She also completed a Concert Diploma degree at the Norwegian State Academy of Music, where she studied with Einar Steen-Nökleberg and Lazar Berman. She has performed extensively as a soloist and a chamber musician in the most prestigious festivals and concert halls in Portugal, as well as in the United States, England, France, Sweden, Italy, Brazil and Norway. She has recorded several CDs with new works by Portuguese composers, as well as radio and television programmes in Portugal and France. She teaches presently at the Department of

Communication of Arts of the University of Aveiro, where she is the Director of the Master's programmes.

Clarinetist, conductor and composer, **Luís Carvalho** is one of the most versatile Portuguese performers of his generation. His concert presentations in Europe, Northern Africa, Middle East and Asia often include premieres of his works and works by other composers. He has conducted several important Portuguese orchestras, and has recorded for Numérica, Casa da Música and Afinaudio. He studied clarinet and composition with António Saiote and Fernando C. Lapa, respectively, and conducting with Jorma Panula, Jesus López-Cóbos, and Arturo Tamayo. He won several awards and competitions, namely "Concurso Internacional de Composição da Póvoa de Varzim" (2009). He was recently nominated for the "Prémio Autores da SPA/RTP" for the orchestral work Nise Lacrimosa. He teaches at the Department of Communication and Arts of the University of Aveiro.

Text sent by Helena Marinho

Helena.Marinho@ua.pt

PERFORMANCE PRACTICE STUDENTS

Fábio Neves (trompete / trumpet)

Iniciou os seus estudos musicais na Sociedade Filármonica Portimonense. Foi aluno do Prof. João Rocha na Academia de Música de Lagos, onde terminou o 8.º grau completo. Atualmente a finalizar a licenciatura em Música, ramo interpretação, instrumento trompete, na classe do prof. Pedro Monteiro, na Universidade de Évora. Frequentou vários masterclasses com conceituados profs. como John Miller, Michael Sachs, Bruno Nouvion, David Burt, Steve Mason e Jorge Almeida. Professor de trompete e classe de conjunto no Conservatório de Música de Lagoa, e 1o trompete na Orquestra de Sopros do Algarve.

Began his musical studies at Portimão philharmonic band. Student of Professor João Rocha at Lagos Music Academy, where he finished full 8th grade. Currently finishing a degree in music, trumpet interpretation, in the class of prof. Pedro Monteiro, at Évora University. He attended several masterclasses with renowned profs. Such as John Miller, Michael Sachs, Bruno Nouvion, David Burt, Steve Mason and Jorge Almeida. Professor of trumpet and ensemble class at the Lagoa Conservatory and 1st trumpet in the Algarve Wind Orchestra.

Luiza Miana (soprano)

Luiza Nogueira Miana começou seus estudos musicais em 1996 aos 8 anos e em 2007 formou-se em canto lírico no Conservatório Musical Dr. Gomes Cardim, na cidade de Junidaí, SP, Brasil. Teve orientações vocais de Carla Mendes(BRA), Ângelo Fernandes(BRA), Lenine Santos(BRA), Bartira Bilego(BRA), Luciano Simões(BRA) e Inácio de Nonno(BRA). Cursa licenciatura em canto no Brasil (Unicamp) e atualmente é aluna de Liliana Bizineche na Universidade de Évora, Portugal.

Participou de vários masterclasses de canto, workshops e festivais de musica, com professores como Vincent Dumestre (FRA), Maria Cristina Kiehr (CHE), Adriana Fernandez (CHE) e Dominique Visse (FRA), Hopkinson Smith (CHE), Ângela Barra (BRA), Lenine Santos (BRA).

Regência coral infantil com o Maestro Henry Leck (EUA) e Thelma Chan (BRA), além de cursos intensivos de Dalcroze com Iramar Rodrigues (CHE) e Kodaly com Carlos Miró (CHL).

Em 2012, participa da Semana de música do Estoril (PRT) sob orientação de Yvonne Minton (AUS) e Festival Internacional de verão da Mozarteum em Salzburg (DEU), sob orientação de Edda Moser (DEU).

Mariana Espadana (flauta / flute)

espadaninha@hotmail.com

Natural da Vestiaria, iniciou os estudos musicais aos 7 anos de idade na Filarmónica local. Em 2002 entrou para a Academia de Música de Alcobaça, e completou o 5º grau de flauta transversal do Curso Básico de Música em regime Supletivo. Teve aulas com as professoras Sofia Silva e Natália Grossmannová. Em 2007 foi para Lisboa e frequentou o 6º e 7º graus no Conservatório Metropolitano de Música de Lisboa, nas classes das professoras Anabela Malarranha e Janete Santos. Aos 18 anos ingressou no curso de Música da Universidade de Évora na classe da professora Anabela Malarranha. Actualmente frequenta o 3º ano da licenciatura.



Participou em alguns cursos de aperfeiçoamento e masterclasses em Portugal e no estrangeiro, onde teve o prazer de trabalhar com os flautistas João Pedro Fonseca, Vasco Gouveia, Sofia Cosme, Nuno Inácio, Mónica Streitová, Averil Williams, Thies Roorda, Rien de Reede e Trevor Wye.

Mariana Espadana was born in Vestiaria, began his musical studies with 7years in the local Philharmonic. In 2002 joined the Music Academy of Alcobaça, and completed the 5th grade in flute of the Music Basic Course. She had classes with Sofia Silva and Natalia Grossmannová. In 2007 she went to Lisbon and attended the 6th and 7th grades in the Metropolitan Conservatory of Music, in the classes of Janet Santos and Anabela Malarranha. With 18 she joined the Music course at the University of Évora in the class of Anabela Malarranha. Currently attends the 3rd year of graduation.

She participated in some courses and masterclasses in Portugal and abroad, where she had the pleasure of working with the flutists João Pedro Fonseca, Vasco Gouveia, Sofia Cosme, Nuno Inácio, Mónica Streitová, Averil Williams, Thies Roorda, Rien de Reede and Trevor Wye.

Mariana Espadana, natürliche aus Vestiaria, begann ihre musikalische Ausbildung im Alter von 7 Jahren in der örtlichen Philharmoniker. Im Jahr 2002 trat sie in die Musikakademie von Alcobaca, und beendete die 5. Klasse des Musikgrundkurs in Flöte. Hatte Unterricht bei den Lehrern Sofia Silva und Natalia Grossmannová. Im Jahr 2007 ging sie nach Lissabon und nahm an der 6. und 7. Klassen des Conservatório Metropolitano de Música de Lisboa teil, in den Klassen der Lehrern Janet Santos und Anabela Malarranha. Mit 18 wurde sie am Musik Kurs an der Universität Évora angenommen, in der Klasse von Anabela Malarranha. Derzeit besucht sie das dritte Jahr des Bachlor.

Sie nahm an einigen Kursen und Meisterkursen in Portugal und im Ausland teil, wo sie die Freude hatte zu Arbeit mit João Pedro Fonseca, Vasco Gouveia, Sofia Cosme, Nuno Inácio, Mónica Streitová, Averil Williams, Thies Roorda, Rien de Reede und Trevor Wye.

Ricardo García Pena (trompete / *trumpet*)

SPES DUO

SPES means "hope" in Latin, the second theological virtue. Duo SPES use a rare *viola pomposa* with a set up for its current repertoire.

Duo SPES started in 2006 aiming to show Brazilian concert music. Its repertoire highlights pieces of Villa-Lobos, Paulinyi, Lorenzo Fernandez, Pixinguinha, and includes J.S.Bach, Mozart, Bochmann. The ensemble directs the SPES Exchange Program between Brasília and Europe/Asia, for which it accepts submissions of reciprocal projects.

Duo SPES made its début in Europe in January of 2008, premiering Paulinyi's piano-trio in Spain (Madrid and Béjar), France (Maison du Brésil and Villa-Lobos hall in Paris), in Budapest (Hungary) and London (UK) with invited pianist Marco Aurelio Brescia. SPES recorded "CD Images" released in August 2008, finishing the year with a documentary broadcasted by TV Senado. The recording was released in Portugal at the New University of Lisbon in February 2010, a concert sponsored by the Brazilian Ministry for Culture and presentation by Dr. Mário Vieira de Carvalho, Portugal State Secretary for Culture 2005-2008.

In 2009, SPES took part in Mozart Festival in Poznań and Dobrzyca (Poland), and played in London with invited pianist Álvaro Siviero with full sponsorship by Brazilian Ministry of Foreign Relations. In 2011, Duo SPES expanded its concerts through Europe, starting in Portugal with a concert for the Epiphany at Holy Spirit Church in Évora, at the Music School of Pozuelo de Alarcón (Spain), 3 concerts in Porto (Teatro Rivolli) and one in Lisbon (Centro Cultural Malaposta/Odivelas).

<http://spes.MusicaErudita.com>





Iracema Simon, from Brasília, holds a License in Music by University of Brasília (UnB, 2009), where she was a researcher and teacher of the Program "Music for children" supervised by Prof. Dr. Ricardo Dourado Freire (2005-2007) and coordinated the recorders section in 2006 and 2007. She received scholarship from PIBIC to develop the research on "Solmization in Musical Performance" (2005-2007). Currently she undertakes a master degree on performance of the bassoon at the University of Évora since 2010 at the class of Prof. Eduardo Sirtori. Her musical studies started at 7 at the Brasília Music School (EMB), at the classes of bassoon players: Flávio Lopes, Gustavo Koberstein and Cristina Porto. She was trainee at the "I International Winter Festival of Brasília" 2005, taking masterclasses with bassoonist Alexandre Silvério (OSESF).

In 2008, she made her international début with SPES in Spain, France, Hungary and England, including a concert in Araripe for the II Festival of Early Music, and in Juazeiro do Norte for releasing the CD Images. She returned to Europe in 2009 (England and Poland) and in 2010 (New University of Lisbon). She is one of the founders of the Ligne Quartet and its National Composition Competition 2010, whose award is scheduled to the Saint Benedictine Monastery in July 2011. She plays on a Bell's Bassoon.

Zoltan Paulinyi, from Belo Horizonte, is violinist, composer and teacher, recognized by the press as a player possessing "complete mastery of the violin" and "an extraordinary capacity to endeavor complex works" (Jornal Hoje em Dia, 10/28/2010). He was awarded the "Bento de Jesus Caraça 2011/2012 Program" prize for his research in composition at the University of Évora sponsored by the State National Theatre Symphonic Orchestra (Brasília), where he is violinist since 2000, principal of violas in 2009, principal of first violins in 2007 and part of 2010.



As a composer, Paulinyi was the first Brazilian to premiere abroad and broadcast a Brazilian opera "Library", 120 years after Carlos Gomes. Paulinyi created the Composition Competitions "Amizade 2006" and "Lignea 2010". Major commissions and artistic projects include the premiere of his opera Biblioteca ("Library") by Grupo Contemporâneo of University of Évora (2011), concerts for the Brazilian Embassies in Budapest, Madrid and Paris (2008) and London (2009), EMB Orchestra (2008) and Mato Grosso Orchestra (2007).

Paulinyi started his carrier aged 8 playing at the Opera House in Ouro Preto with the class of the violinist Ricardo Giannetti (Flesch-Odnoposoff's school). Paulinyi took masterclasses with violinists Ruggiero Ricci in Dartington (UK), Leopold La Fosse and Sidney Hart in Brazil, and composers Harry Cowl, Oscar Edelstein, Christopher Bochmann (his current supervisor at the University of Évora). Paulinyi was given the Pro-Music Trophy as "Outstanding musician" in 1998 by the press critics of Minas Gerais State; he also won the National Competition for Young Soloists in Goiânia (UFG, 2002). Paulinyi's compositions were selected twice for the Funarte Music Biennial in Rio de Janeiro (2005, 2009).

Paulinyi has a master degree in Music (historical musicology, University of Brasília, 2010). He is bachelor in Physics by the Federal University of Minas Gerais State (UFMG, 1999), where he won full scholarship from CAPES (1995-1998). Aside from his international publications since 2001, he coproduced 3 CDs with his works, including the first documentary broadcasted by television (TV Senado, 2008/9). His compositions are available through the Swiss editor Load.



Contacts: <http://English.Paulinyi.com>
<mailto:paulinyi@yahoo.com>
<mailto:Zoltan.Paulini@gmail.com>

About the viola pomposa

Zoltan Paulinyi also plays on a rare copy of Guadagnini's "La Parmigiana" viola pomposa, in its original set up with 5 strings. This instrument, the only one known in South America, was made by the *luthier* Carlos Margins del Picchia (12/2006). He plays with a H. Pfretzschner bow.

COMPOSERS' PAPERS

Breve comentario acerca de las músicas conceptuales y experimentales contemporáneas.

Una propuesta de acercamiento al caso de Zaj en la música española.

Kiko Faxas
kifaxas@hotmail.com

I

Posiblemente, el caso de las llamadas *música conceptual y experimental* en occidente sea uno de los ejemplos dentro de la historia musical del pasado siglo en el que los investigadores aún no hayan intentado profundizar de forma un poco más exhaustiva, a través de toda la amplia y extensa gama de matices que emergen (*ad oculis*) en tan solo un ligero acercamiento. La musicología histórica, en sentido general, todavía permeada de discursos más o menos evolucionistas —donde las líneas argumentales, como principio, han mantenido cierta tendencia a excluir toda aquella manifestación sonora que no sea de naturaleza docta, erudita, culta o académica—, suele estar encaminada fundamentalmente hacia el tratamiento de determinadas figuras representativas, y parece preservar además, ese tipo de estructura rígida —focalizada principalmente en el estudio de unas cuantas “obras maestras” de culto— donde prácticamente los juicios valorativos solo se establecen a partir de análisis formales (eminentemente racionalistas¹) del texto sonoro —léase, la partitura. Y aún cuando muchas otras de las disciplinas musicológicas sí que intentan explorar otros caminos diversos, lo cierto es que, en el caso de la historiografía, todavía parece percibirse dentro de la “corriente principal” un peso considerablemente grande de la enorme influencia que durante el pasado siglo ejerció la hegemonía conceptual de la escuela alemana².

1 Curiosamente, este mismo principio se aplica incluso a la hora de explicar determinado tipo de fenómenos más pasionales, como es el caso (por ejemplo) del subjetivismo romántico.

2 En sentido general, cualquier otra perspectiva que se aleje de un enfoque similar podría ser considerada —en el mejor de los casos— como “alternativa”; si bien, como ya se mencionó, los últimos años parecen experimentar un enorme crecimiento a favor de estudios de otro tipo.

Como tendencia más generalizada, se pudiera afirmar que las historias de la música del siglo XX, han centrado básicamente su objeto alrededor de las denominadas “vanguardias musicales”; y luego, tomándolas como núcleo regente de sus distintos relatos, han intentado vincular con éstas las diversas tendencias paralelas que vinieron apareciendo —y en las que se ha empleado por igual, todo un instrumental técnico para el cual muchos de los métodos de análisis tradicionales de la historiografía parecerían no encajar. Así por ejemplo —para ser más específico en esta idea— se puede apreciar cómo en la mayoría de los discursos musicológicos, el área de enfoque hacia el cual todo ha tendido a orbitar de algún modo, a partir de la segunda posguerra europea, es la ya célebre Escuela de Darmstadt —la cual, a su vez, intenta ser vista como un desprendimiento “natural” del serialismo dodecafónico fundado, como ya se sabe, por Arnold Schönberg³; pero realmente legitimado para Boulez y sus epígonos (dentro de la estética estructuralista de la época) en la figura de Anton Webern.

De alguna manera, puede resultar comprensible que para la musicología, una dialéctica que promovía una continuidad histórica de este tipo se convirtiera hasta cierto punto en una asociación razonable, debido a la propia coherencia que fácilmente pudiera establecerse en el devenir de los acontecimientos, desde una perspectiva lógico-lineal. Si bien el serialismo implicaba la imposición de un cambio radical desde la perspectiva estética, con respecto a una opinión ontológica de la música que —por lo menos dentro de un círculo lo suficientemente grande— podríamos decir que se encontraba generalizada (en el sentido en que éste suponía un desplazamiento de las funciones expresivas, o catalizadoras de las emociones —aspecto, por lo demás, que ya había rodado en múltiples ocasiones sobre el tablero, y cuyo ejemplo más conocido sean quizás las opiniones de Stravinski en su *Poética Musical*), lo cierto es que este “nuevo” lenguaje que promovía Darmstadt, con su identificación de la obra artística como “sistema” (en el sentido en que la pieza no era sino un conjunto —matemáticamente hablando— al cual estaban asociadas determinadas relaciones), con su doctrina hegemónica acerca de la primacía absoluta de la estructura musical a nivel abstracto como único agente organizador, y con ese persistente afán seudocientífico que según

3 No hay que olvidar que ya entre los propios discípulos de Schönberg, se manejaba una visión del dodecafonismo de tipo historicista. Tal vez, el ejemplo más significativo es el conocido libro *La evolución de la música de Bach a Schönberg* de René Leibowitz, con un enfoque claramente apologético hacia la Segunda Escuela de Viena. Aquí se pretende establecer una continuidad evolutiva de la tonalidad desde el período Barroco, pasando por lo que se considera una revolución armónica con Beethoven, una puesta en crisis del sistema con Wagner, y su posterior emancipación en el sistema schoenberiano.

ellos aseguraba la cohesión interna de la obra, no representaba precisamente ningún cambio radical de paradigmas —para el análisis musicológico— ya que los métodos de razonamiento y la actitud intelectual que exigía un acercamiento de este tipo diferían en muy poco (*mutatis mutandis*) de la manera en que conceptualmente podía ser estudiada una fuga de Bach.

