



MÚSICA CONTEMPORÂNEA PARA VIOLINO SOLO

UMA ABORDAGEM DA MÚSICA DE COMPOSITORES
CONTEMPORÂNEOS PORTUGUESES OU RESIDENTES
EM PORTUGAL

Liviu Scripcaru

Tese apresentada à Universidade de Évora
para obtenção do Grau de Doutor em Música e Musicologia
Especialidade: Interpretação

ORIENTADORES:
Prof. Doutor Benoît Gibson
Professor Doutor Christopher Bochmann

ÉVORA, OUTUBRO 2014





Liviu Scripcaru

MÚSICA CONTEMPORÂNEA PARA VIOLINO SOLO

**UMA ABORDAGEM DA MÚSICA DE COMPOSITORES
CONTEMPORÂNEOS PORTUGUESES OU
RESIDENTES EM PORTUGAL**

Tese apresentada à Universidade de Évora
para obtenção do Grau de Doutor em Música e Musicologia
Especialidade: Interpretação

ORIENTADORES:
Prof. Doutor Benoît Gibson
Professor Doutor Christopher Bochmann

ÉVORA, OUTUBRO 2014

ÍNDICE GERAL

RESUMO	IX
AGRADECIMENTOS	XI
INTRODUÇÃO	1
Iª PRIMEIRA PARTE	5
1. ASPETOS DEFINIDORES DA CRIAÇÃO MUSICAL DO SÉCULO XX, COM INFLUÊNCIAS ESTILÍSTICAS NO REPERTÓRIO PARA VIOLINO SOLO	
1.1. Breve histórico da evolução do instrumento e da criação para violino solo	6
1.2. Aspectos gerais do repertório para violino solo no século XX	12
1.3. Orientações estilísticas do pós-romantismo musical e as suas influências na criação musical para violino solo no século XX	13
1.4. Técnicas instrumentais inovadoras na música contemporânea	19
2. A CRIAÇÃO MUSICAL PARA VIOLINO SOLO EM PORTUGAL	22
2.1. A vida musical portuguesa no século XX	22
2.2. Os compositores portugueses ou residentes em Portugal com obras para violino solo desde 1950	23
2.3. Os compositores e as suas obras	25
2.3.1. Miguel Azguime	25
2.3.2. Christopher Bochmann	27
2.3.3. Sara Carvalho	31
2.3.4. Carlos Marecos	32
2.3.5. Yan Mikirtoumov	33
2.3.6. Emmanuel Nunes	34
2.3.7. João Pedro Oliveira	36

2.3.8.Daniel Schvetz	39
2.3.9.César Viana	40
2.4.Quadros comparativos das obras interpretadas	41
Quadro 1 - Quadro comparativo Recital 1	42
Quadro 2 – Quadro comparativo Recital 2	43
Quadro 3 – Quadro comparativo Recital 3	44
3. ANÁLISE DAS OBRAS INTERPRETADAS - ANALIZA PIESELOR INTERPRETATE	45
3.1.Sonatina	45
3.2.Partita no. 1	53
3.3.Portuguese Tunes for an English Man	62
3.3.1.Preludiul nr. 1 / <i>First prelude</i>	62
3.3.2.Preludiul nr. 2 / <i>Second prelude</i>	65
3.3.3.Preludiul nr. 3 / <i>Third prelude</i>	67
3.3.4.Preludiul nr. 4 / <i>Mockery song</i>	68
3.3.5.Preludiul nr. 5 / <i>Love song</i>	73
3.3.6.Preludiul nr. 6 / <i>Grotesque dance</i>	75
3.3.7.Preludiul nr. 7 / <i>Lullaby</i>	77
3.4.Crú	79
3.5.Three Caprices	83
3.5.1.Caprice modale	83
3.5.2.Caprice en Rondeau	88
3.5.3.Caprice d'agréments	92
3.6.Einspielung I	97
3.7.Piccolo Studietto in Tango style per il violino solo	107

3.8. <i>Soit Seul Sûr de Son</i>	111
3.9. <i>Lied I</i>	115
3.10. <i>Solos I</i>	121
3.11. <i>Cavatina</i>	129
3.12. <i>Poisk</i>	134
3.13. <i>Batuk</i>	138
3.13.1. <i>Batuk/1</i>	138
3.13.2. <i>Batuk/2</i>	140
3.13.3. <i>Batuk/3</i>	142
3.14. <i>Integrais I</i>	144
3.15. <i>Lagrimas</i>	152
3.16. <i>Essay III</i>	158
3.17. <i>Partita n.º. 2</i>	166
CONCLUSÃO	178
ANEXOS	183
Recital 1	183
Recital 2	184
Recital 3	184
BIBLIOGRAFIA	186
IIª SEGUNDA PARTE	191
SONATINA - CHRISTOPHER BOCHMANN	192
PARTITA N.º. 1- CHRISTOPHER BOCHMANN	197
PORTUGUESE TUNES FOR AN ENGLISH MAN - CARLOS MARECOS	206
CRÚ - CÉSAR VIANA	220
THREE CAPRICES - CHRISTOPHER BOCHMANN	224
EINSPIELUNG I- EMMANUEL NUNES	233

PICCOLO STUDIETO IN TANGO STYLE PER VIOLINO	246
SOIT SEUL SÛR DE SON - MIGUEL AZGUIME	248
LIED I - CHRISTOPHER BOCHMANN	250
SOLOS I - SARA CARVALHO	256
CAVATINA - CHRISTOPHER BOCHMANN	262
POISK - YAN MIKIRTUMOV	265
BATUK- CÉSAR VIANA	269
INTEGRAIS I - JOÃO PEDRO OLIVEIRA	274
LAGRIMAS - YAN MIKIRTUMOV	279
ESSAY III - CHRISTOPHER BOCHMANN	283
PARTITA Nº. 2 - CHRISTOPHER BOCHMANN	298

ABREVIATURAS

- ex. – exemplo
- nº e nr. – número
- op. - opus
- ms – masura (compasso)
- p.– página
- port. – portativ (pauta)

ÍNDICE DE EXEMPLOS MUSICAIS

EX. 1 - CHRISTOPHER BOCHMANN, SONATINA FOR VIOLIN SOLO, PARTEA I, MS. 1-2.....	45
EX. 2 - CHRISTOPHER BOCHMANN, SONATINA FOR VIOLIN SOLO, PARTEA I, MS. 5.....	46
EX. 3 - CHRISTOPHER BOCHMANN, SONATINA FOR VIOLIN SOLO, PARTEA I, MS. 10.....	46
EX. 4 - CHRISTOPHER BOCHMANN, SONATINA FOR VIOLIN SOLO, PARTEA I, MS. 10-14.....	47
EX. 5 - CHRISTOPHER BOCHMANN, SONATINA FOR VIOLIN SOLO, PARTEA I,.....	47
EX. 6 - CHRISTOPHER BOCHMANN, SONATINA FOR VIOLIN SOLO, PARTEA I, MS. 22-24.....	47
EX. 7 - CHRISTOPHER BOCHMANN, SONATINA FOR VIOLIN SOLO, PARTEA I.....	48
EX. 8 - CHRISTOPHER BOCHMANN, SONATINA FOR VIOLIN SOLO, PARTEA A II-A, MS. 1-4.....	49
EX. 9 - CHRISTOPHER BOCHMANN, SONATINA FOR VIOLIN SOLO, PARTEA A II-A, MS. 8-10.....	49
EX. 10 - CHRISTOPHER BOCHMANN, SONATINA FOR VIOLIN SOLO, PARTEA A II-A.....	50
EX. 11 - CHRISTOPHER BOCHMANN, SONATINA FOR VIOLIN SOLO, PARTEA A III-A, MS. 1.....	51
EX. 12 - CHRISTOPHER BOCHMANN, SONATINA FOR VIOLIN SOLO, PARTEA A III-A, MS. 3-6.....	51
EX. 13 - CHRISTOPHER BOCHMANN, SONATINA FOR VIOLIN SOLO, PARTEA A III-A.....	51
EX. 14 - CHRISTOPHER BOCHMANN, SONATINA FOR VIOLIN SOLO, PARTEA A III-A, MS. 13-14.....	52

EX. 15 - CHRISTOPHER BOCHMANN, PARTITA NO. 1, P. 1	53
EX. 16 - CHRISTOPHER BOCHMANN, PARTITA NO. 1, SCHEMA REFRENELOR I, II, III	53
EX. 17 - CHRISTOPHER BOCHMANN, PARTITA NO. 1, P. 2, PORT. 2-4	55
EX. 18 - CHRISTOPHER BOCHMANN, PARTITA NO. 1, P. 3, PORT. 3	55
EX. 19 - CHRISTOPHER BOCHMANN, PARTITA NO. 1, P. 2, PORT. 5-6	56
EX. 20 - CHRISTOPHER BOCHMANN, PARTITA NO. 1, P. 4, PORT. 7-9	57
EX. 21 - CHRISTOPHER BOCHMANN, PARTITA NO. 1, P. 5, PORT. 5	57
EX. 22 - CHRISTOPHER BOCHMANN, PARTITA NO. 1, P. 6, PORT. 6-8	58
EX. 23 - CHRISTOPHER BOCHMANN, PARTITA NO. 1, P. 7, PORT. 6-7	58
EX. 24 - CHRISTOPHER BOCHMANN, PARTITA NO. 1, P. 8, PORT. 1-2	59
EX. 25 - CHRISTOPHER BOCHMANN, PARTITA NO. 1, P. 8, PORT. 3-4	59
EX. 26 - CHRISTOPHER BOCHMANN, PARTITA NO. 1, PORT. 6/P. 8 + PORT. 1, 2/P. 9	60
EX. 27 - CHRISTOPHER BOCHMANN, PARTITA NO. 1, P. 9, PORT. 5-6	61
EX. 28 - CARLOS MARECOS, PORTUGUESE TUNES FOR AN ENGLISH MAN, FIRST PRELUDE, P. 1, MS. 1-2	63
EX. 29 - CARLOS MARECOS, PORTUGUESE TUNES FOR AN ENGLISH MAN, FIRST PRELUDE, P. 2, MS. 5	64
EX. 30 - CARLOS MARECOS, PORTUGUESE TUNES FOR AN ENGLISH MAN, FIRST PRELUDE, P. 2, MS. 6	64
EX. 31 - CARLOS MARECOS, PORTUGUESE TUNES FOR AN ENGLISH MAN, SECOND PRELUDE, P. 3, MS. 1-9	65
EX. 32 - CARLOS MARECOS, PORTUGUESE TUNES FOR AN ENGLISH MAN, SECOND PRELUDE, P. 3-4 MS. 10-21	66
EX. 33 - CARLOS MARECOS, PORTUGUESE TUNES FOR AN ENGLISH MAN, SECOND PRELUDE, P. 3 MS. 22-30	67
EX. 34 - CARLOS MARECOS, PORTUGUESE TUNES FOR AN ENGLISH MAN, THIRD PRELUDE, P. 5, MS. 1-2	68
EX. 35 - CARLOS MARECOS, PORTUGUESE TUNES FOR AN ENGLISH MAN, THIRD PRELUDE, P. 5, MS. 3-5	68
EX. 36 - CARLOS MARECOS, PORTUGUESE TUNES FOR AN ENGLISH MAN, MOCKERY SONG, P. 6, MS. 1-13	69
EX. 37 - CARLOS MARECOS, PORTUGUESE TUNES FOR AN ENGLISH MAN, MOCKERY SONG, P. 6, MS. 18-21	69
EX. 38 - CARLOS MARECOS, PORTUGUESE TUNES FOR AN ENGLISH MAN, MOCKERY SONG, P. 6-7, MS. 22-39	70
EX. 39 - CARLOS MARECOS, PORTUGUESE TUNES FOR AN ENGLISH MAN, MOCKERY SONG, P. 7-8, MS. 40-67	70
EX. 40 - CARLOS MARECOS, PORTUGUESE TUNES FOR AN ENGLISH MAN, MOCKERY SONG, P. 8, MS. 68-79	71
EX. 41 - CARLOS MARECOS, PORTUGUESE TUNES FOR AN ENGLISH MAN, MOCKERY SONG, P. 9, MS. 83-90	72
EX. 42 - CARLOS MARECOS, PORTUGUESE TUNES FOR AN ENGLISH MAN, MOCKERY SONG, P. 9, MS. 88-98	72
EX. 43 - CARLOS MARECOS, PORTUGUESE TUNES FOR AN ENGLISH MAN, MOCKERY SONG, P. 9, MS. 95-102	73
EX. 44 - CARLOS MARECOS, PORTUGUESE TUNES FOR AN ENGLISH MAN, LOVE SONG, P. 10, MS. 6-9	73
EX. 45 - CARLOS MARECOS, PORTUGUESE TUNES FOR AN ENGLISH MAN, LOVE SONG, P. 10, MS. 1-3	74
EX. 46 - CARLOS MARECOS, PORTUGUESE TUNES FOR AN ENGLISH MAN, LOVE SONG, P. 11, MS. 10-15	74
EX. 47 - CARLOS MARECOS, PORTUGUESE TUNES FOR AN ENGLISH MAN, GROTESQUE DANCE, P. 12, MS. 1-10	75
EX. 48 - CARLOS MARECOS, PORTUGUESE TUNES FOR AN ENGLISH MAN, GROTESQUE DANCE, P. 12-13, MS. 12-27	76
EX. 49 - CARLOS MARECOS, PORTUGUESE TUNES FOR AN ENGLISH MAN, GROTESQUE DANCE, P. 13, MS. 28-34	77
EX. 50 - CARLOS MARECOS, PORTUGUESE TUNES FOR AN ENGLISH MAN, LULLABY, P. 14, MS. 1-5	77
EX. 51 - CARLOS MARECOS, PORTUGUESE TUNES FOR AN ENGLISH MAN, LULLABY, P. 14, MS. 19-22	78
EX. 52 - CÉSAR VIANA, CRÚ, P. 2, PORT. 4-7	79
EX. 53 - CÉSAR VIANA, CRÚ, P. 1, PORT. 1-3	80
EX. 54 - CÉSAR VIANA, CRÚ, P. 1, PORT. 6-7	81

EX. 55 - CÉSAR VIANA, CRÚ, P. 3, PORT. 5-7	81
EX. 56 - CÉSAR VIANA, CRÚ, P. 4, PORT. 1-3	82
EX. 57 - CÉSAR VIANA, CRÚ, P. 4, PORT. 8	82
EX. 58 - CÉSAR VIANA, CRÚ, P. 4, PORT. 9	82
EX. 59 - CHRISTOPHER BOCHMANN, CAPRICE MODALE.....	83
EX. 60 - CHRISTOPHER BOCHMANN, CAPRICE MODAL, MS. 35-40	84
EX. 61 - CHRISTOPHER BOCHMANN, CAPRICE MODALE, MS. 4-5	85
EX. 62 - CHRISTOPHER BOCHMANN, CAPRICE MODALE,.....	85
EX. 63 - CHRISTOPHER BOCHMANN, CAPRICE MODALE.....	86
EX. 64 - CHRISTOPHER BOCHMANN, CAPRICE MODALE, MS. 10-11	86
EX. 65 - CHRISTOPHER BOCHMANN, CAPRICE MODALE, MODUL SIMETRIC GENERATOR.....	87
EX. 66 - CHRISTOPHER BOCHMANN, CAPRICE MODALE, MS. 41.....	87
EX. 67 - CHRISTOPHER BOCHMANN, CAPRICE EN RONDEAU, MS. 1-3.....	89
EX. 68 - CHRISTOPHER BOCHMANN, CAPRICE EN RONDEAU, MS. 1-2, REFREN,	89
EX. 69 - CHRISTOPHER BOCHMANN, CAPRICE EN RONDEAU, REFREN 2, MS. 14-15	90
EX. 70 - CHRISTOPHER BOCHMANN, CAPRICE EN RONDEAU, REFREN 3, MS. 35-37	90
EX. 71 - CHRISTOPHER BOCHMANN, CAPRICE EN RONDEAU, MS. 11,	91
EX. 72 - CHRISTOPHER BOCHMANN, CAPRICE EN RONDEAU, MS. 10, MS. 39-41.....	91
EX. 73 - CHRISTOPHER BOCHMANN, CAPRICE EN RONDEAU, CUPLET C, MS. 19-20.....	92
EX. 74 - CHRISTOPHER BOCHMANN, CAPRICE EN RONDEAU, CUPLET C, MS. 26 – SI B 3-MI 1.....	92
EX. 75 - CHRISTOPHER BOCHMANN, CAPRICE D'AGRÉMENTS, MS. 20-22 – CASCADE SONORE - SECVENȚE. 93	
EX. 76 - CHRISTOPHER BOCHMANN, CAPRICE D'AGRÉMENTS, MS. 25-29.....	93
EX. 77 - CHRISTOPHER BOCHMANN, CAPRICE D'AGRÉMENTS, MS. 12-13.....	93
EX. 78 - CHRISTOPHER BOCHMANN, CAPRICE D'AGRÉMENTS,	94
EX. 79 - CHRISTOPHER BOCHMANN, CAPRICE D'AGRÉMENTS, MS. 16-19.....	95
EX. 80 - CHRISTOPHER BOCHMANN, CAPRICE D'AGRÉMENTS, MS. 25-32.....	95
EX. 81 - CHRISTOPHER BOCHMANN, CAPRICE D'AGRÉMENTS, MS. 4; MS. 10.....	96
EX. 82 - CHRISTOPHER BOCHMANN, CAPRICE D'AGRÉMENTS, MS. 15.....	96
EX. 83 - EMMANUEL NUNES, EINSPIELUNG I, P. 1, PORT. 1-2	97
EX. 84 - EMMANUEL NUNES, EINSPIELUNG I, P. 6, PORT. 3-4	98
EX. 85 - EMMANUEL NUNES, EINSPIELUNG I, P. 3, PORT. 1-2	98
EX. 86 - EMMANUEL NUNES, EINSPIELUNG I, P. 5, PORT. 6-9	99
EX. 87 - EMMANUEL NUNES, EINSPIELUNG I, P. 6, PORT. 1-2	100
EX. 88 - EMMANUEL NUNES, EINSPIELUNG I, P. 6, PORT. 3-6	100
EX. 89 - EMMANUEL NUNES, EINSPIELUNG I, P. 7, PORT. 3-7 ȘI P. 8, PORT. 1-4.....	101
EX. 90 - EMMANUEL NUNES, EINSPIELUNG I, P. 9, PORT. 1-4	102
EX. 91 - EMMANUEL NUNES, EINSPIELUNG I, P. 3, PORT. 5-6	103
EX. 92 - EMMANUEL NUNES, EINSPIELUNG I, P. 9, PORT. 5-8	104
EX. 93 - EMMANUEL NUNES, EINSPIELUNG I, P. 2, PORT. 1, MS. 1-4	104
EX. 94 - EMMANUEL NUNES, EINSPIELUNG I, P. 2, PORT. 1-4	105
EX. 95 - EMMANUEL NUNES, EINSPIELUNG I, P. 2, PORT. 5-9	106
EX. 96 - EMMANUEL NUNES, EINSPIELUNG I, P. 12, PORT. 8-9	106
EX. 97 - DANIEL SCHVETZ, PICCOLO STUDIETTO, P. 1, MS. 1-15.....	107
EX. 98 - DANIEL SCHVETZ, PICCOLO STUDIETTO, DE CANTILENĂ, P. 2, MS. 26-35	108
EX. 99 - DANIEL SCHVETZ, PICCOLO STUDIETTO, A) P. 2, MS. 37-39; B) P. 2, MS. 24	108
EX. 100 - DANIEL SCHVETZ, PICCOLO STUDIETTO, P. 2, MS. (25)26-32	109
EX. 101 - DANIEL SCHVETZ, PICCOLO STUDIETTO, P. 2, MS. 21-23; 33-36	109
EX. 102 - DANIEL SCHVETZ, PICCOLO STUDIETTO, DE MICROZONE DIATONICE: P. 2, MS. 33-36 (MICROZONĂ DIATONICĂ: HEXACORDUL DESCENDENT SOL-FA-MI-RE-DO-SI)	110
EX. 103 - DANIEL SCHVETZ, PICCOLO STUDIETTO, P. 3, MS. 40-46.....	110
EX. 104 - MIGUEL AZGUIME, SOIT SEUL SŪR DE SON, MS. 1-2, P. 1.....	111
EX. 105 - MIGUEL AZGUIME, SOIT SEUL SŪR DE SON, MS. 6, P. 1	111

EX. 106 - MIGUEL AZGUIME, SOIT SEUL SÔR DE SON, MS. 10-16, P. 2	112
EX. 107 - MIGUEL AZGUIME, SOIT SEUL SÔR DE SON, MS. 22-32, P. 2	112
EX. 108 - MIGUEL AZGUIME, SOIT SEUL SÔR DE SON, MS. 43-54, P. 3	113
EX. 109 - MIGUEL AZGUIME, SOIT SEUL SÔR DE SON, MS. 56-60, P. 4	113
EX. 110 - MIGUEL AZGUIME, SOIT SEUL SÔR DE SON, MS. 61-70, P. 4	114
EX. 111 - MIGUEL AZGUIME, SOIT SEUL SÔR DE SON, MS. 71-76, P. 4	114
EX. 112 - CHRISTOPHER BOCHMANN, LIED I, P. 1, PORT. 1-3	115
EX. 113 - CHRISTOPHER BOCHMANN, LIED I, P. 1, PORT. 4-5	116
EX. 114 - CHRISTOPHER BOCHMANN, LIED I, P. 2, PORT. 5-6	116
EX. 115 - CHRISTOPHER BOCHMANN, LIED I, P. 3, PORT. 1-3	117
EX. 116 - CHRISTOPHER BOCHMANN, LIED I, P. 4, PORT. 2-3	118
EX. 117 - CHRISTOPHER BOCHMANN, LIED I, P. 5, PORT. 1-3	118
EX. 118 - CHRISTOPHER BOCHMANN, LIED I, P. 5, PORT. 4-6	119
EX. 119 - CHRISTOPHER BOCHMANN, LIED I, P. 6, PORT. 3-5	120
EX. 120 - SARA CARVALHO, SOLOS I, SCHEMA 1, NUCLEELE GENERATIVE	121
EX. 121 - SARA CARVALHO, SOLOS I	122
EX. 122 - SARA CARVALHO, SOLOS I, P. 1, PORT. 2	123
EX. 123 - SARA CARVALHO, SOLOS I, P. 2, PORT. 3	123
EX. 124 - SARA CARVALHO, SOLOS I, P. 4, PORT. 4	123
EX. 125 - SARA CARVALHO, SOLOS I, P. 2, PORT. 1-2	124
EX. 126 - SARA CARVALHO, SOLOS I	124
EX. 127 - SARA CARVALHO, SOLOS I, P. 1, PORT. 4-6	125
EX. 128 - SARA CARVALHO, SOLOS I, SEGMENT D-D'	125
EX. 129 - SARA CARVALHO, SOLOS I, SEGMENT E - E'	126
EX. 130 - SARA CARVALHO, SOLOS I, P. 2, PORT. 2-4	127
EX. 131 - SARA CARVALHO, SOLOS I, P. 2, SIST. 1-2	128
EX. 132 - SARA CARVALHO, SOLOS I, P. 2, SIST. 5	128
EX. 133 - CHRISTOPHER BOCHMANN, CAVATINA PARA VIOLINO, PORT. 1-2	129
EX. 134 - CHRISTOPHER BOCHMANN, CAVATINA PARA VIOLINO, P. 2, PORT. 1, APOGIATURĂ COMPLEXĂ, CARACTER ORNAMENTAL	130
EX. 135 - CHRISTOPHER BOCHMANN, CAVATINA PARA VIOLINO, P. 2, PORT. 6, PROFIL AUTONOM, DE SINE- STĂTĂTOR	130
EX. 136 - CHRISTOPHER BOCHMANN, CAVATINA PARA VIOLINO, P. 2, PORT. 5-7	130
EX. 137 - CHRISTOPHER BOCHMANN, CAVATINA PARA VIOLINO, P. 3, PORT. 5-7	131
EX. 138 - CHRISTOPHER BOCHMANN, CAVATINA PARA VIOLINO, P. 1, PORT. 4-5	131
EX. 139 - CHRISTOPHER BOCHMANN, CAVATINA PARA VIOLINO	132
EX. 140 - CHRISTOPHER BOCHMANN, CAVATINA PARA VIOLINO	132
EX. 141 - CHRISTOPHER BOCHMANN, CAVATINA PARA VIOLINO, P. 1, PORT. 5	133
EX. 142 - CHRISTOPHER BOCHMANN, CAVATINA PARA VIOLINO, P. 3, PORT. 3, 4, 5	133
EX. 143 - YAN MIKIRTUMOV, POISK, MS. 1-5	134
EX. 144 - YAN MIKIRTUMOV, POISK, MS. 9-18	135
EX. 145 - YAN MIKIRTUMOV, POISK, MS. 62-66	136
EX. 146 - YAN MIKIRTUMOV, POISK, MS. 103-112	136
EX. 147 - YAN MIKIRTUMOV, POISK, MS. 43-50	137
EX. 148 - YAN MIKIRTUMOV, POISK, MS. 88, 91, 101, 103	137
EX. 149 - CÉSAR VIANA, BATUK/1, MS. 7	138
EX. 150 - CÉSAR VIANA, BATUK/1, MS. 17	138
EX. 151 - CÉSAR VIANA, BATUK/1, MS. 18-22	139
EX. 152 - CÉSAR VIANA, BATUK/1, MS. 33-34	139
EX. 153 - CÉSAR VIANA, BATUK/1, MS. 42	140
EX. 154 - CÉSAR VIANA, BATUK/1, MS. 42-44	140
EX. 155 - CÉSAR VIANA, BATUK/1, MS. 46-47	140

EX. 156 - CÉSAR VIANA, BATUK/2, MS. 1-8	141
EX. 157 - CÉSAR VIANA, BATUK/2, MS. 11-16	141
EX. 158 - CÉSAR VIANA, BATUK/2, MS. 17-20	141
EX. 159 - CÉSAR VIANA, BATUK/3, MS. 8-16	142
EX. 160 - CÉSAR VIANA, BATUK/3, MS. 22-33	143
EX. 161 - CÉSAR VIANA, BATUK/3, MS. 17-21	143
EX. 162 - JOÃO PEDRO OLIVEIRA, INTEGRAIS I, MS. 1-2, P. 1	144
EX. 163 - JOÃO PEDRO OLIVEIRA, INTEGRAIS I, P. 1	145
EX. 164 - JOÃO PEDRO OLIVEIRA, INTEGRAIS I, P. 2	146
EX. 165 - JOÃO PEDRO OLIVEIRA, INTEGRAIS I, PORT. 4, MS. 2, P. 2	147
EX. 166 - JOÃO PEDRO OLIVEIRA, INTEGRAIS I, PORT. 6, MS. 1-2, P. 2	147
EX. 167 - JOÃO PEDRO OLIVEIRA, INTEGRAIS I, P. 3	148
EX. 168 - JOÃO PEDRO OLIVEIRA, INTEGRAIS I, P. 4	149
EX. 169 - JOÃO PEDRO OLIVEIRA, INTEGRAIS I, P. 5, SECȚIUNEA BV1	150
EX. 170 - YAN MIKIRTUMOV, LAGRIMAS, MS. 5-12	153
EX. 171 - YAN MIKIRTUMOV, LAGRIMAS, MS. 15-18	154
EX. 172 - YAN MIKIRTUMOV, LAGRIMAS, MS. 19-24	154
EX. 173 - YAN MIKIRTUMOV, LAGRIMAS, MS. 49-51; MS. 54-56	155
EX. 174 - YAN MIKIRTUMOV, LAGRIMAS, MS. 2-7 VERSUS MS. 60-66	156
EX. 175 - YAN MIKIRTUMOV, LAGRIMAS, MS. 85-92	157
EX. 176 - CHRISTOPHER BOCHMANN, ESSAY III FOR SOLO VIOLIN, P. 4, PORT. 4-6	158
EX. 177 - CRISTOPHER BOCHMANN, ESSAY III FOR SOLO VIOLIN, P. 11, SCHEMA LEGENDEI	159
EX. 178 - CHRISTOPHER BOCHMANN, ESSAY III FOR SOLO VIOLIN, P. 5, PORT. 1-4	160
EX. 179 - CHRISTOPHER BOCHMANN, ESSAY III FOR SOLO VIOLIN, LEGENDA	161
EX. 180 - CHRISTOPHER BOCHMANN, ESSAY III FOR SOLO VIOLIN, P. 2, VAR. I, PORT. 4-5	161
EX. 181 - CHRISTOPHER BOCHMANN, ESSAY III FOR SOLO VIOLIN, P. 8	163
EX. 182 - CHRISTOPHER BOCHMANN, ESSAY III FOR SOLO VIOLIN, P. 9	164
EX. 183 - CHRISTOPHER BOCHMANN, ESSAY III FOR SOLO VIOLIN, P. 12	165
EX. 184 - CHRISTOPHER BOCHMANN, PARTITA NO. 2, MICROSTRUCTURILE DE REFERINȚĂ I.1-4, P. 2	166
EX. 185 - CHRISTOPHER BOCHMANN, PARTITA NO. 2, ENUNȚUL I.3 ȘI ENUNȚUL I.6, P. 2-3	167
EX. 186 - CHRISTOPHER BOCHMANN, PARTITA NO. 2, ENUNȚURILE I.2 ȘI I.7, P. 2-3	168
EX. 187 - CHRISTOPHER BOCHMANN, PARTITA NO. 2, ENUNȚUL I.2, P. 2	168
EX. 188 - CHRISTOPHER BOCHMANN, PARTITA NO. 2, P. 4, PORT. 2-4	169
EX. 189 - CHRISTOPHER BOCHMANN, PARTITA NO. 2, P. 5, PORT. 1-2 (D I.2) ȘI PORT. 5-6 (D I.3)	170
EX. 190 - CHRISTOPHER BOCHMANN, PARTITA NO. 2, P. 6, PORT. 1-2 (D I.4)	170
EX. 191 - CHRISTOPHER BOCHMANN, PARTITA NO. 2, P. 7, PORT. 1-3 (D I.5)	171
EX. 192 - CHRISTOPHER BOCHMANN, PARTITA NO. 2, P. 8, PORT. 1-3 (D I.6); P. 9, PORT. 2-3 (D I.7); P. 10, PORT. 4-6 (D I.8)	172
EX. 193 - CHRISTOPHER BOCHMANN, PARTITA NO. 2, P. 11, PORT. 4-6 (D I.9)	173
EX. 194 - CHRISTOPHER BOCHMANN, PARTITA NO. 2, P. 12	174
EX. 195 - CHRISTOPHER BOCHMANN, PARTITA NO. 2, P. 14-15 (D II.4, D II.5, D II.6)	174
EX. 196 - CHRISTOPHER BOCHMANN, PARTITA NO. 2, P. 13, PORT. 1-2 (D II.1); PORT. 3-4 (D II.2); P. 16, PORT. 3-4 (D II.7,)	176
EX. 197 - CHRISTOPHER BOCHMANN, PARTITA NO. 2, P. 12, ACORDUL FINAL	177
EX. 198 - CHRISTOPHER BOCHMANN, PARTITA NO. 2, P. 12	177

RESUMO

O título desta tese é **Música contemporânea para violino solo- Uma abordagem da música de compositores contemporâneos portugueses ou residentes em Portugal**. Este projeto estrutura-se em duas partes: a apresentação de três recitais a solo e a elaboração de um trabalho escrito. Os três recitais foram realizados durante os anos de 2010 e 2011. As obras escolhidas têm diferentes graus de dificuldade e técnicas variadas de interpretação. A maioria das obras foi apresentada pela primeira vez perante o público português, das quais seis foram estreias absolutas. A parte escrita da tese é dividida por sua vez em duas partes, a primeira parte contém três capítulos e a segunda parte inclui as partituras anotadas e as gravações dos três recitais. O primeiro capítulo inicia-se com um breve histórico da evolução do violino, os aspetos gerais e as orientações estilísticas do repertório para violino solo no século XX seguido da apresentação de técnicas instrumentais específicas da música contemporânea para violino. O segundo capítulo é dedicado à vida musical portuguesa no século XX e a enumeração dos compositores portugueses ou residentes em Portugal que escreveram obras para violino solo desde a segunda metade do século XX. O segundo capítulo ainda aborda aspetos biográficos, a circulação das obras interpretadas e quadros comparativos que identificam, para cada obra, os elementos característicos e o grau de dificuldade na execução. No terceiro capítulo, que representa o corpo principal da tese, é realizada a análise musical das dezassete obras interpretadas nos recitais.