Desde esta perspectiva, el serialismo, y a su vez todas las corrientes que paralelamente emanan de él, pudiera decirse que se inscriben dentro de un tipo de música enmarcada por una tradición de naturaleza apolínea —si se me permite la metáfora nietzscheana—, donde parece haberse asumido, no solo por los creadores sino también por los investigadores y estudiosos, que la forma musical era el único equivalente al contenido textual. Sin embargo, la lógica sobre la cual descansa este sistema —aún cuando no es menos cierto que, por una parte, resulta bastante efectivo a la hora de explicar un gran número de prácticas sonoras occidentales—, no parece encajar lo suficientemente bien cuando de músicas experimentales se trata. Tal vez este argumento nos podría servir como una posible causa ante el hecho de que, muchas veces, el tratamiento de estas manifestaciones dentro de la *praxis* historiográfica contemporánea haya sido en general relativamente bajo —y en algunos casos, prácticamente inexistente—, incluso cuando se conocen varias evidencias constatables de la relevancia que las mismas alcanzaron en determinados círculos de los Estados Unidos, Inglaterra, Alemania y España. Y de hecho, aún cuando en algunas de las más recientes historias de la música⁴, se aprecia algo de interés y esfuerzo por incluirlas dentro de sus discursos; lo que resulta más común, en estos casos, es que éstas aparezcan vinculadas a ciertas “tendencias” que en muchas ocasiones —por cuestiones inherentes a sus poéticas particulares— les son ajenas, y que sean juzgadas además a partir de determinados parámetros que no parecen coincidir con sus naturalezas propias.

Un ejemplo de esto último, se podría decir que ocurre a la hora de definir las llamadas *músicas abiertas*, donde comúnmente suelen incluirse muchas de las propuestas experimentales. En este sentido, todavía es frecuente percibir un problema terminológico acerca de conceptos como “aleatorismo”, “indeterminación” o “formas

4 Un claro ejemplo de esto, lo podrían constituir *La música del siglo XX: una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas* de Robert Morgan, *La música contemporánea a partir de 1945* de Ulrich Dibelius, *Historia de la música occidental del siglo XX* de Tomás Marco, o el más reciente *The rest is noise: listening on the twentieth century* de Alex Ross.

libres”; los cuales para algunos autores son tratados como sinónimos —o, por lo menos, catalogados dentro de prácticas más o menos emparentadas, o indistinguibles—, pero que en otras ocasiones difieren, de unos textos a otros, en sus principios estéticos. En todo caso, y en aras de no problematizar aún más sobre un tema ya de por sí bastante complejo, lo que quisiera agregar sobre el asunto es que, desde mi perspectiva, los principios poéticos a los que responde la *opera aperta* —y recordemos que uno de los móviles fundamentales que a finales de los cincuenta impulsó a Umberto Eco a teorizar sobre esto, fue la proximidad y el contacto con los compositores de la segunda vanguardia europea⁵— parecen no diferir en gran medida de ese paradigma cientificista enarbolado como estandarte por Darmstadt. Así, por ejemplo, una pieza como el *Klavierstück XI* de Stockhausen o cualquiera de las *Improvisation sur Mallarmé* de Pierre Boulez, se circunscriben más bien a principios de complejidad estadísticas, o —para utilizar una analogía con la teoría del caos— parecen reproducir la forma de un atractor matemático, donde los eventos particulares se desarrollan con toda libertad, pero que, sin embargo, todos ellos responden a una jerarquía superior —que aunque compleja, sí permanece acotada.

En este sentido, las músicas abiertas pueden ser pensadas como puro potencial, sí, pero sin perder de vistas que el abanico de posibilidades (reguladas) que abre su concretización responde a un tipo de estructura profunda que de algún modo permanece *fixa*. Y esto no sólo es una inferencia que se desprende intelectualmente de un ligero razonamiento al respecto, sino que constituye, además, un principio consciente de estos compositores, en su afán de mantener el control sobre elementos estructurales básicos de la obra, a fin de que ésta no pierda su propia identidad. Ya precisamente sobre lo último que he dicho, llamaba la atención el compositor y musicólogo Michael Nyman, cuando en los tempranos setenta apuntaba: “The identity of a composition is of paramount importance to Boulez and Stockhausen, as to all composers of the post-Renaissance tradition.”⁶ Sin embargo, no creo que este sea el caso —y Nyman tampoco— de muchas de las músicas conceptuales y experimentales que, tal vez por aparecer registradas a través de partituras textuales donde la ambigüedad lingüística dota de ciertas “libertades” al intérprete, han sido catalogadas como músicas abiertas.

5 En esta época, Eco trabajaba en la RAI de Milán, donde mismo radicaba el *Studio di Fonologia Musicale* fundado por Luciano Berio.

6 Nyman, Michael. *Experimental Music. Cage and Beyond*. Cambridge University Press. Cambridge, 1999 [second edition]. p. 9

II

La función fundamental implícita en las músicas hegemónicas occidentales después del Renacimiento, ha estado fundamentalmente vinculada con la comunicación; de ahí la enorme importancia que se le ha dado en su desarrollo a las relaciones entre los distintos sonidos, principalmente a través de teorías enfocadas tanto a su sintaxis como a la armonía. Esto es algo sobre lo cual John Cage ya meditaba desde los años cincuenta, y a lo que abiertamente pretendía renunciar en sus composiciones: “is the space and emptiness that is finally urgently necessary at this point in history (not the sounds that happend in it —or their relationships)”⁷. Como resulta bien conocido, una de las soluciones más importantes que encontró Cage en este sentido, fue volcarse hacia el sonido en sí mismo (“No purpose. Sounds”⁸). Muchos de los estudiosos al respecto, conocen perfectamente bien las particularidades del pensamiento y las prácticas cageanas, por lo que se pueden encontrar varias ideas interesantes sobre estos aspectos.

Ahora, si bien el estudio de los principios filosóficos que acerca de la música mantienen los compositores experimentales, resulta un conocimiento imprescindible a la hora de intentar comprender cómo funcionan y se interrelacionan sus poéticas individuales; creo, por el otro lado, que ceñirse únicamente a éstos para inferir sólo de aquí algunas conclusiones —sin tener en cuenta la información que la música en sí misma nos aporta al margen de ellos—, puede inducir a que escapen a la vista muchos otros matices del asunto. A mi juicio, gran parte del componente teleológico hacia el cual se deduce que algunas músicas experimentales y conceptuales aparentan dirigirse, está centrado básicamente en torno a la experiencia perceptual. Muchas de estas músicas, además, parecen responder a principios de tipo dionisiaco⁹, donde la actitud psicológica (para nombrarlo de algún modo) con respecto al hecho en sí mismo, suele cobrar una

7 Cage, John. “History of Experimental Music in the United States”. En: Cage, John. *Silence*. Marion Boyars Publishers. London, 1978. p. 70

8 Cage, John. “Experimental Music: Doctrine”. En: *Opus cit.* p. 17

9 En este caso, el término “dionisiaco” no se emplea para referirse, como muchas veces suele hacerse, a características vinculadas con el hedonismo, la bacanal o lo carnavalesco; sino que, más bien, responde a otras formas de percepción —y de conocimiento— no lógicas, cuyas bases están sedimentadas, principalmente, sobre la intuición y lo irracional.

importancia muy particular, y cuya naturaleza pudiéramos decir que se encuentra abocada hacia una especie de estética ritual —no hay que perder de vista, en este sentido, que la relación de muchos de sus exponentes más importantes con el budismo Zen insinúa también una lectura similar. Sobre estos aspectos en específico no creo que se haya meditado hasta ahora lo suficiente y, sin embargo, ahondar un poco más sobre estas cuestiones sospecho que podría arrojar nuevas luces en el asunto.

Me gustaría, a continuación, mencionar un ejemplo concreto, a fin de que pueda ilustrarse de una mejor manera, lo que trato de decir. Por todos resulta conocida la famosa anécdota de la experiencia que tuviera John Cage al introducirse en la cámara anecoica de la Universidad de Harvard —como se sabe, Cage entra en este sitio esperando no escuchar nada, y percibe dos sonidos: uno agudo y otro grave. Este es un acontecimiento que aparece relatado no pocas veces en los escritos y conferencias, ya que, según él, fue precisamente el hecho de haber escuchado sonidos en un lugar donde teóricamente se suponía que no los hubiera, lo que le conllevó a la conclusión de que el silencio no existía. Ahora bien, no cabe duda de que la comprensión del suceso representa un escaño medular para entender determinados fenómenos de la música experimental, en el sentido en que éste traslada la tradicional dicotomía sonido-silenció, hacia el plano de la intencionalidad o no, de la producción sonora; sin embargo, lo que pudiera resultar preocupante, es que sea prácticamente sólo esta distinción cageana entre sonidos-no-intencionados y sonidos-intencionados, la que haya condicionado la mayoría de las lecturas que sobre determinadas obras de Cage suelen hacerse.

El ejemplo arquetípico por excelencia lo encontramos en la ya célebre composición *4'33"*. Aquí, el concepto anteriormente explicado, según el cuál “el silencio no existe”, ha terminado permeando casi todas las explicaciones serias que sobre esta música se han hecho, de modo que la lectura más generalizada que tradicionalmente se da de la pieza, es aquella que comenta que ésta se encuentra conformada por todos los sonidos del entorno —es decir, los sonidos no-intencionados. Sin embargo, y pese a que es cierto que la atención de Cage fue enfocada fundamentalmente hacia este último aspecto, “la pieza silenciosa” (epíteto utilizado no pocas veces por el propio autor) contiene otras aristas no mencionadas aún lo suficiente.

Lo primero que habría que notar al respecto, es que *4'33"* no se trata simplemente de una obra concebida sólo en la fantasía y luego escrita, sino que fue

cuidadosamente compuesta siguiendo procedimientos muy específicos¹⁰. Todo parece indicar que el compositor utilizó una tirada del Tarot para construir un contenedor vacío, con duraciones implícitas, que luego podía ser llenado por notas, pero que al final decidió dejar en blanco. Esto es un aspecto muy importante, ya que implicaría que la obra no estaría conformada únicamente por “los sonidos del entorno” —como mucho se ha hablado— ya que, en ese caso, el acto de composición carecería de todo sentido, pues éste constituiría, de hecho, un esfuerzo completamente innecesario. Y, por otra parte, de aquí se desprende también que la estructura temporal primaria, en la cual estaba enmarcada la pieza, era relevante para Cage, al menos en el momento en que la escribía —si luego cambiara de punto de vista, como parecen sugerir las últimas versiones de la partitura, es algo que podría estudiarse y discutirse, pero que no cambia en nada lo que representaba en sí misma esta primera versión de la obra, que fue la que realmente estrenó David Tudor en aquel polémico concierto en Woodstock.

Otro aspecto importante radica en la morfología misma de la partitura original —ahora perdida—, y que difiere en gran medida de la conocida edición Peters de 1960, en la que los números romanos que representan cada uno de sus movimientos están precedidos por la palabra “*tacet*”. Sobre la pieza original, el mejor testimonio que tenemos es el del propio Tudor, que fue quien en definitivas cuentas tuvo un contacto más directo con ella:

La original era sobre partitura, con pentagramas, y se presentaba en compases como la Music of Changes [*sic*], sólo que no había notas. Pero el tiempo estaba ahí, anotado exactamente como el Music of Changes sólo que el tiempo no cambiaba nunca, y no había sucesos —sencillamente compases en blanco, sin pausas— y el tiempo era fácil [*sic*] de calcular. El tempo era 60.¹¹

Este afán de dejar fijo, de manera explícita la estructura temporal de la obra, se aprecia también en una posterior versión que Cage dedicara a Irwin Kremen; y aunque no escrita sobre pauta, si utiliza una notación proporcional —es decir, con una escala mediante la cual hay una correspondencia entre centímetros de área en la página y segundos transcurridos— con una marca de tempo igual a sesenta. Luego, en las dos versiones precedentes de 4'33" (que fueron las que aparecieron con la palabra “*tacet*”),

10 A propósito de esto, ver: William Fetterman. “4'33”, 0'00": Variaciones sobre una acción disciplinada”. En: *Ólolo*, No. 3 [revista digital de arte sonoro de la Universidad de Castilla-La Mancha], enero-diciembre, 2002, <<http://www.uclm.es/artesonoro/ololo3/Fetterman/Variaciones.html>> [última consulta: 10 de febrero de 2012]; y también: Larry J. Solomon. *The Sounds of Silence*. [copyright 1998, rev. 2002] En: <<http://solomonsmusic.net/4min33se.htm>> [última consulta: 10 de febrero de 2012]

11 Citado por William Fetterman en *Opus cit.*

esta idea parece que se abandonó, y se agregó además una nota en la que se expresaba que la duración de la obra era indeterminada.

Pero volvamos a la primera versión. El hecho de que, como apuntara Tudor, esta partitura contuviera barras de compases dentro de su arquitectura, constituye un elemento muy significativo —más aún cuando se conoce que para su lectura era preciso girar las páginas en el transcurso de alguno de sus movimientos. Esto es algo muy importante, ya que implica que la interpretación de la obra no consistía en sentarse pasivamente y dejar que el tiempo corriese, sino que por el contrario, éste debía ser seguido (el pulso de la pieza era equivalente a un segundo, lo que facilitaba el acto) a través de la partitura¹². Es decir, que para el intérprete resultaría indispensable experimentar interiormente el devenir temporal de la pieza; de lo que se desprende que tiene que existir en él una actitud implícita favorable —en el sentido en que éste debe mantener una atención perceptual consciente en el acontecimiento—, que constituye un elemento esencial para la concreción real de la obra. Tal vez, fuera a esto último a lo que David Tudor se refería cuando decía: “Es catártico —cuatro minutos y treinta y tres segundos de meditación, realmente.”¹³

Sobre este mismo aspecto acerca de la actitud del intérprete, pudiéramos también señalar otro ejemplo a propósito de la pieza *0'00''* —subtitulada, por cierto, como *4'33'' (No. 2)* por el propio Cage. La partitura está conformada por el siguiente texto:

In a situation provided with maximum amplification (no feedback), perform a disciplined action.
With any interruptions.
Fulfilling in whole, or in part, an obligation to others.
No two performances are to be of the same action, nor may any action be the performance of a 'musical composition'.
No attention is to be given to the situation (electronic, musical, theatrical).

Como se puede apreciar —más allá del comentario referente a la amplificación; que está relacionado en todo caso al aspecto sonoro—, lo que se demanda únicamente del intérprete es que éste realice una “acción disciplinada”. Aquí, llama curiosamente la

12 La grabación de una interpretación de la pieza realizada por el propio David Tudor puede ser vista en: <<http://www.youtube.com/watch?v=HypmW4Yd7SY>> [última consulta: 10 de febrero de 2012]

13 Citado por William Fetterman en *Opus cit.*

atención, el hecho de que la gran mayoría de las indicaciones, a lo que concretamente se refieren es a la naturaleza de esta acción, pero no precisamente a su componente sonoro —con la excepción, claro está, de la nota que afirma que ella no puede consistir en la interpretación de una pieza musical. De modo que esta acción disciplinada (y subrayemos nuevamente la presencia del adjetivo “disciplinada”) trae como consecuencia, o mejor aún, implica también, un compromiso en el intérprete con respecto al acto mismo que está llevando a cabo. Es decir, que nuevamente encontramos en la propia anatomía de la obra, una focalización implícita hacia la experiencia perceptual del que la realiza.

En este punto, cabría preguntarse, entonces, acerca de dónde realmente es el espacio en el que está transcurriendo la obra de arte: si en el lugar físico donde ocurre la concretización de la pieza; o, por el contrario, en la mente del intérprete —quedando ajena por lo tanto, e inaccesible, al conocimiento de una audiencia. Creo que ésta sería una discusión válida por entablar —que tal vez podría derivar en complejas teorías a propósito de la estética intrínseca a este tipo de músicas—; pero, en todo caso, y pese a su interés, lo cierto es que se aleja bastante de los propósitos que particularmente me he trazado con estas líneas. De modo que sería mucho mejor posponerlo para unas reflexiones futuras.

III

Sin lugar a dudas, el fenómeno del grupo Zaj en España, resulta un asunto que ha suscitado un volumen considerablemente grande de escritos al respecto. Y en efecto, actualmente se cuenta con una abundante literatura sobre el tema, entre la que destacan un buen número de manifiestos, entrevistas, opiniones, textos diversos y de toda clase de sus propios protagonistas; así como también reseñas periodísticas, artículos de crítica intelectual y trabajos investigativos rigurosos. Sin embargo, pese a toda esta gran masa de información, lo que aparece como factor común en la mayoría de los casos, son trabajos más bien de carácter anecdótico, a manera de crónicas; o, en otras ocasiones,

reflexiones de tipo estilísticas, muchas veces centradas a partir de las propias opiniones y concepciones que sobre Zaj han tenido sus integrantes —y fundamentalmente, Juan Hidalgo. Mi impresión sobre el asunto, en sentido general, es que se ha comentado abundantemente sobre esta cuestión, pero que todavía no se ha intentado lo suficiente, acercarse a la obra del grupo desde una perspectiva más analítica o interpretativa —en sentido general, cuando se hacen referencias a las piezas de Zaj, suelen ser de manera descriptiva, o a modo de cita. El estudio de las partituras —y tengo una impresión bastante grande sobre ello—, creo que podrá arrojar nuevas cuestiones, que al menos explícitamente, no aparezcan tratadas con anterioridad dentro de la poética del grupo.

Una de las primeras dificultades que implicaría un acercamiento de este tipo, es la falta de un instrumental teórico lo suficientemente sistematizado para estos casos. Muchas de las piezas Zaj, están escritas a través de partituras textuales (o lingüísticas), para las que la musicología tradicional aún no cuenta con herramientas eficientes; sin embargo, creo que el auxilio de otras disciplinas complementarias, como podrían ser el caso de la hermenéutica, la semiótica o la filología contemporánea, podrían servir de gran ayuda a la hora de intentar construir una exégesis de la obra de Zaj.

Me gustaría a continuación, a fin de ilustrar un poco lo que he expresado hasta el momento, hacer unos ligeros comentarios a propósito de unas pocas cuestiones que podrían, tal vez, abrir nuevos caminos para la investigación. La primera de ellas, está relacionada con la bien conocida obra de Juan Hidalgo, *Música para cinco perros, un polo y seis intérpretes varones*. La partitura es la siguiente:

cinco intérpretes varones mantendrán cuidadosamente y con autoridad cinco perros (sin distinción de sexos)
mientras que el sexto intérprete, también varón, les pasará (a los canes)*
alternativamente un polo (sin distinción
de sabor) por el ano de los mismos, hasta que del polo no quede más que el palo.

*no necesariamente

Madrid, enero 1965

Como ocurre comúnmente en estas músicas, la pieza no representa un objeto finalizado y autónomo, sino que la obra, más bien, es un *estado* —al igual que sucede con *0'00"* de Cage— que se manifiesta (cuando se hace pública) en el acto de la

representación. Lo primero que se desprende de la partitura, es que el texto (como sí ocurre, por el contrario, en el caso de *Música para piano No. 2* de Walter Marchetti) no está constituido únicamente por una serie de órdenes que deben ser ejecutadas por los intérpretes —de aquí, que el contenido de la misma no responda básicamente a las acciones que serán realizadas, sino que existen otros tipos de factores que influyen sobre él.

En este sentido, creo que resultan de un interés particular, determinadas frases —como las acotaciones que se hacen, por ejemplo— que proveen una información importante dentro de la pieza, pero que sin embargo escapan a la acción en sí misma. Tal es el caso de la expresión “sin distinción de sabor”, que se utiliza para definir al polo; la cual claramente apunta a esta otra frase: “sin distinción de sexos” (para definir a los perros), la cual a su vez apunta al género de los seis intérpretes varones. Lo cierto es que, si bien resulta evidente la ironía explícita que contienen estas acotaciones, el hecho de que aparezcan dentro de un contexto que debe ser “escenificado”, conlleva a que su existencia no responda únicamente a una cuestión de tipo lúdica, sino que deban ser asumidas también como comentarios que afectan el acto de la interpretación. Y lo curioso del caso es que estos textos vendrían a formar parte de un contenido que es relevante, pero que para el público permanece oculto.

Más alarmante desde esta óptica resulta la presencia de una nota al pie (“no necesariamente”), sobre la acción principal del texto, que claramente implica una decisión importante (¿posiblemente la mayor?) que debe ser tomada por los intérpretes —y que el espectador que no haya tenido acceso a la partitura con anterioridad, desconocería por completo. Y lo interesante en todos estos casos radica en el hecho de que, cualquiera que sean las decisiones tomadas, en el momento en que está transcurriendo la interpretación de la pieza, pudiera decirse que la obra está siendo concretizada tal cual (en su integridad), pero que parte de ella —como consecuencia misma de su propia naturaleza— no puede ser compartida —por lo que siempre cabría la interrogante acerca de que si lo que se percibe o experimenta en el público, representa o no lo que la obra precisamente es.

Algo similar a esto, sucede nuevamente, en el caso de *El recorrido japonés*, también de Juan Hidalgo:

hacer hacer

o
hacer
con cualquier objeto (1)
o cosa (2)
un recorrido cualquiera
de duración indeterminada
o hacer hacer
o
hacer
con cualquier objeto (1)
o cosa (2)
un recorrido cualquiera
de duración indeterminada
o
a determinar para cada ejecución
delante de un público
si así se desea
oculta
o
abiertamente

(1) un solo objeto
(2) una sola cosa

Roma, febrero 1963

Aquí, la estructura reiterativa del texto es algo que evidentemente será tenido en cuenta por el intérprete a la hora de realizar su recorrido, y, de algún modo, ésta condicionará sus actos y su actitud ante ellos. Por otro lado, la distinción entre “objeto” y “cosa” ya representa en sí misma una interrogante a solucionar por el intérprete. Sin embargo, todo esto que de alguna forma influye en la manera en que se desempeñarán las acciones, y que de forma natural se experimenta internamente en el momento de la representación, permanece velado para el público aunque éste lo reciba indirectamente (en un sentido más abstracto) —con la particularidad de que, en este caso, en la propia pieza queda explícita de algún modo, esta condición paradójica, cuando nos dice: “si así se desea / oculta / o / abiertamente”¹⁴.

Un poco, hacia otra perspectiva parece dirigirse *Mandala* de Walter Marchetti:

el compositor no está en condiciones de dar al intérprete o intérpretes ninguna indicación acerca de la realización de este mandala

14 Aquí, es de notar también, que debido a la propia construcción gramatical que posee el texto, esta indicación a la que me refiero, permanece completamente ambigua, con respecto al referente sobre el cual se supone que ésta influirá.

Madrid, septiembre 1964

A primera vista, la indisposición explícita de la instancia “compositor”¹⁵ (que aparece textualmente) en relación a acotar el comportamiento del intérprete, podría llevarnos a una discusión acerca del rol del creador en este tipo de obras. Tal pareciera, como si la propia pieza quisiese insinuar que toda obra de este tipo, las cuales pretenden una completa libertad de ejecución, definitivamente llevan a cabo una puesta en crisis del papel de la autoría —al menos en el sentido en que tradicionalmente se entiende en Occidente. Sin embargo, y aunque esto que diré parezca trivial, creo que no debe pasarse por alto el hecho de que al menos, evidentemente, existen dos indicaciones muy concretas en el texto: la primera es que aparece dicho de manera muy clara, que la obra puede ser ejecutada lo mismo por uno, que por un número indeterminado de intérpretes; la segunda, que resulta obvio que la pieza consiste en la realización de un mandala —ya sea (y esto último lo agregó yo) de una forma literal o metafórica. Y es precisamente en este punto, donde yo creo que puede revelárenos una de las claves fundamentales para el acercamiento hacia la obra. Como bien se conoce, confeccionar un mandala (no solo dentro de las tradiciones budistas, sino también en otras muchas culturas no occidentales) puede ser equivalente a un acto de meditación —o, al menos, de introspección, en ciertos casos. De modo que desde esta perspectiva, y al contrario de lo que podría habernos hecho suponer nuestro primer acercamiento, el compositor sí que está dando indicaciones muy concretas —o por lo menos, indicios— acerca de, si bien no la manera en que debiera proceder estrictamente el ejecutante, al menos sí de lo que la obra (y por lo tanto cada una de las acciones efectuadas para llevarla a cabo) debe constituir en sí misma.

Con respecto a esta pieza, existe un aspecto curioso que me gustaría relatar, y que está relacionado a propósito de una interpretación particular que sobre la misma se realizara. En el diario *Informaciones* del día 11 del febrero del 1967 —nos refiere Llorenç Barber—, apareció publicado el siguiente comentario:

15 En este sentido, y siguiendo la tradición narratológica, no identificamos precisamente (*ex profeso*) este término con el compositor en tanto entidad real, sino que asumimos que éste constituye una “construcción” textual —aunque sí que apunta de algún modo, como es lógico, a su referente—, solo válida dentro de los límites de la partitura.

El último número, titulado “Mandala”, consistió en apagarse totalmente las luces, dejar todo el teatro en tinieblas y comenzar a sonar por los altavoces un terrible zumbido de motor, que se prolongó durante más de diez minutos...¹⁶

Cabría preguntarse entonces, si esta descripción que sobre la obra de Marchetti se nos presenta —y que si no fuera por la presencia del calificativo “terrible”, podríase incluso hasta caracterizarse como objetiva, o al menos fría—, responde realmente, ya no a lo que la partitura representa, sino más bien a la interpretación concreta que aconteció en ese concierto. Sin lugar a dudas, es imposible deducir nada en específico, y muchísimo menos establecer un juicio valorativo, a partir de un comentario como este —habría que haber sido testigo presencial de la representación, y haber experimentado *in situ*, el hecho mismo y el sonido real que aparece descrito, en este caso, desde una evidente perspectiva estéticamente parcializada—; sin embargo, y pese a lo ya dicho, no me parece que sea del todo descabellado suponer que en una situación hipotética y análoga a la que se relata, pudiera darse el caso de que los familiarizados (o “iniciados”) con este tipo de poéticas experimentales, terminaran encontrando en una realización de este tipo (sin calificativos peyorativos, claro está), una posible y válida interpretación coherente de la pieza, mientras que otros invitados al encuentro —como sería el ejemplo de nuestro periodista— seguirían percibiendo, en cualquier caso, únicamente el “zumbido” de un motor.

Otro punto interesante, se desprende también de *Viaje a Almorox* —un espectáculo que se llevó a cabo con motivo del primer Festival Zaj. Llorenç Barber nos lo refiere de la siguiente forma:

En él, “cada participante, reza el programa, podrá ejecutar todas las obras propias o extrañas [*sic*] que desee durante las 11 horas y 45 minutos de duración de este viaje musical”.

Los intérpretes, continúa el programa, serán “el personal ferroviario de las estaciones de la línea Madrid-Almorox y de los trenes de ida y vuelta, todos los habitantes de Almorox, y en general toda persona, animal, planta, mineral, objeto o cosa que de algún modo se relacione con los antedichos.”

“Nota: cada cual, se advierte, correrá con sus gastos de viaje y de ‘avituallamiento’ personales”.¹⁷

16 Citado en: Barber Colomer, Lorenzo [Llorenç]. *Zaj, historia y valoración crítica*, [tesina], Madrid, Universidad Complutense, 1978. p. 165

17 Barber Colomer, Lorenzo. *Opus cit.* p. 76

Posiblemente, de todas las piezas anteriores que hemos citado, ésta sea en la que más se evidencie la disposición de entender la obra de arte como una experiencia perceptual. En este caso, la condición fundamental sobre la cual descansa todo se encuentra determinada por la disposición psicológica con que se enfrenta el público (es decir, aquellos que han sido invitados y han decidido participar) ante el espectáculo — en el sentido de que muchos de los hechos musicales a los que se tendrá acceso, no serán otros sino aquellos que se construyan en la mente del espectador. De este modo, lo que viene a definir a la obra de arte, no está dado precisamente en la intencionalidad del hecho, sino en la manera en que el mismo resulta ser percibido —y me parece que es esencialmente este enfoque del asunto, lo que nos conduce forzosamente hacia el tema de la relación arte-vida.

La importancia que en la obra de Zaj —y en sentido general, en muchos otros artistas experimentales, comenzando por Cage— se le concede a lo cotidiano (“en vez de crear objetos mostrará los objetos y las acciones nuestras del cada día”¹⁸), es algo que se manifiesta comúnmente, y de lo cual muchos autores y estudiosos parecen haber problematizado bastante. Sin embargo, a diferencia de lo que muchas veces se supone, no creo que esta identificación del arte con la vida a lo que conlleve sea a una anulación (o crítica) del arte en sí, en el sentido en que establezca una balanza donde se compara el peso de los “hechos cotidianos” en oposición a los “hechos artísticos”. La relación arte-vida, más bien, sí que presenta un elemento crítico en relación al arte en tanto institución, pero no sucede lo mismo si entendemos al arte como actividad humana. Llevar el arte a la esfera de la vida implica, de algún modo, centrar la atención sobre hechos que, a fuerza de su contacto directo, acaban tornándose comunes; implica un distanciamiento en sí mismo, y un propósito consciente de extrañar aquello que por reiteración ha dejado de ser importante. Por lo tanto, la relación arte-vida, más que una manera de anulación del arte, lo que propone es una dignificación de la vida misma; es un intento por proveerla de cierta cualidad misteriosa (extracotidiana), aún cuando ésta deba ser percibida dentro de la rutina propia de la cotidianidad —y esto, en cualquier sentido, ya entraña una ritualización de la vida, o, por lo menos, una ritualización del hecho cotidiano.

Aquí, sí que existe una diferencia, y está marcada precisamente en la actitud que tenga el hombre, en favor de querer experimentar la vida como forma de arte. En estos

18 Barber Colomer, Lorenzo. *Opus cit.*

casos suele decirse que “todo hombre es un artista”, pero yo creo que para ajustar mejor la expresión, deberíamos decir que “existe un artista potencial en cada hombre” —lo cual, no es lo mismo, ya que de algún modo, el hecho implica un compromiso. Y supongo que este sea el modo en que deba leerse la frase de Walter Marchetti, “levántese por la mañana y acuéstese por la noche”, en *Arpocrate seduto sul loto*.

Para finalizar, quisiera dedicarle unas pocas palabras al tema de la “propuesta imposible” en la estética del grupo —otro aspecto también manejado en determinadas ocasiones por la crítica, y que me gustaría matizar. En cierto sentido, a partir de determinadas obras de Zaj, se suele muchas veces enfocar algunas de sus proposiciones, hacia una poética de la paradoja, el oxímoron, o la propuesta imposible. En este caso —y aunque es evidente que en cuestiones como éstas se hace preciso analizar cada obra en particular—, pienso que muchas veces, el propio espacio de la escritura lleva implícito, al menos, la posibilidad de que ésta sea realizada —aunque tal vez a través de métodos que definitivamente escapan a la razón. Por ejemplo, en *Arpocrate seduto sul loto* encontramos la siguiente pieza:

mientras la interpretación de la obra no termine, esta no podrá empezar

A mí, personalmente, me cuesta creer que lo que se plantee aquí sea precisamente un imposible. En este sentido, lo que me parece encontrar en la pieza no es otra cosa que un típico koan Zen, cuya interpretación no consistiría en otra cosa que en el acto de resolverlo —es decir, una vez que se decide realizarla, la duración de la pieza se extenderá (y esto ya se trata de una lectura personal) hasta tanto el intérprete no logre experimentar, a través de su intuición, que ésta concluye y comienza a la vez. Si uno se fija bien en ello, la pieza no parecería diferir en gran medida, del famoso problema budista que se pregunta acerca de las cualidades del sonido que produce el acto de aplaudir con una sola mano —donde, como se sabe, una respuesta efectiva no puede hallarse a través de la deducción lógica o el pensamiento racional, sino que se necesita para ello de una “mente liberada”. Y es precisamente en este punto, donde me parecen muy pertinentes las palabras de Lorenzo Barber, cuando expresaba:

Zaj intentará prooar la iluminación (SATORI) del individuo mediante la propuesta de un etcétera (KOAM) que le ponga ante un enigma o dilema que tendrá que “resolver” por sí mismo¹⁹.