Rezumat

Tema acestei teze este **Muzica contemporana pentru vioară solo – O abordare a muzicii compozitorilor contemporani portughezi sau rezidenți în Portugalia**. Acest proiect este împărțit în două părți: prezentarea a trei recitaluri solo de vioară și elaborarea unei lucrări scrise. Cele trei recitaluri au avut loc între anii 2010 și 2011. Lucrările alese au diferite grade de dificultate și tehnici diverse de interpretare. Majoritatea lucrărilor a fost prezentate pentru prima dată în fața publicului portughez, dintre care șase au fost în premiera absolută. Partea scrisă a lucrării este împărțită la rândul ei în două părți, prima parte cuprinde trei capitole și partea a doua conține partiturile cu aplicatura proprie și înregistrările celor trei recitaluri. Primul capitol începe cu o scurtă istorie a evoluției vioarei, aspectele generale și orientările stilistice din

repertoriul pentru vioară solo în secolul al XX-lea, urmat de prezentarea tehnicilor instrumentale specifice de muzică contemporană pentru vioară. Al doilea capitol este dedicat vieții muzicale portugheze în secolul al XX-lea și catalogării compozitorilor portughezi sau rezidenți în Portugalia care au lucrări scrise pentru vioară solo începând cu a doua jumătate a secolului al XX-lea. Tot în acest capitol abordăm aspecte biografice ale compozitorilor cu informații privind divulgarea lucrărilor incluse în această teză și tabelele comparative care identifică, pentru fiecare lucrare, trăsăturile caracteristice și gradul de dificultate în interpretare. În capitolul al treilea, care este corpul principal al tezei, este realizată analiza muzicală a celor șapte opere interpretate în recitaluri.

Abstract

The title of this thesis is **Contemporary music for solo violin – An approach from native and resident Portuguese contemporary composers**. This project has two main parts: a presentation of three solo recitals, and a written part. The three recitals were held during the years 2010 and 2011. The musical works selected for the recitals have different degrees of difficulty and require a variety of techniques of interpretation. Most of the musical works were first presented before the Portuguese public, six of which were premieres. The written part of the thesis is divided into two parts itself. The first part contains three chapters. The second part includes annotated musical scores and recordings of the three recitals. The first chapter begins with a brief history of the evolution of the violin. It also includes general aspects and stylistic guidelines of the repertoire for solo violin in the twentieth century, followed by specific instrumental techniques of contemporary music for violin. The second chapter is devoted to the Portuguese musical life in the twentieth century. It lists the Portuguese native and resident composers who have written musical works for solo violin since the second half of the twentieth century. The second chapter also discusses biographical aspects, the circulation of the musical works interpreted in the recitals, and comparative tables that identify, for each work, its typical features and degree of difficulty of execution. The third chapter, which is the main body of the thesis, consists of an analysis of the seventeen musical works performed in the recitals.

AGRADECIMENTOS

Desejo com estas palavras apresentar os meus agradecimentos a todos os que me ajudaram ao longo do processo de elaboração deste trabalho.

Aos meus orientadores, Professor Doutor Benoît Gibson e Professor Doutor Christopher Bochmann, pela ajuda, paciência, compreensão e profissionalismo que me permitiram levar ao fim este trabalho.

Agradeço ainda aos compositores pela ajuda, colaboração no desenvolvimento deste projeto e pela confiança que me inculcaram como instrumentista, permitindo-me estreitar as suas obras.

Dedico este trabalho a toda minha família pelo constante apoio, a Mariana e Vinício Sousa e especialmente a Gianina que é o pilar da minha vida.

INTRODUÇÃO

Graças ao desenvolvimento das ciências no século XX o homem explorou o universo e o infinitamente pequeno, investigando as partículas nucleares. A revolução técnico-científica apoiou a descoberta dos processos psicofisiológicos e a relação entre criador - intérprete – recetor, propiciando as relações do homem com a música. Novas ciências, como a acústica, a fisiologia, a semiótica, a lógica matemática destacam o fenómeno musical e ajudam o homem a conceber uma nova música. Nestas circunstâncias, seria impossível o fenómeno musical não sofrer uma crise do som. A riqueza de sons e a capacidade de expansão do registo sonoro exigem sistemas e estruturas organizacionais novos. A insuficiência dos existentes incentivou a busca de novas formas de organização e estruturação musical. Frequentemente o intérprete encontra-se perante um impasse: “...tocar (interpretar) um som que nunca ouviu anteriormente”¹, contudo para descodificar a mensagem dos compositores contemporâneos é necessário principalmente a familiarização com o texto específico, com a notação contemporânea, muito diferente da clássica ou romântica, incluindo efeitos e procedimentos especiais, tais como *scordatura*, *yellow tremollo*, tocar sobre e atrás do cavalete, percutindo com a palma da mão na caixa-de-ressonância do violino, como também o toque aleatório com todos os dedos nas cordas do violino num movimento ascendente e descendente (Spanu-Visenescu, 2009 p.18).

O tema desta tese é *Música contemporânea para violino solo- Uma abordagem da música de compositores contemporâneos portugueses ou residentes em Portugal*. Este projeto estrutura-se em duas partes: apresentação de três recitais a solo e a elaboração de um trabalho escrito. Os três recitais foram realizados durante os anos de 2010 e 2011. As obras escolhidas têm diferentes graus de dificuldade e técnicas variadas de interpretação. A maioria das obras foi apresentada pela primeira vez perante o público português, das quais seis foram estreias absolutas.

¹ “...perform a sound that she or he has never heard before.” (Strange & Strange, 2001 p.xi)

O repertório dos três recitais é composto por as seguintes obras:

Recital I

Christopher Bochmann (n. 1950) – Sonatina [Estreia absoluta]

Christopher Bochmann – Partita n.º 1 [Estreia nacional]

Carlos Marecos (n. 1963) – Portuguese Tunes for an English man [Estreia nacional]

César Viana (n. 1963) – Crú

Christopher Bochmann – Three Caprices [Estreia Nacional]

Recital II

Emmanuel Nunes — Einspielung I

Daniel Schvetz — Picoletto in tempo style per violino [estreia absoluta]

Miguel Azguime — Soit seul sûr de son

Christopher Bochmann — Lied I [estreia nacional]

Sara Carvalho — Solos I

Christopher Bochmann — Cavatina [estreia absoluta]

Yan Mikirtoumov — Poisk (pesquisa-procura) [estreia absoluta]

Recital III

César Viana — Batuk [estreia absoluta]

João Pedro Oliveira - Integrais I

Yan Mikirtoumov - Lágrimas (Slyezi) [estreia absoluta]

Christopher Bochmann - Essay III

Christopher Bochmann - Partita n.º 2 [estreia nacional]

A ideia de elaboração deste trabalho nasceu do desejo de aprofundar o repertório português para violino solo do século XX de compositores portugueses ou residentes em Portugal – com principal enfoque nas obras compostas na segunda metade do século. Após um período de investigação, analisou-se as obras do repertório designado.

Na pesquisa realizada para este trabalho, foram encontrados vários livros e artigos sobre a música contemporânea em geral e alguns específicos sobre as técnicas

contemporâneas de interpretação utilizadas no violino. No que diz respeito à música contemporânea em geral a pesquisa bibliográfica realizada nas bases de dados de B-on e Ebsco Host apresenta mais de 100.000 títulos sobre o tema, enquanto que com o filtro de violino contemporâneo o número diminui de forma significativa, para aproximadamente 60 títulos e respectivamente 99 títulos. Sobre a vida e obra dos compositores portugueses ou residentes em Portugal foram encontradas múltiplas referências², disponíveis tanto para consulta eletrónica como também vários livros dedicados à este tema. O livro de Patricia Strange e Allen Strange, livro de referência sobre as técnicas contemporâneas para violino, foi de importância fulcral para compreensão e interpretação das obras. No entanto sobre o tema escolhido não foi possível apurar resultados relevantes, contudo existe um artigo de Said Athié Bonduki sobre o *Einspielung I*³ onde o autor expõe o pensamento musical do Emmanuel Nunes, a análise da obra e a utilização do conceito de pares rítmicos. A escassez de informação sobre o tema, a música para violino solo de compositores portugueses ou residentes em Portugal, fundamenta a necessidade de realização deste trabalho.

A parte escrita desta tese está redigida em duas línguas, português-romeno, sendo o enquadramento teórico do tema em língua portuguesa e a análise das obras em língua romena. O primeiro objetivo deste trabalho de investigação é identificar os compositores portugueses ou residentes em Portugal com obras escritas para violino solo, desde a segunda metade do século XX, o segundo objetivo é a interpretação de um número representativo de obras encontradas em três recitais, o terceiro objetivo é a análise musical das obras interpretadas. A metodologia utilizada para a escolha das obras a ser interpretadas nos recitais iniciou-se com uma pesquisa minuciosa dos compositores que têm obras para violino solo, e que se enquadram nos requisitos do tema. Seguiu-se um contato direto para obtenção e disponibilização das partituras. Após a consulta de

² *A invenção dos sons – Uma Panorâmica da Composição em Portugal Hoje* – Sérgio Azevedo, *Dez Compositores Portugueses* Manuel Pedro Ferreira, Centro de Investigação & Informação da Música portuguesa (www.mic.pt), Meloteca- Sítio de Música e Artes desde 2003 (www.meloteca.com), Associação Movimento Patrimonial pela Música Portuguesa (<https://sites.google.com/site/patrimoniomusical>), EBSCO HOST (www.ebscohost.com), The Living Composers Project (<http://www.composers21.com/country/portugal.htm>), entre outros.

³ Artigo apresentado no I Encontro Internacional de Análise Musical realizado entre 19-21 de Agosto de 2009 no Instituto de Artes UNESP de São Paulo, Brasil. Disponível: http://www.eca.usp.br/etam/iencontro/comunicacao/Said_Athie_Bonduki.pdf. Acedido em 10 de Setembro de 2012

gravações, quando disponíveis, foram realizados vários encontros com os compositores para obter informações sobre as indicações específicas que conduzissem a uma melhor abordagem na interpretação das obras. Simultaneamente foi realizada uma análise do texto musical com todas as indicações das partituras (metro-rítmica, melódica, harmónica, polifónica, tempo, nuances, tonalidade, modulações, os elementos de construção (forma, fraseado, etc) assim como dos problemas da técnica instrumental (golpes de arco, sonoridade, etc.) e de conteúdo (expressão, carácter, estilo e interpretação), em ligação com a realização da cada obra.

O primeiro capítulo é dedicado aos aspetos definidores da criação musical do século XX, com influências estilísticas no repertório para violino solo. Realizei um breve histórico da evolução do violino desde o início até aos nossos tempos, seguido da apresentação do repertório para violino solo no século XX e das técnicas instrumentais inovadoras na música contemporânea.

O segundo capítulo contém quatro subcapítulos. O primeiro subcapítulo abrange uma breve apresentação da criação musical em Portugal, no segundo subcapítulo é realizado um quadro esquemático dos compositores portugueses ou residentes em Portugal com obras para violino solo desde 1950. O terceiro subcapítulo aborda aspetos biográficos dos compositores e as informações sobre a circulação das obras incluídas nesta dissertação. O capítulo dois é concluído com um quadro comparativo das obras interpretadas indicando o grau de dificuldade e a apresentação dos elementos característicos.

O terceiro capítulo tem como objetivo a análise das obras interpretadas. Foi dividido em 17 subcapítulos referentes a uma obra do recital. A análise é feita do ponto de vista formal, estilístico, estético e interpretativo. Na análise das partituras procurei identificar tanto a especificidade da forma e da técnica interpretativa, com foco nas características que definem cada obra.

A parte escrita deste projeto inclui ainda a introdução, as conclusões, as partituras com as minhas anotações e as gravações dos recitais.

Iª PRIMEIRA PARTE

1. Aspetos definidores da criação musical do século XX, com influências estilísticas no repertório para violino solo

1.1. Breve história da evolução do instrumento e da criação para violino solo

O violino é um instrumento complexo, cuja evolução ao longo da história comprova a preocupação dos compositores em explorar eminentemente as suas habilidades técnicas e estéticas, conforme as exigências e as particularidades de cada época. A história de um instrumento ou de uma família de instrumentos é frequentemente influenciada pela realidade social e cultural da época, mas também da evolução das técnicas de composição musical ao longo desses anos; o violino de hoje é indubitavelmente o resultado de trabalho e pesquisa ao longo dos séculos.

Passo a referir alguns dados cronológicos relevantes para história do violino e a sua evolução em diferentes épocas estilísticas.

O violino surgiu a partir de outros instrumentos de corda, populares e eruditos, e adquiriu a sua forma mais ou menos definitiva nos inícios do século XVIII. Apesar de, ao longo dos anos, ter sofrido algumas alterações, incluindo alterações estruturais ao ângulo do braço, a forma do instrumento tem-se mantido fundamentalmente igual, permitindo a criação de um repertório sólido e extenso. Esta estabilidade também possibilitou o desenvolvimento de grandes subtilidades nas técnicas de execução, quer de dedilhação, quer de arcada, as quais sempre influenciaram e continuam a influenciar os compositores que escreveram ou escrevem para este instrumento.

O instrumento mais antigo de cordas com arco é o **ravanastron** (nome que tem origem no rei Ravana do Ceylon), e que, na sua forma melhorada, vai ser encontrado na Pérsia, Arábia sob o nome de **rebab**. A construção do mesmo era bastante primitiva, tendo duas outras cordas. Na Europa, o **rebab** foi designado como **rebeca**. Deve-se assinalar que a divulgação destes instrumentos foi possível de realizar devido aos bardos, trovadores, trovères ou minnesänger que os usavam nas suas viagens (Maximilian, 1964a p.9).

O predecessor direto dos instrumentos de hoje (com cordas e arco) é a viela (Fidel), que, ao longo dos anos, passou por muitas alterações de forma: no século IX tinha forma de pá, com o orifício redondo posicionado no meio; no século X a caixa-de-ressonância tinha a forma de pera e os orifícios de ressonância em forma de “c”; nos séculos XI e XII a caixa-de-ressonância torna-se mais plana, aproximando-se de forma da cítara. Outras características da viela, para além da forma da caixa-de-ressonância são: a cabeça plana, afinação em quartas e quintas, cravelhas perpendiculares, um número variável de cordas (entre uma e cinco), um corpo relativamente pronunciado. As funções da viela nos séculos XII e XIV eram múltiplas, sendo utilizada tanto na música laica como também na música popular e sacra.

Posteriormente, a evolução da viela prosseguiu de duas formas, uma que evoluiu para a família das violas e outra para a família dos violinos. A família do violino surge aproximadamente no fim do século XV, inicialmente na prática interpretativa da arte popular, mas com o tempo (quase um século depois) tornou-se cada vez mais apreciada, até entrar na literatura musical culta.

Inicialmente existiam três tipos de violinos: soprano, alto e baixo, com quatro cordas que se afinavam em quintas, com dimensões pequenas, caixa mais plana com os ouvidos mais estreitos, com som agudo e sem ligações transversais sobre a escala. O aperfeiçoamento deste instrumento ocorrerá só no fim do século XVI, por mestres da *luthieria*, especialmente os da Escola de Brescia e Cremona, que acabarão por criar o instrumento clássico, passando por um intermediário designado ***Lira da Braccio*** (com arco), que nada tinha em comum com a Lira antiga. O violino assumiu deste instrumento a forma aproximadamente definitiva da caixa-de-ressonância e a afinação em quintas. A *Lira da Braccio* era composta por: *Lira da Braccio* (tenor), *Lirone da Braccio* (alto), *Lira da Gamba* (tenor) e *Liron Perfetto* (baixo) (Cardan, 2003a p.9).

Podemos concluir que além de *Lira de Braccio* contribuiu para o processo de evolução do violino moderno, também a rebeca (que já foi mencionada), cujo papel na evolução do violino consistiu na: convivência extensa da viela e da rebeca na prática interpretativa do povo, ou seja, exatamente onde irá surgir mais tarde o violino; afinação em quintas mesmo antes do surgimento do violino; a existência das quatro cordas, herdadas depois pelo violino e a sonoridade forte e penetrante, semelhante à do violino.

No século XVI dá-se a cristalização (na Europa) de duas direções (grupos) muito distintas dos instrumentos com arco: grupo das violas (viola da gamba) e grupo dos violinos (viola da braccio), disputando estes dois grupos a supremacia durante 200 anos (Cardan, 2003a p.9).

A construção do violino, muito melhorada ao longo do tempo, e as suas infinitas possibilidades de expressão, determinou a composição de muitas obras musicais que lhe são exclusivamente dedicadas. Assim iniciando-se no Barroco, continuando com o Classicismo e até a atualidade, muitas páginas de música foram escritas para o violino solo, o que demonstra a complexidade do violino e as suas capacidades técnicas e estéticas excecionais.

Com origem longínqua e anterior à Idade Média, o arco apresenta neste período da história, uma evolução de forma, acompanhando as transformações dos instrumentos medievais.

Paralelamente à evolução dos instrumentos de cordas em si, o arco, peça fundamental na interpretação, foi objeto de transformação equivalente. Desde a sua forma primitiva até ao século XV (forma aproximada de um arco) até ao talão rudimentar (século XV), que vai enriquecer-se em meados do século XVIII através da sua fixação na vara, com ajuda de uma cremalheira e um parafuso.

O violinista Giuseppe Tartini foi o criador do parafuso de ajuste do talão, possibilitando assim o controlo da tensão das crinas. Através do alongamento e alisamento da vara, redução do peso (o que contribuiu para aumentar a elasticidade, chegou-se a forma atual do arco) (Cardan, 2003b p.21).

Podemos, portanto, com fundamento designar o violino, como o rei dos instrumentos de cordas, sendo um dos instrumentos mais expressivos que o génio humano construiu, o que lhe confere um carácter mágico e especial. Como disse um violinista brilhante e pedagogo do século XX Yeudi Menuhin, os violinos são filhos do tempo, atravessando milhares de anos de pesquisa engenhosa, desenvolvendo-se, a partir de uma ideia de uma corda simples fixa nas extremidades numa caixa de madeira e alcançando progressivamente sua forma atual (Yehudi Menuhin, 1978 p.10).

“A partir do século XVII até hoje, todos os instrumentos sofreram alterações na construção, mesmo aqueles que pertencem ao grupo das cordas. Foi impossível de se fazer qualquer transformação no violino, permanecendo de uma perfeição inigualável, pelo que atualmente são raros os mestres capazes de construir violinos tão perfeitos como os da idade de ouro da escola italiana”.⁴

Em termos expressivos, o violino é o único instrumento que imita a voz humana. De facto, este instrumento com as suas quatro cordas e um arco, pode reproduzir admiravelmente as inflexões da voz e vibrar, transmitindo as emoções humanas mais subtis e devido ao alongamento do registro sonoro, “...adapta-se as todas as subtilezas do pensamento musical, que com a sua ajuda encontram a expressão perfeita”.⁵

Mas a qualidade do instrumento não pode ser uma condição *sine qua non* para alcançar desempenhos bem-sucedidos no violino. Para um violinista é uma tarefa enorme, ou seja, obter do instrumento as mais variadas cores, moldar o som, usar corretamente as possibilidades do instrumento, com o fim de reproduzir o conteúdo da obra. “Por isso o som do violinista exprime a sua individualidade”.⁶

O surgimento do violino e dos outros instrumentos musicais significou uma grande revolução no campo da composição, porque, de ponto de vista formal, começaram a ocorrer⁷ na música instrumental géneros como: a sonata, a suite, e especialmente o *concerto grosso*, formas que prepararam o palco para as futuras criações musicais.

O violino através das suas qualidades sonoras determinou também o surgimento de formas superiores de canto instrumental que conduziram ao desenvolvimento de algumas técnicas específicas: vários golpes de arco, harmónicos, utilização de posições mais altas na escala do violino, contribuindo assim para o desenvolvimento de um *ambitus* mais amplo, cordas dobradas entre outras.

⁴ “Din secolul al XVII –lea si pana acum, toate instrumentele au suferit schimbari in constructie, chiar si cele facand parte din grupa intrumentelor cu coarde. Viorii insa nu numai ca nu i s-a mai putut aduce nicio schimbare, dar a ramas de o perfectiune neintrecuta, incat astazi nu se mai gasesc maestrri in stare sa contruiasca viori atat de desavarsite ca acelea din época de aur a scolii italiene”. (Maximilian, 1964b p.8)

⁵ “...se adapteaza la toate subtilitatile gandirii musicale, care isi gasesc, cu ajutorul ei, expresia desavarsita”. (Maximilian, 1964c p.7)

⁶ “De aceea sunetul violonistului exprima individualitatea sa”(Agarkov, 1956 p.5)

⁷ Época Barroca, 1600-1750.

O desenvolvimento da música para violino deve-se essencialmente aos italianos, pois além de experimentarem as capacidades técnicas do violino, aplicaram-lhe o que conduziu à sua transformação contínua, culminando no período de Corelli e prosseguindo com violinistas criadores de música, até meados do século XVIII. Assim, o violino passou por um processo único de transição do Barroco para o Classicismo e os compositores dedicaram-lhe inúmeras páginas onde destacaram as suas qualidades técnicas e expressivas.

A Itália deu ao mundo não só o violino como instrumento, como também os grandes mestres e violinistas, que lideraram a valorização das qualidades sonoras do violino a um nível técnico que permitiu a criação de valores musicais eternos e simultaneamente preparando os saltos que o violino conheceu, tanto do ponto de vista técnico como interpretativo, nos séculos seguintes.

No Barroco, o compositor alemão J.S.Bach explorou ao máximo as possibilidades do instrumento, compondo três sonatas e três *partitas* para violino solo. Estas páginas são obras de referência no repertório de todos os grandes violinistas e, ao mesmo tempo, um grande desafio.⁸ No mesmo período Barroco, um outro grande compositor G.Fr.Telemann dedicou às cordas do violino uma *Fantasia em Ré maior*.

Para violino solo, Heinrich Ignaz Franz von Biber compôs a *Passacaglia para violino solo*, uma obra de grande valor musical, que junto das outras obras de referência da época contribuiu para o desenvolvimento da arte do violino na Alemanha, Áustria e Boêmia, (antecipando através da sua escrita polifónica, a *Ciaccona* de J.S.Bach).

No Classicismo, Pierre Gaviniès escreveu um volume com 24 estudos muito importantes para o desenvolvimento da arte violinística. Estes estudos intitulam-se *ESTUDOS – MATINÉES* e fazem parte do programa obrigatório dos violinistas, porque desenvolvem, através dos problemas que cada estudo propõe, aspetos técnicos necessários para uma interpretação de qualidade.

⁸ No entanto, os programas escolares dos liceus, como também das faculdades, incluem obrigatoriamente estas sonatas e partitas de Bach, porque o estudo e aprofundamento das mesmas, leva a alcançar uma técnica adequada para o estudo de uma interpretação de qualidade e compreensão do estilo da época no qual o compositor viveu.

“O Classicismo na música, incluindo a arte do violino, continuou a dominar, nas primeiras décadas do século XIX. Sem desaparecer como espírito e valor permanente, o classicismo é superado, gradativamente, por uma outra corrente dominante, o Romantismo. Obviamente os violinistas da época enquadraram-se com a técnica, interpretação e criação na corrente musical dominante. Contudo, o século XIX representa na história da música a consagração do Romantismo, com o corolário da virtuosidade e da liberdade na criação musical, em técnica e interpretação, inclusive na técnica e na arte do violino.”⁹

No Romantismo encontram-se muitos nomes importantes que, por sua vez, criaram métodos de estudo do violino: Fr.A.Habeneck, D.Alard, H.Leonard, Ch. A. De Beriot, H. Vieuxtemps, P. Rode, R. Kreutzer, L. Spohr, J. Joachim e o M.P. Marisck, este último elabora um sistema de exercícios de máxima eficiência: *Eureka! Mécanisme nouveau pour "se mettre en doigts" en quelques minutes* (Eureka! New Technical Exercises), Op. 34 (1905) (Sarbu, 1944c p.95).

No século XVIII, o violinista e compositor italiano Niccolò Paganini, que atingiu o conhecimento de todos os segredos da técnica violinística, contribuiu para o desenvolvimento da mesma através dos 24 caprichos para violino solo que os compôs, sendo inspirado pelos 24 *caprichos para violino solo* incluídas em *L'Arte del violino* de Pietro Locatelli, bem como Capricho nº 1 de Niccolò Paganini é inspirado por Capricho nº 7 do Pietro Locatelli.¹⁰

No século XIX, Henri Vieuxtemps e Henryk Wieniawski, que tinham em comum uma arte perfeita, brilhante virtuosismo e um tom expressivo, dedicaram ao violino volumes, onde incluíram estudos musicais particularmente difíceis no aspeto da técnica, estudos que exigem um domínio de alto nível técnico.

⁹ “Clasicismul in muzica, inclusiv in arta viorii, a continuat sa domine si in secolul al XIX-lea in primele lui decenii. Fara a disparea ca spirit si valoare permanente, clasicismul este treptat depasit de un alt curent dominant, de romantismo. Evident, violonistii timpului s-au incadrat ca tehnica, interpretare si creatie in curentul musical dominant. Secolul al XIX-lea reprezinta in sa in istoria muzicii consacrarea romantismului, cu corolarul sal organic al virtuozației si libertatii in creatia muzicala, in tehnica si interpretare inclusiv in tehnica si arta viorii”. (Sarbu, 1944a p.92)

¹⁰ Todos estes 24 caprichos compostos por **Niccolò Paganini** fazem parte dos programas analíticos das Faculdades de Música de mundo inteiro, assim como as sonatas e partitas de J. S. Bach

1.2. Aspectos gerais do repertório para violino solo no século XX

No século XX juntam-se ao repertório para violino solo as *6 sonatas para violino solo, op 27*, do compositor belga Eugène Ysaye, que foi um bom analista dos estilos de interpretação dos outros violinistas contemporâneos. Devido a este facto, cada sonata é inspirada nos estilos dos seguintes violonistas: Joseph Szigeti, Jaques Thibaud, George Enescu, Fritz Kreisler, Mathieu Crickboom e Manuel Quiroga (Sarbu, 1944b p.169). Todas estas sonatas, através dos aspetos técnicos que requerem, são verdadeiros desafios para qualquer violinista que as aborde e para a corroboração das mesmas com uma interpretação adequada. Conjuntamente com *as 6 sonatas para violino solo, op.27*, Ysaye compôs para o mesmo instrumento solista *10 prelúdios (estudos)*, *Etude posthume, op. Posthumous*.

“Houve muitas tentativas para definir a importância do Ysaye na história do violino. Em alguns aspetos, ele foi um duplicado franco-belga do Joachim: uma conexão entre as tradições musicais e influências nacionais contemporâneas. Nascido um quarto de século depois de Joachim, Ysaye está mais perto do contemporâneo, e a sua influência penetra de fato, profundamente, no século XX”.¹¹

Otakar Sevcik, o representante da escola violinística da Boémia e Morávia, não era apenas um grande teórico do violino, mas sim um excelente violinista, que desejou compartilhar com todos os violinistas a técnica do violino, como ele próprio o descobriu, através de pesquisas raciocináveis e muito detalhadas. Para qualquer violinista, o nome do Sevcik é associado ao estudo técnico, enquadrado num sistema escolástico de domínio do violino, com exercícios mecânicos dos dedos e do arco.

Assim, Sevcik escreveu uma obra muito extensa e complexa, dividida em vários volumes, que representa o trabalho de uma vida deste grande violinista e pedagogo do

¹¹ “Au fost multe incercari de a defini insemnatatea lui Ysaye in istoria violii. In unele privinte, el a fost un duplicat franco-belgian al lui Joachim: o conexiune intre vechile traditii musicale si influentele nationale contemporane. Venind cu un sfert de secol dupa Joachim, Ysaye este mai aproape de contemporaneitate, iar influenta sa patrunde intr-adevar, in mod profund, in secolul al XX-lea”. (Sarbu, 1944b p.169)

violino: op.1 – Escola para técnica do violino; op.2 -Técnica do arco; op. 7- mudanças de posição, op.9- Estudo de cordas duplas.

No século XX, um outro grande compositor dedicou ao violino uma obra de enorme dificuldade, sendo um desafio para qualquer violinista, mesmo para os solistas mais virtuosos , porque as passagens de virtuosidade são muito difíceis. Trata-se da *Sonata para violino solo* do compositor húngaro Béla Bartók, composta no ano 1945. Igualmente deve ser mencionada a *Sonata op. 115 para violino solo* de S.Prokoviev.

1.3.Orientações estilísticas do pós-romantismo musical e as suas influências na criação musical para violino solo no século XX

O século XX trouxe à história da música muitas mudanças de concepção criativa (as influências do passado misturando-se com elementos inovadores, vanguardistas), que visavam encontrar novas modalidades de expressão musical e trazer algo novo artisticamente, levando ao surgimento de inúmeras correntes artísticas.