Madrid, febrero de 2012.

KIKO FAXAS

Compositor, musicólogo, editor musical y artista audiovisual.

Estudia en La Habana las disciplinas de Armonía, Contrapunto, Morfología, Orquestación y Composición bajo la guía del Maestro Alfredo Diez Nieto Nieto (Premio Nacional de Música y Premio Nacional de Enseñanza Artística). Además ha tenido entre sus profesores algunos de los más importantes músicos cubanos del siglo XX, como Edgardo Martín, Calixto Álvarez y Jorge López Marín.

A partir del año 2006 ha iniciado una intensa actividad de colaboración y asistencia con el Maestro Leo Brouwer (del cual también se considera discípulo). Actualmente es Jefe del Departamento de Copia y Edición Musical de Ediciones Espiral Eterna y concluye estudios de Máster en Música en la Universidad Complutense de Madrid.

Ha escrito música sinfónica, de cámara, electroacústica, así como también bandas sonoras para el teatro, el cine y la televisión.

19 *Ibidem.* p. 253

A Noção de Parêntese (como um delírio) em *O Desvão*

Bruno Angelo

(Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil)

bmangelo@yahoo.com.br ; <<http://epopeiafantastica.wordpress.com>>

Abstract. In this essay I carry out an analytical interpretation on my composition entitled *O Desvão* (2012), availing myself of a particular notion of parenthesis in music as a starting point. While doing that, I try to define some of the aesthetic implications in my approach, which are of interest to the issued composition, but also to the Music Theory in general. For that purpose, theoretic works regarding music semiology and its relation with language shall be mentioned, and later complemented with a short analytical exercise on Sciarrino's *Lo Specchio Infranto*.

Keywords: musical analysis, composition, musical semiology.

Resumo. Neste ensaio realizo a criação de uma interpretação analítica sobre minha composição *O Desvão* (2012), valendo-me, para isso, de uma noção particular de parêntese em música como ponto de partida. No correr do texto, busco definir algumas implicações estéticas de minha abordagem, que interessam a esta obra específica e também, em geral, à própria Teoria da Música. Para tanto, alguns trabalhos de outros autores sobre semiologia da música e sua relação com a linguagem são abordados, e a seguir complementados por um breve exercício analítico sobre a peça *Lo Specchio Infranto*, de Salvatore Sciarrino.

Palavras-chaves: análise musical, composição, semiologia musical.

1. Breve introdução

Associações com a linguagem ocorrem quase que automaticamente no momento em que passamos a expressar alguma ideia sobre música, seja num âmbito morfológico, sintático ou semântico. Tal associação música-linguagem, que pode ser rastreada até a própria conotação da palavra *musiké* no grego clássico, passou historicamente por diversas tendências na cultura ocidental, ora pendendo mais para a retórica – como nos séc. XVII e XVIII –, ora para considerações relacionadas à sintaxe ou mesmo à gramática – como em diversos tratados da tradição germânica, e também trabalhos mais recentes, como o de Fred Lerdahl e Ray Jackendoff (1983), apenas para citar um exemplo emblemático. Mesmo aproximações com a semântica, comuns em boa parte da literatura

sobre música desde o séc. XIX, têm sido feitas de maneira mais explícita e sistemática nas últimas décadas, principalmente através da semiologia musical, no que o livro *The Sense of Music* (2000), de Raymond Monelle, me parece um exemplo formidável.

Não é minha intenção neste ensaio debruçar-me sobre o problema da associação música-linguagem, já estudado por diversos autores, e para o qual tomo por referência trabalhos como o de Kofi Agawu (2009) e Nicholas Cook (2002). Aqui, pretendo refletir especificamente sobre a ideia de parêntese em música, que de certa forma motivou a composição de minha peça *O Desvão*, e que portanto me levou a buscar em outros trabalhos e partituras referências que me ajudassem nessa associação.

Me seja permitido, em todo o caso, tomar algumas considerações e advertências dos autores acima à guisa de preâmbulo, e assim estabelecer uma perspectiva desde a qual o presente estudo se desenvolverá. Nicholas Cook, para quem as conceitualizações da música como linguagem têm sido marcadas por confusões constantes entre o que é descritivo e o que é prescritivo (2007, p. 250), propõe a individualização do problema através das especificidades de cada obra musical. Neste caso, o esclarecimento da comparação entre música e linguagem seria um problema de solução sempre local, para o qual a perspectiva epistemológica seria desenvolvida a partir da questão “de que maneira uma peça de música particular tem, e de que maneira lhe faltam, propriedades tipo-sintaxe?” (2007, p. 254).

Por sua vez, Agawu, ao tratar a questão de forma mais abrangente, a considera como paradoxal: “música e linguagem são tão semelhantes quanto dessemelhantes. Não há dois sistemas – semióticos ou expressivos – que contrapostos sejam tão imbricados em suas práticas e ao mesmo tempo permaneçam finalmente separados e distintos” (2009, p. 18). Sem embargo, prossegue o autor, tal aliança é “inevitável”, seja na composição, na escuta ou na análise musical (2009, p. 17).

Agawu estima que a saída possível para o paradoxo da imbricação entre música e linguagem, no caso da análise, reside em sua subjetivação, isto é, na possibilidade de construção de conhecimento por parte do analista através das próprias contradições assinaladas. Assim,

o analista musical mais imaginativo não é aquele que trata a linguagem como janela transparente para uma dada realidade musical mas que aquele que, explícita ou implicitamente, reflete nas limitações da linguagem mesmo quando as usa como suporte para suas ideias [*insights*] sobre música (AGAWU 2009, p. 18).

Ambas as premissas aqui vislumbradas, seja a particularização do problema da associação música-linguagem, seja a subjetivação da análise – ou análise como “modo de performance” (AGAWU, 2009, p. 5), essas premissas são complementares na medida em que apontam para uma construção experimental do conhecimento musical através do texto. Ou seja, os dois casos enfatizam o papel criativo do analista como aquele que torna visível um aspecto desapercibido numa obra específica, e isso em detrimento de sua pretensa função teorizante e generalizadora dos aspectos eventualmente abordados.

Tais premissas, portanto, servirão de suporte para minha interpretação de *O Desvão*, de maneira que meu objetivo com este ensaio, simultaneamente singelo e pretencioso, será o de criar uma experiência musical para a peça que possa ser compartilhada e apreciada por você, leitor. Neste sentido, antes de ser uma decomposição da partitura, esta análise será uma espécie de composição ou expansão da obra, e embora seu resultado não seja definitivo, será talvez um impulso para a criação de novas experiências relacionadas à peça em questão.

2. A noção de parêntese em música

Dentre as inúmeras associações possíveis entre música e linguagem, a que me interessa neste trabalho é aquela relacionada ao parêntese, que, como mencionado, me serviu de motivação para a composição da peça *O Desvão*. Sendo um elemento de sintaxe relativamente pouco recorrente no discurso sobre música – certamente menos que os conceitos de frase, período ou sentença, por exemplo –, a noção de parêntese é sem embargo encontrada com certa frequência em textos ou explicações analíticas, embora nem sempre com a mesma conotação.

A demarcação entre o extra e o intra parentético (a utilização do sinal gráfico ()); a relação de seu conteúdo com o contexto em que está inserido; sua pretensa função explicativa; e, finalmente, o fato de ser essencial ou supérfluo: todas essas questões estão envolvidas na transposição da noção de parêntese para a música.

Em seu artigo *The Cadenza as Parenthesis* (2006), Matthew Bribitzer-Stull busca justamente dar alguma sistematização a essas diferentes conotações, donde extrai uma categorização de nove tipos de parênteses em música, cruzando os parâmetros *essencial*, *indefinido* [unclear] e *inessencial* com informações sobre as estruturas formal e tonal das peças estudadas (BRIBITZER-STULL, 2006, p. 237-248).

Dado seu objeto bastante específico, a saber, cadências de concertos compostos entre os séculos XVIII e XIX, dificilmente poderíamos adaptar semelhante categorização a outros contextos musicais – mais ainda se considerarmos que a definição de essencialidade das estruturas formal e tonal passa, segundo o autor, por uma metodologia de análise schenckeriana (2006, p. 237). Sem embargo, sua discussão sobre a transposição da noção de parêntese para a música é bastante relevante, pois abre caminho para definições mais híbridas do termo, volatilidade essa que será importante para as discussões levantadas neste ensaio, como se verá.

Ao buscar uma definição abrangente do parêntese na linguagem, Bribitzer-Stull considera que, em seu contexto, “o parentético deve invocar um sentido de interrupção – uma declaração relacionada, mas tangencial ao ponto em questão, sendo acrescentada a um fluxo até então focado de pensamento.” (2006, p. 213). E, para além de sua definição como interrupção, o autor considera que “o fluxo de informação no outro lado do parêntese deve continuar com clareza semântica e correção sintática” (2006, p. 214).

Claramente, a faceta mais difícil na transposição dessa noção para a música se dará no campo da semântica, não tanto pelo que está do “outro lado”, como apontado por Bribitzer-Stull, mas sim pela relação tangencial entre os conteúdos dentro e fora do parêntese – que, me parece, só poderia ser estipulada em contextos musicais muito restritos, se tanto.

A fim de esboçar uma noção de parêntese pertinente à minha interpretação analítica de *O Desvão*, proponho um pequeno exercício analítico. A partir da discussão feita até aqui, consideremos como um parêntese a intervenção do violoncelo na seguinte passagem de Salvatore Sciarrino, extraída de *Lo Specchio Infranto*, penúltima peça de *Vanitas*:

Ex. 1: S. Sciarrino, *Lo Specchio Infranto*, [35-41].

Se tomarmos como ponto de partida a metáfora da sintaxe musical, facilmente poderemos interpretar a entrada do violoncelo como estando entre parênteses: a própria aparição deste instrumento, até então ausente na peça, corrobora a impressão de sua existência nela como um enxerto. A isso podemos acrescentar as mudanças drásticas de textura e de tempo, no que o fluxo constante do piano, sob às aparições intermitentes e *dal niente* da voz, dá lugar ao pulso constante e irregular dos pizzicatos atrás da ponte do violoncelo²⁰.

²⁰ Bribitzer-Stull cita os seguintes elementos como possíveis indícios da retórica parentética em música: mudanças bruscas de textura, registro, harmonia ou conteúdo temático (Bribitzer-Stull, 2006, p. 214).

Por fim, seguindo o ensejo da própria metáfora, até mesmo os sinais de parêntese podem ser identificados nos dois ataques do piano em *sff* que emolduram a presença do violoncelo, sendo o retorno da textura inicial a partir do [40], bem como a desapareição do violoncelo, um último indício alentador de semelhante interpretação.

Um outro parêntese ocorrerá mais adiante na peça:

Ex. 2: S. Sciarrino, *Lo Specchio Infranto*, [62-65].

Note-se que esta nova ocorrência, apesar de ser mais curta e portar elementos diferentes, mantém essencialmente as mesmas características da anterior: a inserção inusitada e estática do violoncelo em pulsação constante, e a emolduração desse gesto pelos ataques do piano em [62] (agora enfatizado pelo grito da cantora) e [64].

Um passo adiante em nossa interpretação seria agora estabelecer uma relação entre o que está dentro e fora do parêntese, o que, bem se vê, estará fortemente imbricado com a interpretação da própria peça como objeto estético. A questão mais instigante, neste caso, é o por quê da existência destes dois parênteses em *Lo Specchio Infranto*, sendo que, do ponto de vista sintático, a peça poderia existir perfeitamente sem eles.

Como mencionado anteriormente, a identificação daquilo que é tangencial entre o parêntese e o “texto” seria, em música, uma tarefa ingrata, pois pressuporia uma

Ainda que em um contexto diferente daquele a que se refere o autor, podemos inferir nesta entrada do violoncelo em *Lo Specchio Infranto* a presença acentuada de todos esses elementos.

hermenêutica tão instável quanto pretenciosa. Para J. Jacques-Nattiez, semelhante exercício corresponderia ao que este considera o “desejo de completar com palavras o que a música não diz porque não é de sua natureza semiológica dizê-lo” (Nattiez, 1990a, p. 245). Um exemplo interessante dessa ideia é oferecido pelo autor em *Music and Discourse*:

Quando escuto uma marcha na segunda sinfonia de Mahler, imagino que tem a ver com algum grupo de pessoas, mas não sei quais. A marcha pode aproximar-se ou afastar-se; duas procissões podem se cruzar (como em *Three Places in New England*, de Ives) mas eu não sei de onde eles vêm ou para onde estão indo. (NATTIEZ, 1990b, p. 128)

No que se refere ao nosso pequeno exercício analítico sobre *Lo Specchio Infranto*, poderíamos afirmar, analogamente a Nattiez, que sabemos que os ex. 1 e 2 funcionam como parênteses dentro da peça, mas que ainda assim ignoramos ou somos impossibilitados de estabelecer precisamente sua relação semântica. Sem embargo, já a mera asserção da existência dos parênteses abre, neste caso específico, um caminho renovador da análise: as duas aparições do violoncelo, alheias à estrutura da peça, abrem nela uma realidade musical subjacente. É bem certo que podemos entrevê-la somente em dois momentos no correr da peça, mas o fato de essa realidade *estar aí contida* corrói a veracidade da música feita por piano e voz, e desde uma perspectiva estética podemos então considerar que *Lo Specchio Infranto* conforma duas músicas.

3. (como um delírio)

L'huile de ce Tableau ternira ses couleurs

E mais: a ausência do valor de verdade no que até o [36] parecia ser a peça *Lo Specchio Infranto* é uma constatação interpretativa de consequências marcantes na definição do que ela é. O seu vazio conceitual pode então ser preenchido potencialmente por outras músicas além dos parênteses do violoncelo, onde a existência da peça se estende para além do objeto sonoro – ou: a partir de seu título, a sua imagem ilusória se desfaz como um espelho estilhaçado, sendo assim completada por uma realidade que, mesmo invisível, a circunda sensivelmente.

Ora, bem podemos considerar que a delimitação de uma relação semântica e tangencial entre o que é ou não parêntese, além de semiologicamente arriscada, é também irrelevante. Isso porque a questão-chave, neste contexto, é a implicação estética da existência do parêntese em seu potencial de vislumbrar outras realidades musicais,

inclusive aquelas que não serão ouvidas. E, neste sentido, a metáfora musical se afasta ainda mais de sua contrapartida verbal, na medida em que o parêntese, contrariamente à sua função original explicativa ou ilustrativa, escava na música elementos que a multiplicam, que a tornam mais do que a imagem concreta do objeto sonoro.

Pois é justamente esse aspecto multiplicador que será considerado na seguinte interpretação analítica de minha peça *O Desvão*. (Trata-se da identificação do parêntese como um delírio, mas um delírio que transborda a realidade da peça, tornando-a uma música surreal).

A abertura do parêntese dá-se com a entrada do piano no [23]:

The image shows a musical score for measures 21 to 25 of the piece 'O Desvão'. It is written for a woodwind trio (two Sib Clarinets and one Bass Clarinet) and Piano. The key signature is one sharp (D major) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like *p*, *pp*, and *mf > p*. A fermata is placed over the piano's entry in measure 23. The piano part is marked with a *p* dynamic and begins with a sustained chord. The woodwinds have intricate melodic lines with triplets and slurs.

Ex. 3: *O Desvão*, [21-25], partitura em dó.

Antes disso, há música para trio de clarinetes. Uma música que, a partir de seu primeiro compasso, está em lento processo de intensificação, de aceleração e de expansão registral. A entrada do piano, se bem pode ser ligada ao movimento ascendente do segundo clarinete, provoca uma dobra sutil no tecido musical, intrometendo nele um novo timbre, e também um novo tempo através do acorde sustentado. Sem embargo, o trio de clarinetes retoma seu curso logo adiante, e nesse caso a pausa sob o signo de fermata pode ser considerada, no máximo, um reflexo estupefato, uma perplexidade em relação à estranheza da intromissão pianística.

Observemos, portanto, que considerar a entrada do piano em *O Desvão* como sendo um parêntese é, em relação a *Lo Specchio Infranto*, um passo a mais na direção contrária de sua definição na linguagem. Neste caso, além de desconsiderar a relação semântica entre o dentro e o fora da intervenção parentética, estou também a desprezar as regras mesmo de sua sintaxe.