“O século XX inicia-se com uma abertura estilística que já não pactua com as épocas obsoletas e com um desenvolvimento extremamente lento, apresenta agora um ritmo alerta que convida a ter no palco a lei da simultaneidade, da coexistência. Surge uma certa tendência de oposição entre as correntes que se confrontam, algumas contradições destinadas a favorecer maioritariamente as vias individuais, estilos pessoais, e por fim, providenciar a todo o espectro estilístico variedade, mobilidade e riqueza.”¹²

Contudo, no século XX temos um verdadeiro caleidoscópio musical, com uma variedade de direções estilísticas, que existiam simultaneamente, com muitos compositores que procuraram absorver as novas concepções sem perder o contacto com a tradição e no mesmo tempo adotando elementos novos e desconhecidos. Portanto, alguns dos

¹² “Secolul XX debuteaza printr-o deschidere stilistica ce nu mai pactizeaza in epocile revolute cu o desfasurare extrem de lenta, are acum un ritm alert ce invita in scena legea simultaneitatii, coexistentei. Decurge de aici o anumita opozitie intre curentele ce se confrunta, unele contradictii fiind menite sa favorizeze in mai mare masura traseele individuale, stilurile personale, iar in final sa confere intregului spectru stilistic varietate mobilitate si bogatie”. (Cosma, 1983 p.15)

compositores podem ser encontrados como representantes em várias correntes musicais do século XX.

- **Impressionismo** tem a sua origem na pintura francesa. É uma corrente que se manifesta no final do século XIX. Claude Monet realizou a tela *Impression – Soleil levant* no ano 1874, ano que significou o início de uma nova orientação, que tinha como traço característico a interpretação subjetiva das impressões que a realidade sugeria ao artista e a reflexão destas impressões através de meios de expressão diferentes dos utilizados até à data. Este novo método utilizado na pintura vai ser adotado por um número elevado de pintores. Portanto, vai formar-se uma nova escola de pintura francesa, onde a natureza vai ser refletida de um ponto de vista subjetivo, por limitação a contornos vagos e imagens efémeras. A esta corrente impressionista da pintura francesa corresponde o simbolismo da literatura (Iacobescu, 2007a p.56).

Sob a influência destas correntes vai surgir no fim do século XIX o **Impressionismo musical**, dominado por experiências íntimas, sensações requintadas, tentando evitar os grandes contrastes. Os impressionistas assumem aspetos inéditos do folclore musical dos vários povos, que os inspiram frequentemente. Estes aspetos são: escala por tons inteiros, escala pentatónica, modalismo – aspetos que proporcionam à arte um colorido exótico e repleto de charme.

Os principais representantes do impressionismo são: Claude Debussy que compôs especialmente para piano e Maurice Ravel. Ravel dedicou também ao violino algumas obras: uma sonata para violino e violoncelo, duas sonatas para violino e piano, e *Tzigane – rapsódia de concerto para violino e piano*.

- **Expressionismo**

O atonalismo é específico do expressionismo e traduz-se através da impossibilidade de estabelecer um centro tonal ao qual se reporta a totalidade do material sonoro. “Proliferação de estados de espírito extremos tensos requer a liquidação da

distinção entre consonância e dissonância”.¹³ O dodecafonismo surgiu na escola de Viena tendo como representantes os compositores: Arnold Schönberg, Alban Berg e Anton Webern. Schönberg introduziu a ideia de série musical, que representa a organização dos 12 sons cromáticos da escala, que vão ser tocados sem repetições. Este sistema é designado por *serialismo dodecafónico* e se baseia em 12 sons onde a ordem é estabelecida pelo compositor. A série pode ser utilizada em quatro formas:

- i. Série Original;
- ii. Série Retrógrada;
- iii. Série Invertida;
- iv. Retrógrado da inversão

e em qualquer transposição – assim, existe um total 48 séries possíveis.

O *serialismo integral* tem como representantes: Pierre Boulez, Luigi Nono, Luciano Berio, Karlheinz Stockhausen, Hans Weber Henze. É caracterizado por outros parâmetros: altura, duração, dinâmica, níveis de ataque definidos por uma série apresentada por sequências numéricas. Inicia-se com o *Estudo para piano* de Olivier Messiaen, intitulado *Mode de valeurs et d'intensités*, do 1949. Homenageando Messiaen, de cujo estudo utiliza os primeiros doze sons, Pierre Boulez, na obra *Structures*, para dois pianos, explora a infinita diversidade das estruturas seriais, onde utiliza uma serie de doze durações, doze níveis de dinâmica e doze níveis de ataque.

- **Neoclassicismo** representa uma reação a todos os exageros estruturais e foi promovido por Ferruccio Busoni, em 1920. É uma corrente oposta ao atonalismo e dodecafonismo. Entre os representantes deste estilo encontram-se: Serguei Prokofiev, Igor Stravinski, Paul Hindemith, Maurice Ravel, *Grupo dos Seis* (Darius Milhaud, Francis Poulenc, Georges Auric, Germaine Tailleferre e Louis Durey), Escola da Nadia Boulanger (principalmente os compositores americanos, Walter

¹³ “Redarea unor stari extreme tensionate cere lichidarea distinctiei dintre consonanta si disonanta” (Iacobescu, 2007b)

Piston, Roy Harris, Aaron Copland), Witold Lutoslawsky, Hans W. Henze, Béla Bartók, George Enescu.

O neoclassicismo é uma corrente que tem como objetivo readquirir na composição os traços da música de uma época passada, utilizando temas e géneros antigos ou assumindo o espírito dos antigos estilos – pré-clássico e clássico.

- **Modalismo** é uma outra corrente específica do século XX. Os principais representantes são: Claude Debussy, Maurice Ravel, Luigi Dallapiccola, André Jolivet, Hans W. Henze, Henri Dutilleux, Francisc Poulenc, George Enescu.

A tonalidade é que sofreu mais devido às inquietações e às exibições das correntes do século XX, assim que “...a tonalidade não poderia evoluir mais senão autodestruindo-se, e então fatigados de demasiada funcionalidade e demasiadas relações de interdependência entre os sons tonais, os compositores do fim do século XIX e princípio do século XX escolhem o caminho de retorno ao modalismo, um modalismo evidentemente superior ao renascentista e pré-renascentista, um modalismo enriquecido com a experiência da tonalidade, um modalismo que aproxima por vezes o total cromático.”¹⁴

Os modos podem ser divididos em três categorias:

- Modos medievais – jónio, dórico, frígio, lídio, mixolídio, eólio e lócrio, com as suas variantes, obtidas por cromatização de alguns graus;
- Modos próprios da música popular – com menos graus, como: pré-pentatónicas, pentatónicas e hexacordes.
- Modos criados pelos compositores – *artificiais*.

Claude Debussy utilizou as escalas pentatónicas, a escala hexatónica, os modos populares e gregorianos, assim como estruturas diatónicas ou cromáticas próprias.

¹⁴ “...tonalitatea nu mai putea evolua decat autodistrugandu-se, si astfel, satui de prea multa functionalitate si de prea multe relatii de independenta intre sunetele tonale, compozitorii de la rascrucea secolului XIX si XX aleg drumul revenirii la modalism, un modalism insa evidente superior celui renascentista si prerenascentist, un modalism inbogatit de experienta tonalitatii, un modalism ce frizeaza uneori totalulromatic” (Buciu, 1981 p.13)

Em 1944, Olivier Messiaen publica um tratado *Technique de mon langage musical*, que aborda aspectos rítmicos, melódicos, formais e harmônicos próprios de sua criação musical onde são mencionadas ideias como: *modos de transposição limitada, ritmos não -retrogradáveis, valores acrescentados, notas acrescentadas*.

- **Novo Folclorismo** representa um novo progresso das escolas nacionais, tendo como representantes principais Belá Bartók, George Enescu, Karol Szymanovsky, Manuel De Falla, Heitor Villa Lobos. Cada um destes compositores conseguiu sintetizar a criação específica dos povos a que pertenciam, integrando-os num circuito mundial. Os elementos apoiados no folclore dão força e originalidade ao estilo destes compositores. Por um lado, as suas criações representam a elevação da música dos respetivos países, à uma notoriedade internacional, e, por outro lado, significam a descoberta de vias importantes de evolução para a arte musical em geral.
- **Música concreta e eletrónica.** Em 1948, Pierre Schaeffer fez o primeiro trabalho prático em gravação do ruído: apito da locomotiva, das rodas do comboio, latas vazias rolando, vários sons primários da fita magnética sendo processados através de várias técnicas de estúdio. Entre os compositores que se juntaram à iniciativa de Schaeffer mencionamos: Jean Barraque, Maurice Le Roux, Karlheinz Stockhausen, Iannis Xenakis.

Em 1953, estimulado por experiência do Schaeffer, Herbert Eimert cria a música eletrónica, composta por sons sinusoidais e criada através de dispositivos eletrónicos no seu estúdio, em Köln, tentativa que foi seguida por Karlheinz Stockhausen, Edgar Varèse, Luciano Berio, Luigi Nono, Krzysztof Penderecki. Entre todas as mudanças propostas durante o século XX, a introdução da eletrónica na prática musical pode ter consequências entre as mais diversas e radicais. A transformação dos instrumentos tradicionais em instrumentos eletrónicos significou um progresso na realização da diversidade dos timbres, para, além de ampliar o *ambitus* e multiplicar a diversidade dos timbres, novos instrumentos eletrónicos, culminando com o sintetizador, trazem na prática a escala sonora contínua, tornando possível conseguir uma orquestração impossível de realizar com os instrumentos tradicionais.

A síntese da música concreta – eletrônica é feita por Stockhausen com a sua obra-prima *Gesang der Jünglinge* (1955-56) (O Canto dos Adolescentes) para voz de adolescente e sonoridades eletrônicas (Menezes & Filho, 2006 p.274).

- **Aleatorismo ou Indeterminação** é uma outra corrente de século XX que proporciona ao intérprete liberdade na execução da obra, ao qual se juntaram John Cage, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Henri Pousseur, Luciano Berio. O mais conhecido entre os compositores que abordaram este gênero musical é o John Cage, com o seu primeiro *piano preparado* e a *música do silêncio*, que compôs – entre outras obras- *Imaginary Landscape nº 4* para doze estações de rádio distintas e *Imaginary Landscape nº. 52* para quarenta e duas gravações fonográficas diferentes.
- **Música estocástica** é iniciada por Iannis Xenakis em 1955 que propõe um novo método composicional baseado na matemática e em cálculos combinatórios. Nestas combinações, como nos seus desenvolvimentos contam todos os parâmetros do som, não só a altura, como também a duração, a intensidades e o timbre que são sujeitas ao princípio de cálculo e desenvolvimentos, inicialmente propostos.
- **O minimalismo** é uma corrente musical com início na segunda metade do século XX que tem as suas origens nos Estados Unidos da América. As principais características do estilo incluem harmonia e ritmos consonantes, a estagnação ou a transformação gradual, e muitas vezes reiteração de frases musicais ou unidades menores como figuras, motivos e células. Os representantes desta corrente são: Terry Riley, Philip Glass, Steve Reich, La Monte Young, Louis Andriessen, Karel Goeyvaerts, Michael Nyman, Erik Satie, Arvo Pärt.

Portanto, no século XX, a paisagem musical é muito rica em diferentes correntes, destinadas a enriquecer os repertórios musicais com obras mais variadas do ponto de vista estilístico, formal, expressivo: impressionismo, expressionismo, dodecafonismo vienense, neoclassicismo, novo folclorismo, música concreta e eletrônica, aleatorismo, música estocástica e minimalismo.

1.4. Técnicas instrumentais inovadoras na música contemporânea

O violino tem uma qualidade excepcional para produzir uma ampla variedade de sons, que vão desde o horrível ao sublime. Esta é uma possível pista que comprova como o violino conseguiu manter-se o instrumento preferido de quase todas as tendências estilísticas, desde os seus primórdios, na tradição da música ocidental. Esta relação tem sido fundamental para a música, cujos compositores têm impulsionado as possibilidades técnicas do violino, e os violinistas que incessantemente interpretaram a música com inigualável expressão artística e virtuosismo. Nos últimos cinquenta anos, o mundo da música vem passando por uma revolução *timbral*, onde um grande número de novos e excitantes sons e timbres foram descobertos. Esses novos recursos foram adicionados à paleta sonora de música para violino com o intuito de abrir novos horizontes.

A criação musical da primeira metade do século XX utiliza, em geral nos instrumentos de cordas, os golpes de arco usuais: ao talão, a ponta, battutta, com as cerdas ou col legno.

Ao longo do tempo, a técnica instrumental foi obrigada a acompanhar os procedimentos exigidos pelos compositores, e o resultado levou para:

- enriquecimento do leque das modalidades de ataque
- utilização do arco como instrumento de percussão
- a vara do arco reivindicou direitos (quase) iguais com as crinas do arco
- o golpe de arco é realizado perto do cavalete, atrás do cavalete, em cima do cavalete, sobre o ponto (Sul Tasto) ou mesmo no corpo do instrumento
- a ressonância do corpo do instrumento foi valorizada através de meios de percussão
- os sons do instrumento foram complementados com batidas de dedos e mãos
- as características dos sons focaram-se no timbre e as suas metamorfoses
- emancipação do ruído levou a ampliação da técnica da mão direita
- desenvolveu-se a técnica do improviso
- desenvolveram-se novas maneiras de interpretação dos ornamentos
- desenvolveram-se competências de ler as partituras modernas

- a interpretação passou da conotação estética à denotação precisa das categorias (por exemplo o glissando e o grotesco)
- teorizaram-se noções e maneiras que representam o típico composicional de alguns compositores (“Bartók-pizz”)
- recorre-se frequentemente a combinação e sobreposição dos procedimentos técnicos de configurar os timbres sonoros
- fragmentos típicos do aleatorismo transformam os intérpretes em cúmplice ao ato criador

Tudo isto representa a dinâmica da linguagem musical, da função estética da arte e implícito da técnica instrumental (Strange & Strange, 2001).

Num livro dedicado a semiografia da pianística contemporânea lemos o seguinte:

“Podem-se delimitar em algumas categorias as tendências semiográficas manifestadas ao longo do século XX:

- I. Em virtude da crise do som, vão desenvolver-se no início do século modalidades de exploração dos recursos do instrumento em todos os aspetos... por exemplo batidas, pancadas ou ações realizadas com a ajuda de instrumentos auxiliares de tipo baqueta etc. [...]”¹⁵
- II. “...uma explosão dos sinais de notação, com evidentes tendências para visualização, escritas em que se dá liberdades ao instrumentista”... “notações espaciais, baseadas no espaçamento dos contornos gráficos, ou novos símbolos, gerando várias interpretações, por vezes contraditórias, da mesma mensagem musical”¹⁶
- III. Uma ação de “sintetização, onde, da multidão de sinais e soluções técnicas, tendem ao clássico só alguns sinais, que correspondem a algumas realidades sonoras validadas. Lembramos aqui o cluster, o efeito da

¹⁵ “Se pot delimita in cateva categorii tendintele semiografice manifestate pe parcursul secolului XX:

I Cauzata de criza sunetului, se vor contura la inceputul secolului modalitati de explorare a resurselor instrumentului sub toate aspectele...de ex.: lovituri, batai sau actiuni cu ajutorul unor instrumente auxiliare de tip bagheta, etc. [...] (Nedelcut, 2003 p.120).

¹⁶ II “...”o explozie a semnelor de notatie cu evidente tendinte inspre vizualizare, scriituri in care se acorda libertati instrumentistului”... “notatii spatiale, bazate pe distantarea unor contururi grafice, sau simboluri noi care au generat interpretari variate, uneori chiar contradictorii, ale aceleiasi mesaj musical” (Nedelcut, 2003 p.121).

extensão da vibração, o glissando, etc., que se impõem como técnicas específicas [...]”¹⁷

Assim, “assistimos a tendência da partitura contemporânea se transformar num código simbolístico que, através da sua homologação com a semiótica linguística, cria verdadeiros ideogramas musicais, características de cada compositor, pelo que cada autor define o seu próprio código visual...”¹⁸

Com certeza, todas as afirmações do livro citado não são válidas só para a semiografia pianística, os outros instrumentos reivindicam também a verdade desta convicção.

¹⁷ III O actiune de “sintetizare, in care din multitudinea semnelor si a solutiilor tehnice se clasicizeaza doar anumite semne, care corespund unor realitati sonore validate. Amintim aici *cluster*-ul, efectul de prelungire a vibratiilor, *glissando*-ul etc, ce s-au impus ca tehnici specifice [...]” (Nedelcut, 2003 p.121).

¹⁸ Prin aceasta, “assistam la tendinta partiturii contemporane de a se transforma intr-un cod simbolistic, ce prin omologare cu semiotica lingvistica creaza adevarate *ideograme muzicale*, caracteristice fiecarui compositor in parte, deci, fiecare autor isi elaboreaza propriul sau cod visual...” (Nedelcut, 2003 p.122).

2. A criação musical para violino solo em Portugal

2.1.A vida musical portuguesa no século XX

Quanto à **escola musical portuguesa** os primeiros passos na direção da Nova Música foram dados por Lopes Graça. A partir 1960 o desejo de acompanhar as tendências musicais da Europa começa a ser sentido pelos jovens compositores portugueses.

Lopes-Graça considerou a entrada da Nova Música em Portugal o princípio do fim no caminho de consolidação da música portuguesa como uma “realidade étnico-cultural”. A ânsia de atualismo dos jovens compositores portugueses prosélitos de Schönberg e Webern representou um ponto de viragem na criação musical portuguesa (da Silva Reis, 1991 p.131).

Segundo Mário Vieira de Carvalho, no plano da criação musical verifica-se uma notória viragem por volta de 1960. Começa a emergir uma nova geração de compositores, na casa dos 20 anos, influenciados pelo pensamento serial que se desenvolvera na Europa do pós-guerra a partir de Darmstadt e tinha como principais expoentes Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen e Luigi Nono (Carvalho, 1996 p.329).

Em Portugal a implementação verdadeira do pensamento serial e dos seus desenvolvimentos no sentido do aleatório e da improvisação cabe a dois grandes compositores dos meados dos anos 60, Jorge Peixinho e Emmanuel Nunes frequentadores dos Cursos de Darmstadt. Peixinho foi o fundador do Grupo de Música Contemporânea em 1970, grupo que era na altura o principal destinatário das suas obras e permitiu-lhe no âmbito da sua criação o desenvolvimento de práticas de improvisação coletiva. Emmanuel Nunes que fixou a sua residência em Paris regressava regularmente a Portugal como compositor diretor de seminários de composição na Fundação Calouste Gulbenkian de Lisboa depois de 1981 (Azevedo, 1998 p.37).

De uma importância fulcral na área do ensino da composição em Portugal é o contributo pedagógico marcante do Christopher Bochmann como compositor e professor. Aos 16 anos, C. Bochmann foi estudar para Paris com Nadia Boulanger antes de ingressar na Universidade de Oxford (New College), onde estudou com David Lumsden, Kenneth Leighton e Robert Sherlaw Johnson. Presidiu à Direção da Escola Superior de Música de

Lisboa de 1995 a 2001. No contexto do seu desempenho a nível pedagógico, interveio ativamente no ensino da música em Portugal. A sua atividade inclui a publicação de diversos estudos e manuais de apoio a disciplinas do curso de composição, bem como trabalhos de recuperação e revisão de partituras destinadas a primeiras audições modernas. Christopher Bochmann desempenha o papel de Maestro Titular da Orquestra Sinfónica Juvenil, instituição que lidera artisticamente desde 1984.¹⁹ Muitos dos compositores da nova geração de Portugal tiveram como mentor o Professor Doutor Christopher Bochmann.

A atividade destes mestres, e dos seus discípulos, levou a uma verdadeira explosão no domínio da criação musical portuguesa. Após a criação do Grupo da Música Contemporânea de Lisboa (1970) surgiram mais formações dedicadas a este tipo de repertório: Grupo Música Nova (1973), Oficina Musical (1978), ColcViva et Miso Ensemble (1985), Drumming (1999), Remix Ensemble (2000), OrquestrUtopica (2001), L'Ensemble XX/XXI (2003), Sound'Ar-Te Electric Ensemble (2007). (Telles, 2011)

2.2.Os compositores portugueses ou residentes em Portugal com obras para violino solo desde 1950

No quadro seguinte são apresentados alfabeticamente, por apelido, os compositores portugueses ou residentes em Portugal que tem nos seus portefólios obras para violino solo, compostas posteriormente ao ano 1950. As fontes utilizadas para conceber este quadro foram o Centro de Investigação & Informação da Música Portuguesa²⁰ a Meloteca Sítio de Músicas e Artes²¹, o livro *A Invenção dos Sons* de autoria de Sérgio Azevedo, a Associação Movimento Patrimonial pela Música Portuguesa (MPMP) - base de dados de compositores portugueses²² entre outros meios disponíveis. É

¹⁹ Entrevista Prof. Doutor Christopher Bochmann, Centro de Investigação e Informação da Música Portuguesa (MIC) (Castro, 2003). Disponível em http://www.mic.pt/dispatcher?where=5&what=2&show=0&peessoa_id=32&lang=PT Acedido em 2 de Setembro de 2013

²⁰ Centro de Investigação & Informação da música Portuguesa. Disponível em www.mic.pt. Acedido em 3 de Setembro de 2013

²¹ Meloteca Sítio de Músicas e Artes. Disponível em www.meloteca.com. Acedido em 3 de Setembro de 2013

²² ATRIUM, base de dados de compositores portugueses da Associação Movimento Patrimonial pela Música Portuguesa. Disponível em <https://sites.google.com/site/patrimoniomusical>. Acedido em 5 de Setembro de 2013

preciso salientar que a pesquisa efetuada foi tão completa quanto possível e que, portanto, podem eventualmente existir algumas omissões.

N.º	Compositor	Obra	Ano da composição
1	Carlos Alberto Augusto	Romeu e Julieta	1997
2	Carlos Azevedo	Interchange	1999
3	Sérgio Azevedo	Sonatina	2004
4	Sérgio Azevedo	Sonatina nº 1 para Violino Solo	2004
5	Sérgio Azevedo	Sonatina nº 2 para Violino Solo	2004
6	Sérgio Azevedo	Sonatina nº 3 para Violino Solo	2004
7	Sérgio Azevedo	Sonatina nº 4 para Violino Solo	2006
8	Miguel Azguime	Soit Seul Sûr de Son	2004-2005
9	Christopher Bochmann	Partita nº 1	1972
10	Christopher Bochmann	Partita nº 2	1978
11	Christopher Bochmann	Essay III	1981
12	Christopher Bochmann	Lied I	2002
13	Christopher Bochmann	Three Caprices	1969
14	Christopher Bochmann	Cavatina	2010
15	Eurico Carrapatoso	Fantasia em Sol para Violino Solo	2006
16	Sara Carvalho	Solos I	1997
17	Sara Carvalho	The moon lost her name	2007
18	Nuno Côrte-Real	Due Poesie per l'Infinito	1996
19	Nuno Côrte-Real	L'Odore di Mare, Eternelle Nostalgie	1997
20	Alexandre Delgado	Peças Fáceis (Cantilena)	2000-2001
21	Alexandre Delgado	Peças Fáceis (Deia)	2000-2001
22	Manuel Durão	Invenção sobre uma Rua	2010
23	Paulo Ferreira-Lopes	de Profundis	2006
24	Luís de Freitas Branco	Prelúdio e Fuga	1910
25	Nuno Miguel Henriques	Cadenza	2005
26	Nuno Jacinto	Solo I	2006
27	Nuno Jacinto	Solo II - a Torga	2007
28	Nuno Jacinto	Cantilena	2008
29	Nuno Jacinto	Solo III - Survoler Messiaen	2008
30	Fernando C. Lapa	Música para "Paixões"	2001
31	Fernando C. Lapa	Tema e Variações	2001
32	Cândido Lima	Oi in Lov	1997
33	Ângela Lopes	Peça X	1998
34	Fernando Lopes-Graça	Prelúdio e Fuga	1960
35	Fernando Lopes-Graça	Esponsais	1984
36	João Madureira	Solo	2002
37	Carlos Marecos	portuguese tunes for an english man	2006
38	Daniel Martinho	Canção da Eternidade	2009
39	Yan Mikirtumov	Poisk	2010
40	Yan Mikirtumov	Lágrimas	2011
41	Emmanuel Nunes	Einspielung I	1979
42	João Pedro Oliveira	Integrais I	1986
43	Eduardo Luís Patriarca	Bruit II	1995

44	Eduardo Luís Patriarca	... para uma voz sem acompanhamento	1995
45	Jorge Peixinho	The Missing Miss	1985
46	Jorge Peixinho	Glosa III	1990
47	Jorge Prendas	Para Acabar de Vez com Este Ódio	1998
48	Jorge Prendas	Three steps four the fall	2006
49	Vítor Rua	Sul G	1995
50	Vítor Rua	Introduction	1996
51	Joaquim dos Santos	Arioso	2008
52	Daniel Schvetz	Piccolo studietto in tango style per violino	2010
53	Daniel Schvetz	Milhoverdeando	2012
54	Filipe de Sousa	Caleidoscópio	1981
55	Filipe de Sousa	Prelude to a Manitoba Spring	1985
56	Filipe de Sousa	Peça em forma de alba para violino solo	2001
57	Filipe de Sousa	(alfa) Beta	2004
58	Sofia Sousa Rocha	Jogo breve	2008
59	César Viana	Batuk	2010
60	César Viana	La Scripcaria	2012
61	Carlos Zíngaro	Solo - Monastère des Jerónimos	1989
62	Carlos Zíngaro	Solo NeueJazzMusik	1989-1995
63	Evgueni Zoudilkine	Vocalise	1996

2.3. Os compositores e as suas obras

2.3.1. Miguel Azguime

Compositor, poeta, percussionista, Miguel Azguime nasceu em Lisboa em 1960. Em 1985, fundou com Paula Azguime o Miso Ensemble, duo de flauta e percussão, reconhecido pelo público e pela crítica como um dos mais importantes agrupamentos portugueses de música contemporânea²³.

Miguel Azguime obteve vários prémios de composição e de interpretação para as mais diversas formações, instrumentais e/ou vocais, com e sem eletrónica, música eletroacústica, e ainda música para Teatro, Dança e Cinema. A sua ópera Itinerário do Sal estreada em 2006 tem circulado por todo o mundo. Miguel Azguime é premiado no concurso Music Theatre NOW na categoria Other Forms beyond Opera em Setembro de

²³ Extraído da apresentação realizada no Centro de Investigação & Informação da Música Portuguesa Disponível em http://www.mic.pt/dispatcher?where=0&what=2&show=0&peessoa_id=67&lang=PT Acedido em 6 de Setembro de 2013. (MIC, 2013b)

2008 pela sua ópera Itinerário do Sal e pelo seu conceito de nova ópera ao qual dá o nome de *New Op-Era*²⁴.

No blog da Música Eletroacústica, a música de Miguel Azguime é caracterizada como "distinta pela originalidade que reflete na multiplicidade e diversidade das suas obras cada uma das facetas do seu intenso percurso como compositor, como percussionista, como improvisador e como poeta"²⁵.

À sua intensa atividade de compositor, de percussionista e de investigador, vem juntar-se uma constante dedicação na divulgação e fomento das novas linguagens musicais e das relações da música com a tecnologia. Neste sentido tem multiplicado as ações, destacando-se a fundação da editora independente Miso Records, a realização do Festival Internacional MÚSICA VIVA, a criação da Federação Portuguesa de Música Eletroacústica / UNESCO, a direção da Secção Portuguesa da Sociedade Internacional de Música Contemporânea / UNESCO, a criação do Miso Studio, estúdio para o desenvolvimento da música eletrónica em tempo real, sendo sua a conceção e realização da primeira *Orquestra de Altifalantes* portuguesa.

Obra interpretada ***Soit Seul Sûr de Son***

Obra composta entre os anos 2004 e 2005, encomendada pela Casa da Música de Porto.

Circulação da obra:

Estreia 2006/09/24 - Festival MUSICA Cité de la Musique et de la Danse, Estrasburgo, França. Intérprete Angel Gimeno (violino)

Execução 2006/10/24 - Festival d'Automne, Paris, França. Intérprete: Angel Gimeno (violino)

Execução 2006/11/04 - Festival Novas Músicas, Casa da Música Porto, Portugal. Intérprete Angel Gimeno (violino)

²⁴ Site Miguel Azguime disponível em http://www.azguime.net/Miguel_Azguime_eng/biography.html, acedido em 26 de Novembro de 2013 (Azguime, 2013)

²⁵ Blog da Música Eletroacústica - Miguel Azguime / música eletroacústica. Disponível em <http://electroacusticamusica.blogspot.pt/2023/11/miguel-azguime.html>, acedido em 26 de Novembro de 2013("Miguel Azguime / música electroacústica," 2007)

Execução 2007/07/14 - Casa da Música Porto, Portugal. Remix Ensemble: Angel Gimeno (violino)

Execução 2007/08/30 - Nordic Composers Council / Nordic Music Days De Geerhallen, Norrköping, Suécia. Remix Ensemble: Peter Herresthal (violino)

Execução 2009/02/05 - Bauer & Hieber - Schott Recital Room, Londres, Reino Unido, Intérprete Darragh Morgan (violino)

Execução 2009/10/30 - University of Aberdeen - The Institute of Medical Sciences Foresterhill, Reino Unido. Intérprete Darragh Morgan (violino)

Execução 2009/11/03 - Universidade de Edimburgo - Reid Concert Hall, Edimburgo, Reino Unido. Intérprete Darragh Morgan (violino)

Execução 2009/11/13 - Temporada Miso Music em Residência no IFP Instituto Franco-Português - Auditório Phillippe Friedman, Lisboa, Portugal. Intérprete Suzanna Lidegran (violino), Miguel Azguime (electrónica)

Execução 2010/06/11 - 25 Anos Miso Music Portugal - Dias de Cascais, Centro Cultural de Cascais, Portugal. Intérprete Suzanna Lidegran (violino), Miguel Azguime (eletrónica em tempo real)

Execução 2011/01/29 - Música Contemporânea para Violino Solo Casa-Museu Verdades de Faria - Museu da Música Portuguesa, Monte Estoril, Portugal. Solistas da Metropolitana - Liviu Scripcaru (violino)

2.3.2. Christopher Bochmann

Christopher Bochmann começou a compor com 14 anos de idade. Formou-se em composição pela Universidade de Oxford, mas estudou também com a famosa Nadia Boulanger em Paris e com Richard Rodney Bennett em Londres. O compositor trabalha em Portugal desde 1980. Lecionou em várias escolas na área de Lisboa nomeadamente no Instituto Gregoriano de Lisboa e no Conservatório Nacional. Durante seis anos, foi Diretor da Escola Superior de Música de Lisboa, onde também coordenou o curso de Composição de 1990 a 2006. Desde 2006 é Professor Catedrático da Universidade de Évora, onde desde

2009 também é Diretor da Escola de Artes. É maestro titular da Orquestra Sinfónica Juvenil desde 1984 com a qual gravou três CD's da sua própria música.

Em 2004 foi-lhe atribuído uma Medalha de Mérito Cultural do Ministério da Cultura. E em 2005 foi agraciado pela rainha Isabel II com a condecoração O.B.E. (Officer of the Order of the British Empire).

Prémios e distinções Concurso Basco de Composição Coral - 1º Prémio em 1988 País Basco- Espanha, Concurso Internacional Viotti 3º Prémio em 1980 Itália, Concurso Internacional de Viena 2º Prémio em 1977 Viena-Áustria, Lili Boulanger Memorial Prize em 1976 Boston-Estados Unidos da América, Complainte de la Lune en Province Stroud International Composers' Competition 1º Prémio em 1974 Reino Unido, Trio Competition 1º Prémio em 1970 Conservatoire Américain Fontainebleau-França, John Lowel Osgood Memorial Prize em 1970 Universidade de Oxford-Reino Unido, Lili Boulanger Memorial Prize em 1968 Boston-Estados Unidos da América ²⁶.

No concerto realizado no dia 6 de Novembro de 2011 no Palácio Foz o Grupo de Música Contemporânea da Orquestra Sinfónica Juvenil homenageou o maestro e compositor Christopher Bochmann. Luís Ramos, na apresentação realizada no site do radio Antena 2 elogia o maestro que "têm desempenhado ao longo destes anos um papel fundamental na divulgação da música clássica" ²⁷.

Conforme a biografia publicada no próprio site, a sua obra abrange todos os géneros menos o da música eletroacústica²⁸, relativo ao seu estilo musical este tem passado por uma fase de considerável complexidade com a utilização de várias técnicas aleatórias e

²⁶ Extraído da apresentação realizada no Centro de Investigação & Informação da Música Portuguesa Disponível em http://www.mic.pt/dispatcher?where=0&what=2&show=0&peessoa_id=32&lang=PT. Acedido em 27 de Novembro de 2013. (MIC, 2013a)

Site Christopher Bochmann disponível em <http://www.christopherbochmann.com>. Acedido em 27 de Novembro de 2013 (Bochmann, 2013)

²⁷ Apresentação realizada no site da Antena 2 por Luís Ramos com ocasião da homenagem a Christopher Bochmann. (Fonte: <http://www.rtp.pt/antena2/?t=Homenagem-a-Christopher-Bochmann.rtp&article=2146&visual=2&layout=5&tm=2>).

²⁸ Extraído da apresentação realizada no site do compositor Christopher Bochmann. <http://www.christopherbochmann.com/page8/index.html> Acedido em 27 de Novembro de 2013 (Bochmann, 2013)

nos anos mais recentes, as suas obras simplificaram-se bastante, seguindo assim um aspecto da tendência pós-modernista sem recurso a neo-tonalidades²⁹.

Obras interpretadas: ***Sonatina, Partita n.º. 1, Three Caprices, Lied I, Cavatina, Essay III e Partita n.º. 2.***

Circulação das obras:

Sonatina – não existe informação oficial sobre a data de composição, da estreia e da circulação da obra.

Partita n.º. 1 – obra composta em 1972.

Estreia 1976/04/21 - Spode Houde, Oxon, Reino Unido. Intérprete: Michael Bochmann (violino)

Estreia nacional 2010/03/13 - Ministério das Finanças - Salão Nobre Lisboa Portugal. Solistas da Metropolitana: Liviu Scripcaru (violino)

Execução 2010/03/11 - Sede da Metropolitana, Lisboa, Portugal. Solistas da Metropolitana: Liviu Scripcaru (violino)

Three Caprices - obra composta em 1969.

Estreia 2010/03/11 - Sede da Metropolitana, Lisboa, Portugal. Solistas da Metropolitana: Liviu Scripcaru (violino)

Execução 2010/03/13 - Ministério das Finanças - Salão Nobre, Lisboa, Portugal. Solistas da Metropolitana: Liviu Scripcaru (violino)

²⁹ Extraído da apresentação do maestro Christopher Bochmannn no site da Orquestra Sinfónica Juvenil. Disponível: http://www.sinfonica-juvenil.com/?page_id=17 Acedido em 27 de Novembro de 2013 (OSJ, 2013)

Lied I - obra composta em 2002, dedicada ao compositor Dimitri Terzakis

Estreia 2002/06/04 - Hochschule fur Musik und Theater, Leipzig, Alemanha Intérprete Yan Zhiang (violino)

Execução 2011/01/29 - Solistas da Metropolitana - Música Contemporânea para Violino Solo Casa-Museu Verdades de Faria - Museu da Música Portuguesa, Monte Estoril, Portugal. Intérprete Liviu Scripcaru (violino)

Cavatina - obra composta em 2010

Estreia 2011/01/29 - Solistas da Metropolitana - Música Contemporânea para Violino Solo Casa-Museu Verdades de Faria - Museu da Música Portuguesa, Monte Estoril, Portugal. Intérprete Liviu Scripcaru (violino)

Essay III - obra composta 1981

Estreia 1997/05/06 - Centro Cultural de Belém, Lisboa, Portugal. Intérprete: Lúcia Soares (violino)

Execução 2011/02/17 - Música Contemporânea para Violino Solo Sede da Metropolitana, Lisboa, Portugal. Solistas da Metropolitana Liviu Scripcaru (violino)

Execução 2011/02/19 - Música Contemporânea para Violino Solo Casa-Museu Verdades de Faria - Museu da Música Portuguesa, Monte Estoril, Portugal. Solistas da Metropolitana Liviu Scripcaru (violino)

Partita n.º 2 obra composta em 1980, premiada como 3º prémio no Concurso Internacional Viotti Itália em 1980.

Estreia 1980/07/27 - Semley, Reino Unido. Intérprete Michael Bochmann (violino)

Execução 2011/02/17 - Música Contemporânea para Violino Solo, Sede da Metropolitana, Lisboa, Portugal. Solistas da Metropolitana Liviu Scripcaru (violino)

Execução 2011/02/19 - Música Contemporânea para Violino Solo Casa-Museu Verdades de Faria - Museu da Música Portuguesa, Monte Estoril, Portugal. Solistas da Metropolitana Liviu Scripcaru (violino)

2.3.3. Sara Carvalho

Sara Carvalho nasceu no Porto em 1970. Sara Carvalho está interessada tanto na interação das diferentes artes performativas, enquanto extensão e transformação do pensamento musical, como de todos os aspetos associados com a narrativa musical. As suas obras têm sido regularmente tocadas, tanto em Portugal como no estrangeiro, por diferentes ensembles e solistas como Mieko Kanno, Pedro Carneiro, Pedro Rodrigues, Northen Symphonia, University of York Chamber Orchestra, Orquestra Metropolitana de Lisboa, Ensemble Lontano, Black Hair, Remix Ensemble, Duque Quartet, Composers Ensemble, Capricorn Ensemble, Medea String Quartet, Ensemble Neue Musik, OrquestrUtópica, Verge Ensemble, Performa e GMCL.

Enquanto compositora a sua investigação centra-se sobretudo na intersecção das artes performativas enquanto extensão e transformação musical, e em questões relacionadas com gesto e narrativa musical. Na área da investigação em Educação o enfoque é sobretudo na influência do processo criativo no desenvolvimento do pensamento musical³⁰.

Obra interpretada: ***Solos I***

A obra *Solos I* é a primeira obra de um ciclo intitulado "The Book of Solos" e foi composta em Janeiro de 1997. A edição da obra foi realizada na Editora Quantitas -

³⁰ Extraído da apresentação realizada no site do Centro Investigação & Informação da Música Portuguesa. Disponível em : http://www.mic.pt/dispatcher?where=0&what=2&show=0&compositor_id=49&peessoa_id=125&lang=PT&site=cim. Acedido em 25 de Novembro de 2013 (MIC, 2013d).

Círculo Católico d'Operários - Tipografia do Ave, S.A em 27 de Setembro de 2003, Póvoa de Varzim, Portugal.

Circulação da obra:

Estreia 2001/03/24 - São João da Madeira, Portugal. Intérprete David Lloyd

Execução 1997/06/09 - York, Reino Unido, Intérprete Mieko Kanno

Execução 2003/05/17 - V Edição do Concerto de Música Contemporânea, Vila do Conde, Portugal

Execução 2003/11/08 - 1ºs Encontros de Compositores Contemporâneos, Vila do Conde, Portugal.

Execução 2003/06/16 - Universidade de Aveiro - Departamento de Comunicação e Arte, Aveiro, Portugal. Intérprete David Lloyd

Execução 2011/02/24 - Música Contemporânea para Violino Solo Casa-Museu Verdades de Faria - Museu da Música Portuguesa, Monte Estoril, Portugal. Solistas da Metropolitana Liviu Scripcaru

2.3.4. Carlos Marecos

Nasceu em Lisboa em 1963. Licenciou-se em Composição na Escola Superior de Música de Lisboa, onde estudou, entre outros, com Eurico Carrapatoso, António Pinho Vargas e Christopher Bochmann. Frequentou seminários dirigidos por Emmanuel Nunes, Gilbert Amy e Louis Andriessen, entre outros. Prémio Lopes Graça de Composição de 1999 com a obra "Canções Populares Portuguesas" para soprano e piano e pelo segundo ano consecutivo ganhou o mesmo prémio na edição de 2000 com a obra "5 miniaturas para violoncelo solo". É diretor musical do "Ensemble Portátil" com os quais tem desenvolvido

um trabalho na área da música contemporânea e na harmonização de música tradicional portuguesa³¹.

Num artigo publicado no jornal The New York Times, em 20 de Junho de 2005, a obra de Carlos Marecos *Ligamos os motores damos aos remos*, foi classificada como a mais impressionante das obras portuguesas no Festival *New Paths in Music* em Manhatann³² (Kozinn, 2005).

Obra interpretada: ***Portuguese Tunes for an English Man***

Obra composta em 2006 e dedicada ao violinista colombiano Nicholas Ramirez Celis e estreada por mim a nível nacional.

Circulação da obra:

Execução 2010/03/11 - Sede da Metropolitana, Lisboa, Portugal. Solistas da Metropolitana: Liviu Scripcaru (violino)

Execução 2010/03/13 - Ministério das Finanças -Salão Nobre, Lisboa, Portugal. Solistas da Metropolitana: Liviu Scripcaru (violino)

Execução 2012/02/24 - Metropolitana 20 Anos - Tocar o Futuro, Casa Museu Dr. Anastácio Gonçalves, Lisboa, Portugal. Liviu Scripcaru (violino)

Execução 2012/02/25 - Metropolitana 20 Anos - Tocar o Futuro, Sede da Orquestra Metropolitana, Lisboa, Portugal. Liviu Scripcaru (violino)

2.3.5. Yan Mikirtoumov

Yan Nikolaevitch Mikirtoumov (n. 1974) é natural de Moscovo (Rússia). Iniciou a sua formação aos 5 anos de idade na Escola Estatal do Arte Coral A. V. Sweschnikov em Moscovo, onde obteve o diploma, com distinção, na especialidade de Direção Coral. Em 1997 finalizou a sua Licenciatura em Direção Coral na Academia Superior de Arte Coral

³¹ Extraído da apresentação realizada no site do Centro Investigação & Informação da Música Portuguesa. Disponível em http://www.mic.pt/dispatcher?where=0&what=2&show=0&peessoa_id=213&lang=PT. Acedido em 22 de Novembro de 2013 (MIC, 2013f).

em Moscovo na classe do professor Viktor Popov (Direção Coral) e Mikhail Arkadiev (Piano). Entre Setembro de 97 e Janeiro de 1998, especializa-se em Composição no Conservatório Superior de P. I. Tchaikovsky em Moscovo com o professor Roman Ledenev. Desde 1999 reside em Portugal, onde começou a sua carreira como professor. Lecionou em vários Conservatórios disciplinas como Coro, Canto, Formação Musical, Música de Câmara, Piano e Acompanhamento. Foi Maestro do Coro dos Pequenos Cantores da Academia de Amadores de Música, com qual participou na apresentação da ópera *Boris Godunov* no Teatro Nacional de São Carlos (Lisboa) em 2001. Fundador de *Coro Juvenil e Coro Feminino do Conservatório de Música* de Albufeira, com os quais fez digressões por França, Alemanha, Grécia, Áustria e Espanha; e Maestro do Coro *Brisa*. Em 2001 formou o seu próprio quarteto *Con'tradicção* para o qual escreveu peças originais. Gravou diversos CD's, entre os quais: *Sinos ao longe* (como *Maestro do Coro Juvenil de Albufeira*, 2005) *Con'tradicção* (autor e pianista, 2007), *Machine Lyrique* e *La Luna* (pianista-acompanhador com a cantora Anabela Duarte, 2006 e 2008). Atualmente, é professor da Academia Nacional de Orquestra em Lisboa e na Universidade de Évora³³.

Obras interpretadas: ***Poisk e Lágrimas***

As obras foram compostas em 2010 a *Poisk* e em 2011 a *Lágrimas*. Foram compostas especialmente para serem interpretadas e posteriormente analisadas neste trabalho de investigação, sobre a música contemporânea para violino solo.

Sobre a circulação das obras, não existe mais informações além das apresentações realizadas no segundo e respectivamente o terceiro recital deste doutoramento.

2.3.6. Emmanuel Nunes

Emmanuel Nunes nasceu em 1941 em Lisboa. Foi aluno da Francine Benoît na Academia de Amadores de Música, em Lisboa e em particular estudou com Fernando Lopes-Graça. Em 1962 frequentou um curso de introdução à música contemporânea orientado por Louis Saguer e Jorge Peixinho. Aconselhado por Peixinho, foi frequentar

³³ Extraído da apresentação realizada no site da Metropolitana, disponível em <http://academiasuperiordeorquestra.metropolitana.pt/Yan-Mikirtoumov-3229.aspx>. Acedido em 28 de Outubro de 2013 (Metropolitana, 2013b).

entre 1963 e 1965, os cursos de Darmstadt onde contactou com o Henri Pousseur e Pierre Boulez. Estuda composição com Karlheinz Stockhausen e novamente com Henri Pousseur na *Rheinische Musikhochschule* de Colónia de 1965 a 1967. Regressa a Paris onde volta a trabalhar em solitário até 1970. Por forma a obter uma bolsa do Ministério de Educação Nacional em Portugal, Emmanuel Nunes inscreve-se nas aulas de Estética de Marcel Beaufils no CNSM (*Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris*). Obtém o seu primeiro prémio em 1971 depois de desenvolver com Michel Guiomar, na Sorbonne, uma tese sobre a 2ª *Cantata* de Anton Webern e a evolução da linguagem musical dessa época, trabalho que deixará inacabado.

Os primeiros concertos de Emmanuel Nunes tem lugar na Fundação Gulbenkian em Lisboa, nomeadamente *Purlieu* em 1970 e *Dawn Wo* em 1971, na sequência dos quais André Jouve o apresenta em *Perspectives du XXème siècle*, naqueles que foram os seus primeiros concertos em Paris.

As suas obras tem sido tocadas frequentemente pela Orquestra Gulbenkian e também por outros agrupamentos como *Quarteto Arditti*, o *Ensemble L'Itinéraire*, o *Ensemble Intercontemporain*, a *London Sinfonietta*, o *Ensemble Contrechamps*, o *Ensemble Modern* e a *Orquestra Südwestrundfunk de Baden-Baden* (Ferreira, 2007).

Um artigo de Augusto M. Seabra do Jornal Público publicado no dia seguinte ao falecimento do compositor descrevia o Emmanuel Nunes como sendo "sem dúvida um dos autores mais destacados da criação musical nas últimas quatro décadas"³⁴. Ainda no mesmo jornal num artigo de Romana Borges Santos, o compositor Pedro Amaral definiu o compositor Emmanuel Nunes como "um dos mais brilhantes e raros sucessores de [Karlheinz] Stockhausen"³⁵.

Obra interpretada: ***Einspielung I***

³⁴ Artigo de Augusto M. Seabra do Jornal Público publicado em 3 de Setembro de 2012 com o título *Louvor e questionação de Emmanuel Nunes* Acedido em Disponível em <http://www.publico.pt/cultura/jornal/louvor-e-questionacao-de-emmanuel-nunes-25179385> (Seabra, 2012)

³⁵ Artigo do Jornal Público publicado em 2 de Setembro de 2012 com o título *Um dos mais brilhantes e raros sucessores de Stockhausen* Disponível em <http://www.publico.pt/cultura/noticia/pedro-amaral-destaca-transversalidade-de-conhecimentos-de-emmanuel-nunes-1561389> (Borges-Santos, 2012)

A obra foi composta em 1979 e encomendada pela Fundação Calouste Gulbenkian - Serviço de Música.

Circulação da obra:

Execução 1979/06/07 - 3ºs Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea Fundação Calouste Gulbenkian - Pequeno Auditório, Lisboa, Portugal. Intérprete János Négyesy (violino)

Execução 1994/05/14 - 18ºs Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea Caixa Geral de Depósitos - Grande Auditório, Lisboa, Portugal. Intérprete Pi-Chao-Chen (violino)

Execução 2002/02/09 - Centro Cultural de Belém / Emmanuel Nunes, uma retrospectiva Centro Cultural de Belém, Grande Auditório, Lisboa, Portugal. Intérprete Hae-Sun Klang (violino)

Execução 2009/09/17 - Miso Music Portugal - Festival Música Viva 2009 Mosteiro dos Jerónimos - Claustros, Lisboa, Portugal. Intérprete Suzanna Lidegran (violino)

Execução 2009/11/13 - Temporada Miso Music Portugal no Instituto Franco-Português - Auditório Phillippe Friedman, Lisboa, Portugal. Intérprete Suzanna Lidegran (violino)

Execução 2009/05/17 - Théâtre Dunois, Paris, França. Sond'Ar-te Electric Ensemble: Suzanna Lidegran (violino)

Execução 2011/01/29 - Música Contemporânea para Violino Solo Casa-Museu Verdades de Faria - Museu da Música Portuguesa, Monte Estoril, Portugal. Solistas da Metropolitana Liviu Scripcaru (violino)

2.3.7. João Pedro Oliveira

Conforme o site do Centro de Investigação e Informação da Música Portuguesa João Pedro Oliveira é um dos mais importantes compositores portugueses da sua geração.

Estudos de música como aluno do Centro de Estudos Gregorianos, tendo continuado o seu trabalho no Instituto Gregoriano de Lisboa, onde estudou órgão³⁶.

Foi aluno de Emmanuel Nunes em seminários entre 1982 e 1985. Bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian e da Comissão Cultural Luso-Americana entre 1985 a 1990, efetuando estudos nos Estados Unidos no *Brooklyn College* e na *Universidade de New York em Stony Brook*, onde concluiu dois Mestrados e um Doutoramento em Música. As suas obras têm recebido inúmeros prémios nacionais e internacionais, entre eles 1º Prémio no Concurso Nacional de Composição em 1985, 1º Prémios Joly Braga-Santos em 1989, 1993, 1994, 1995, 1º Prémio Officina Musical em 1990, 1º Prémio Concurso Internacional de Composição em 1993, 1º Prémio Alea III (Boston-USA) em 1996, 1º Prémio Fernando Lopes-Graça em 1996, 2º Prémio Concurso Nacional de Música de Braga em 1983, 2º Prémio Concurso Nacional de Compositores de Música para Órgão em 1996, 4º Prémio Concurso Fernando Pessoa em 1995, Menção Honrosa (Stony Brook-USA) em 1998, Menção Honrosa Concurso Internacional de Composição da Rádio Húngara em 2001, 1º Prémio - Prémio Trivium do Concurso Internacional de Música Eletroacústica de Bourges (França) em 2002, Menção Honrosa Concurso Internacional de Composição de São Paulo (Brasil) em 2003, 1º Prémio Earplay 2003 Composers Competition S. Francisco (USA) em 2003, Menção honrosa Internacional Electroacoustic Music Competition 2005 Bourges (França) em 2005, 1º Prémio - Categoria B Concurso Internacional de Música Eletroacústica Musica Nova Praga (República Checa) em 2005, 2º Prémio Concurso Internacional de Música Eletroacústica de São Paulo (Brasil) em 2005, 1º Prémio Ex-aequo Méthamorphoses Bruxelas (Bélgica) em 2006, Menção Honrosa - Categoria B Concurso Musica Nova 2006 Praga (República Checa) em 2006, 1º Prémio Roma Soundtrack Competition (Itália) em 2007, 1º Prémio-Prémio Yamaha-Visiones Sonoras (México) em 2007, 1º Prémio Concurso Internacional de Música Eletroacústica de Bourges em 2007, 1º Prémio Concurso Internacional de Música Eletroacústica Musica Nova 2007 Praga (Republica Checa) em 2007, Magisterium - Grau III 35º Concurso Internacional de Música e Arte Sonora Eletroacústica de Bourges (França) em 2008, Prémio Especial Prémio Giga-Hertz para Música Eletrónica (Alemanha) em 2008, 1º Prémio III Concurso Internacional

³⁶Extraído da apresentação realizada no site do Centro Investigação & Informação da Música Portuguesa. Disponível http://www.mic.pt/dispatcher?where=0&what=2&show=0&pessoa_id=133&lang=PT. Acedido em 23 de Outubro de 2013 (MIC, 2013e).

de Composição Francisco Escudero (Espanha) em 2010, 1º Prémio Counterpoint International Competition (Itália) 2011³⁷.

Nos últimos anos tem-se interessado especialmente na interação entre a música instrumental e a música eletroacústica, utilizando estes dois meios em quase todas as suas obras mais recentes.

O consultor do serviço de música da Fundação Gulbenkian, Carlos Pontes Leça, destaca este aspeto na obra de João Pedro Oliveira: "A sua obra revela não apenas uma excelente técnica, mas também uma beleza encantatória espiritualizante, uma sensibilidade à espiritualidade cristã ou dos livros do Antigo Testamento."³⁸

Obra interpretada: ***Integrais I***

Integrais I faz parte de um conjunto de peças para instrumentos solo, *Integrais*, que foi iniciado em 1986.

Circulação da obra:

Estreia 1987/01/01 - Universidade de Stony Brook, Nova Iorque, Estados Unidos da América. Intérprete Lee Wilkins (violino)

Execução 2011/02/17 - Música Contemporânea para Violino Solo, Sede da Metropolitana, Lisboa, Portugal. Solistas da Metropolitana - Liviu Scripcaru (violino)

Execução 2011/02/19 - Música Contemporânea para Violino Solo Casa-Museu Verdades de Faria - Museu da Música Portuguesa, Monte Estoril, Portugal. Solistas da Metropolitana Liviu Scripcaru (violino)

³⁷ Extraído do livro *A Invenção dos Sons* de Sérgio Azevedo p. 301 (Azevedo, 1998)

³⁸ Extraído do artigo publicado em 17 de Novembro no Jornal Público de 2008 de Pedro Boléo *João Pedro Oliveira O espírito da eletroacústica*. Disponível em <http://www.publico.pt/temas/jornal/joao-pedro-oliveira-o-espírito-da-electroacustica-284471>. Acedido em 1 de Dezembro de 2013. (Boléo, 2008)

2.3.8. Daniel Schvetz

Nasceu na Argentina em 1955, tendo concluído o curso de Piano no Conservatório Nacional de Buenos Aires López Bouchard, a Licenciatura em Composição no Conservatório Beethoven e o Curso de Música Eletroacústica na Universidade Ricardo Rojas. Participou nos Cursos Latino-americanos de Música Contemporânea. Entre os seus mestres, destacam-se Roberto Brando e Moises Makaroff, Guillermo Graetzer, Fermina Casanova. É licenciado em Composição na Universidade Nova.

Fundou os grupos *Luna* e *Canto Entero*, de repertório chamado de Projeção Folclórica, e compôs uma quantidade de peças de raiz urbana, relacionadas com o tango, *El Bordo* em 1989 com o qual tem trabalhos discográficos na Argentina e em Portugal, *Ophis* em 1991. Em 1996, obteve o primeiro lugar no concurso público feito pelo Conservatório Nacional de Lisboa, para a disciplina de Composição³⁹.

Artigo do *e-cultura.pt* fala sobre a obra do compositor no Primeiro aniversário com música de Daniel Schvetz da Fábrica Braço de Prata. “As novas composições de Schvetz incorporam elementos do tango, do fado, do jazz, da música de cabaret, mas também aspetos mais contemporâneos”⁴⁰.

Obra interpretada: ***Piccolo studieto in tango style per violino***

Obra composta em 2010, dedicada para este projeto, e estreada por mim em 29 de Janeiro de 2011.

Circulação da obra:

Estreia 2011/01/29 - Música Contemporânea para Violino Solo Casa-Museu Verdades de Faria - Museu da Música Portuguesa, Monte Estoril, Portugal. Solistas da Metropolitana Liviu Scripcaru (violino)

³⁹ Extraído da biografia da Metropolitana. Disponível em <http://www.metropolitana.pt/Default.aspx?ID=1110>. Acedido em 19 de Outubro de 2013 (Metropolitana, 2013a) e do livro *A Invenção dos Sons* de Sérgio Azevedo p. 587 (Azevedo, 1998)

⁴⁰ Extraído do artigo apresentado no site *e-cultura.pt* Disponível em <http://ecultura.sapo.pt/DestaqueCulturalDisplay.aspx?ID=715&print=1>. Acedido em 19 de Outubro de 2013 (E-Cultura, 2008)

2.3.9. César Viana

César Viana nasceu em Southampton (Reino Unido) e frequentou o curso de Flauta de Bisel no Conservatório Nacional de Lisboa, em 1992. Dois anos depois, terminou o curso superior de Composição, no Conservatório Nacional de Lisboa. A sua obra compreende maioritariamente música de câmara e arranjos.

A carreira de César Viana tem também sido dedicada à direção musical, sendo de realçar a constituição da orquestra de câmara Sinfonia B. Em 1993, fundou o CCIM - Centro de Criação e Informática Musical da Juventude Musical Portuguesa.

César Viana foi professor no Instituto Gregoriano de Lisboa e coordenador da área de música na Escola de Dança do Conservatório Nacional⁴¹.

A musicóloga Christine Wassermann Beirão descrevia o César Viana como "um contemporâneo nosso muito dotado, de uma combinação rara. As suas obras são provas de um espírito lúcido, engenhoso e entusiástico e, por outro lado, de uma sensibilidade e emocionalidade quase românticas."⁴²

A obra *Batuk* para violino solo têm como inspiração uma orquestração do compositor César Viana, que colocou em palco as Batucadeiras Netas de Nha Cabral, na apresentação de Edezer, criação do coreógrafo e bailarino Benvindo Fonseca apresentada no Centro Cultural Olga Cadaval em Sintra em Fevereiro de 2011 (Guita, 2011).

Obras interpretadas: **Crú e Batuk**

Crú - obra composta em 2005 e estreada por violinista português Luis Cunha.

Circulação da obra: não existe informação oficial sobre a circulação da obra.

Batuk – obra composta em 2010 e estreada por mim em 2011/02/17.

Circulação da obra:

⁴¹ Extraído da apresentação realizada no site do Centro Investigação & Informação da Música Portuguesa. Disponível em http://www.mic.pt/dispatcher?where=0&what=2&show=0&pessoa_id=147&lang=PT. Acedido em 20 de Outubro de 2013. (MIC, 2013c)

⁴² Christine Wassermann Beirão - Notas Químicas. Disponível em <http://www.reverbNation.com/cesarviana/press>. Acedido em 15 de Outubro de 2013 (Beirão).

Estreia 2011/02/17 - Solistas da Metropolitana - Música Contemporânea para Violino Solo, Sede da Metropolitana, Lisboa, Portugal. Liviu Scripcaru (violino)

Execução 2011/02/19 - Solistas da Metropolitana - Música Contemporânea para Violino Solo, Casa-Museu Verdades de Faria - Museu da Música Portuguesa, Monte Estoril, Portugal. Liviu Scripcaru (violino)

2.4.Quadros comparativos das obras interpretadas

Como já mencionei no início, este projeto foi dividido em duas partes: apresentação de três recitais a solo e a elaboração de um trabalho escrito. As tabelas que seguem representam o enquadramento das obras interpretadas nos três recitais, com referência à data e ao local de realização dos recitais, o nome do compositor, título da obra, grau de dificuldade e elementos característicos de cada uma delas. A maioria das peças foram apresentadas pela primeira vez perante o público português, das quais seis em estreia absoluta (programas em anexo).