Ou seja, no caso de *O Desvão*, a abertura do parêntese não implica o enxerto de uma passagem delimitada num espaço temporal contínuo da peça, mas simplesmente a abertura desta a uma outra realidade, antes invisível – se insistíssemos na relação metafórica com o parêntese linguístico, teríamos que imaginá-lo agora como um elemento simultâneo à própria continuação do texto. Tal aberração, convenientemente polifônica, mantém no entanto as implicações estéticas assinaladas em *Lo Specchio Infranto*: a entrada do piano, não fazendo parte *da* música, atenta contra a veracidade da mesma (como um delírio), e nos instiga a questionar quantas músicas existirão por detrás ou ao redor d'*O Desvão*.

De certa maneira, o percurso de afastamento em relação ao conceito linguístico de parêntese, que venho seguindo até aqui, encontra-se justificado, ou pelo menos encorajado, pelas perspectivas adotadas como preâmbulo a este ensaio. Poderíamos, aqui, retomar a ideia de Agawu e considerar que minha tentativa é a de extrapolar as “limitações” da linguagem enquanto as uso como “suporte” para a interpretação analítica (Agawu, 2009, p. 18).

Há que se dizer que, dentro da própria perspectiva de Agawu, é bem provável que o termo “limitação” seja inadequado, já que qualquer comparação entre esses dois “sistemas semióticos” (linguagem e música) seria um tiro no escuro. Entretanto, a expansão de determinados conceitos através de seu emprego metafórico me parece ser de grande valor epistêmico para a teoria da música e, claro, para este ensaio específico. Ele outorga um valor criativo à análise musical, através do qual esta atividade, ao invés de preocupar-se em transplantar sistematicamente conceitos para o seu domínio, permite que os mesmos se transformem enquanto a transformam, de acordo com as características da música estudada.

Deste modo, a designação da entrada do piano em *O Desvão* como sendo uma abertura parentética não será uma conceituação genérica do parêntese em música, nem tampouco servirá como explicação estanque da peça. Ela será antes um disparador de um processo criativo, um núcleo poético em torno do qual se construirá o texto analítico, assim como também, neste caso específico, se construiu a própria composição.

Pois vejamos agora, no correr da peça, como se dá a coexistência entre as músicas que compõem *O Desvão*. O piano, em princípio completamente desengajado do trio de clarinetes, a partir do [35] empreende um processo de intensificação, alinhando-se com o restante do grupo. Neste caso, além da aceleração dos gestos em cada instrumento e

do aumento drástico da expressividade dinâmica em relação ao ambiente *piano* da primeira parte da obra, veremos, até o [42], um desabamento da peça em direção ao registro grave, até então inexplorado:

The musical score for measures 41-43 of 'O Desvão' is presented in four staves. The top three staves are for woodwinds: Sib. Cl. 1 (Soprano Clarinet), Sib. Cl. 2 (Soprano Clarinet), and Cl. B. (Bass Clarinet). The bottom staff is for Piano (Pno.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score includes dynamic markings such as *mf*, *f*, *sfz*, *ff*, and *sfp*, along with articulation like 'frull.' and 'ord.'. The piano part has a bass clef and includes a trill marked '8vb' and 'mf'.

Ex. 4: *O Desvão*, [41-43].

Se bem foi já apontado um processo de intensificação desde o começo da peça, e portanto antes da entrada do piano, é ainda assim notável uma certa afetação deste processo entre os [24-42], como se abertura do parêntese propiciasse o seu descontrole em relação à sua moderação inicial. Embora o direcionamento ao registro grave não apareça entre [24-34] – o piano neste momento empreende antes um movimento em direção ascendente –, pode-se observar desde já, além da mencionada expansão do âmbito de intensidades, uma maior diversidade rítmica e de articulação no trio de clarinetes. A precipitação vertiginosa, levada a cabo principalmente entre [37-42], possibilita a interpretação de que a abertura do parêntese é o fator de desestabiliza a peça, conduzindo-a ao sismo subsequente.

A partir do [43], com a adoção da subdivisão ternária constante por parte do piano, torna-se cada vez mais marcante o desengajamento desse instrumento para com o trio de clarinetes. Seu nível de atividade acentua-se de tal modo a coloca-lo num primeiro plano em perspectiva aos demais instrumentos, até finalmente irromper em *solo*:

o desvão 11

Ex. 5: *O Desvão*, [65-68].

Esse breve desvario, que forma na peça uma espécie de aresta extravagante, marca também o fechamento do parêntese, o qual culminará com o retorno do piano ao registro agudo, e mais precisamente ao acorde com o qual o abraça quando de sua entrada na peça:

Tempo I ♩ = 52

Ex. 6: *O Desvão*, [69-73].

Os multifônicos nos clarinetes, espécie preenchimento harmônico para a retirada do piano, servem também como retransição para a música que precedeu o parêntese. Sem embargo, considerando o caminho analítico percorrido até aqui, dificilmente se

poderia caracterizar os compassos que se seguem ao ex. 6 até o final da peça como sendo uma reexposição. Trata-se antes de uma possível continuação àquilo que foi interrompido pela abertura do parêntese, onde o retorno a um âmbito de intensidades baixas e a retomada do tempo e velocidades rítmicas iniciais, bem como a própria extinção do piano, ajudam a reestabelecer o ambiente que deu início à peça. Em todo o caso, o aparecimento esporádico de *sforzati*, ou de espasmos rítmicos e articulações destacadas ainda mantêm uma certa suspensão nessa textura final, como que aventando a possibilidade de que a música facilmente volte a desfazer-se, quicá com um segundo irromper de parêntese.

4. As arestas e os fantasmas d'O Desvão

Em seus compassos finais, os quais empreendem uma gradativa diminuição de intensidade e atividade nos três clarinetes – como num retorno apaziguado ao silêncio –, chamará a atenção do ouvinte, e também do observador da partitura, a pequena intervenção do segundo clarinete no [93]:

The image shows a musical score for three clarinets: Clarinet 1 (sib. Cl. 1), Clarinet 2 (sib. Cl. 2), and Clarinet Bass (Cl. B.). The score is for measures 91-95. Clarinet 1 and Clarinet Bass have triplet markings in measures 91 and 92. Clarinet 2 has a triplet in measure 91, followed by a sixteenth-note passage in measure 92 marked 'efêmero' and 'ppp', and a sixteenth-note passage in measure 93 marked 'pochiss.' and 'ppp ten.'. Dynamic markings include '< pp >' in measures 94 and 95 for all parts, and '< ppp >' for Clarinet 2 in measure 93. There are also hairpins for dynamics in measures 94 and 95.

Ex. 7: O Desvão, [91-95].

Por certo essa sequencia rápida de ornamentos se destaca acentuadamente em relação a qualquer outro material que a circunda. O fato de interromper a textura justo ao final da obra, como se provocasse uma pausa perplexa nos outros dois clarinetes, sugere uma referência direta à intromissão do piano discutida no ex. 3: seria este um outro parêntese? Seja a resposta qual for, a ideia de delírio que venho assinalando neste ensaio desde a análise de *Lo Specchio Infranto* permanece aqui adequada. Inclusive, nessa ocorrência tão fugidia e inconsequente, podemos talvez inferir mais claramente o atentado à veracidade da música ocasionado por essas intromissões. Elas permitem

interpretar a realidade musical apresentada pelo trio de clarinetes como sendo uma superfície tênue, passível de desfazer-se efemeramente e a qualquer momento.

Preservemos a exclusividade da designação de parêntese para a intervenção do piano em *O Desvão*, que em todo o caso é a única a impactar sensivelmente a forma da composição. Para o caso do exemplo 7, podemos considerar o desvario do segundo clarinete como outra aresta na peça, assim o como o breve solo do piano discutido no ex. 5. E, neste ensejo, me seja permitido concluir esta interpretação analítica retrospectivamente, buscando em *O Desvão* algumas arestas que passaram aqui inadvertidas, e que em maior ou menor detalhe compõem uma obra permeada por delírios.

(1)

Musical score for three clarinets (Cl. 1, Cl. 2, Cl. B.) in 3/4 time. The score shows dynamics such as *p*, *mp*, *ppp*, and *pppoco*, along with articulation marks like accents and slurs. A box highlights a section from measure 11 to 15.

Ex. 8: *O Desvão*, [11-15].

(2)

Musical score for three clarinets (Cl. 1, Cl. 2, Cl. B.) and piano (Pno.) in 4/4 time. The score shows dynamics such as *pp*, *p*, and *mf*. The piano part includes markings for *una corda* and *tre corde*. A box highlights a section from measure 34 to 36.

Ex. 9: *O Desvão*, [34-36].

(3)

Ex. 10: *O Desvão*, [57-60].

(4)

Ex. 11: *O Desvão*, [75-78].

Podemos, finalmente, fantasiar um número indefinido de músicas sob essa superfície tênue que, uma vez rasgada em qualquer ponto, deixaria aparecer outras realidades que não aquela propriamente sua. Esteticamente, a implicação mais pungente dessa interpretação não será a realização efetiva – aliás, impossível – de todas essas músicas, mas sim uma vaga consciência de sua existência como potência, como possível presente. Descreditar a verdade da música tocada e escutada implicará, assim, no transborde de *O Desvão* em relação à sua partitura e ao seu objeto sonoro, de forma a abranger também a música que a peça não é.

Agradecimentos

Diz o senso comum que a arte imita a vida e vice-versa, e no caso deste ensaio e da peça *O Desvão* isso se confirma de maneira inusitada: ambos não existiriam se não houvesse, de um lado, o II Encontro de Internacional de Música de Câmara da Universidade de Évora (para o qual foram feitos especialmente), e, de outro, o Programa de Pós Graduação em Música da UFRGS a apoiar moral e financeiramente a minha participação aqui.

Bem se pode dizer, neste caso, que a música e o texto são parênteses entre as instituições e suas realizações, e portanto gostaria de agradecê-las nas pessoas de Zoltan Paulinyi e Christopher Bochmann, que acolheram gentilmente meu trabalho, e também Luciana Del Ben e Celso Loureiro Chaves, por seu apoio e orientação em inúmeras situações.

Por fim, para quem estiver interessado, informo que a partitura e gravação de minha peça *O Desvão* estão disponíveis em meu website:

<http://epopeiafantastica.wordpress.com>

Referências

AGAWU, Kofi. (2009). *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*. New York: Oxford University Press.

BRIBITZER-STULL, Matthew. (2006). The Cadenza as Parenthesis: An Analytic Approach. *Journal of Music Theory*, 50:2, p. 211-251.

COOK, Nicholas. (2002). *Form and Syntax: a Tale of Two Terms*. In: COOK, Nicholas. (2007). *Music, Performance, Meaning: Selected Essays*. Aldershot: Ashgate Publishing Limited, p. 241-259.

LERDAHL, Fred, and JACKENDOFF, Ray. (1983). *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge, MA: MIT Press.

MONELLE, Raymond. (2000). *The Sense of Music*. New Jersey: Princeton University Press.

NATTIEZ, Jean-Jacques. (1990a). Can One Speak of Narrativity in Music? *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 115 no. 2, p. 240-257.

_____. (1990b). *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. New Jersey: Princeton University Press.

SCIARRINO, Salvatore. (1981). *Vanitas: natura morta in un atto*. Milano: Ricordi.

Vectorial phonology and micromodes at "Alegria" for soprano and two trumpets

Zoltan Paulinyi

(UnIMeM, Portugal; OSTNCS, Brazil)

Paulinyi@yahoo.com ; <<http://Paulinyi.com>>

Abstract. This article defines two concepts: vectorial phonology and micromode. Vectorial phonology is the Cartesian system applied to study the sound patterns of spoken languages. Micromode is a Forte's (1973) trichord that can be used in broader contexts (tonal and atonal). Both concepts are necessary for analysing Paulinyi's "Joy" (2012) for soprano and two trumpets. This composition inverts and retrogrades text by vectorial phonology techniques and uses all micromodes in a procedure that Forte's theory considers weak.

Keywords: vector, phonology, micromode, composition, music

Resumo. Este artigo define dois conceitos: fonologia vetorial e micromodo. Fonologia vetorial é o sistema cartesiano aplicado ao estudo de padrões sonoros de linguagens faladas. Micromodo é um tricorde de Forte (1973) que pode ser utilizado em contextos mais amplo (tonais e atonais). Ambos os conceitos são necessários para analisar "Alegria" para soprano e dois trompetes de Paulinyi (2012). Essa composição inverte e retrograda texto por meio de técnicas da fonologia vetorial, e usa todos os micromodos num procedimento considerado fraco na teoria de Forte.

Palavras-chaves: fonologia, vetor, micromodo, composição, música

Introduction

Musical composition is the art of combining sounds aiming the beauty, "the visible form of the good" (JOHN PAUL II, 1999, section 3).¹ While science looks for general and determined rules, art appropriates such rigid rules in order to make works with defined goals with the use of prudence. "In cases where the material of art is particularly

¹ "The link between good and beautiful stirs fruitful reflection. In a certain sense, beauty is the visible form of the good, just as the good is the metaphysical condition of beauty. This was well understood by the Greeks who, by fusing the two concepts, coined a term which embraces both: *kalokagathía*, or beauty-goodness. On this point Plato writes: "The power of the Good has taken refuge in the nature of the Beautiful'." (JOHN PAUL II, 1999, section 3)

contingent and defeasible [...], it'll be necessary that, to apply its fixed rules, art uses contingent rules (*regulae arbitrarie*) and a sort of prudence; it'll be also necessary that art has recourse to deliberation, to the *consilium*"² (MARITAIN, 1920, p.24-25). Thus, technique does not constrain the composer; instead, it offers him concrete ways to realize his work.

This article explains the expansion of two compositional techniques: (1) traditional counterpoint rules applied to vocal text and (2) usage of the whole sets of Allen Forte's (1973) trichords, also known as micromodes. These techniques are applied to a short piece for soprano and two trumpets, "Alegria" (PAULINYI, 2012), a Portuguese word that means "Joy" in English. This article reserves a section for explaining each of these structural ideas.

1 – Vectorial phonology

Sounds include both ineffable (usually instrumental) and vocal materials, but the composition techniques have deeply explored the ineffable possibilities, perhaps more than the vocal ones. Within the set of sound works that aim the beauty, this section considers specifically the vocal music in order to explain how phonology can be applied to a text for implementing phonetic inversion. This operation, along with retrogradation, enlarges traditional counterpoint techniques associated to text. This section presents a phonology technique that extends common compositional procedures, such as inversion and retrogradation, to the vocal and textual domains.

Some composers may argue that inversion and retrogradation are artificial meaningless procedures based on visual elements (the notes written on score), not on sound objects. Nevertheless, such techniques have been continuously employed for many centuries. Furthermore, as soon as a combination of notes comes into recognizable existence (a theme or motif, for example), not as a casual result but

² My translation after original text in French: "*dans les cas où la matière de l'art est particulièrement contingente et défectible [...], il faudra que pour appliquer ses règles fixes l'art use de règles contingentes ('regulae arbitrarie') et d'une sorte de prudence, il faudra aussi qu'il ait recours à la délibération, au 'consilium'.*" (MARITAIN, 1920, p.24-25). The reader must have caution with translations. Another English source has adulterated the original meaning: "In cases where the material of art is particularly liable to decay [...], in order to apply its fixed rules it must use contingent rules (*regulae arbitrarie*), and also a kind of prudence; it must also resort to deliberation, to the *consilium*" (MARITAIN, [no date], p.25).

planned by the composer, it relates to itself independent on the contingent way one perceives it.³ Perception is not purely sensitive; it is rather intellectual.⁴ Moreover,

everything is intelligible to the extent where it is, - I say intelligible in itself, I don't say intelligible for me. So, if my human intelligence is disproportionate to a being that surpasses me because it's purely spiritual, such being, although more intelligible in itself, will be less intelligible for me.⁵ (MARITAIN, 1922, p.164) [Author's emphasis].

Inverted and retrograded forms are among the accidental characteristics of the melody: they don't alter its essence, the ordered intervalar and rhythmic sequence of notes. In other words, the essence of the subject remains the same, even when perceived through a graphical or temporal mirror. The same argument justifies that inversion and retrograde procedures in vocal music don't modify the message of the text, although such forms may interfere in its recognition. It is similar to a translated text, which does not alter the essence of the message, but the sounds of the words.

After this brief justification, vector and phonology need to be defined as basic interdisciplinary concepts. From mathematics, vector is simply a quantity having direction as well as magnitude.

"Phonology is the study of sound patterns of spoken languages" (BLEVINS, 2006, p.117). This science is useful especially for linguistic anthropology, area in which Franz Boas (1858-1942) mapped the vast phonetic spectrum relating the tongue articulation location and the manner in which the air is impeded (BRIGGS, 2002, p.485). This suggests considering a syllable as having a pair of Cartesian start and end points of the tongue inside the mouth (direction and magnitude). Thus, it can receive a vectorial treatment accordingly to the definition above. Combining the two definitions above, vectorial phonology is the Cartesian system applied to study the sound patterns of spoken languages. This study avoids the International Phonetic Association (IPA, 1999) theory because it does not assume the Cartesian system explained above.