Música contemporânea para violino solo

Recital 1	Compositor	Obra	Estreia	Dificuldade	Elementos Característicos
11 de Março de 2010 Sede da Metropolitana – Lisboa 13 de Março de 2010 Salão Nobre do Ministério das Finanças – Lisboa	Christopher Bochmann	Sonatina	Absoluta	Média	- Dinâmica diversificada - Fraseado e articulação apresentam bastante diversidade - Saltos pouco frequentes
	Christopher Bochmann	Partita n.º1	Nacional	Média	-Dinâmica diversificada - Fraseado e articulação apresentam bastante diversidade - Agógica apresenta uma variedade expressões -Saltos pouco frequentes -Articulação pronunciada de mão esquerda na Toccata
	Carlos Marecos	Portuguese Tunes for an English Man	Nacional	Reduzida	- Agógica apresenta uma variedade de expressões de andamento - Fraseado facilmente identificável - Efeitos timbrísticos médios - Dinâmica apresenta efeitos variados - Saltos razoavelmente amplos
	César Viana	Crú	---	Média	- Saltos rápidos e frequentes em cordas dobradas - Fraseado facilmente identificável - Variação de compassos binários, ternários, quaternários e compostos - Dinâmica ampla e diversificada
	Christopher Bochmann	Three Caprices	Nacional	Alta	-Articulação pronunciada de mão esquerda no Caprice Modal - Saltos rápidos e frequentes - Dinâmica ampla e diversificada -Grande diversidade de articulação e organização fraseológica

Quadro 1 - Quadro comparativo Recital 1

Música contemporânea para violino solo

Recital 2 29 de Janeiro de 2011 Museu da Música Portuguesa “Casa Verdades de Faria” – Cascais	Emmanuel Nunes	Einspielung I	---	Alta	- Incidência ampla e diversidade de expressões de andamento - Polirritmia elaboradas, diferentes combinações rítmicas justapostas, grande diversidade nas indicações de acentuações - Saltos rápidos e frequentes - Grande diversidade de articulação e organização fraseológica - Dinâmica ampla e diversificada
	Daniel Schvetz	Piccolo studietto in tempo style per violino	Absoluta	Reduzida	- Agógica apresenta pouca incidência - Fraseado facilmente identificável - Efeitos timbrísticos médios - Dinâmica com pouca variação e pequenos planos de intensidade
	Miguel Azguime	Soit seul sùr de son	---	Média	- Efeitos mais variados, maior e mais diverso âmbito de intensidades utilizadas - Saltos razoavelmente amplos - Fraseado e articulação apresentam bastante diversidade - Andamento moderado - Dinâmica apresenta efeitos variados
	Christopher Bochmann	Lied I	Nacional	Reduzida	- Dinâmica apresenta efeitos variados - Andamento lento - Fraseado e articulação apresentam bastante diversidade
	Sara Carvalho	Solos I	---	Média	- Dinâmica com efeitos mais variados, maior e mais diverso âmbito de intensidades utilizadas - Saltos razoavelmente amplos - Fraseado e articulação apresentam bastante diversidade - Agógica apresenta uma variedade de expressões - Andamento moderado - Dinâmica apresenta efeitos variados
	Christopher Bochmann	Cavatina	Absoluta	Reduzida	- Andamento lento - Saltos pouco frequentes - Fraseado facilmente identificável - Efeitos timbrísticos simples - Dinâmica apresenta efeitos variados
	Ian Mikirtoumov	Poisk	Absoluta	Reduzida	- Saltos razoavelmente amplos - Fraseado facilmente identificável - Efeitos timbrísticos simples - Dinâmica com pouca variação e pequenos planos de intensidade

Quadro 2 – Quadro comparativo Recital 2

Música contemporânea para violino solo

Recital 3 17 de Fevereiro de 2011 Auditório da Metropolitana – Lisboa 19 de Fevereiro de 2011 Museu da Música Portuguesa “Casa Verdades de Faria” – Cascais	César Viana	Batuk	Absoluta	Reduzida	-Dinâmica com efeitos timbrísticos simples, pouca variação e pequenos planos de intensidade -Saltos pouco frequentes -Articulação com pouca diversidade -Fraseado simples e facilmente identificáveis
	João Pedro Oliveira	Integrais I	---	Alta	- Ampla incidência e diversidade de expressões de andamento -Polirritmias elaboradas, diferentes combinações rítmicas justapostas, grande diversidade nas indicações de acentuações -Saltos rápidos e frequentes -Grande diversidade de articulação e organização fraseológica - Dinâmica ampla e diversificada
	Ian Mikirtoumov	Lágrimas (Slyezi)	Absoluta	Reduzida	-Dinâmica com efeitos mais variados, maior e mais diverso âmbito de intensidades utilizadas - Saltos pouco frequentes - Fraseado facilmente identificável
	Christopher Bochmann	Essay III	---	Alta	-Dinâmica ampla e diversificada -Polirritmias elaboradas, diferentes combinações rítmicas justapostas, grande diversidade nas indicações de acentuações - Saltos frequentes - Grande diversidade de articulação e organização fraseológica - Contrastes abruptos e frequentes visando alterações no timbre.
	Christopher Bochmann	Partita n.º 2	Nacional	Alta	-Dinâmica ampla e diversificada -Polirritmias elaboradas, diferentes combinações rítmicas justapostas, grande diversidade nas indicações de acentuações - Saltos frequentes - Grande diversidade de articulação e organização fraseológica - Contrastes abruptos e frequentes visando alterações no timbre

Quadro 3 – Quadro comparativo Recital 3

3. Análise das obras interpretadas - Analiza pieselor interpretate

3.1. Sonatina

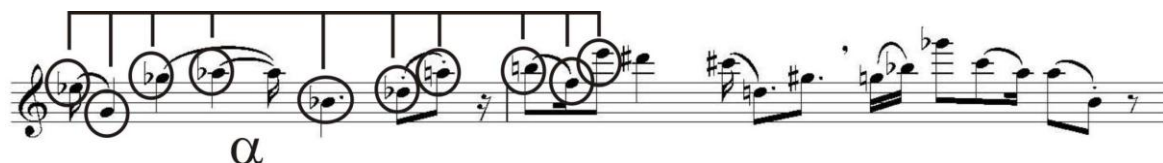
Christopher Bochmann

Concepția componistică a *Sonatinei pentru violină* de Christopher Bochmann se distinge, în primul rând, prin acțiunea (mai mult sau mai puțin voalată) a principiilor deterministe de tip **serial**, active atât în structura **matricei** generative (pe care evităm, din considerentele arătate anterior, să o numim „temă”), cât și prin **modelarea intervalică** a materiei sonore, în general.

Partea I debutează cu o introducere lentă (*Adagio ma non troppo*), scrisă într-o ritmică asimetrică, non-periodică (încadrările „metrice” fiind orientative), multipulsatorie (având ca „numitor comun” șaisprezecimea), recurgând pe alocuri la „ritmul cu valori adăugate” al lui Messiaen.

Structura generatoare *alpha* (ms. 1) este o demonstrație de expunere serială a materialului sonor, desfășurând în strictă cronologie („fără repetare”) primele 10 sunete ale totalului cromatic (lipsă sunetele **do** și **re**).

Ex. 1 - Christopher Bochmann, *Sonatina for violin solo*, partea I, ms. 1-2



În spiritul cultivării contrastului din sonata (sonatina) tradițională, compozitorul aduce în măsura 5 structura melodică *beta*, vizibil diferită prin scriitura armonică bivocală, dar și prin terminațiile celulare oscilant-repetitive ce contrazic, într-o oarecare măsură, caracterul auster și chiar aspru al liniei generale.

Ex. 2 - Christopher Bochmann, Sonatina for violin solo, partea I, ms. 5



Structura *beta* revine și ea într-un regim de alternare (interpolare) cu structura *alpha* (vezi ms. 5, 6 și 8), tipologia juxtapunerilor configurând, chiar și în acest spațiu restrâns, vechiul principiu al (micro)stroficității. Un argument în acest sens este reiterarea finală a structurii *alpha* (ms. 9), sugestivă pentru ideea concluzivă a unei „mici reprize”.

Structura melodică este definibilă în plan intonațional de două intervale generatoare (predilecte, am putea spune), cu certă trimitere la arsenalul serial-dodecafonic. Este vorba despre **cvarta mărită/cvinta micșorată (4+/5-)** și **septima mare/octava micșorată (7M/8-)**. De aici expresia tensionată, aspră de care vorbeam anterior.

Cea de-a doua secțiune a Părții I (*Allegro vivace*) este vizibil marcată de principiul variațional, cu bază intonațională și morfologică în secțiunea introductivă. Incipitul generator expus în ms. 10 este deliberat structurat pe juxtapunerea septimelor mari/octavelor mărite sau micșorate.

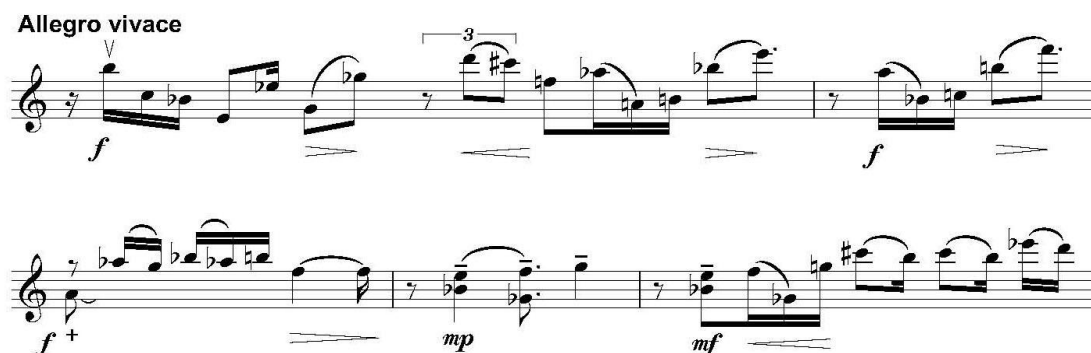
Ex. 3 - Christopher Bochmann, Sonatina for violin solo, partea I, ms. 10



Latențele celular-motivice sunt prezente la tot pasul, stabilind diferite filiații cu structurile *alpha* și *beta* enunțate anterior.

Principalul element de contrast ține de temporalitatea discursului, marcată de cinetismul ritmului divizionar și a manierei *giusto* de interpretare. Scriitura devine densă, alertă, consecventă unei pulsații unice, reductibilă la câteva formule de bază în care **anacruza** se impune ca incipit de neevitat.

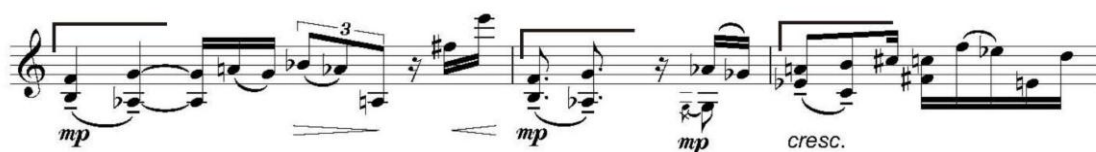
Ex. 4 - Christopher Bochmann, *Sonatina for violin solo, parte I*, ms. 10-14



Evocarea periodică (evident, variată) a motivelor *alpha* și *beta* conferă o structuralitate organică discursului muzical, asigurând coeziunea materiei sonore la nivel de întreg. Observația merită a fi reținută pentru trăsăturile variaționale de tip „clasic”, pe care, în mod deliberat, îl etalează compozitorul în această sonatină.

Ex. 5 - Christopher Bochmann, *Sonatina for violin solo, parte I*,

ms. 18-20, motivul *beta* variat



Analogia cu principiul stroficității este valabilă și în această a doua secțiune, segmentul cuprins între măsurile 22-24 având o transparentă funcție concluzivă, în buna tradiție a formelor mici cu repriză.

Ex. 6 - Christopher Bochmann, *Sonatina for violin solo, parte I*, ms. 22-24



Revenim cu câteva sublinieri asupra dimensiunii temporale a acestei prime părți de sonatină. Nota dominantă a exprimării ritmice este în mod îndubitabil **asimetria**. Ea a fost anunțată încă din introducere, dar în cadrul secțiunii *Allegro vivace* aceasta dobândește valențe excepționale.

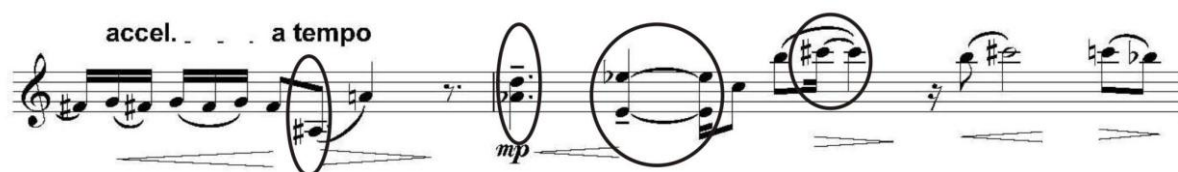
În primul rând, trebuie observat faptul că **tempo**-ul este principalul element de valorizare, de „punere în lumină” a asimetriei, mișcarea rapidă fiind favorabilă percepției adecvate a rupturilor de continuitate, altfel spus, de virtuală sau așteptată simetrie.

Care sunt aceste elemente de discontinuitate?

În primul rând **valorile liber augmentate** (prin punct sau pauză) în sensul aceluia „ritm cu valori adăugate” teroretizat și practicat atât de intens de Olivier Messiaen. Apoi, **diversitatea grupării** valorilor pulsatorii – câte două, trei, patru sau cinci – cu surprinzătoare interpolări de **formule excepționale** de triolet pe optime sau pătrime (de aici, o anume dilatare-comprimare a timpului muzical). Și nu în ultimul rând, **omniprezența pauzei** ca element generator de structură, ceea ce induce acel perpetuum anacruhic despre care vorbeam anterior.

Ex. 7 - Christopher Bochmann, *Sonatina for violin solo*, partea I

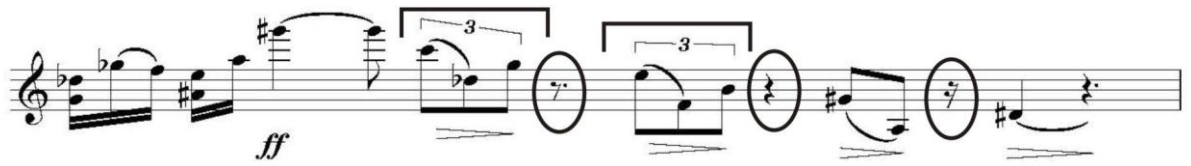
ms. 5-6



ms. 12-14



ms. 20



Partea a II-a – Larghetto – respectă, la nivel de macroformă a genului, regula clasică a contrastului de mișcare (repede-lent-repede).

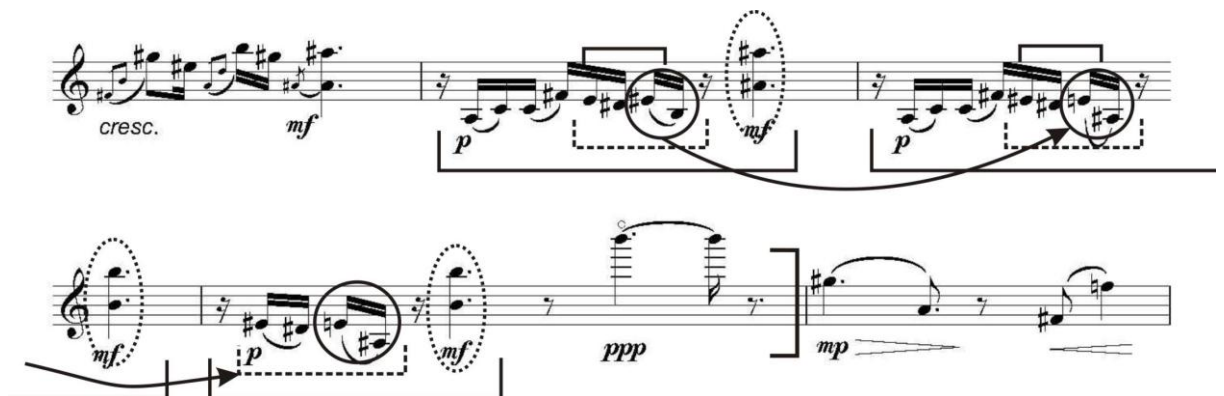
Sintaxa melodică se sprijină într-un mod cât se poate de transparent pe legitățile clasice de articulare. Spre exemplu, debutul secțiunii propune o juxtapunere secvențială, ceea ce nu înseamnă altceva decât revenirea la simetrie.

Ex. 8 - Christopher Bochmann, *Sonatina for violin solo*, partea a II-a, ms. 1-4



Deși dovedește o certă gândire pre-serială prin rigoarea travaliului de tip celular, compozitorul insistă asupra conservării unor profiluri melodice prin repetarea cu minime variații a unor configurații intervalice. În astfel de cazuri, nu se mai pune problema transformării, ci a „deformării” unor structuri date, așa cum se întâmplă cu intervalul de cvartă din exemplul următor.

Ex. 9 - Christopher Bochmann, *Sonatina for violin solo*, partea a II-a, ms. 8-10



Deși există o dinamică intonațională bazată pe intervalele devenite adevărate cărămizi de construcție – cvarta mărită și septima mare –, compozitorul stabilește unele puncte de sprijin gravitațional, precum repetarea octavei perfecte **si1-si2** din ms. 9-10.

Ne atrage atenția în continuare strategia de asigurare a lianților între secțiuni și părți, acea organicitate a discursului de care vorbeam în Partea I. Putem observa, în acest sens, atât motivul oscilant de secundă mică din ms. 12, cât și scriitura armonică bivocală din ms. 5-6.

Ex. 10 - Christopher Bochmann, Sonatina for violin solo, partea a II-a

ms. 12 și



ms. 5-6



Partea a III-a (*Allegro molto*) angrenează, ca și în Partea I, elemente de virtuozație violonistică, solicitând din partea interpretului, printre altele, multă flexibilitate în corelarea nuanțelor extreme ce survin pe segmente temporale foarte concentrate și o atenție sporită în articularea diferitelor moduri de atac (*legato*, *non-legato*, accente etc.).

Secțiunea are o pregnantă amprentă motorică și se distinge prin caracterul ostinat al unor formule ritmico-melodice. Dintre acestea se impune celula de octavă micșorată cu „bătaie de secundă” la bază, având o expresie incisivă, chiar dură am putea spune.

Ex. 11 - Christopher Bochmann, Sonatina for violin solo, partea a III-a, ms. 1

Allegro molto



De altfel, secunda (mică și mare) devine – alături de cvarta mărită și septima mare – interval constitutiv sau generator de structură melodică, uzitarea ei pe parcursul Părții a III-a transformând-o în interval preferențial.

Ex. 12 - Christopher Bochmann, Sonatina for violin solo, partea a III-a, ms. 3-6



Prezența masivă a intervalului de secundă se explică prin decizia de a trece această structură intonațională din postura predominant orizontală în cea verticală cu rol coloristic. Astfel, în zonele de densitate bivocală putem vorbi de o melodie de tip *pre-cluster*, o melodie a secundelor, ceea ce conferă orizontalității pure o anume consistență armonică.

Revenirea ciclică a primei măsuri – individualizată prin jocul extrem al registrelor – poate sugera ideea unui refren de rondo, în sensul larg al cuvântului, existența unor „cuplete” rămânând însă o problemă de virtualitate.

Ex. 13 - Christopher Bochmann, Sonatina for violin solo, partea a III-a

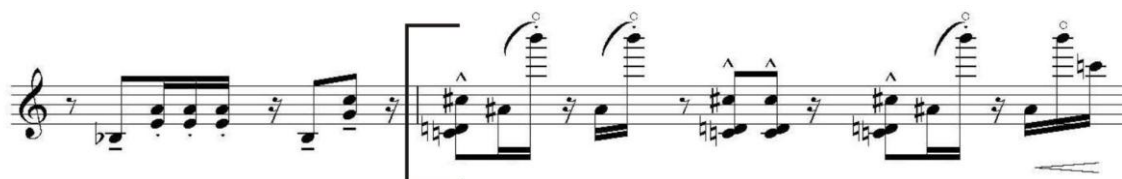
ms. 1, incipit



ms. 4, incipit



ms. 11, incipit



ms. 15



Ceea ce se impune este tehnica de variație în care, din nou, asimetria ritmică joacă un rol strategic. Configurația ritmică este doar în aparență de tip divizionar, în realitate valorile liber augmentate produc acea „abatere” de la regula pulsației unice. La fel ca în Partea I, compozitorul juxtapune grupări de valori în raporturi raționale și iraționale, grupările de 3, 5 și 7 valori fiind principalele „opozante” la adresa simetriei potențiale.

Ex. 14 - Christopher Bochmann, *Sonatina for violin solo*, partea a III-a, ms. 13-14



De asemenea, aportul pauzei este unul constitutiv, perpetuând – prin analogie cu Partea I – aspectul general anacruzic al discursului melodic.

3.2. Partita no. 1

Christopher Bochmann

Scrisă în 1972, **Partita nr. 1 pentru vioară solo** face trimitere directă la coordonatele stilistice ale celor trei mari epoci care au marcat fundamental istoria muzicii: Barocul – prin *Arietta* și *Toccata* –, Clasicismul – prin *Refrenul* asimilat formei de *rondo* – și Romanticismul – prin nostalgica *Nocturnă*. În plus, „forma deschisă” a lucrării – o gândire permutațional ce dă interpretului posibilitatea de a obține trei variante de cronologie muzicală – plasează lucrarea în zona experimentului avangardist din a doua jumătate a secolului XX.

Ex. 15 - Christopher Bochmann, *Partita no. 1*, p. 1

The material of this piece may be played in any one of three orders:

- Refrain I - Arietta - Refrain II - Toccata - Refrain III - Nocturne
- Refrain I - Nocturne - Refrain II - Arietta - Refrain III - Toccata
- Refrain I - Arietta - Refrain II - Nocturne - Refrain III - Toccata

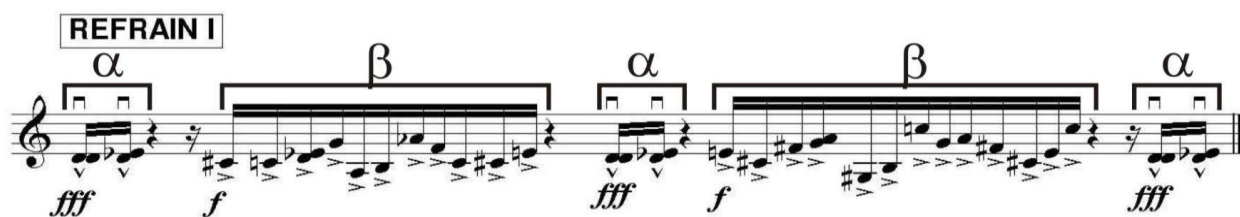
Statutul **Refrenului** este unul special și marchează prezența unui stilem ce se află în cel puțin trei dintre lucrările lui Christopher Bochmann dedicate violinei solo: este vorba despre *Essay III*, *Partita nr. 1* și *Partita nr. 2*, lucrări care promovează un **sistem de referință** la care se raportează toate variabilele ópus-ului muzical.

În cazul *Partitei nr. 1*, acest sistem de referință este alcătuit din trei ipostaze ale *Refrenului*, concepute pe baza relaționării a două microstructuri ireductibile ($\alpha+\beta$), primele două ipostaze fiind obținute prin simetrie de oglindă (palindromică).

Ex. 16 - Christopher Bochmann, *Partita no. 1*, Schema Refrenelor I, II, III

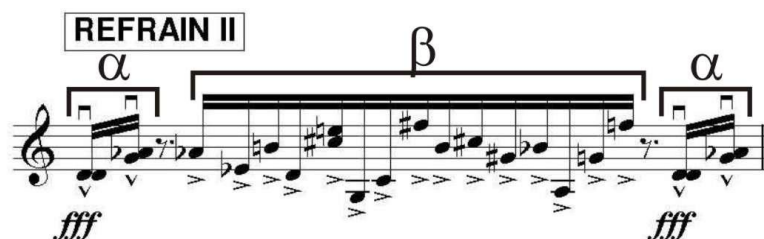
Refren I

$\alpha+\beta+\alpha+\beta+\alpha$



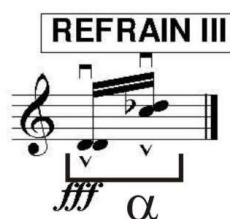
Refren II

$\alpha + \beta + \alpha$



Refren III

α

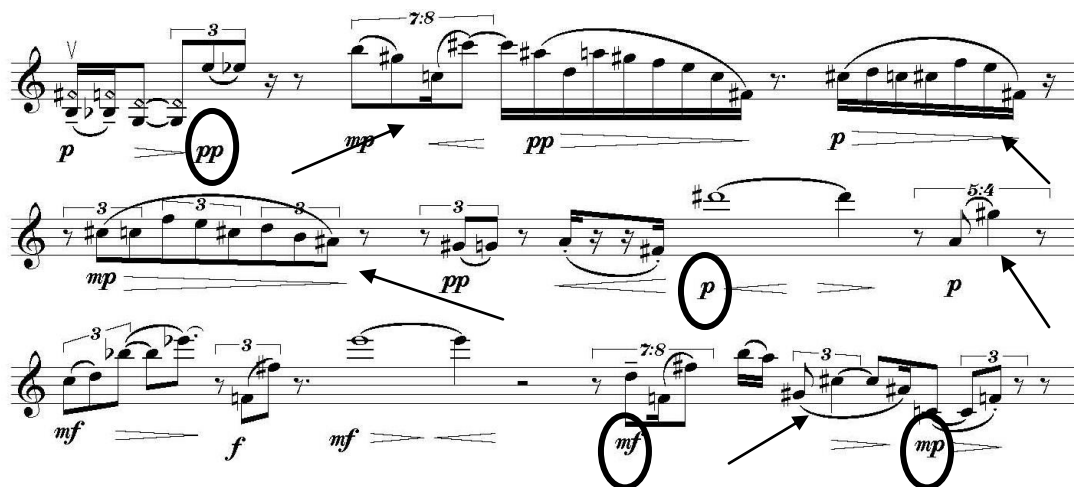


Principiul simetriei funcționează, de asemenea, în dispunerea celor trei variante, cronologia propusă de compozitor urmând ordinea recurentă a numerelor din șirul Fibonacci: 5 (pentru Refren I), 3 (pentru Refren II) și 1 (pentru Refren III).

În sfârșit, un argument în plus pentru caracterul pre-determinat al organizării acestei „matrici a Refrenelor” este individualizarea fiecăreia dintre cele două microstructuri prin nuanțe contrastante: *fff* – pentru α și *f* – pentru β .

Prima secțiune, *Arietta* (*Larghetto*) propune o muzică de expresie liberă, quasi-improvizatorică, într-o ritmică foarte variată care abundă în diviziuni excepționale. Deși nu avem o periodicitate strictă – dovadă absența măsurilor –, ritmul este precis determinat. Impresia de libertate a ritmului derivă din asimetria formulelor, neexistând indicații exprese de natură agogică, în schimb paleta dinamică este foarte diversă și insistă mult pe contrast.

Ex. 17 - Christopher Bochmann, Partita no. 1, p. 2, port. 2-4



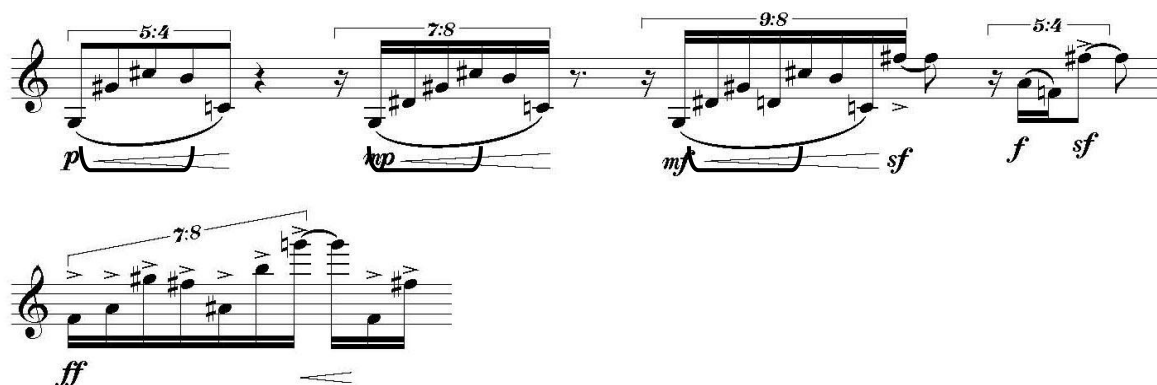
Melodia recurge la o configurație intervalică în care predomină disonanțele de septimă mare, nonă mică, cvartă mărită în combinații dintre cele mai diverse. De o expresivitate aparte sunt zonele personalizate prin oscilații de secundă, sau secundă-terță, „formula cromatică întoarsă” devenind unul dintre principalele elemente de tensionare a discursului muzical.

Ex. 18 - Christopher Bochmann, Partita no. 1, p. 3, port. 3



Uneori, melodia se dezvoltă sub forma unui lanț de secvențe cu adăunări progresive de sunete, efect de lărgire/dilatare a formulei generatoare realizat prin complexitatea crescândă a diviziunilor excepționale: 5:4, 7:8, 9:8 etc. Identificăm în exemplul ce urmează aluzii la polifonia latentă din partitele bachiene, anume, dezvoltarea unui motiv muzical prin revenirea periodică la incipit, chiar dacă sub formă ușor variată:

Ex. 19 - Christopher Bochmann, Partita no. 1, p. 2, port. 5-6



Conform contrastului de tempo și caracter specific *Partitei* „tradiționale”, următoarea secțiune mare este *Toccata (Presto)*.

Condiția de bază în realizarea acestui tip de discurs muzical este asigurarea unei mișcări rapide, invariabile, suficient de dense ca informație pe unitatea de timp-etalon, care să conțină elemente de virtuositate.

Toccata din *Partita nr. 1 pentru vioară solo* de Christopher Bochmann îndeplinește toate aceste cerințe:

1. Melodia este centrată pe o formulă unică de tribrah concentrat () , care prin repetare pe porțiuni extinse duce la o **macro-ostinație** ritmică în cel mai autentic sens al cuvântului. Pentru o astfel de desfășurare de forțe, termenul de *perpetuum mobile* (sau *moto perpetuo*) este cel mai adecvat. Din punct de vedere intonațional, această celulă generatoare este definită de mișcarea oscilatorie rezultată din juxtapunerea intervalelor de secundă mare și mică, fiind prezentă foarte frecvent și „formula cromatică întoarsă”.

Ex. 20 - Christopher Bochmann, Partita no. 1, p. 4, port. 7-9

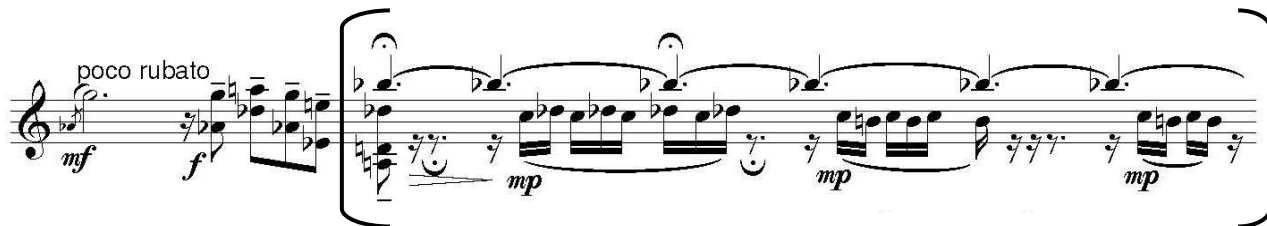


2. Pentru cronologia generală a *Toccatei* este deosebit de semnificativ modul în care compozitorul înțelege să realizeze momentele de discontinuitate, acele necesare cezuri menite să potențeze mișcarea perpetuă de tip izoritmico-izocron. Este vorba despre rupturile de simetrie – adevărate surprize! – care instaurează pentru scurt timp o altfel de curgere a timpului sonor.

Din această perspectivă, o privire atentă asupra partiturii poate descoperi o serie de aspecte cu mare impact semantic și expresiv.

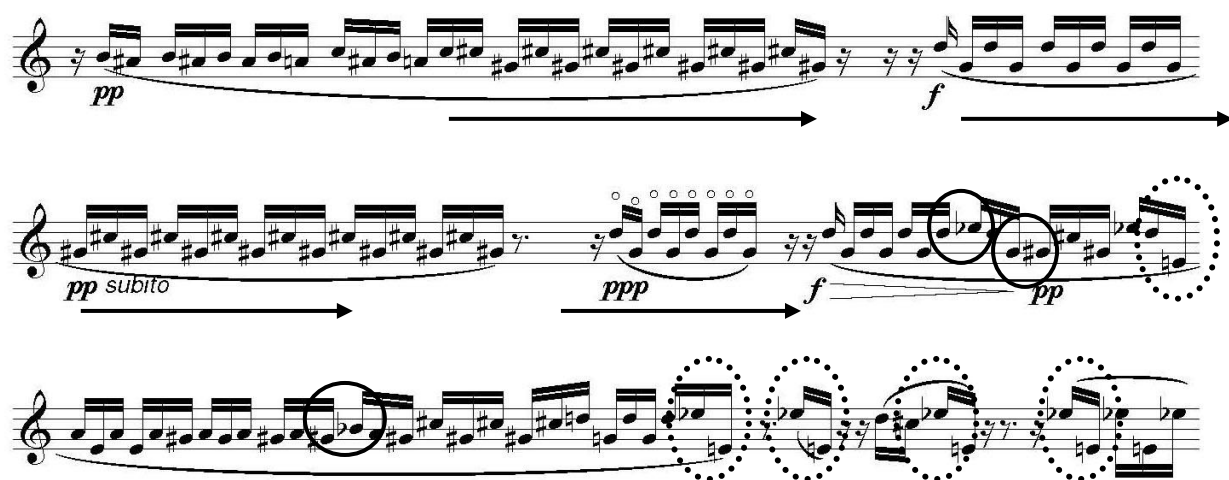
De exemplu, sunetele prelungite prin coroană, adevărate oaze de stagnare, momente de *respiro* pentru interpret și auditor, pot conduce uneori la polifonie latentă bivocală, așa cum se întâmplă în exemplul următor unde, sub pedala de **sib** din registrul acut, vocea a II-a intervine cu formule întretăiate de coroane pe pauză.