Two international examples show directional forces for consonants, and another one expresses direction for vowels. In English, "there" is opposite to "here" in the place

³ Aleatory music is not necessarily casual.

⁴ Justifying this Aristotelic-Thomist metaphysical statement goes behind the restricted scope of this article. Anyway, it does not alter the technique presented in this session.

⁵ My translation after original text in French: "*Toute chose est intelligible dans la mesure où elle est, - je dis intelligible en soi, je ne dis pas intelligible pour moi. Car, si mon intelligence d'homme est disproportionnée à un être qui la dépasse parce que purement spirituel, cet être, bien qu'en lui-même plus intelligible, sera moins intelligible pour moi."* (MARITAIN, 1922, p.164).

of articulation in the mouth: the physical movement of the tongue points vectorially to the desired direction; at consonant /th/ of "there", the tongue impeles the air near the frontal teeth, while the consonant /h/ of "here" is articulated in the opposite place. The same happens in Portuguese consonants /L/ and /qu/ (sounding like /k/) for the terms "ali" (there) and "aqui" (here). In Hungarian, there is an example of vowel direction: "ott" (there) is opposite to "itt" (here) not in consonant articulation, but in vowel substitution (apophony); while the closed vowel /ô/ of the first word shapes the tongue and the lips forward, the vowel /i/ produces a movement toward the palate. Although there are examples in many other languages, this article will be restricted to the Portuguese phonemes because it focuses on a Brazilian composition applying vectorial phonology.

Vowels are produced by a set of tongue shapes orthogonal to the set of consonants: the former is vertical, the latter horizontal. Cartesian axis is given by the phonetic class (whether vowel or consonant), and magnitude by the index tabulated according to the location of the tongue articulation. Ex.1 shows a table that organizes some Portuguese vowel magnitudes considering the tongue distance from the palate. Vowel indexes show their offsets between the tongue and palate. The vowel /a/ appears in a central position; it receives indeed a neutral shape from the mouth.

Recalling that apophony is the substitution of sounds (phonemes) within a word in order to change its meaning, this table suggests one to define phonetic inversion considering a vectorial apophony, permuting a phoneme into another one of the same class with opposite index. According to the table of Ex.1, /i/ is the inversion of /u/ in the same way their indexes show that $(+3) = -(-3)$.

The following tables show a limited number of simplified phonemes in Portuguese to illustrate the usage of phonetic inversion. This article does not intend to be a treatise on this subject, rather to support the technique and analysis of phonetic inversion artistically applied to a piece of music. Comparison of the Ex.1 with the table of the International Phonetic Association (1999, p.ix) reveals a different ordering of the vowels /é/ and /ê/, because the former focuses on the tongue offset in the Portuguese language as spoken in Brazil, while the latter focuses on the shape of the mouth. The IPA theory has received objections by Ladefoged and Halle (1988). My major critique to IPA system is that its categories do not follow Cartesian rules as this research does. Moreover, its categories are incomplete, as easily perceived in Portuguese closed vowel /ê/, whose

sound and tongue placement differs in Portugal and Brazil. This fact is omitted in IPA (1999, p. 126-130): there is no symbol for the Brazilian /ê/. The Brazilian accent is the standard in Paulinyi's works.

Ex.1: Index (magnitude) of oral vowels in Portuguese considering the vertical tongue offset inside the mouth.

Index (offset between the tongue and palate)	Portuguese vowel (and how it sounds in English)
+3	i (as in "beat")
+2	ê (as in "were")
+1	é (as in "red")
0	a (as in "ow1")
-1	ó (as in "not")
-2	ô (as in "for")
-3	u (as in "boot")

Consonantal inversion is defined by a similar approach. Ex.2 organizes horizontal magnitudes of some consonants of the Portuguese language. Voiced and voiceless consonants share the same index in case they receive tongue articulation in the same location, as the pairs /p/ and /b/, /f/ and /v/, etc. The existence of different consonants that occupy the same articulatory region favours the linguistic evolution by phoneme substitution, as related by Hualde (2004), Huntley (1968), Blevins and Garrett (1993). Such substitution may be a resourceful aid for euphonic finalities in the art of vocal composition.

Ex.2: Index (magnitude) of Portuguese consonants considering the horizontal tongue offset for each articulation.

h, rr	k/q, g	x, j lh, nh	r, L, s, z, t, d, n	f, v	b, p	m
-3	-2	-1	0	+1	+2	+3

In this table (Ex.2), /nh/ occupies the central position; therefore, it receives index zero. Positive indexes indicate articulation forward to the lips, while the negative ones backward to the glottis. Similar to the previous example, /m/ is inversion of /h/ in the same way that their indexes represent (+5) = - (-5).

Text retrograde is defined as being a synonym for word reversal. Care must be taken for single phonemes represented by two written letters, like /lh/ and /nh/, because they must be reverted with attention to its sound. Retrograde inversion is defined as the inverted word reversal.

A concrete example extracted from Paulinyi's "Alegria" (Joy, in English) is given on the next table (Ex.3), which shows how such basic operations appear on the score.

Ex.3: Basic operations applied to the Paulinyi's text in "Alegria". The location indicates both the measures and the formal section.

Operation:	Text	Measures (section)
Original:	Salve, alegria! (that means: Hi, Joy)	37-44 (C)
Inversion:	Zargô, arôplua!	20-35 (B)
Retrograde:	Êvlás, airguêla!	5-13 (A)
Retrograde inversion:	Ôgráz, aulpôra!	57-64 (D)

This short piece has four parts, articulated with one or more claps from the singer:

| A + cadence | B | C | D ||

The first part (A, measures 1-36) presents the retrograded text followed by a short cadence that modulates the timbre among the musicians, exploring a counterpoint between *wawa* sourdines on trumpets and opposite vowels (in Cartesian values) sung by the soprano.

The second part (B, measures 37-46) shows the text inverted.

The third part (C), whose measures 47-56 are clearly inspired after Berio and Kutter's (1966) "Sequenza III" for voice, presents the original text "Salve, alegria" juxtaposed with the Portuguese word "alegria" translated into English (joy), German ("Freude"), Hungarian ("öröm") and Italian ("gioia").

The fourth part (D) starts with a laugh at the last beat of the measure 55. It shows the retrograde inversion of the text.

This example explained the Cartesian mapping of the phonetic spectrum, exemplifying its usage with common Portuguese phonemes applied to the composition "Alegria".⁶ The next section analyses its harmony based on trichords.

2 – Micromodes

Allen Forte's (1973, p.3) theory assumes that notes can be grouped into unordered pitch class sets. As he considered the existence of heptatonic octave equivalence, its corollary is that inversions also have a kind of similarity. As an example, a Major second has a similar function to a minor seventh, its inversion. Minding these axioms, Forte tabulated all sets based on twelve pitch classes, from cardinality 2 (those sets having 2 notes) up to cardinality 6 (those with 6 notes). Sets with 10 to 7 notes are respectively complementary to the ones with 2 to 5 elements in his theory.

Since the western history of music has its harmony mainly structured with trichords, one must refer to the complete tabulation Forte made for all the twelve combination of twelve pitch classes set, listed on the left column of Ex.4. Although Forte's taxonomy is strong and efficient, it has two weak points:

1. Trichords are the least characteristic elements at Forte's (1973, p.114) nexus theory, a fact that will not be discussed here.
2. Forte's theory cannot be applied to tonal music (PERLE, 1990, p.156; FORTE, 1973, see title).

Because of the limitations of Forte's theory, I prefer using Oscar Edelstein's micromodes⁷ figuration instead, which is not restricted to atonal music domain and respects historical taxonomies for historical triads. Example 4 gives the correspondence between Forte's and Edelstein's taxonomies for all twelve trichords.

⁶ Other Paulinyi's works that use vectorial phonology are "Bêlar" (2010) for choir and his opera "Preço do Perdão" (2012).

⁷ The name micromode seems to be related to Messiaen's modes. Nevertheless, it is more related to Milton Babbitt's compositional approach. Unpublished source for information about micromodes came with Paulinyi's notes of Prof. Oscar Edelstein's classes in Brasília, 2002 and 2003.

Ex.4: Correspondence between Allen Forte's pitch class set for trichords and Oscar Edelstein's micromodes. The middle column prints the prime form of each set, which can be freely and wholly transposed and inverted.

Forte's index	Set of unordered pitch classes (C = 0, C# = 1... B = 11)	Edelstein's micromode (figure)
3-1	{0,1,2}	minor 1 (m1)
3-2	{0,1,3}	minor 2 (m2)
3-3	{0,1,4}	minor 3 (m3)
3-4	{0,1,5}	minor 4 (m4)
3-5	{0,1,6}	minor 5 (m5)
3-6	{0,2,4}	Major 1 (M1)
3-7	{0,2,5}	Major 2 (M2)
3-8	{0,2,6}	Major 3 (M3)
3-9	{0,2,7}	Major 4 (M4)
3-10	{0,3,6}	Diminished triad (dim), historical taxonomy maintained.
3-11	{0,4,7}	Major or minor triad, historical taxonomy maintained (e.g. figured bass).
3-12	{0,4,8}	Augmented triad (aum), historical taxonomy maintained.

Paulinyi's "Alegria" explores the weakness of Forte's *nexus* theory by structuring the piece with all the twelve trichords listed above. Ex. 5 lists its complete harmonic (micromodal) structure.

Ex.5: Listing of detailed harmonic structure of Paulinyi's "Alegria". Micromode figuration (on left) is located with measure numbers (m.) at right.

Part 1:

M1 = m.5-6

M2 = m.7-8

M1 = m.9 (passage)

aum = m.10

m4 = m.11-13

Cadence = m.14-19

Part 2:

M3 = m.21-26

measure 27 = passage

triads with perfect fifth = m.28-29

pairs of **m2** & **m1** = m.30-35

Part 3: for solo voice

all micromodes appear in linear polyphony (soprano).

Part 4:

dim = m.56

M1 = m.57 (passage)

m3 = m.58

m5 = m.59

m4 = m.60 (passage)

M4 = m.61-64

The next figure (Ex.6) shows the beginning of the piece, which uses micromodes M1 and M2. The trumpets (in C) have a non standard location on score because they are spatially distant as well: trumpets and soprano forms a triangle that circumscribes the audience.

Trumpet 1 (C) *f* *p* *mf*

Soprano *f* Év-lás, év-

Trumpet 2 (C) *f* *p* *mf*

6

1 *f* *p* *mf*

S *f* *p* *mf*

2 *f* *p* *mf*

lás a - ir - guê - la!

Ex.6: Paulinyi's "Alegria" (2012), measures 1-9, shows the retrograde text with spatialized sound sources playing micromodes M1 at m.5 with pitch class set {D, E, F#}, m.6 {D, E, F#} and {D, C, Bb}, m.9 {D, C, Bb}, and micromode M2 at m.7 {D, G, F} and m.8 {D, B, A}.

The second part, starting at measure 20, presents the inverted text. Ex.7 shows the beginning of this section with two sets of micromodes M3 at measures 21 and 22.

20 *f* *p* *mp* *p* *pppp*

1 *f* *p* *mp* *p* *pppp*

S *mp* *p* *p* *pppp*

2 *f* *p* *mp* *p* *pppp*

sem surd. *sem surd.*

Zar - gô! m a é

Ex.7: Paulinyi's "Alegria", measures 20-23, shows the beginning of inverted text and micromodes M3 with pitch class sets {D, C, G#} and {D, C, F#} at m.21-22.

The third section (Ex.8), clearly inspired after Berio and Kutter's (1966) "Sequenza III", presents all micromodes in linear polyphony at the soprano's part.

40

1 eólico

5 Estalo

A-le-gri-a! a n Sal - ve!

mf *f* *dim.* *f*

Risada

2 eólico

46

1 eólico

5 Estalo Palma

zu di ê m ké ló ôss

mp *f* *dim.* *f* *mf*

Slap

2

51

1

5 rru a a-a-ss! lu zô ê u i a

mf *fz*

Palma Risada

2

Tempo preciso

Ex.8: in the third part of Paulinyi's "Alegria", measures 40-55 begin with the original text. All micromodes appear in linear polyphony, starting with diminished tetrachord {C#, G, Bb, E}.

The concluding section presents the retrograde inverted text and the remaining micromodes (Ex. 9), although micromodes M1 and m4 appear repeated with different pitch class sets (compare measures 57 and 60 with 5-6 and 11-13 respectively at Ex.6). Such micromodal repetitions, for artistic purposes, introduce intervals that are explored at the next measure. This kind of modulatory passage is necessary because this piece completely avoids heptatonic octave equivalence (contrary to one of the Forte's axioms).

Ex.9: Paulinyi's "Alegria", m.56-60, shows the beginning of the last part with retrograde inverted text. It starts with diminished chords at m.56; micromode M1 at m.57; m3 with set {C, A, G#} at m.58; m5 with {G#, D, Eb} at m.59; m4 {G#, C, C#} at m.60.

This section compared Edelstein's micromodes with Forte's system, and explained that the micromodal taxonomy for trichords can be conciliated with the historical figured bass, while Forte's system weakness is just the analysis with pitch class sets having 3 notes.⁸

3 – Conclusion

Two new techniques, vectorial phonology and all-micromodes usage, were combined to compose Paulinyi's short trio "Alegria" aiming the beauty, a kind of beauty whose objective is to surprise the audience.

The first surprise comes with a vectorial phonology technique that inverts and retrogrades text, extending traditional compositional procedures historically restricted to pitch classes. A metaphysical argument explains that this technique may alter accidental characteristics of the subject, but does not touch its essence; *i.e.* the essence of the subject is not modified when perceived through a mirror. Thus, inversion and retrograde procedures are perhaps not immediately obvious to the listener, but remains intelligible in itself.

The second surprise comes with the all-micromodes usage, the weakest technique in Forte's *nexus* theory. Although employing all trichords, Pauliny's short piece has unity based on interval coherence, avoiding heptatonic octave equivalence.

⁸ Other Paulinyi's works exploring Forte's trichords weakness are "Loucura" (2010), "Bêlar" (2010) and his all interval opera "Biblioteca" (2011).

Acknowledgments

Thanks for the financial support of the "Unidade de Investigação em Música e Musicologia" (UnIMeM, Portugal) and "Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Claudio Santoro" (OSTNCS, Brazil). Thanks to God's Mercy who allows me to investigate these subjects, important for the spirit movement towards the absolute Beauty, the Holy Trinity. I ask intercession of Saint Filipe Neri, spiritual director of G. da Palestrina, to pray to Our Lady of Fátima in order to drive everyone towards the eternal Beauty and to bless all participants of the International Meeting for Chamber Music to see the eternal fruits of their works.

References

- Berio, Luciano and Kutter, Markus. (1966). *Sequenza III*. London: Universal Edition.
- Blevins, Juliette. (2006). A theoretical synopsis of Evolutionary Phonology. *Theoretical Linguistics*, v.32, n.2, p.117.
- Blevins, Juliette and Garrett, Andrew. (1993). The Evolution of Ponapeic Nasal Substitution. University of Hawaii Press: *Oceanic Linguistics*, v.32, n.2, p.199-236.
- Briggs, Charles L. (2002). Linguistic Magic Bullets in the Making of a Modernist Anthropology. *American Anthropologist*. American Anthropological Association, v.104, n.2, p.485.
- Forte, Allen. (1973). *The structure of atonal music*. New Haven: Yale University Press.
- Hualde, José Ignacio. (2004). Phonological change in a small language community. *Bilingualism: Language and Cognition*, Cambridge University Press, v.7, n.2, p.105-106. doi: 10.1017/S1366728904001518
- Huntley, D.G. (1968). Two Cases of Analogical Feature Substitution in Slavic. Linguistic Society of America: *Language*, v.44, n.3, p.501-506.
- International Phonetic Association. (1999). *Handbook of the International Phonetic Association: A Guide to the Use of the International Phonetic Alphabet*. Cambridge University Press.
- Ladefoged, Peter and Halle, Morris. (1988). Some Major Features of the International Phonetic Alphabet. Linguistic Society of America: *Language*. v.64, n.3, September, p.577-582. Available at <<http://www.jstor.org/stable/414533>> Accessed in January 29, 2011.

John Paul II. (1999). *Letter of his holiness Pope John Paul II to Artists*. Vatican, 4 April 1999, Easter Sunday. Available at http://www.vatican.va/holy_father/john_paul_ii/letters/documents/hf_jp-ii_let_23041999_artists_en.html accessed on 10 June 2012.