Ex. 21 - Christopher Bochmann, Partita no. 1, p. 5, port. 5



3. O alternativa la mișcarea perpetuă prin oscilații de secundă este reprezentată de variația intervalică. În condițiile invariabilității ritmice apar momente de lărgire a spațiului intonațional prin extensii la cvartă perfectă sau cvintă perfectă. Aceste intervale pot polariza anumite suprafețe sonore (cu aspect de *tremolo* desfășurat), sau pot intra în diferite combinații, fie între ele, fie cooptând intervalele de secundă.

Ex. 22 - Christopher Bochmann, Partita no. 1, p. 6, port. 6-8



Prin raportarea la dominantă oscilatorie, bazată pe secunde mari și mici, suprafețele individualizate prin procedeele descrise mai sus se constituie în repere de discontinuitate, lor adăugându-li-se expresiile melodice incisive, relativ scurte, cu aspect unghiular, ce combină îndeosebi intervale de septimă mare sau octavă micșorată.

Ex. 23 - Christopher Bochmann, Partita no. 1, p. 7, port. 6-7



Cu cea de-a treia secțiune, *Nocturnă*, revenim la tempo-ul lent și la atmosfera meditativă, melancolică, de filiație romantică.

Desfășurarea melodică este aproape narată, succesiunea evenimentelor sonore indicând stări și nuanțe dintre cele mai expresive. Întâlnim o alternare a duratelor lungi și a celor scurte (sunete și pauze, deopotrivă), a modurilor de atac *pizz.* și *arco*, o paletă dinamică bogată, cu nuanțe contrastante. Acest tablou sonor este întretăiat periodic de câte o frază muzicală densă, bazată pe formule de ritm excepțional, ce poate avea un caracter de cadență interioară cu aspect de virtuoziție.

Ex. 24 - Christopher Bochmann, *Partita no. 1*, p. 8, port. 1-2

Lento

Configurația intervalică păstrează modelele intonaționale prezentate în celelalte secțiuni ale *Partitei* (*Toccata*, *Arietta*). Analiza primei „cadențe” ar putea fi relevantă în acest sens (vezi ex. 25).

Ex. 25 - Christopher Bochmann, *Partita no. 1*, p. 8, port. 3-4

Grupul incipient anacruizic este reprezentativ pentru ceea ce am numit deja „mișcarea oscilatorie la secundă mare” (**mib-fa**), imagine care are un corespondent imediat în mișcarea tremolată la terță mare (**re-fa diez**). Între aceste două tipuri de oscilație/pendulare intervalică observăm intervenția a două formule cu densitatea ritmică 6:4, al căror profil este diferit de cele două extreme anterior menționate, prin mersul unghiular în care nona mică (**re-mib**) și octava micșorată (**fa diez-fa**) se impun cu acuitate. Totul este clădit pe o boltă dinamică *cresc.-decresc.*, întărind și mai mult afirmația că în acest moment al discursului muzical avem de-a face cu o adevărată cadență instrumentală de tip cezural.

Privită în contextul general al secțiunii, această „cadență” deschide un timp al perorației instrumentale aparținând secțiunii mediane a *Nocturnei*.

Ex. 26 - Christopher Bochmann, Partita no. 1, port. 6/p. 8 + port. 1, 2/p. 9

...

Melodia se precipită treptat, desfășurând o amplă spirală care pornește de fiecare dată din registrul grav sau mediu al viorii (cu un sunet lung sau cu un punct de atac) pentru a cuceri în cele din urmă (prin puncte intermediare) registrul acut. Pauzele se restrâng tot

mai mult în favoarea sunetului, suprafața sonoră fiind străbătută de volute succesive (*arco*) în raporturi de densitate 6:4, respectiv, 5:4 pe unitatea de timp-etalon.

După acest moment de tensiune, sonoritatea începe să reintre în acea *matcă a începutului*, îndreptându-se către o rarefiere semnificativă a evenimentelor sonore, ceea ce, în ordine semantică, sugerează regăsirea stării inițiale de introspecție și reverie.

Ex. 27 - Christopher Bochmann, Partita no. 1, p. 9, port. 5-6

The musical score for Christopher Bochmann's Partita no. 1, page 9, measures 5-6, is for violin solo. It consists of two staves. The first staff begins with a pizzicato (pizz.) triplet marked 'f', followed by an arco section with trills and a crescendo from 'pp' to 'mp'. It then features a 'poco rit.' section with a 6:4 ratio, followed by a '5:4' section, and ends with 'Un poco meno mosso (flautando)' marked 'pp'. The second staff continues with a 'pizz.' triplet marked 'mp', followed by an arco section with trills and a crescendo from 'p' to 'pp'. It then features a 'pizz.' triplet marked 'p', followed by an arco section with trills and a crescendo from 'p' to 'pp'. It ends with a 'rit.' section marked 'p'.

Primele trei portative ale exemplului de mai sus aparțin acelei stări de dualism întreținute de opoziția dintre sunetul lung, dematerializat, al flageoletului din octava a III-a și inciziile punctualiste instituite ca replici minimale, îngânări oscilatorii pe intervalul de secundă mare, pauzele jucând rolul esențial al fragmentării cezurale. Ultimele două portative țin de retorica încheierii, a stingerii sonore. Registrul dinamic este coborât la nuanțele *mp-p-pp*, iar prim-planul mișcării melodice trece în trilurile lungi cu efect *flautando (arco)*, întrerupte de scurte respirații în *pizzicato*.

Partita nr. 1 pentru vioară solo de **Christopher Bochmann** reprezintă o reușită sinteză între tradiție și modernitate, etalând o explicită fuziune între arhitecturile sonore consacrate de stilurile clasico-romantice și noutățile de limbaj și scriitură prezente la diferitele paliere ale discursului muzical.

În acest context putem afirma că preocuparea compozitorului de a găsi o adecvare a mijloacelor moderne la o expresie conotată de semnificații neoclasice plasează această lucrare într-un punct de echilibru ce se va regăsi tot mai greu în creația de avangardă a secolului trecut.

3.3. Portuguese Tunes for an English Man

Carlos Marecos

3.3.1. Preludiul nr. 1 / First prelude

Atmosfera generală a primului preludiu este una calmă, lirică, meditativă, degajând o expresie ce se pretează manierei de interpretare *rubato* (*ad libitum*), indicată, de altfel, și în partitură.

Caracterul piesei emană, dintr-o structură intonațională modală diatonică, o scară hexacordică de tip eolian – după afirmația compozitorului –, dar care cunoaște extensii semnificative spre un sistem heptacordic cu trepte mobile.

Întreaga melodie este centrată pe sunetul **sol**, frecvent invocat ca referință sonoră în registrul grav.

Scriitură este una armonică, având constante incidențe verticale la 2, 3 și chiar 4 voci, făcând astfel o vagă trimitere la inevitabilul model al *Partitelor pentru violină solo* de J. S. Bach.

Deși există o determinare ritmică riguros notată în partitură, nu putem vorbi despre o periodicitate anume, lipsa măsurii favorizând flexibilitatea discursului sonor în sensul manierei *ad libitum* de care am pomenit anterior.

Arhitectura piesei este una tristrofică deschisă de tip **A-B-C**, deși ultima secțiune pare a rememora unele microstructuri celular-motivice din partea expozitivă, fapt ce ar putea sugera revenirea unui A1.

Secțiunea A cuprinde portativele 1-6 (p. 1) și se bazează pe o tehnică a pendulării materialului sonor în jurul a două bicordii: **la-si bemol** (treptele II-III) și **re-mi bemol** (treptele V-VI) ale modului eolic pe **sol**. Aceste două celule generatoare cunosc atât stadiul expunerii melodice (pe dublu sens: ascendent și descendent), cât și pe cel al simultaneității armonice, ultima ipostază creând puternice asperități sonore prin ciocnirea secundelor mici.

Ex. 28 - Carlos Marecos, Portuguese tunes for an english man, First Prelude, p. 1, ms. 1-2

Violin

mp *p* *mf* ...

mp *mf* *f* *vib. molto*

ff *mf* *pp* *vib. molto* *ord.*

ff *vib. molto*

Urmărind exemplul de mai sus, nu putem să nu observăm efectul *quasiheterofonic* al relației secundă mică-unison, atât pentru celula **mi bemol-re**, cât și pentru celula **si bemol-la**. În plan semantic, această pendulare (secundă-unison, cu trimitere directă la ethos-ul **frigic** din spațiul iberic) sugerează o expresivă stare de ambiguitate, de echivoc, de neliniște, iar din punctul de vedere al dramaturgiei întregului ea pregătește un moment de descătușare emoțională, care survine imediat, în **secțiunea B** a preludiului.

Prin urmare, începând cu pagina a doua – fără a se îndepărta de datele morfologice ale secțiunii I – imaginea muzicală cunoaște o intensificare (*agitato*) de natură preponderent ritmică – vezi densitatea grupărilor de treizecidoimi – și o variație melodică – în sensul înveșmântării celulelor bicordice amintite în figurații ornamentale.

Ex. 29 - Carlos Marecos, Portuguese tunes for an english man, First Prelude, p. 2, ms. 5

Ultima secțiune a preludiului (*tranquillo, meno mosso, molto espressivo, delicato*) aduce o transformare policromă a eolicului diatonic, prin apariția lui **do diez** și **fa diez** (trepte mobile, coexistente cu replicile lor diatonice). Linia melodică devine mai tensionată prin relația semitonurilor **mi bemol-re-do diez**, a terței micșorate **do diez-mi bemol** și a secunde mărite **mi bemol-fa diez**. În acest context, scriitura bivocală ia un aspect de polifonie latentă prin linearizarea discantului raportat constant la pedala **sol**.

Ex. 30 - Carlos Marecos, Portuguese tunes for an english man, First Prelude, p. 2, ms. 6

3.3.2. Preludiul nr. 2 / *Second prelude*

Sonoritatea celui de-al doilea preludiu din ciclul celor cinci scrise pentru vioară solo de Carlos Marecos se află la polul opus față de primul, prin evoluția melodiei în exclusivitatea intonației diatonice, dar tot în sfera unui mod **eolian**, de data aceasta centrat pe **sol**.

Scriitura violonistică este vizibil marcată de stilul partitelor bachiene, fiind prezentă atât polifonia latentă cu dispunere bivocală, cât și figurația arpeggială care duce la configurații armonice determinate.

În prima secțiune (ms. 1-9), amintita figurație arpeggială evită, în general (excepțiile confirmă regula!), profilurile armonice tonal-funcționale, fiind cultivate relațiile intervalice de tip modal precum secunda, cvarta/cvinta, nonacordurile eliptice de terță și septimă (analoge acordului de consonanțe perfecte, respectiv, de cvinte: **sol-re-la**) etc. De remarcat, în acest context, punctul de sprijin constituit de constanta revenire a cvintei perfecte **sol-re** și economia formulelor ritmice reductibile la câteva **protocolule** concentrate: dactilul, anapestul și amfibrahul.

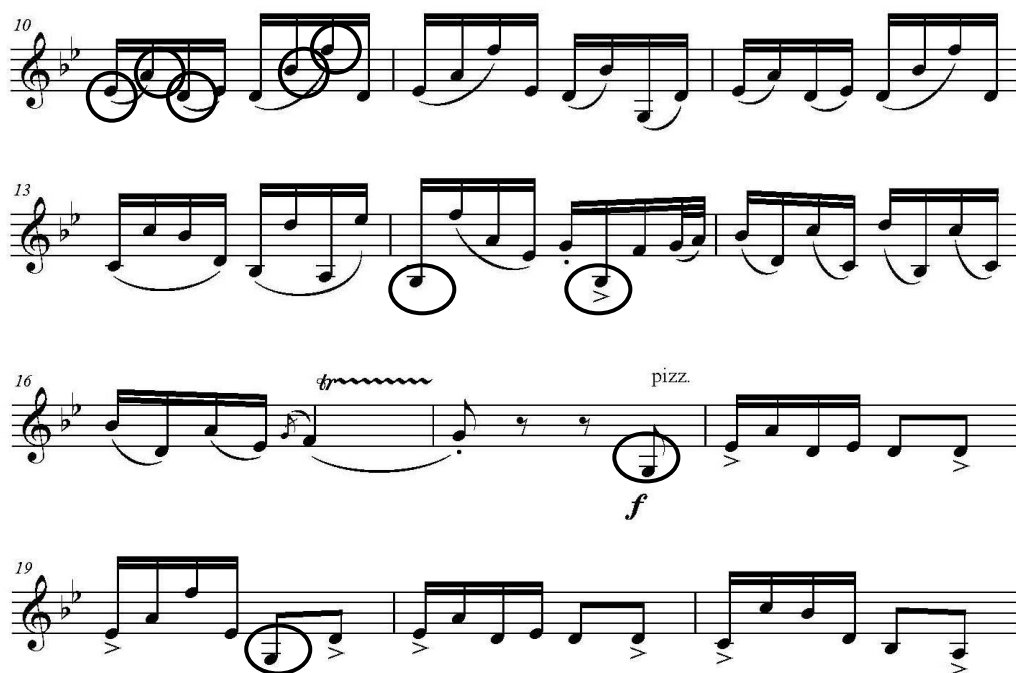
Ex. 31 - Carlos Marecos, *Portuguese tunes for an english man*, *Second prelude*, p. 3, ms. 1-9

The image shows a musical score for Violin, measures 1-9. The tempo is marked *vivo*, with a quarter note equal to approximately 80 beats per minute. The key signature has one flat (B-flat). The score is written on three staves. The first staff (measures 1-3) includes a *pizz* (pizzicato) marking. The second staff (measures 4-6) and the third staff (measures 7-9) continue the piece. The third staff ends with an *arco* (arco) marking and a *mf* (mezzo-forte) dynamic. The score features complex arpeggiated figures and modal intervals, with some measures highlighted by boxes and dotted lines.

Începând cu secțiunea a doua (ms. 10-21), scriitura devine izoritmă/izocronă și se spațializează după regulile tradiționale ale polifoniei latente. Figurația merge pe aceeași manieră de expunere a intonațiilor modale, în plus apare posibilitatea de a distinge (lucru prevăzut prin tehnica de scriitură) un anume profil al discantului, dar și punctul de sprijin

pe fundamentală modulului – **sol**. O audiție atentă va sesiza, de asemenea, substratul pentatonic al intonației, ceea ce întărește **amprenta modală** a melodiei vehiculate.

Ex. 32- Carlos Marecos, Portuguese tunes for an english man, Second prelude, p.3-4 ms.10-21



Ultima secțiune a *Preludiului nr. 2* este o continuare a tot ceea ce s-a etalat în secțiunea a doua, cu minime variații ritmice datorate acțiunii sporadice a grupurilor de treizecimoimi. Cadența finală slujește caracterului piesei, fiind realizată pe un acord modal interpretabil – prin referire la armonia tonală tradițională – ca fiind un acord cu septimă și nonă, eliptic de terță, deci neutru. În realitate, însă, este vorba despre o suprapunere de cvinte perfecte cu o septimă adăugată, în spiritul aceleiași armonii modale.

Ex. 33 - Carlos Marecos, Portuguese tunes for an english man, Second prelude, p. 3 ms. 22-30

The musical score for Carlos Marecos's 'Portuguese tunes for an english man, Second prelude' (p. 3, measures 22-30) is written for violin solo. It is in G minor (one flat) and 3/4 time. The score consists of three staves. The first staff (measures 22-24) begins with a sforzando (sfz) dynamic and a 'arco' instruction. The second staff (measures 25-27) continues the melodic line with a mezzo-forte (mf) dynamic. The third staff (measures 28-30) features a forte (f) dynamic and a 'rit.' (ritardando) marking. The piece concludes with a pizzicato (pizz) section marked 'ff possibile'.

3.3.3. Preludiul nr. 3 / Third prelude

Cea de-a treia piesă de gen are mai mult aspect de *intermezzo*, de viziune fugitivă, de aforism. Sunt câteva incizii sonore pe profiluri bine definite care, prin repetare, induc o anume stare obsesivă.

Mișcarea generală este *vivo*, dar nu are aspect de continuitate, prezența pauzelor fragmentând întreaga gestualitate a discursului.

Prima secvență muzicală propune un joc de cvarte – cvartă mărită (**re-sol diez**) – cvartă perfectă (**re-sol becar**) în spațiul stabil, consonant, diatonic al cvintei perfecte (**re-la**). Jocul intervalic trece din orizontalitate în verticalitate, fiind sintetizat la un moment dat într-o cadență armonică de structura: **re-la-sol diez**.

Ex. 34 - Carlos Marecos, Portuguese tunes for an english man, Third prelude, p. 5, ms. 1-2



A doua secvență sonoră propune trei celule distincte: **sol-fa diez**, **sol-re** și **sol-la** (nonă). Deși intermitentă, pedala pe **sol** rămâne un punct de referință al materiei sonore, cadența finală optând însă pentru o suspensie de **re**. Starea duală a preludiului, indusă, în principal, de jocul intervalic amintit, este prelungită în alternanța modurilor de atac: *pizz.* – *arco*, dar și a paletei dinamice marcată, la rândul ei, de nuanțe contrastante.

Ex. 35 - Carlos Marecos, Portuguese tunes for an english man, Third prelude, p. 5, ms. 3-5

3.3.4. Preludiul nr. 4 / Mockery song

Principiul variațional va fi prezent în *Preludiul nr. 4 (Mockery song)* dar, datorită revenirii unei constante morfologice (vezi ms. 14-17; 34-39; 63-67), forma lucrării ar putea sugera unele afinități cu arhitectura de tip ciclic (rondo): **A(+B)+A1(+B)+A2(+B)+A3**.

Temporalitatea piesei este reductibilă la o amplă și densă polimetrie orizontală, în tempo *vivo*, cu echivalarea pulsației la nivel de optime (ex: $\frac{3}{4}$ - $\frac{5}{8}$). În cadrul asimetriei

generale există „oaze” de simetrie prin instituirea anumitor periodicități: ex. 3/4 - 5/8; 6/8 – 5/8 etc.

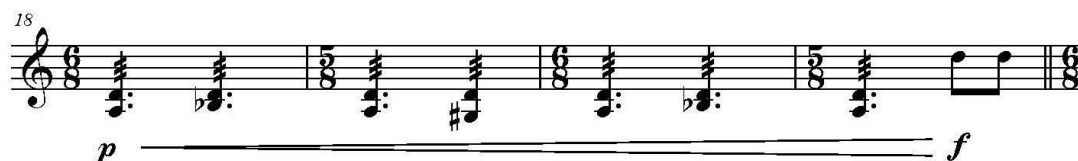
Secțiunea A este una expositiv-tematică și se bazează pe o scriitură care îmbină monovocalitatea cu bivocalitatea armonico-izoritmă. Materialul sonor al melodiei etalează o scară hexacordică de tip lidic (**re-mi-fa diez-sol diez-la-si bemol**), în care sunetul de bază – **re** – joacă rolul unei pedale *ostinato*.

Ex. 36 - Carlos Marecos, *Portuguese tunes for an english man, Mockery song*, p. 6, ms. 1-13



Segmentul muzical autonom (**B**) – despre care vorbeam la început ca despre un posibil refren – aduce ideea pedalei (discant) în stadiul de continuum sonor, în timp ce vocea gravă descrie o linie oscilatorie în jurul sunetului **la** (**si bemol-la-sol diez-la**). Tot aici întâlnim și amintita tendință sporadică de simetrizare a parcursului melodic prin alternanța măsurilor de 6/8 cu 5/8.

Ex. 37 - Carlos Marecos, *Portuguese tunes for an english man, Mockery song*, p. 6, ms. 18-21



Secțiunea A1 (variațiunea 1) reprezintă o primă variațiune la tema dată și constă, în esență, în cucerirea registrului acut (nu mai sus de octava a II-a). Melodia cunoaște minime transformări intonaționale, în fapt unele largiri intervalice, care acutizează valențele expresive ale cvartei mărite (**re-sol diez**) prin mutația la octavă a unuia dintre sunete. Tranziția/anticipația **B1** (ms. 32-39) este din nou prezentă: cu același mod de atac, aceeași structură polimetrică și aceeași configurație intervalică. În ordine expresivă, acest segment

pare a avea funcția retorică de „frânare” a mișcării perpetue, prezentându-se, deci, ca un element de discontinuitate în planul cronologiei generale a piesei.

Ex. 38 - Carlos Marecos, *Portuguese tunes for an english man, Mockery song*, p.6-7,ms.22-39



Secțiunea A2 (variațiunea 2) reia discursul tematic inițial propunând o lărgire interioară, o dilatare a scriiturii prin adăugări succesive în jurul nucleului de ritm punctat care revine obsesiv, într-un *stretto* ce îl plasează, în cele din urmă, în prim-planul desfășurării muzicale. Variațiunea este urmată și finalizată de același moment-refren, mult dilatat însă (**B2**, ms. 58-67).

Ex. 39 - Carlos Marecos, *Portuguese tunes for an english man, Mockery song*, p.7-8,ms.40-67

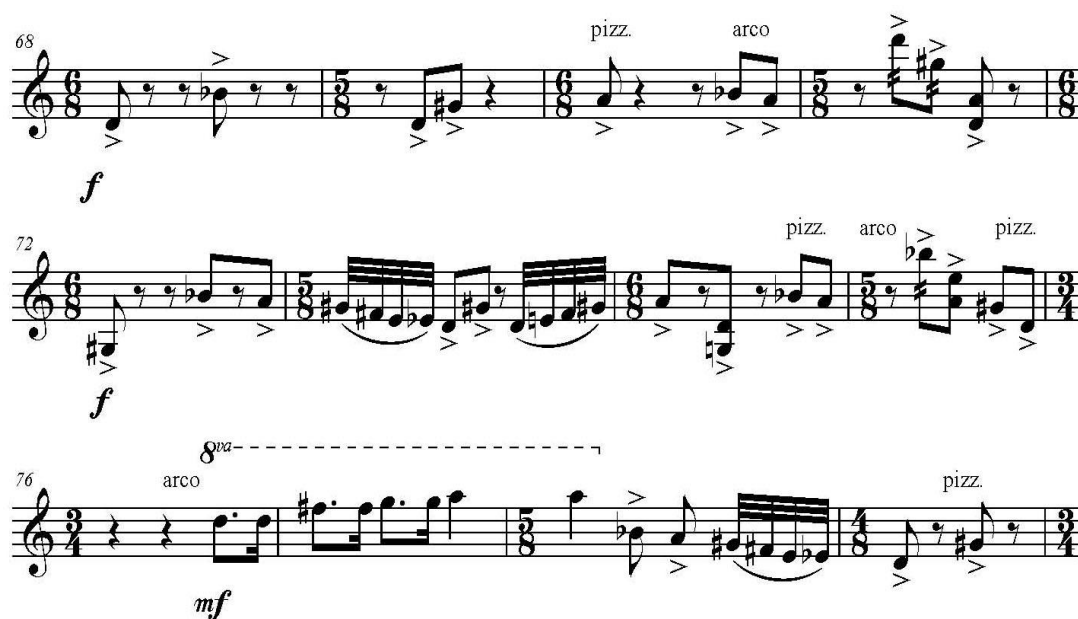




Ultima secțiune (A3) este cea mai semnificativă din punctul de vedere al raportului identitate-diferență. În materie de tehnică transformațională, prioritatea este deținută de variația ritmică. Aceasta se impune pe mai multe niveluri.

În primul rând, începutul secțiunii dispune de posibilitățile modelatoare ale **pauzei** care, prin dispersarea sunetelor melodiei, creează un alt tip de organizare a liniei.

Ex. 40 - Carlos Marecos, *Portuguese tunes for an english man, Mockery song*, p. 8, ms. 68-79



În al doilea rând, asimetria provenită din succesiunea polimetrică dispare în favoarea unor largi suprafețe cu **periodicitate constantă** (vezi extensia măsurii de 3/4, ex. 41).

Nu în ultimul rând, se renunță la ritmica bazată pe protocolule generatoare de tip trohaic, iambic etc. – încadrată, după cum am văzut, în macrounități polimetrice – în

favoarea ritmicii divizionare, cu inserări de subdiviziuni ce creează rupturi de densitate la nivelul liniei (vezi grupurile de treizecideoimi, ex. 42).

Ex. 41 - Carlos Marecos, *Portuguese tunes for an english man, Mockery song*, p. 9, ms. 83-90

Ex. 41 shows three staves of music. The first staff (measures 83-84) starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It features a series of eighth notes with accents, marked *mf*, and a dashed line above labeled *8va*. The second staff (measures 85-86) continues with eighth notes, marked *f*, and includes a *pizz.* (pizzicato) and *arco* (arco) marking. The third staff (measures 87-88) shows a continuation of the eighth notes, marked *f*, with a *pizz.* marking. The music is characterized by a mix of eighth and sixteenth notes, creating a rhythmic texture.

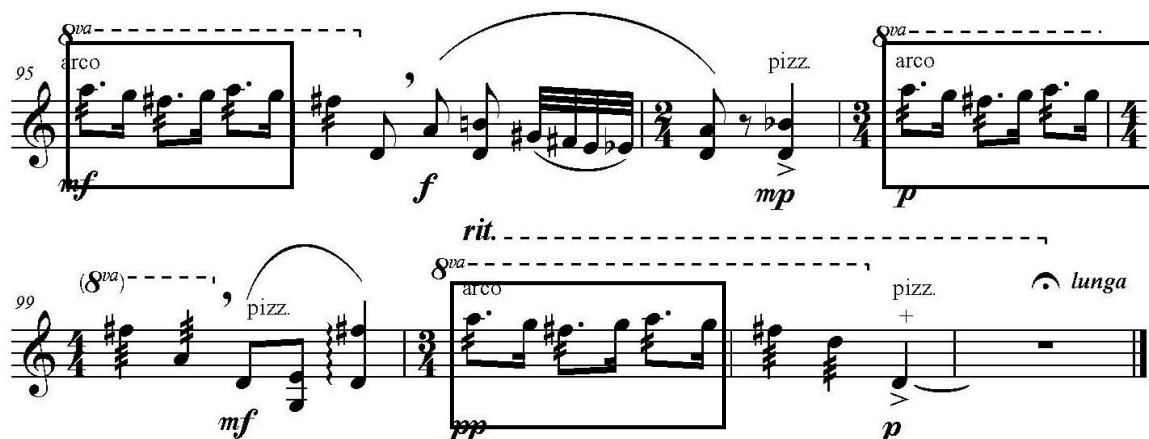
Ex. 42 - Carlos Marecos, *Portuguese tunes for an english man, Mockery song*, p. 9, ms. 88-98

Ex. 42 shows three staves of music. The first staff (measures 88-89) continues with eighth notes, marked *f*, and includes a *pizz.* marking. The second staff (measures 90-91) shows a continuation of the eighth notes, marked *mf*, with a *pizz.* and *arco* marking. The third staff (measures 92-93) shows a continuation of the eighth notes, marked *f*, with a *pizz.* and *arco* marking. The music is characterized by a mix of eighth and sixteenth notes, creating a rhythmic texture.

Din perspectivă intonațională, se preferă estomparea frecvenței cvartei mărite (**re-sol diez**) în favoarea celei perfecte (**re-sol becar**). În aceste condiții va predomina structura ionicului cu trepte mobile (treptele IV și VI) și crearea gravitației puternice a întregului material sonor pe sunetul **re**.

De asemenea, este semnificativă inserția unei microstructuri cu caracter de *leitmotiv* – acel segment de ritm punctat semnalat – pe structura lădicului însă – în secțiunile anterioare.

Ex. 43 - Carlos Marecos, *Portuguese tunes for an english man, Mockery song*, p. 9, ms. 95-102



3.3.5. Preludiul nr. 5 / Love song

Pentru atmosfera lirică, visătoare a „Cântecului de dragoste”, compozitorul Carlos Marecos a ales mișcarea ternară lentă, calmă, expresivă.

Arhitectura preludiului este foarte simplă, un bistrofic în care strofa a II-a reprezintă variațiunea celei dintâi.

Melodica este bazată pe o scară modală plurivalentă, cu trepte mobile, care își stabilește la cadența finală referința pe *sol*.

Ex. 44 - Carlos Marecos, *Portuguese tunes for an english man, Love song*, p. 10, ms. 6-9



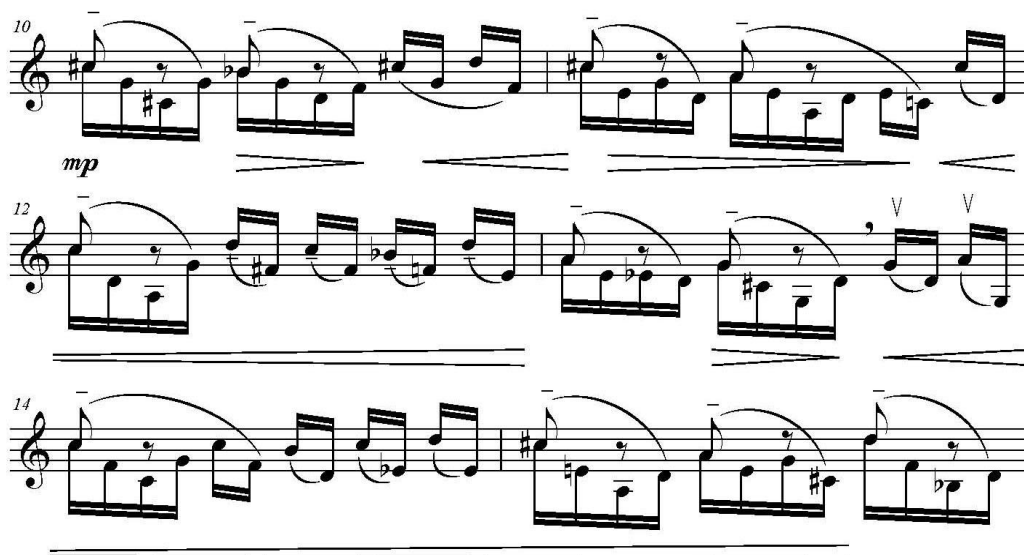
Configurația melodică este variată, angrenând dubla ipostază a treptelor, după cum urmează: tr. III, **si-si bemol**, tr. IV, **do-do diez**, tr. VI, **mi-mi bemol**, tr. VII, **fa-fa diez**. Din punct de vedere ritmic predomină ideea troheului, tribrahului și a ritmului punctat. Cadența finală prezintă o limpezime diatonică prin care este evocată atmosfera unui eolic/doric pe **sol**.