Maritain, Jacques. (1922). *Antimoderne*. Paris VI: Revue des Jeunes, nouvelle édition.

Maritain, Jacques. (1920). *Art et scolastique*. 4th edition, Paris: Art Catholique, p.24-25.

Maritain, Jacques. (no date). *The philosophy of art*. Saint Dominic's Press, Ditchling, Sussex. Translated by Rev. John O'Connor, p.25.

Paulinyi, Zoltan. (2012). *Joy, for soprano and two trumpets*. Switzerland: MusicaNeo. Original title in Portuguese: Alegria, para soprano e dois trompetes. Available at http://paulinyi.musicaneos.com/sheetmusic/sm-165037_joy_for_soprano_and_2_trumpets.html accessed on June 5, 2012. Video: <http://www.youtube.com/watch?v=3D2uiuFNtxo>

PERLE, George. Pitch-Class Set Analysis: An Evaluation. *The Journal of Musicology*, University of California Press, v.8, n.2 (Spring), 1990, p.151-172. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/763567> acesso em: 25/01/2011.

Short biography about the author

Zoltan Paulinyi (Paulinyi@yahoo.com), violinist (1st) of the National Theatre Symphonic Orchestra (Brasília, 2000—), principal of 1st violins in 2007 and part of 2010; principal of violas in 2009. He is the artistic director of SPES International Exchange Program for Chamber Music (2008—), welcoming proposal submissions during full year. Master degree in Music by University of Brasília (UnB, 2010) after a historical and stylistic research on Marcos Salles' and Flausino Vale's early Brazilian violin solo pieces. Bachelor in Physics by the Federal University of the Minas Gerais State (UFMG, 1999). Winner of: Bento de Jesus Caraça Program 2011/2012 for his research project in composition; Young Soloists National Competition (UFG, 2002); Minas Gerais Press Critics' Trophy "Outstanding Musician" (Belo Horizonte, 1998). Scores published on-line by MusicaNeo.



About *Amma*

Maurizio Azzan

(Italy)

maurizio.azzan@hotmail.it

Abstract. The article focuses its attention on the genesis of *Amma*, from the preliminary work with the instrumentalist to the piece's drawing up, and it carries on with the complete analysis of the score and with a particular care for the compositional techniques employed.

Keywords: maurizio azzan amma guitar composition

1. From gesture to form

In 2010 a friend of mine, Andrea Monarda, invited me to write a new work for his guitar duo to be premiered on September of the same year during the *Festival Internazionale MITO Settembre Musica* in Turin. Obviously I accepted his offer but, although I had already written for his instrument, I asked him to work together because I was not satisfied at all by my previously results and I wanted to study his instrumental gesture.

At that time I was composing some chamber pieces in which I was starting to work on timbric research to create a personal but idiomatic instrumental writing. Since I started studying composition, immediately I have been fascinated by the sound world of Sciarrino and Lachenmann, but soon I became aware of the impossibility to refuse what Luciano Berio called the 'historical continuity' and the 'memory' of instruments (Berio 2006, p. 21), so I would like to make a sort of synthesis between new techniques and historicized instrumental gestures revitalizing them by a constant recontextualization.

On the other hand, another centre of interest was the attempt to avoid what it seemed to me an excess of 'narrativity'¹ in the musical figures in the vast majority of Fifty's generation. In this production, the critic renewal of the concept of melody² has become the starting point for a music non only endowed with a clear linearity but also

¹ About narrativity and form in the music of the last decades, see, above all, Solbiati 1991, Solbiati 2002, pp. 21-36, and Francesconi 1993.

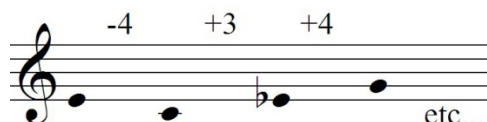
² See for instance Solbiati 2002, pp. 51-54.

capable of a new phraseology. What I wanted to obtain was indeed a synthetic writing which could sum instruments to gain a cohesive sound and, in my new piece for two guitars, I wanted to avoid any dialectical relation between the two instruments because they would be indissolubly tied each other. Also the title reflects this concept: *amma*, from ancient Greek *ἀμμα*, means something that is used to tie, like a rope or a chain, the knot and, in a wider sense, the hold between two boxers.

During several months, once a week I watched Andrea for two or three hours as he was studying. At that time I had the chance to classify some common instrumental gestures clearly different at a timbric level, like *tambora*, *rasgueado* or *tremolo*, and others characterized by partial or total absence of pitch, like the left hand *sifflé* which is present at the beginning of my work. Looking at this material, I decided to achieve my aim using all those instrumental gestures as musical ones: they would not be only technical elements of a given phraseology, but alive pieces of a complex mosaic. A mosaic in movement, something like a cube or another platonic solid in slow rotation: every face (or panel) would have be fixed, while the whole piece would have a clear circular directionality underlined by the recourse to some returning windows and signals.

2. Harmony

In order to emphasize the formal fixity, I decided to use a changing harmony in slow transformation. Starting with a 3-2 trichord, characterized by an interval-class vector 111000 which gives a markedly diatonic feature, I began to move each sound for third according to the series -4 +3 +4³ to give directionality and assure at the same time an high level of redundancy. Furthermore everyone should read it from a different point to avoid a direct transposition of the defective starting harmonic field:



Ex. 1: harmonic movement given by the series on one of starting sounds.

³ All intervals are notated according to the Pitch Class Set Theory.

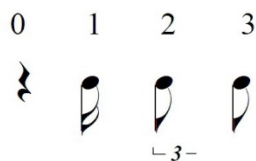
sustain piano pedal, a subtractive sound given by a gesture untied by its usual function. Talking to Andrea, we tried to isolate the noise produced by the sliding of left hand on strings in very fast passages: unlike normal *sifflé*, this sound is far louder and easier to control and, just for the fact that it is already present in the timbre of the guitar, it can be easily blended with the ordinary sound.

The image displays two systems of musical notation for guitar. The first system consists of two staves, Primo (top) and Secondo (bottom), in 4/4 time. Both staves begin with a 'sifflé' effect, indicated by a dashed box and a jagged waveform. The Primo staff has fingerings 4, 5, and 6 shown. The Secondo staff also has fingerings 4, 5, and 6. The first system includes dynamic markings *sfz*, *mp*, *f*, and *f*, and performance instructions *tasto*, *pont.*, and *ord.*. The second system continues the notation with triplets (marked with '3') and dynamic markings *mp*, *f*, *mf*, and *mf*. It also includes *tasto* and *pont.* markings. A second waveform is shown above the second system.

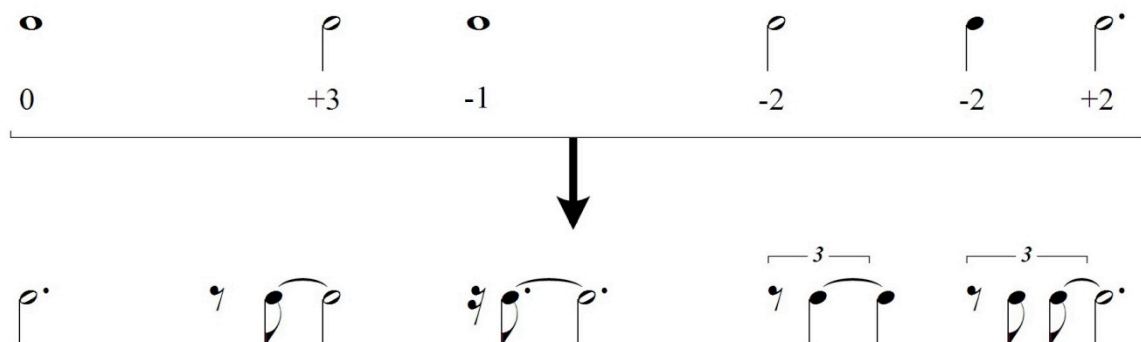
Ex. 4: left hand *sifflé* in bars 1-6.

For the multiplication process, I decided to start by the “grado zero” of guitar: the sixth open string. I wanted to shift from simple note to tremolo passing through repeated notes and, at an harmonic level, in order to make more evident the directionality of the section, I wished that there was an irregular acceleration. After having defined some very simple base values to locate the entry point of every single note (semibreve, dotted minim, minim and crochet), I created an irregular rhythmical acceleration and then I

decided some shift indexes (Ex. 5) which I spread through a simple permutation system, setting with another code if they should have been each time positive or negative.



Ex. 5: shift indexes.



Ex. 6: rhythmic structure of bars 2-5.

At this moment, I decided the points where placing the sounds already established and I gave to entry points steel free the sounds already exposed, but with the rule of not going up beyond the three sounds previously exposed.

Also the following panel, *Statico*, is built with a similar system. Here, I wanted to create a redundant part to present in a fragmentary form the same gestural material of the previous one with the addition of a pulsating background of *tambora* in *ppp* and of violent but very short windows (*Feroce*) characterized by the return of initial bang, now pulverized in a strong series of Bartòk pizzicatos. These structural discontinuities which interrupt the musical speech, were randomly placed while, in their inside, the entries were determined by the permutation of the same shift indexes used to make the first part less regular and the pitches are always the same of the previous measure (Ex. 7). Nevertheless, in this connection, it should be noted that the pitches here are not determined by the linear reading of harmonic material, but by trichords read in a sequence to cover one or more consecutive measures.

Feroce

Ex. 7: bars 30-31.

The same redundancy and fragmentation characterized also the next panel, *Energico*. In this section, I wanted a loud, solid and incessant mass, punctuated only by interruptions (*Lirico*) which anticipate the gesture of the last part. To assure the irregularity of the main flow, a sort of musical kaleidoscope, I created four typologies of measures I distributed in different percentages and which differ for total length and internal rhythmical articulation:

Ex. 8: the four typologies of measures used with their rhythmical pattern.

Here the pitches are resulted by the reading of material split in three harmonic fields of five sounds. Each one works among three measures in which Bartók pizzicatos read only the notes of a trichord at a time, while in particular the 3-5 trichord is used as a fading cadence in the three windows which open themselves on the musical speech.

Ex. 9: bars 55-56 with last window.

The instrumental gesture of arpeggio, which in these windows presents itself for the first time, becomes the base element to build the last part. Here, at last, I wanted to reveal the nature of harmonic progression of pitches used in a completely motionless page where harmony would change slowly. In order to achieve my aim, I decided to create a sort of “harmonic canon” where each trichord would be played in fast arpeggiato by every guitar player, but avoiding the synchrony between the two instruments, to obtain a continuous overlap. Once the minim was established as minimum metric unity, I decided, as in the previous part, to have four possibility of duration for each trichord present in different percentages, which then I permuted two times to obtain the parts for the two guitars:



Ex. 10: Overlap of harmonic fields in the last panel (harmonic canon).

3. From dead form to live form

As I written in the introduction, since I started working to *Amma*, I knew that a panel form, compared to my initial idea, would lack of functionality if there would not be some returning elements to underline its circular directionality: a movement is a

rotation only if it is possible to return to departure point. Furthermore, the simple sequence of panels, with its strict section division, is a “dead” form: because of its structural strictness, it presents itself as a lifeless object to the listener who immediately realized his passivity, unable to recognize in it a general directionality and/or returns. Playing with memory, stirring that “recognition of ‘already happened’ which is part of deep psychological structures” (Solbiati 2002, p. 67), makes the listener more participating to the construction of the form itself, which is not only produced by theoretical compositional work, but also thanks to perception.

For these reasons, when I was projecting my piece, I decided to “make some holes” in the surface of my rotating cube to let its faces communicate. Choosing among the more connotative gestures (Bartók pizzicatos, *rasgeados*, and the left hand *sifflé*) I created little interruptions between sections and a final window, *Feroce*, to return suddenly to entry gesture (Ex. 11):

The image shows two staves of musical notation. The top staff begins with a dynamic marking of *sffz* and a complex, jagged waveform enclosed in a dashed box. An arrow points from this box to a pair of eighth notes. Following this, there is a comma, a fermata over a quarter note, and a triplet of eighth notes marked *tasto*. The bottom staff also starts with *sffz* and a similar jagged waveform in a dashed box, with an arrow pointing to a pair of eighth notes. This is followed by a comma, a fermata over a quarter note, and a single eighth note marked *f*. The dynamic *mp* is placed between the two staves, and the word *pont.* is written below the bottom staff.

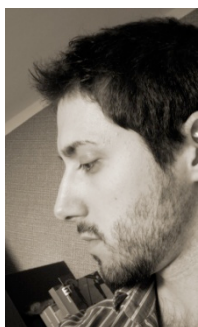
Ex. 11: last bar.

The mention to beginning notes in complete silence and no more surrounded by the artificial resonance of *sifflé* leaves behind every impression of recapitulation. The two isolated sounds of guitars, lost in the space, bring again to light the first face of our rotating solid, which now unexpectedly stops itself moving in the space, remaining motionless in its new and sudden fixity.

References

- BERIO, Luciano. (2006). *Un ricordo al futuro. Lezioni americane*. Torino.
- FRANCESCONI, Luca. (1993). *Plot*. (program note) in *Con Luigi Nono (Biennale di Venezia 1992-1993)*, pp. 107-109.
- GRISEY, Gérard. (2008). *Écrits. Ou l'invention de la musique spectrale*, Paris.
- SCIARRINO, Salvatore. (1998). *Le figure della musica, da Beethoven a oggi*. Milano.
- _____. (2004). *Conoscere e riconoscere*, in «Hortus Musicus» V, n. 18, pp. 53-55.
- SMALLEY, Denis. (1997). *Spectromorphology: explaining sound-shapes*. in «Organized Sound» II, n. 2, New York, pp. 107-126.
- SOLBIATI, Alessandro. (1991). *Per una nuova modernità*, in «Musica/Realtà», n. 36, pp. 6-13.
- _____. (2002). *Ah, lei fa il compositore? E che genere di musica scrive? Quattro saggi su un'esperienza*, in «Quaderni di cultura contemporanea», n. 3 [monographic number].

About the author



Maurizio Azzan was born in 1987. He studied composition at the Conservatory of Turin with Gianni Possio and Giorgio Colombo Taccani and Classic Literature at the University of Turin, from which he received a degree *summa cum laude* in 2009 and where now he is taking a master in Philology and Ancient Literature. Currently he is studying composition under the guidance of Alessandro Solbiati at the Conservatory of Milan, attending at the same time courses with Louis Andriessen, Frédéric Durieux, Heinz Holliger, Francesco Filidei, Joshua Fineberg, Gabriele Manca, Tristan Murail, Salvatore Sciarrino and Alessandro Solbiati.

His works has been performed in Italy and abroad by various soloists and ensembles (Laura Catrani, Maria Grazia Bellocchio, Paolo Beltramini, Andrea Mocci, Duo Novecembalo, Duo Ambrosi Monarda, Trio Magritte, Divertimento Ensemble, Nieuw Ensemble, etc) during important festivals and seasons such as *Compositori a confronto* in Reggio Emilia (IT), *Festival Internazionale di MITO Settembre Musica*, *Festival Pontino*, *Festival 5 Giornate di Milano*, *Composit New Music Festival*, *Huddersfield Contemporary Music Festival* (EN), *Novaljsko Glazbeno Ljeto (Novalja Music Summer Festival, CR)*. In 2009 he was awarded the first prize at the National Composition Competition A.Gi.Mus. and in 2011 he was the only Italian composer among the six finalists at the First International Composition Prize 'Niccolò Castiglioni'.

Some works of him are published by Rugginenti Editore – Milan.

Form, Energy and Gesture in *Terres rouges* for Clarinet and Bassoon

Beatrice Barazzoni

(Conservatory of Matera, Italy)

barazzon@tin.it

Abstract. This paper centres around structure and articulation of small musical forms, shaped from a strong musical gesture: a basic situation, which an intense “coloured” light is drawn over, so that in about a minute length it can reveal itself being perceived through living, small transformations of its unique musical substance. As well as the painting of Cézanne employs concentration of a few colours to construct images such as the intense “terres rouges”, at the same time we can adopt concentration and distillation of instrumental formules based on a few compositive parameters (somewhat archetypal figures drawn from the history): they can draw the listener to focus each situation through preceiving their birth, energy and brief life. Indeed the compositional process is here intended more as a process of chiselling, articulation and progressive revelation of a central idea instead a process of development.

Keywords: composition, form, colour, gesture

Introduction

Terres rouges is a suite of five brief pieces for Clarinet and Bassoon: the title refers to a painting of Paul Cézanne, where the landscape of Provence is depicted; with his techniques of the image’s decomposition, the rocks and the pine appear with extreme and pervasive colours of ‘fauve’ taste, from amber yellow to red. The colours’ concentration is one of the painter’s most used way to construct the image, so that he can synthesize the form through its essential elements.