Ex. 45 - Carlos Marecos, *Portuguese tunes for an english man, Love song*, p. 10, ms. 1-3



Strofa a II-a este o variațiune ce se impune prin polifonia latentă derivată din scriitura figurativă bivocală. Cele două planuri sunt foarte clar conturate, lucru vizibil și în opțiunea semiografică a compozitorului. Astfel, elementele tematice sunt evidențiate în discant prin note scrise cu codița în sus, celălalt plan fiind unul complementar, izoritmnic/izocron.

Ex. 46 - Carlos Marecos, *Portuguese tunes for an english man, Love song*, p. 11, ms. 10-15



3.3.6. Preludiul nr. 6 / *Grotesque dance*

Titul *Preludiului nr. 6* face trimitere la două expresii originar-autonome, dar care ajung aici să se integreze unui univers semantic unitar. Prima expresie se referă la o categorie estetică fundamentală, anume **grotescul** (intens cultivată de romantici), în timp ce fenomenul complementar indică drept mobil efectiv muzical, **dansul**. Din această simbioză s-a născut o miniatură violonistică pe cât de concentrată, pe atât de variată în paleta stărilor sale expresive.

Este o formă strofică deschisă (**ABA1B1**), un lanț de segmente muzicale individualizate atât prin date structurale particulare, cât și prin caracteristici dinamice și de emisie sonoră.

Așa se întâmplă chiar în segmentul de debut (**A**) al preludiului (ms. 1-10), când melodica este integral subordonată modului de atac *pizzicato*.

Ex. 47 - Carlos Marecos, *Portuguese tunes for an english man, Grotesque dance*, p.12, ms.1-10

The image shows the first ten measures of a violin piece. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'vivo, ♩ = ca. 184'. The first measure is marked 'pizz.' (pizzicato) and 'f' (forte). The melody consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Measures 4, 8, and 10 are marked with measure numbers. The piece ends with a double bar line and a 'mf' (mezzo-forte) dynamic marking.

Același segment introductiv ne racordează la o primă ipostază a grotescului, dedusă din mișcarea ostinată generalizată, în care ritmul punctat – alternând cele două formule caracteristice (punct augmentativ pe prima, respectiv, pe a doua durată) – este asociat unei intonații cu intervalică repetitivă, la rândul ei. În acest context, se impune alunecarea cromatică **si-si bemol**, atacată, de cele mai multe ori, din direcția cvintei micșorate latente **fa-si** (descendent). O altă emblemă intonațională a „grotescului” este

formula cromatică întoarsă (**si bemol-do-si becar**), văzută aici ca o învăluire a relației directe între treapta naturală și cea alterată.

Segmentul al doilea (**B**) debutează cu schimbarea modului de emisie/atac; este vorba despre revenirea la trăsătura de arcuș (ms. 11, *arco*). Totuși, schimbarea cea mai evidentă ține de temporalitatea discursului, care aduce în prim plan asimetria.

Ex. 48 - Carlos Marecos, *Portuguese tunes for an english man, Grotesque dance*, p. 12-13, ms. 12-27



Astfel, pe fondul măsurii constante de 2/4 se structurează, într-un mod cât se poate de evident, un desen melodic de 3/4, într-o alternanță pulsatorie contrastantă dată de succesiunea pătrime-optime (aportul ritmului de dans invocat în titlu).

În mod concret, cronologia ritmică indică permanenta juxtapunere a măsurilor de 2/4 cu 2/8, ceea ce generează o unitate cumulativă de 3/4, cu două accente principale: pe timpul 1 și pe timpul 3. Drept argument suplimentar, să observăm cum în măsurile 18-19 compozitorul însuși decide să noteze în mod explicit acest fenomen de **polimetrie latentă**.

Incipiturile armonice ale melodicii figurative expuse în măsurile 12-19 vor asigura trecerea firească la o scriitură bivocală, în care cele două planuri complementare (discant și bas) însumează materialul sonor corespunzător modului **acustic 5** pe **sol** (vezi ms. 20-27).

Lanțul strofic continuă cu segmentul **A1**, o reiterare a începutului cu minime variații legate îndeosebi de emisia sonoră (*tremolo*).

Se impune, de asemenea, ca un liant între secțiunile preludiului, scriitura bivocală din segmentul **B**.

Ex. 49 - Carlos Marecos, *Portuguese tunes for an english man, Grotesque dance*, p. 13, ms. 28-34



Preludiul se încheie cu secțiunea **B1** – o reluare integrală a lui **B**, generatoare de simetrie la nivel de macroformă.

3.3.7. Preludiul nr. 7 / Lullaby

Ultima piesă de gen a ciclului este un cântec de leagăn scris în transparența diatonică a modului **olic**. Se pare că, la un moment dat, s-a instalat în conștiința auditivă a compozitorului preferința pentru centrul modal **sol**, un element de gravitație sonoră extins pe parcursul mai multor preludii.

Scriitura este de maximă simplitate, ceea ce vrea să sugereze puritatea, inocența, starea de echilibru și armonie a celui predispus la reverie sau visare.

Predomină ritmul lent, legănat, bazat constant pe protocolula trohaică, ostinație ritmică întreruptă din când în când de formula de duolet notat descompus (vezi ms. 4) și de intervenția sporadică a protocolulei de tip iamb (ms. 7, 10-11).

Ex. 50 - Carlos Marecos, *Portuguese tunes for an english man, Lullaby*, p. 14, ms. 1-5



Deși observăm o riguroasă structurare ritmică, parcursul general conține porțiuni de interpretare *ad libitum*, precum și mici suspensii de tipul coroanelor pe sunet și pauză, deopotrivă.

Scriitura este armonică bivocală, exclusiv izoritmă, promotoare a unei intervalici modale deduse din eolicul pe **sol**, în relații care evită, de obicei, orice trimitere la funcționalitatea tonală (deși sunt prezente, sporadic, mixturi de terțe și sexte). Remarcăm astfel, neutralitatea cvartelor, cvintelor și octavelor, precum și impactul unor cadențe prin subton (**fa-sol**).

Intervenția flageoletelor se dovedește a fi un necesar element de contrast, cu un potențial expresiv aparte.

Preludiul se încheie în atmosfera debutului, în *pianissimo*, cu un traseu armonic bivocal care evidențiază ethos-ul modului eolic, inclusiv finala **sol** adusă, după cum am remarcat deja, prin relație de subton.

Ex. 51 - Carlos Marecos, *Portuguese tunes for an english man, Lullaby*, p. 14, ms. 19-22



3.4. Crú

César Viana

Piesa *Crú* pentru vioară solo, de César Viana, poartă o dată de naștere relativ recentă (2005), ceea ce invită la o serie de reflecții asupra opțiunilor stilistice ale compozitorului, prin raportare la contextul în care a fost compusă, fără a ignora anumite racorduri cu ceea ce s-a întâmplat în anterioritatea demersului respectiv.

Elementul sau, mai bine zis, dimensiunea care atrage atenția la un prim contact cu această piesă este *temporalitatea* muzicii, constituită la nivelul **triadei ritm-metru-tempo**. Prin urmare, imaginea lucrării este foarte transparentă sub aspectul dominantelor de structurare ritmică a demersului melodic și, în mod concret, ne referim la ponderea pe care o deține pulsația de optime, care pe suprafețe largi își asumă o adevărată autonomie.

Vorbim în acest caz de o desfășurare **izoritmică** și **izocronă** a discursului, compensarea uniformității pulsatorii venind, evident, din zona intonațională.

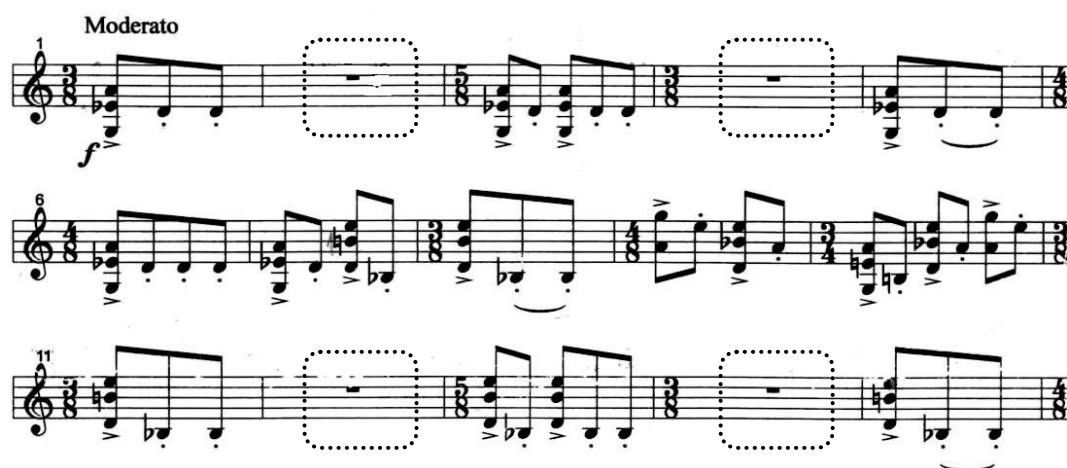
Ex. 52 - César Viana, *Crú*, p. 2, port. 4-7



Acest tip de *continuum* melodic nu este însă absolut izomorf, deci fără relief, dimpotrivă, periodicitatea asimetrică stabilită de polimetria orizontală funcționează ca element eficient de individualizare/personalizare a conductului melodic.

Un alt element care se impune atenției în ordine ritmică este prezent chiar în prima secțiune a piesei, unde observăm o importantă și expresivă valorizare a discursului prin interpolarea unor pauze lungi, de câte o măsură. Astfel, alternanța **sunet-pauză** joacă un rol important în „dramatizarea” expresiei, iar dacă acestui aspect îi adăugăm și caracterul repetitiv/ostinat al unor motive, avem toate șansele de a ne edifica asupra intențiilor structurale și semantice ale compozitorului.

Ex. 53 - César Viana, *Crú*, p. 1, port. 1-3



Acțiunea principiului alternanței nu se reduce la nivel de microstructură, îl vedem prezent în macroforma muzicală, constituită tocmai prin juxtapunerea contrastantă a unor secțiuni: *Moderato*, *Lento e mistico*, *Allegro*, *Lento e mistico*, *Allegro*, *Presto furioso*.

Prima apariție a secțiunii *Lento e mistico* aduce o schimbare de stare, printr-o structură sonoră dilatată ritmic, cu intonații de tip simetric a căror geometrie intervalică, mai ales în condițiile armonizării bivocale, anulează posibilele sugestii venite din zona unei virtuale tonalități funcționale. A se vedea, în acest sens, arpegiul simetric de septimă micșorată.

Ex. 54 - César Viana, *Crú*, p. 1, port. 6-7



Secțiunile energice ale piesei aduc în mod consecvent o scriitură ce îmbină orizontalitatea liniei, de fapt a discantului, cu verticalitatea armoniei bivocale, promovând o intervalică aspră, disonantă, care deseori apelează la intermitente pedale interioare. În orice caz, diferențele între cele două planuri/registre ale liniei melodice scot deseori în evidență parcursuri de polifonie latentă la două voci.

Ex. 55 - César Viana, *Crú*, p. 3, port. 5-7



Piesa este secționată la un moment dat prin discontinuități semnificative de structură și expresie, atunci când intervin **rarefierea evenimentelor sonore** și **maniera de scriitură** (implicit interpretare) de tip *rubato*. La aceasta contribuie o serie de mijloace consacrate, am putea spune, cum sunt **coroanele** (inclusiv pe pauză), **apogiaturile** și – din nou – **golurile de sonoritate**.

Ex. 56 - César Viana, *Crú*, p. 4, port. 1-3



Tehnicitatea scriiturii ce vizează frecvent virtuozitatea este potențată – din nou prin referire la dimensiunea temporală – de asimetria metrică/ritmică, mai precis, de densă și tensionată alternare a binarului cu ternarul.

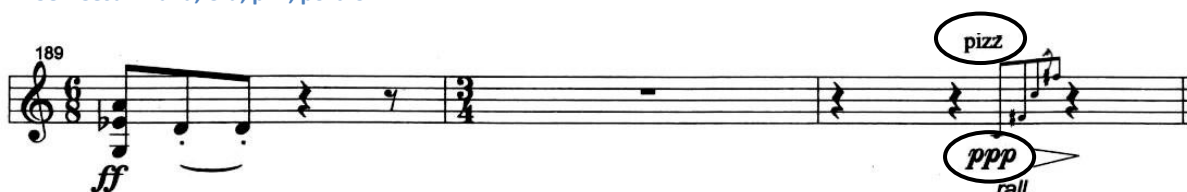
În secțiunea finală, *Presto furioso*, asimetria se etalează într-un iureș neîntrerupt, ceea ce amplifică efectul de suspensie care va surveni prin pauza subită din măsura 187.

Ex. 57 - César Viana, *Crú*, p. 4, port. 8



Rațiuni de simetrie și corespondență macrotemporală fac astfel încât finalul piesei să rememoreze momentul începutului, respectiv acea subtilă și expresivă **alternare de sunet și pauză**, sonoritatea stingându-se într-un aproape imperceptibil *ppp*, atacat în *pizzicato*.

Ex. 58 - César Viana, *Crú*, p. 4, port. 9



3.5. Three Caprices

Christopher Bochmann

3.5.1. Caprice modale

Întregul ciclu de trei capricii se înscrie în intenția unei inspirate sinteze între tradiție și modernitate, sinteză pe care vom încerca să o demonstrăm prin recurs la două componente de bază: **scriitura** și **vocabularul sonor**.

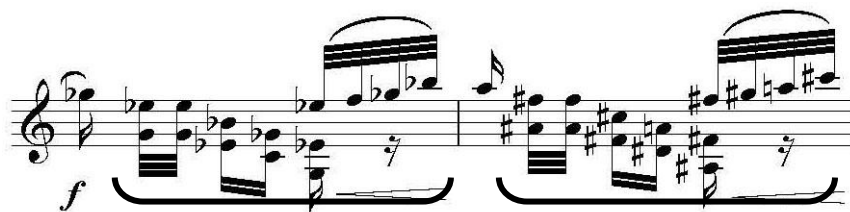
Caprice modal este o lucrare de factură neoclasică, neobarocă, în primul rând prin arhitectura sonoră pe care o propune la nivel global: arhetipul palindromic tristrofic, de structură **ABA**, prin reluarea primei secțiuni *da capo al fine*.

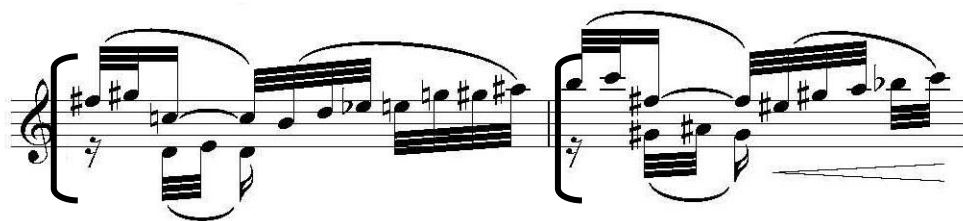
În al doilea rând, tipul de scriitură utilizat relevă intenția predilectă a compozitorului de a realiza o legătură directă cu gândirea violonistică bachiană, cu trimitere la *Sonatele* și *Partitele* pentru vioară solo, un model, de altfel, de neevitat în componistica de gen.

Transparența filiației baroce – alături de direcționarea clară, prin titlu, către *Capriciile* paganiniene – se conturează prin câteva dominante de scriitură, cum ar fi, ca un prim exemplu, **cultivarea secvenței** și a **ciclului secvențial**, cu extensii variabile (intermensural: ms. 20-21, ms. 26-27, ms. 40-41, ms. 42-43, ms. 75-76, ms. 84-85, dar și intramensural: ms. 57, ms. 67, ms. 81 etc.).

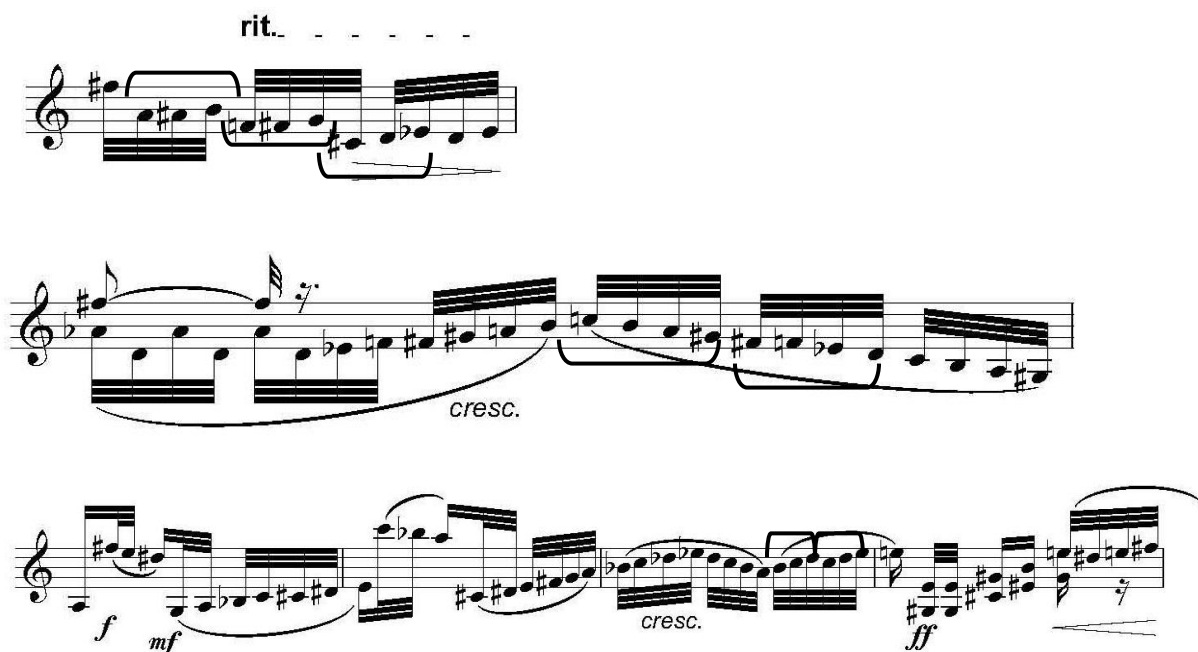
Ex. 59 - Christopher Bochmann, *Caprice modale*

a) ms. 20-21; 42-43



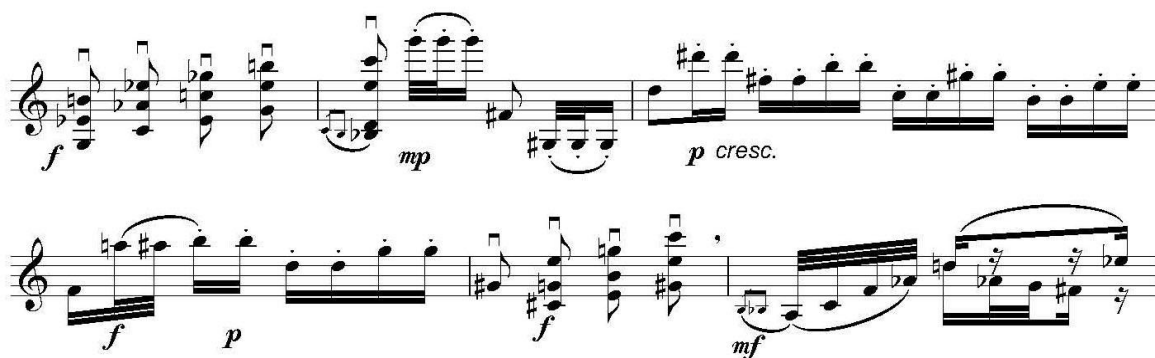


b) ms. 57, 67, 81



Tot în spiritul scriiturii violonistice de tip baroc, în speță bachian, se înscrie și fenomenul de **ostinație**, exprimat în variate ipostaze. Trebuie menționat aici că, în fapt, piesa se bazează integral pe o ritmică motorică, ceea ce creează efectul global de ostinație, întrerupt, pe alocuri de intervențiile acordice sau ale intervalelor armonice, cu rol precis în dramaturgia lucrării (vezi secțiunea **B**, ms. 35, 39, 52 etc.).

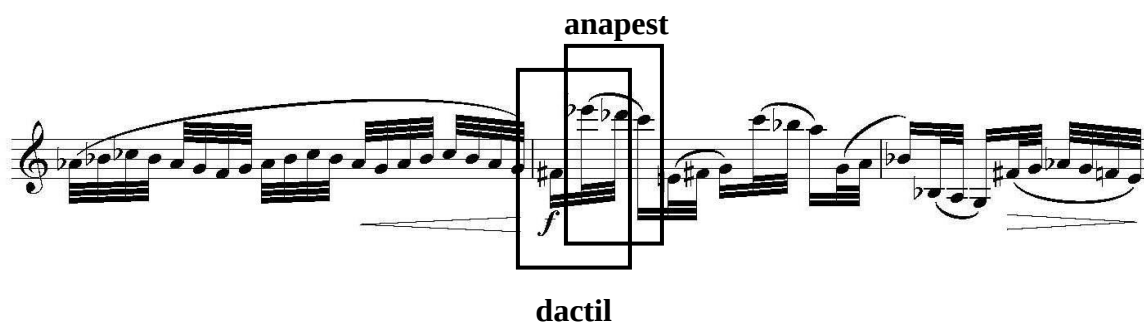
Ex. 60 - Christopher Bochmann, Caprice modal, ms. 35-40



Organizarea mișcării melodice îmbină, după principii de simetrie, desfășurările scalare cu cele arpegiale – a căror natură armonică variază între tonal și modal. Astfel, în prima secțiune (A, ms. 1-34) predomină izocronia scalară pe unitatea temporală-etalon de treizeci(și)doime, incipitul piesei fiind decisiv în contextualizarea de tip *perpetuum mobile* – atât de specifică zonei stilistice baroce –, combinată cu o varietate de formule ritmice creatoare, prin alternanța dintre izoritmnic și izocron (relația valoare/dură – formulă), de diversitate ritmică, reductibilă, în fapt, la câteva protodelurile trisilabice sau structuri arhetipale concentrate – de tipul dactil, anapest.

În acest exemplu, se observă o combinație, în funcție de interpretarea *legato*-ului de expresie, între **dactil** – după scriitura ritmică notată – și **anapest** – după învestirea *legato*-ului cu valențe de jalonare ritmico-metrică (adică: *legato*-ul desimetrizează fluxul ritmic notat, prin crearea unei noi formule, de anapest – cu început pe a 2-a șaisprezecime a timpului 1 – inversând, astfel, accentul ritmic natural).

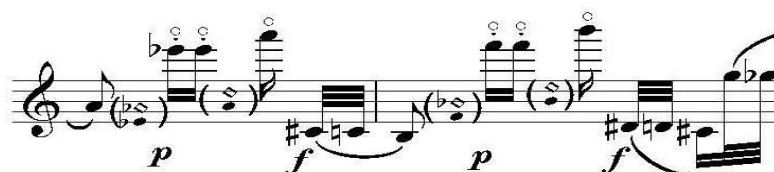
Ex. 61 - Christopher Bochmann, *Caprice modale*, ms. 4-5



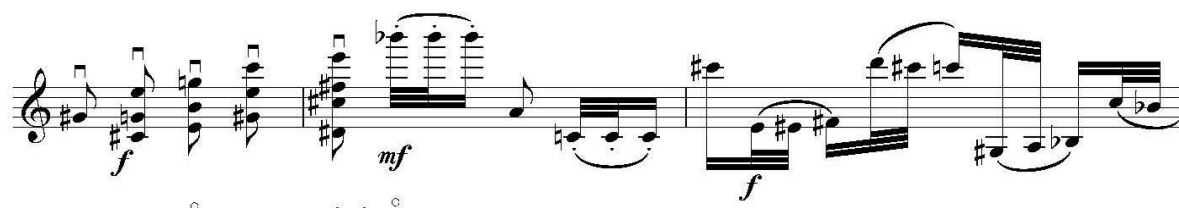
Dramaturgia piesei se bazează pe cucerirea progresivă a registrului acut și supraacut (diferențierile de registru), punctele culminative indicând un contrast al **extremelor registrale** (vezi ms. 36, 48-49, 53, 73-74 etc.).

Ex. 62 - Christopher Bochmann, *Caprice modale*,

a) ms. 48-49



b) ms. 73-74



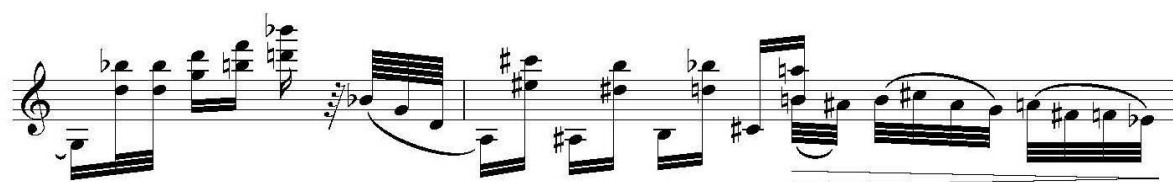
Această spațializare treptată registrală a planului melodic este realizată prin intermediul unui alt procedeu tipic baroc, sub forma **polifoniei latente**, cu voci foarte clar exprimate, individualizarea prin diferențiere ambitusală fiind creatoare de proces evolutiv-dezvoltător. Scriitura monodică depășește, astfel, stadiul monovocal, polifonia latentă variată desemnând variate planuri melodice, în diverse ipostazieri:

Ex. 63 - Christopher Bochmann, Caprice modale

a) ms. 5 – polifonie latentă, dispersie biplană în raport distributiv de 3:3, mișcare contrară convergentă

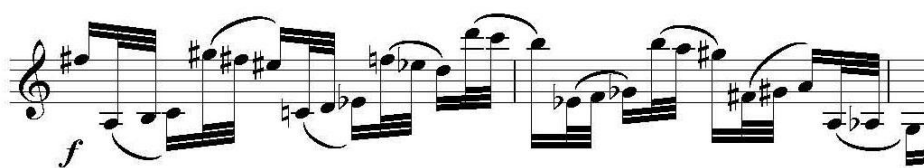


b) ms. 14 – polifonie latentă, dispersie biplană în raport distributiv 1:1, mișcare contrară convergentă



Polifonia latentă poate lua aspectul unor succesiuni extreme registrale, de sens convergent:

Ex. 64 - Christopher Bochmann, Caprice modale, ms. 10-11

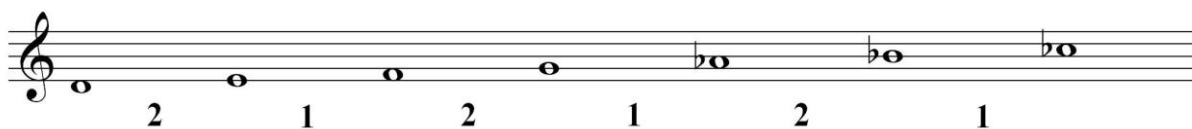


În altă ordine de idei, titlul lucrării esențializează problematica aprofundată în acest capriciu – elaborarea sonoră de tip modal.

Am menționat tipurile de organizare a mișcării melodice – formațiuni scalare, figurative, arpeggiale sau ornamentale (trimitere la exemple, secțiunea A final!), creatoare de elemente morfologice, precum secvența și repetiția, toate acestea având la bază câteva dominante de limbaj.

De la primele sunete ne atrage atenția organizarea sonoră pe baza **modului simetric 2 1** (prezent și în alternanța transpozițiilor sau a succesiunii **1 2**), expus în cronologie scalară.

Ex. 65 - Christopher Bochmann, *Caprice modale*, modul simetric generator



În consecința simetriei modale, apar ulterior și structuri arpeggiale de tip geometric (**armonie latentă** de tip geometric), cum ar fi acordul *alfa*, segment *gamma*, de proveniență bartókiană și teoretizat, îndeosebi, de E. Lendvai – (ms. 41): **si-re-sol-si bemol**.

Ex. 66 - Christopher Bochmann, *Caprice modale*, ms. 41



Aspectul general al capriciului, la nivelul structurii melodice, este unul **cromatic**, modurile simetrice numindu-se și moduri alternativ-cromatice, datorită conținutului în semitonuri.

Lucrarea reprezintă o interferență stilistică între vechi și nou, între tradiție și modernitate, între neobaroc și contemporan, deoarece scriitura invocă și evocă, totodată,

Barocul, în schimb limbajul sonor este ancorat în gândirea modală a secolului XX, cu argumente privind elementele de sintaxă, scriitură și vocabular.

3.5.2. Caprice en Rondeau

Cea de a doua lucrare a ciclului de 3 *Capricii* are o clară arhitectură de *rondo* și conține elemente din primul *Capriciu*, în spiritul asigurării unității stilistice la nivel de gen (*ciclu de capricii*), motiv pentru care putem deduce maniera *clasică* de elaborare a discursului muzical.

Arhitectura sonoră parcurge o succesiune bazată pe alternanța dintre **refren (A)** și **cuplete (B, C)**, după schema următoare:

A	B	Avar.1	C	Avar.2	B	Avar.3	Cvar.	Avar.1 (Coda)
a+a1+a2 (2+2+4)		elem. din a1		elem. din a		elem. din a1+a2		
ms. 1-8	9-13	14-18	19-30	31-34	35-38	39-43	44-48	49- 59 60-64

Mai mult decât în primul capriciu, *Caprice en Rondeau* prezintă o puternică și transparentă ancoră stilistică în folclorul peninsulei iberice, refrenul însuși făcând trimitere directă la un ritm specific de dans spaniol (ritmul se „simte” mai ales în cea de-a 4a apariție a Refrenului – ms. 44, portativul 3, ms. 2, p. 3 – unde fraza originală a Refrenului este modificată ritmic, dar nu structural – adică la nivel de celule ritmice –, ci prin aportul accentelor diferite și prin asocierea internă a formulelor ritmice – indicație importantă în realizarea tehnico-interpretativă)

Din punct de vedere morfologic, refrenul se impune printr-o cronologie asimetrică, primele două măsuri – care reprezintă, de altfel, materialul generator al întregului capriciu – fiind alcătuite în succesiunea $7/8 + 2/4$ ($4/8$), măsura de $7/8$ având structura interioară de $2+2+3$.