Main section

In a similar manner as Cézanne in his painting, I have imagined to create some different states in music, which could impress the listener with their intense colours:

each of them is a strong musical gesture and acquires an archetypal valence in the piece, that is an individual character associated with a sensation linked to such a landscape. The two reed instruments offer in this context a wide range of possibilities in texture, sound and articulation, from lowness to high in register, from mordacity to sweet *cantabile* in expressiveness, from *staccato* to *legato* in articulation: they have enabled me to shape a variety of contrasting gestures. Each of the pieces wants to distill and concentrate a situation first presenting and then increasing it in articulation, focusing over a few parameters of the compositional speech.

The spirit of Nature, as it can be wholly perceived in Cézanne's painting, has a connection with my music with respect to the form's organization as well: each piece has a breath and a course which in my mind can be associated to Nature's living transformations. We can see an only musical bowing and an unique situation in the short length of each piece. This is not however the case of a form which ranges different panels each closer to each other, as it could seem: this would be a different form's conception. Here, instead, it's a matter of different pieces (called 'movements'), among those it occurs a break a few seconds long.

In the first movement 'Cantabile' both clarinet and bassoon's parts go always together in an homorhythmical progress. They draw melodic sequences spaced through wide rests, 'like breaths in *crescendo*', gradually increasing in writing and dynamics from the beginning to the end; the bichords are initially based on the triad's traditional intervals, but little by little they are enriched through pitches related to other harmonic fields, with an estranging sound result (ex. n. 1). The bichords' values become furthermore always shorter breaking up at the end of the movement their initial stability and unity. This small form gains here a vectorial direction in respect of many compositional parameters; this strongly directioned expressive course is emphasized when the bichords-lines finally reach the higher register's section. We can call such a musical form an 'organic'¹ form: from an initial quite symmetry it gives off energy, breaking out and partly dissolving towards the unrest.

¹ The term 'organic form' is not here intended in the acceptance of Schenker, who employs this definition referring to compositions inside the classic tonality (1935, p. 15); for a review of the main theorizations about form in the first half of the Twenties see Borio (2007). Federhofer (1950, p. 38) first defines the process that leads to form as an «extension of a sound space hidden in the sound itself»; a discussion about musical forms in the second half of the Twenties is however limited to sectorial studies (see for ex. my article about G. Kurtág's Music (BARAZZONI, 2002).

I. *Cantabile* ($\text{♩} = 60$)

Come tanti respiri
in cresc.

(poco)
come tanti respiri

mp

mp

gliss.

Ex. 1: *Terres rouges*: I Movement, bb. 1-3

The opposite expressive bowing and contrasting dynamic forces occur in the 2nd movement: here energetic, rush and repeat figures appear at the beginning, whose character 'ironic and mordant' is originated by clarinet's slaps and very fast changings in dynamics (from *p* to *f*); such figures suggest the strong painting's lights, that are underlined because of their matching to the shadows (es. n. 2). As they can't have a definitive end, the living figures suddenly halt and make room for a 'slow and meditative' *coda*, during which they can reflect upon their destiny.

II. *Ironico e pungente* ($\text{♩} = 83$)

Sib

Bs

ff

p

mf

ff

mf

ff

slap

slap

slap

2

4

Ex. 2: *Terres rouges*: II Movement, bb. 1-2

In the 3rd movements, 'swirling', clarinet describes whirling ascents always starting again obsessively with the same profile but with different rhythmes. Like a whisper, a plastic melodic fragment in the middle bassoon's register pushes with difficulty its way through them. The new figure breaks always wider rifts among the

clarinet's ascents, as it would want to implore them to listen to it: but the clarinet, imperturbable, strikes up again every time over it (es. n. 3).

Handwritten musical score for Ex. 3, 'Turbinoso' (♩=105). The score is for Clarinet (C) and Bassoon (Bs). The Clarinet part features a complex, fast-moving melodic line with many accidentals and slurs. The Bassoon part is mostly rests with some low notes. Performance markings include 'mp, staccato', 'mf', 'f', and 'p'.

Ex. 3: *Terres rouges*: III Movement, bb. 1-3

The 4th piece, 'as a moan', presents slow and *legatissimo* chromatic lines, which expand the range of a major-3rd cell in both instruments; in the meanwhile the clarinet sometimes throws this cell in the high register always polarizing it, like a signal, and plays it as a multiphonics in *glissato* (es. n. 4); near to Nature's radiance it appears here its disquieting side: death and fall reveal themselves behind the blaze of lights.

Handwritten musical score for Ex. 4, 'Come un lamento...' (♩=51). The score is for Clarinet (C) and Bassoon (Bs). The Clarinet part has a slow, chromatic line with many slurs and fingerings. The Bassoon part has a similar slow, chromatic line. Performance markings include 'ppp', 'legatissimo, sempre', 'p sempre', and 'mf'.

Ex. 4: *Terres rouges*: IV Movement, bb. 1-3

Down from a light carpet of misured semiquavers's groups in the clarinet, a mysterious character appears in the distance under the moon (5th piece): it hints at a dance ('lunar dance') through the bassoon's figures with lombard rhythm (es. n. 5). Here and in the previous movement I have imagined to discover inside the painting's surface some elements and characters which can't outwardly be seen: they represent for me the

living soul of the red rocks, which music wants to explore and make visible and perceivable.

Handwritten musical score for "Danza lunare" (♩=92). The score is for two staves: C1/B (treble clef) and B5 (bass clef). The top staff begins with a 3-measure rest followed by a 4-measure rest, then a melodic line starting with a piano (*p*) and *leggero* marking. The bottom staff has a 2-measure rest followed by a melodic line. Dynamics include *p*, *f*, and *pp*. Performance instructions include "espressivo, in evidenza". The piece is marked with a 3/4 time signature and a tempo of quarter note = 92.

Ex. 5: *Terres rouges*: V Movement, bb. 1-4

Conclusion

This piece is a collection of some compositional gestures particularly dear and somewhat archetypal for my creative world: the chords' chains as a choral, the rhythms of dance, the superimposing of an irregular rhythmic pattern on an regular one, the chromatic filling of a small intervallic cell, each of them in transformation with their different living times, which changes every time. An 'organic' and plastic conception of form, which however recovers cultural roots in the sense of a critical reappraisal of musical stylistic features that are part of our European tonal and pre-tonal tradition.

References

- SCHENKER, Heinrich (1935). *Der freie Satz*. Wien: Universal
- FEDERHOFER, Hellmut. (1950). *Beiträge zur musikalischen Gestaltungsanalyse*. Graz: Akademischer Druck- und Verlagsanstalt
- BARAZZONI, Beatrice (2002). *The Spectacle of Nature, the Breath of History- from op. 7 to op. 27*. In: The music of György Kurtág. Atti del convegno internazionale di studi (Balatonföldvár, 21-24 giugno 2001). *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, vol. XLIII, n. 3-4, pp. 253-267
- BORIO, Gianmario. (2007). *Forma come sintassi o come energia: la morfologia musicale dopo Beethoven*. In: BORIO, Gianmario e GENTILI Carlo (a cura di). *Storia dei concetti musicali/II: Espressione, forma, opera*. Roma: Carocci

Short biography about the author

Beatrice Barazzoni studies at Milano Conservatory (Diplom in Piano, M.A. in Composition under A. Solbiati) and at IRCAM, Paris (*stage d'été* of Composition with Electronics). She studies Italian Literature and Musicology at the Universities of Milano and Padova, where she gets the Arts Degree and the Ph.D.

She wins international Composition competitions: "Alice Belcolle" (Alessandria, Italy 2003), "Musici Mojanesi" (Treviso, 2006) "Carl von Ossietzky-Universität" (Oldenburg, Germany, 2010) and «Chamber Music Seinäjoki» (Seinäjoki-Finland, 2011). She receives prizes from the competitions «I.V.M.E. Flanders» (Anvers-Belgium, 2011- 2° prize), «Alvarez Chamber Orchestra» (London, 2011- 2° prize) and Siegburger Kompositionspreis (Siegburg-Germany, 2012- 3° prize); she is finalist at the competitions P. Jurgenson" of Moscow (2000), «NEXEduet» (Cullera, Spain, 2009) and «Europäische Kirchenmusik Festival» (Schwäbisch Gmünd, Germany, 2010).

Her pieces have been performed in several festivals of contemporary music such as Forum de Música Nueva «Manuel Enríquez» of Mexico City, Festival «SpazioNovecento» of Cremona and «Festival internacional de música contemporánea» of Madrid-Tres Cantos.



Flapan: An exercise in eclecticism and abstractionism?

Francisco Chaves

(Universidade de Évora, Portugal)

fassislau@hotmail.com

Abstract. This article serves to explain the different procedures and composing tools that I used in my piece “Flapan”, for ensemble (2 clarinets in Bb, 1 bass clarinet in Bb, piano and 2 guitars). “Eclecticism” (in the title) relates to the use of those different procedures. “Abstractionism” is a much more controversial concept which many theorists don’t like to use in the field of music, but it relates to the gibberish word “Flapan”, which I invented for the piece.

Keywords: Flapan, Francisco Chaves, Eclecticism, Abstracionism

Resumo. Este artigo serve para explicar as diferentes abordagens e mecanismos composicionais que utilizei na minha peça “Flapan”, para ensemble (2 clarinetes em Sib, 1 clarinete baixo em Sib, piano e 2 guitarras). “Ecletismo” (no título) refere-se ao uso dessas diferentes abordagens. “Abstracionismo” é um conceito mais controverso que muitos teóricos não gostam de utilizar no campo da música, mas relaciona-se com a palavra sem sentido “Flapan”, que eu inventei para a peça.

Palavras-chaves: Flapan, Francisco Chaves, Ecletismo, Abstracionismo

Introduction

In October of 2011, I had my first experience in playing in a chamber music group devoted solely to contemporary music. Since it was a very unusual group, we lacked repertoire, so I thought of writing a piece for it. At the time, I was just studying guitar in the University, but composition always intrigued me and made me write my own music. I’m very young and still haven’t found my “aesthetic voice” so, all the things that I write in this article are related to this piece only and not to a particular style of composition of mine.

“Eclecticism”

As I said in the in the abstract, I used many different procedures which relate to distinct epochs in the history of music. Here, I present you a simplified list of them:

Structure and quantitative Rhythm – For these two parameters I chose to use multiples of “5” (5, 10, 15, 20 ...) in the construction of some elements. For example, the piece begins with an ostinato on the guitar and the others instruments enter during the course of that section. Considering the tuplet quaver 3:2 as a unit ($\frac{3}{8}$), there is a “blank space” between the entry of each instrument of a multiple of 5. The following picture illustrates it very clearly.

The image shows a musical score for the beginning of the piece "Flapan" (bars 1-6). The score is written for Clarinet in B \flat 1, Clarinet in B \flat 2, Bass Clarinet in B \flat , Guitar 1, Guitar 2, and Piano. The tempo is marked "Metronómico ♩ = 60". The guitar part features an ostinato with a dynamic marking of "mf" and a "3:2" tuplet. The piano part features a similar ostinato with a dynamic marking of "mf" and a "3:2" tuplet. The score is divided into sections of 10, 15, and 20 measures, indicated by red and green bars.

Ex. 1: Quantitative rhythm in the beginning of “Flapan” (bars 1-6)

Although the entries are mathematical determined, it sounds random, thus serving as an effective composing tool. I could have used more complex numbers (eg. Fibonacci), but the effect would be similar.

Regarding to structure, I thought of a piece of very contrasting sections, and used the same numbers to determine the number of bars that each section would last. Each sub-division inside each section would also last “multiple of 5” bars. I made some exceptions in order for the music to make sense. “Flapan” is divided this way:

1st “Metronomic” - 40 bars (divided into 16 + 14 + 10)

1st “Slow” - 15 bars (divided into 10 + 5)

“Vivace molto rítmico” - 5 bars

2nd “Slow” - 9 bars

2nd “Metronomic” - 9 bars

This helped me to establish some kind of order in a piece which does not appear to have much, since all the composing tools were used very freely. I thought it would be interesting to counter it with a more rigid structure.

Qualitative Rhythm and whole tone scale – Although I used also quantitative rhythm (as I explained before), most of the music is made in qualitative rhythm. The “slow” parts are an example of that. In those, we are presented with a melody in the clarinet, a rapid accompaniment in the guitars and a piano reinforcing the regularity of the measure. In this part, the harmony is derived from a whole tone scale.

45

Ex. 2: Qualitative rhythm and whole tone scale in “Slow” part (bars 45-47)

12 tone chords – In order to create an “auditive shock”, in some sections I created 12 tone chords. Here it is an example of it in the two guitars:

sfrasg.

sfrasg.

Ex. 3: 12 tone chord in the guitars (bars 29-30)

Half-tone clusters – I also used half-tone clusters in two very different ways, which lead to completely different sonorities. Here are two examples: one in a more closed and direct way, another with octave displacement in between.

The image shows a musical score for two staves. The upper staff contains a continuous stream of sixteenth notes, likely representing a piano accompaniment. The lower staff is mostly silent, with a single measure containing a half-tone cluster of two notes, G4 and A4, marked with a piano (*p*) dynamic. Above this cluster is the text "Cluster (sol - ré)" and a triplet bracket over the notes. The score is for bars 13-14.

Ex. 4: Half-tone clusters in a closed configuration on piano (bars 13-14)

The image shows a musical score for four staves, starting at bar 33. The top two staves feature complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes, marked with dynamics like *p*, *mf*, *f*, and *p*. The bottom two staves show a piano accompaniment with half-tone clusters and sustained notes, marked with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The score is for bars 33-35.

Ex. 5: Half-tone clusters in a “open” configuration (bars 33-35)

Thematic motive – This a resource very used in tonal music, but I decided to use it my piece in order to create something which could make a great connection between such different parts (metronomic – slow – vivace molto ritmico). Also, it repeats at end with different accompaniment (like in a tonal piece).

Ex. 6: Thematic motive on piano part (bars 17-20)

Ex. 7: Repetition of the thematic motive at the end (bars 74-76)

“Abstractionism”

The concept of “abstractionism” is object of many theories with no actual consensus. I use this concept in my piece because of the “gibberish” word I invented for the title. Although the title is far away from being the most important thing on a work (in my opinion), I propose we analyse the title of two different works: “Psappha”¹ by Iannis Xenakis and “Klavierstücke” (german for “piano pieces”) by Karlheinz Stockhausen. Regardless of the music itself, one title makes us think of something “realistic” (a poetess in a island) while the other only informs us that it’s music meant to be played on piano. This is a very interesting discussion and in here I prefer to leave these questions in open to let the reader to think, instead of giving a direct answer. Since this piece was not written having any “scenery” in mind and since I don’t like “classical” titles, I chose to invent a word myself.

Conclusion

In this article I tried to summarize the important things and explained why I used the concepts of “eclecticism” and “abstractionism” in my piece.

Much more intense debate can be made in order to clarify the meaning of these controversial concepts.

¹ Psappha" is an archaic form of "Sappho", a Greek poetess from the Island of Lesbos, born in the 6th century BC

Short biography about the author



Francisco Chaves (n.1993) is an undergraduate guitar student in the University of Évora working under the guidance of the guitarist Dejan Ivanovich and the composers Christopher Bochmann (Contemporary Music) and Pedro Amaral (Orquestration and Composition).

Throughout his career, he attended several masterclasses with important musicians, among them: Margarita Escarpa, Michalis Kontaxakis, Pedro Rodrigues, António Jorge Gonçalves, Denis Azebagic, Carlo Marchione (guitar), Luís Clemente (conducting) and António Pinho Vargas (composition).

Besides that, already have been attributed several prizes in guitar competitions, among them:

1st Prize (Level – Elementary) – 2nd Music competition “Anatólio Falé” (2007)

3rd Prize ex-aequo (Level – E) – “National Competition of “Ourém” and “Fátima” (2010)

2nd Prize (Level – V) – 4th Portuguese-Spanish competition of “Fafe” (2010)

2nd Prize (Level – V) – Youth guitar contest City of “Almada” (2011)

1st Prize (Level – C) – 8th guitar competition “G. Artes” (2011)

2nd Prize (Level - V) – 12th Internacional Competition City of “Fundão” (2011)

Mención & Prize “José Tomás” – Honorific prizes “David Russell” (2012)

Besides his activity as a guitarist, he also develops, in parallel, work in the field of composition, having music written for several formations. He received a “Honorable Mention” in the “3rd Prize composition XXI Century – Gustav Mahler”.