Ex. 67 - Christopher Bochmann, *Caprice en Rondeau*, ms. 1-3

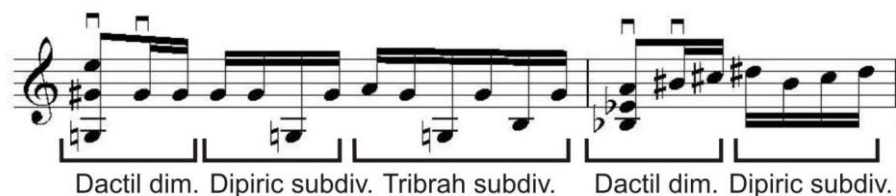


Se remarcă imaginea de ansamblu a acestei **teme-refren**, care este una de asimetrie, fenomen care, pe parcursul capriciului, va impune o foarte eficientă și expresivă dimensiune **contrastantă**.

Revenind asupra ideii de material generator, să arătăm că fiecare protocolulă din componența temei-refren, în baza căreia se va dezvolta întregul edificiu ritmic al capriciului (formulele **dactil diminuat**, **piric subdivizat**, **tribrah subdivizat**), va fi valorificată pe parcursul cupletelor.

Ex. 68 - Christopher Bochmann, *Caprice en Rondeau*, ms. 1-2, Refren,

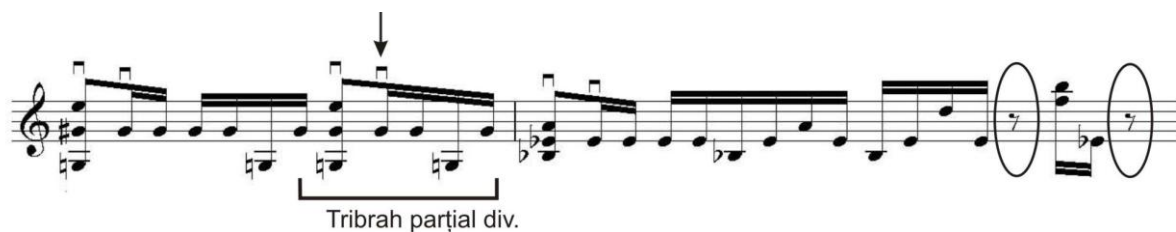
Schema ritmică protocolară



Cele 4 apariții ale Refrenului A nu sunt întru totul similare, atât din punct de vedere melodic, dar și din cel ritmic, deși formulele care stau la baza temei-refren sunt aceleași, dar apar în variante permutate.

Să urmărim, de exemplu, incipitul refrenului 2 (ms. 14), unde protocolula tribrah inițială apare parțial subdivizată aici, impunând apariția unui nou accent interior (timpul 6 din cele 7 optimi). Remarcăm aportul pauzei, cu rol de contratimpare și de suprimare (pe timp tare și, respectiv, pe timp slab), care creează efectul variației:

Ex. 69 - Christopher Bochmann, *Caprice en Rondeau*, Refren 2, ms. 14-15



Un alt element de diferențiere între aparițiile refrenului se constituie în variația registrală, prin mutație la octava superioară, alături de modificarea structurală a succesiunii ritmice, prin introducerea unei noi protocoale de piric suprimat (prin pauză):

Ex. 70 - Christopher Bochmann, *Caprice en Rondeau*, Refren 3, ms. 35-37



Jocul registrelor sonore, expus în spiritul **polifoniei latente**, creează o diversitate de planuri, un fel de traiectorii multiple într-un spațiu ambitusal foarte amplu. Organizarea mișcării melodice este predominant circulară, ornamentală, o permanentă îmbinare a sensurilor pantei melodice (ascendent, descendent).

Toate aceste elemente caracterizează atât refrenele, dar și cupletele, care, după cum vom observa în continuare, pot fi considerate **ipostaze variaționale ale temei-refren**. De aici și crearea atmosferei unitare a întregului capriciu.

În sinteză, cupletele se impun prin formațiunile scalar-modale de tip simetric-alternativ (1:2 sau 2:1), pe care le-am întâlnit în *Capriciul nr. 1*. Aceste formațiuni sunt angrenate într-o **dinamică repetitivă** sau **secvențială**, unde frecvent, **scordatura** (relație de semiton ascendent sau descendent) joacă un rol semnificativ – devenind o tehnică de avansare a procesului componistic.

Ex. 71 - Christopher Bochmann, *Caprice en Rondeau*, ms. 11,

Secvențe cromatice bazate pe scordaturi modale (modul simetric 2:1)



Când spunem că totul este generat de ritmul din tema-refren, ne referim și la un element ce se impune în cuplete: octava-semnal, ce reprezintă o extensie prin dublare a formulei de dactil și sincoparea ei.

Ex. 72 - Christopher Bochmann, *Caprice en Rondeau*, ms. 10, ms. 39-41



Pornind de la structura temei-refren, observăm și alte elemente de variație ritmică:

- inversarea formulei dactil în anapest (ms. 31-33)
- transformarea ritmurilor cruzice în anacruzice (ms. 31-34), prin aportul pauzei

Desfășurarea este ciclică, pe bază de refren-cuplet, ceea ce conduce la inserarea elementelor de contrast, chiar și pe spații mici, – de exemplu ritmic – prin îmbinarea dintre **amfibrah și piric**, respectiv **dipiric**, care estompează densitatea și introduce un element de discontinuitate și rarefiere a discursului, în raport cu cinetismul izoritm, de tip *perpetuum mobile* – specific refrenului – care, de altfel, susține caracterul de virtuozitate crescută a piesei.

Ex. 73 - Christopher Bochmann, *Caprice en Rondeau*, Cuplet C, ms. 19-20



Ca o notă de originalitate a acestei piese se remarcă îmbinarea **rondoului** cu **variațiunea**, pentru că cupletele, după cum am observat, sunt, în fapt, proiecții variaționale (în sens larg) ale refrenelor. De ce? Datorită protocolulelor ritmice recognoscibile.

Idea generală de *capriciu* se concentrează în jurul fenomenului de **contrast** materializat în rupturi de simetrie, discontinuități, rarefierii, marcate, mai mult, de nivelul ritmic al discursului, dar și la nivel de nuanțe, opoziții extreme pe spații mici, ideea de *surpriză* pe plan dinamic, contrastul extremă al registrelor (salturi de octavă sau chiar dublă octavă).

Ex. 74 - Christopher Bochmann, *Caprice en Rondeau*, Cuplet C, ms. 26 – si b 3-mi 1



Cursivitatea discursului cu arhitectură de tip clasic este asigurată pe ambele planuri: **intonațional** (datorită modurilor simetrice) și **ritmic** (protocolulele ritmice) – o manieră clasică de tratare a unui material sonor modern, pentru că respectă acest principiu, al **unității stilistice**.

3.5.3. Caprice d'agrément

Caprice d'agrément se detașează net de celelalte două, prin diferențe de nivel parametric și sintactic fundamentale.

Tempo-ul general este *lento*, iar contrastele la nivel de imagine sonoră sugerează un autentic *rubato*.

Am putea spune despre *Capriciu nr. 3* că recurge în mod evident la procedee de tratare clasică, dintre care secvențarea și forma cu repriză sunt cele mai evidente.

În primul caz avem un exemplu elocvent în măsurile 20-22, un segment alcătuit din 3 secvențe în ritm augmentat,

Ex. 75 - Christopher Bochmann, *Caprice d'agréments*, ms. 20-22 – cascade sonore - secvențe



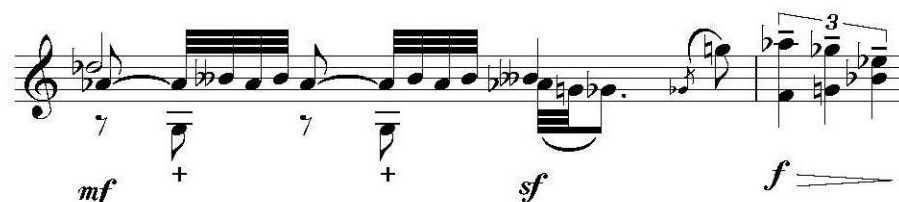
În ceea ce privește corespondența unor secțiuni, se poate observa la măsura 25 reluarea variată a materialului expozitiv, din primele 3 măsuri.

Ex. 76 - Christopher Bochmann, *Caprice d'agréments*, ms. 25-29



Un alt element care atrage atenția este **structura bivocală** a scriiturii, care îmbină mersul direct cu cel contrar, după aceleași norme tradiționale (ambele voci merg relativ treptat, fără salturi).

Ex. 77 - Christopher Bochmann, *Caprice d'agréments*, ms. 12-13



Piesa merge pe ideea unei **dilatări** și **comprimări a timpului muzical**, prin articularea zonelor de **rarefiere** și **aglomerare**. Zona de rarefiere impune o imagine

dilatată din punct de vedere temporal, atât prin durate, cât și prin interpolarea pauzelor, în timp ce microzonele de aglomerare accesează densitatea bruscă, la nivelul succesiunilor unor valori foarte mici, care iau aspect uneori de apogiatură extinsă sau tranziție ornamentală între momentele de expresie amplă. Cel mai semnificativ moment al discontinuității, al contrastului, este *quasi*-cadența care secționează, practic, capriciul (ms. 16-18), moment pe care îl vom detalia ulterior.

Alte argumente în favoarea interpretării de tip *rubato* sunt elementele intrinseci scriiturii, cum ar fi: *apogiaturile*, *trilurile*, execuția gradată a unor formule ritmice, de la rar spre repede, relația de contrast între durată lungă-durată scurtă, fluctuațiile și opozițiile dinamice etc.

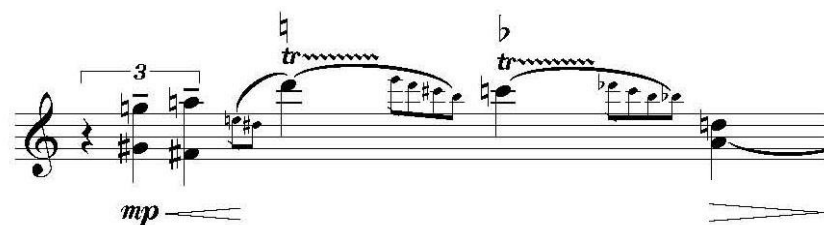
Dintre acestea, elementul expresiv ce nu poate fi trecut cu vederea este **ornamentația** cu dublu aspect: 1. trilul, 2. apogiatura anterioară sau posterioară, cu diferite stadii de extensie (*apogiatura* dublă, triplă și multiplă). Aceste două ornamente sunt de cele mai multe ori juxtapuse, de exemplu, în măsurile 7 și 22.

Ex. 78 - Christopher Bochmann, *Caprice d'agréments*,

a) ms. 5-7

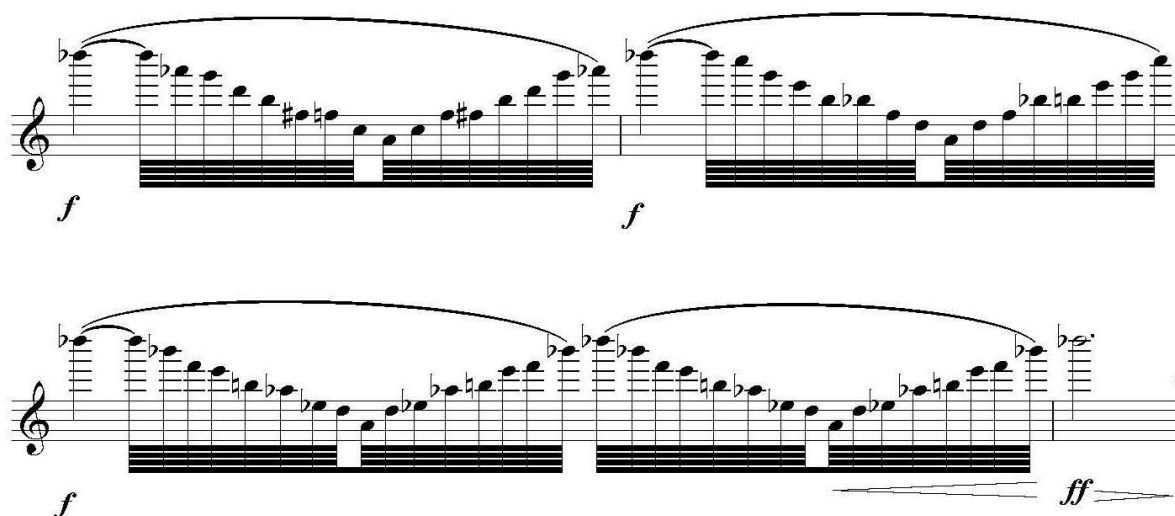


b) ms. 23



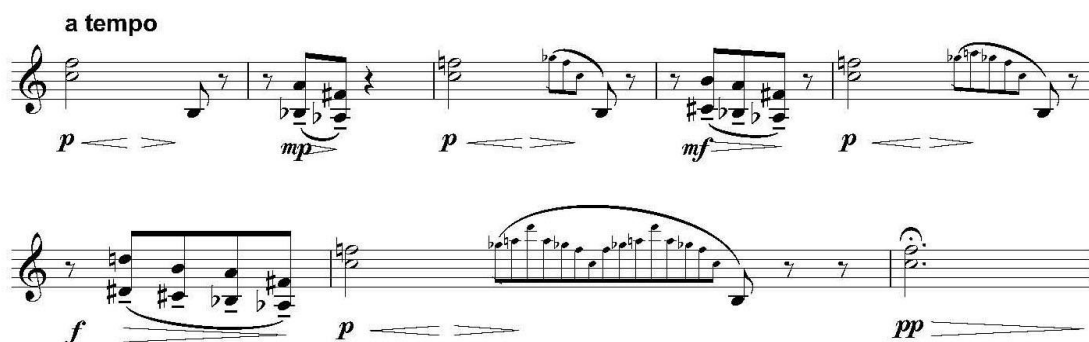
Există un moment al piesei, când acest tip de apogiatură complexă se transformă dintr-un simplu ornament într-o structură precizată, foarte densă, cu caracter solistic cadențial.

Ex. 79 - Christopher Bochmann, *Caprice d'agréments*, ms. 16-19



Coda este un fel de repriză inversată, ce rememorează identic, inițial, materialul din incipit al piesei, pentru ca ulterior să se distanțeze în scopul creării ultimei „respirații” improvizatorice.

Ex. 80 - Christopher Bochmann, *Caprice d'agréments*, ms. 25-32



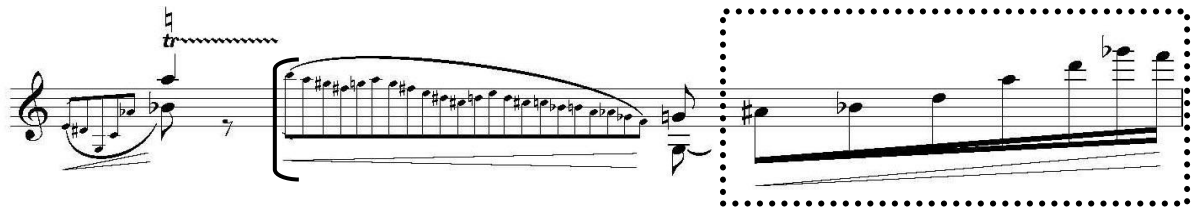
În plan **intonațional**, observăm rememorări ale structurilor modale din *Capriciile 1 și 2*, atât în plan scalar-melodic, cât și în plan armonic, printr-o intervalică dedusă din acele moduri simetrice. Observăm o predilecție pentru intervalul de **septimă**, exprimat atât melodic, cât și armonic, cu dublă calitate: **7M** și **7m**, un argument în plus fiind chiar succesiunea neîntreruptă a unor astfel de intervale, după cum întâlnim, de exemplu, în măsura 4, 10 etc.

Ex. 81 - Christopher Bochmann, *Caprice d'agréments*, ms. 4; ms. 10



Fundamentală pentru construcția și percepția capriciului este această articulare a **două timpuri muzicale** – cel **dilat**at și notat ca atare prin valori ritmice mari, întretăiate de ornamente și pauze și timpul **comprimat**, prin durate scurte și diferite procedee grafice (vezi ms. 15).

Ex. 82 - Christopher Bochmann, *Caprice d'agréments*, ms. 15



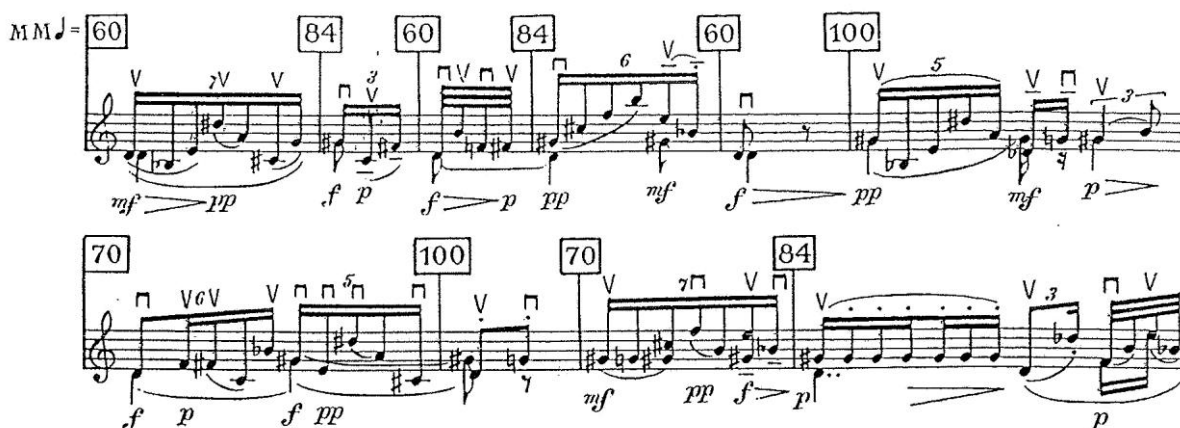
3.6. *Einspielung I*

Emmanuel Nunes

Einspielung I pentru violină solo de Emmanuel Nunes poate constitui un model componistic de îmbinare a constructivismului structuralist cu tehnica variației permanente de referință celular-motivică.

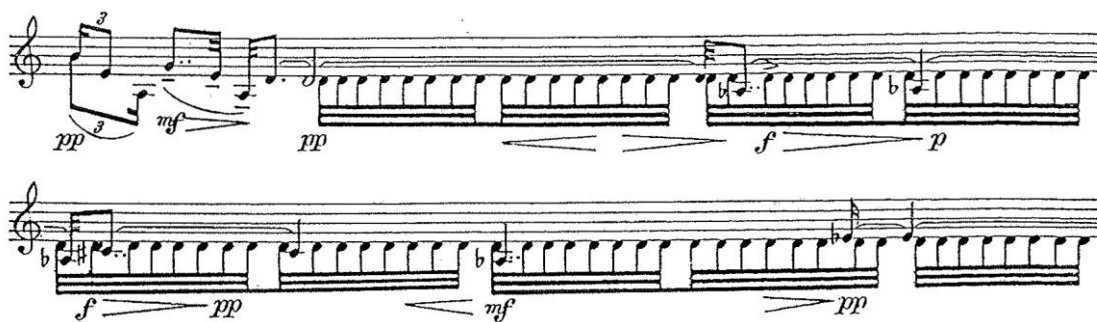
La prima vedere, lucrarea frapază prin **politempia** densă, extremă, ceea ce solicită din partea interpretului un imens efort de adaptare a structurii muzicale la **variația pulsatorie**. Acest fenomen generator de imprevizibile fluctuații temporale – care prin opoziția sau contrastul lor creează un fel de flux-reflux ritmic – este și **primul nivel strategic** de elaborare a „jocului sonor”.

Ex. 83 - Emmanuel Nunes, *Einspielung I*, p. 1, port. 1-2



Un **al doilea nivel strategic** al ópusului muzical este omniprezența sunetului **re**, un fel de **centru** al gravitației sonore care angajează o permanentă „confruntare” între forțele centripete și cele centrifuge, asociate binomului **gravitațional-nongravitațional**.

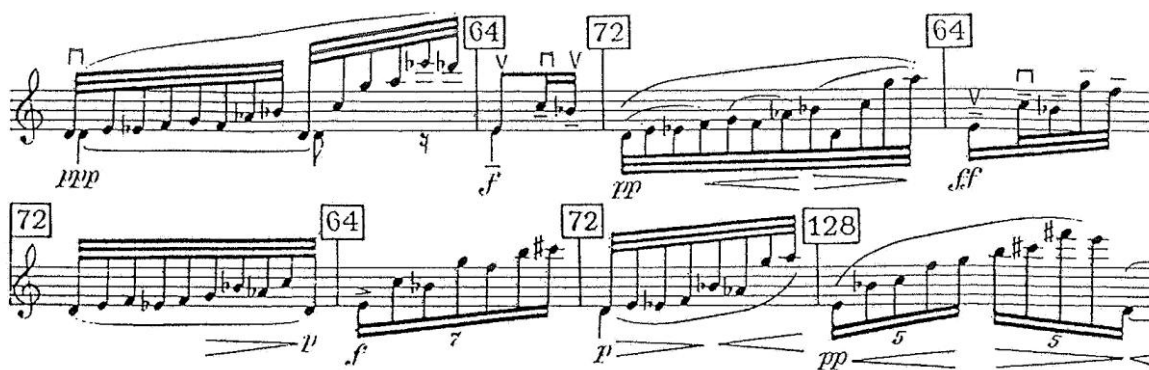
Ex. 84 - Emmanuel Nunes, *Einspielung I*, p. 6, port. 3-4



Nu exagerăm cu nimic atunci când afirmăm că întreaga concepție componistică se bazează – în plan macrotemporal – pe această dramaturgie a instaurării sau abolirii sunetului **re**, gradele variabile de apropiere-depărtare fiind stabilite prin intermediul unei remarcabile tehnici variaționale. Dar asupra acestui aspect vom reveni.

În sfârșit, un **al treilea nivel strategic** este tocmai cel legat de variație, Emmanuel Nunes practicând o tehnică de îmbinare a **combinatoricului** cu **permutativul** în sfera generală de acțiune a **simetriei de translație** (însoțite uneori de lărgirea modelului cu noi aditii de sunete).

Ex. 85 - Emmanuel Nunes, *Einspielung I*, p. 3, port. 1-2



Arhitectura lucrării poate fi privită ca o succesiune de module variaționale, dar care stabilesc între ele – la nivelul cronologiei globale – relații de analogie, similaritate sau corespondență. Afirmția anulează orice tentație de a vedea în această densitate variațională o desfășurare de tip caleidoscopic sau vreun discurs muzical cu caracter

deschis. Dimpotrivă, modulele în discuție delimitează secțiuni distincte și intră în relații strânse unul cu altul.

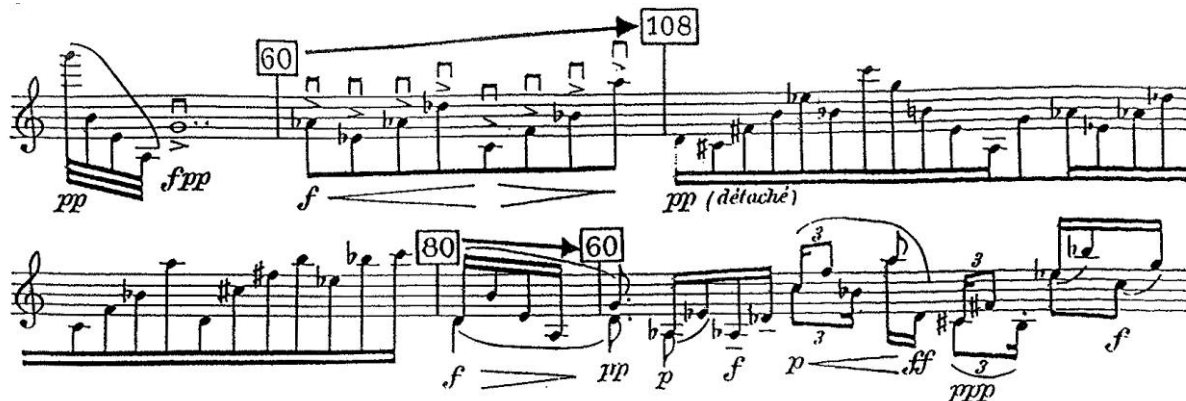
Vom insista în continuare pe cel de-**al doilea nivel strategic** de edificare, anume relația dintre stările de apropiere și îndepărtare față de centrul de referință **re**. Am selectat în acest scop o suprafață extinsă a lucrării, unde fenomenul în cauză beneficiază de un cât mai larg spațiu de manifestare.

Etapa I a ciclului variațional pe care îl supunem atenției în continuare constă într-o scriitură armonică bivocală, în care sunetul **re** (poziționat ca de obicei în vocea gravă) trece succesiv din stadiul **latent** – marcat de oscilația la cvartă perfectă ascendentă (**re-sol**) – în stadiul **real** de pedală, infiltrată de diferite sunete ale vocii superioare. Spre finalul fragmentului, sunetul **re** se impune categoric sub forma unei pedale ritmizate, ceea ce confirmă centrarea întregii zone sonore.

Ex. 86 - Emmanuel Nunes, *Einspielung I*, p. 5, port. 6-9

Drept replică, faza a II-a a acestei prime etape va fi o acțiune de **centrifugare**, de „îndepărtare” variațională, scurtă, dar densă și incisivă.

Ex. 87 - Emmanuel Nunes, *Einspielung I*, p. 6, port. 1-2



Etapa a II-a reproduce același binom centrare-centrifugare.

Faza I se prezintă ca un indubitabil monopol sonor al pedalei de **re**, ce susține un discant ale cărui elemente se prezintă sub forma unor incizii de fundal.

Ex. 88 - Emmanuel Nunes, *Einspielung I*, p. 6, port. 3-6

Față de replica anterioară, faza a II-a (centrifugare) a acestei etape este ceva mai dezvoltată, dar și mai echivocă (aluzivă), prin infiltrarea sporadică a pedalei de **re** (vezi p. 6, port. 7-9 și p. 7, port. 1-3).

Etapa a III-a este fidelă dramaturgiei anterioare și debutează (ca fază I) cu cel mai extins moment de centrare pe **re**. Procesul (centripet) de consolidare a sunetului referențial ține aici atât de pendularea la cvartă perfectă descendentă (**re-la**), cât și de oscilația microintervalică în jurul respectivului pol sonor.

Ex. 89 - Emmanuel Nunes, *Einspielung I*, p. 7, port. 3-7 și p. 8, port. 1-4

a)

The musical score for Example 89 consists of five staves of music. The first staff begins with a box containing the number 60. The notation includes various dynamics such as *p*, *f*, *pp*, *sfz*, *fpp*, *mp*, *f*, *p*, and *sfz*. There are also articulations like accents and slurs. The second staff continues with similar dynamics and includes a *G* marking. The third staff features a *sfz ppp* marking and a *p* marking. The fourth staff has a *p* marking and a *ppp* marking. The fifth staff includes a *sfz* marking and a *ppp* marking. The score is written in a single system with five staves.

b)

108 *ff* *sfz pp* *sfz mf* *p > p > p > fp* *p <*

pp *p sfz pp* *sfz pp* *sfz p* *sf pp* *p < > pp*

64 C.V. 76 48 *mf*

60 76 *sul fusto* *p* *ppp* *p > <*

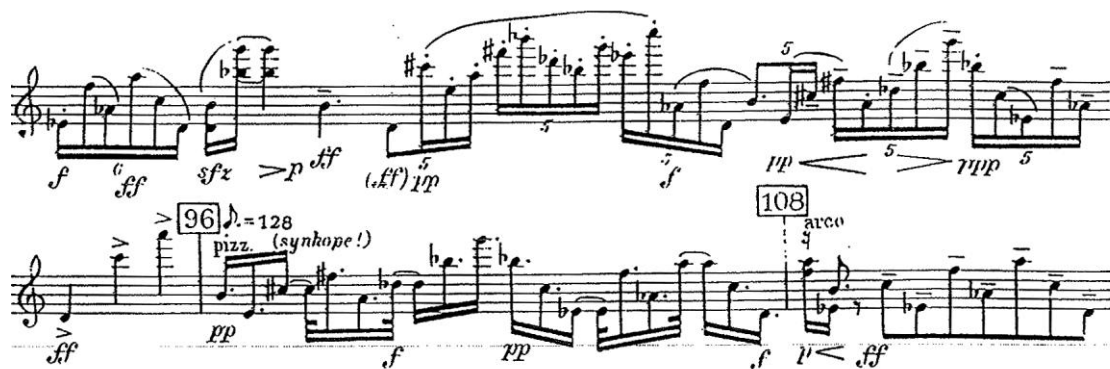
După cum era de așteptat, în spiritul evoluției de la o etapă la alta, faza a II-a (de centrifugare) va beneficia de o extensie sensibil egală, uzând de o vastă exprimare variațională.

Ex. 90 - Emmanuel Nunes, Einspielung I, p. 9, port. 1-4

f *5* *pp* *sfz pp* *p* *ppp* *ff* *f* *ppp*

arco *pizz.* *f* *7* *pp* *mf* *pp* *p* *6*

64 80

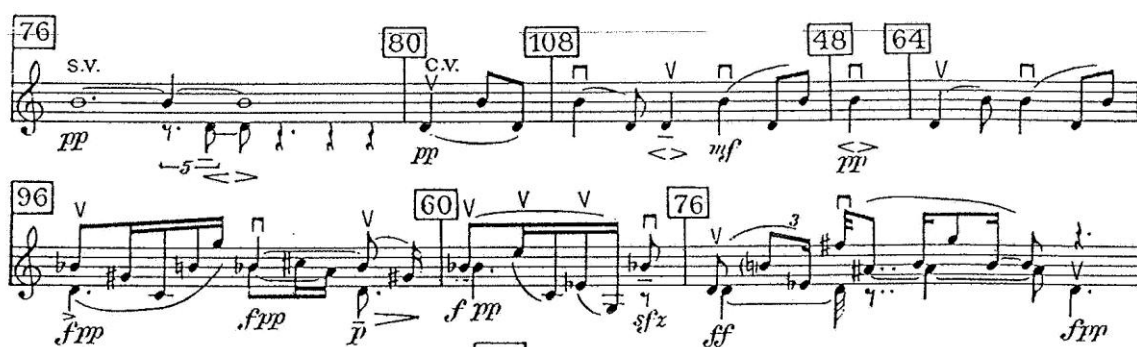


Modelul alternanței centripet-centrifug față de un punct sonor de referință cunoaște, în cadrul acestei lucrări, și o altă ipostază, un fel de extindere a principiului la nivelul relației **consonanță-disonanță**.

Astfel, conștient de expresivitatea și eficacitatea procedului în cauză, Nunes va asocia principiul gravitației (pe **re**) cu un interval consonant, precum sexta mare, **re-si**.

Prima apariție este foarte concisă și se derulează în spațiul concentrat a două portative.

Ex. 91 - Emmanuel Nunes, *Einspielung I*, p. 3, port. 5-6



Cea de-a doua apariție se prezintă ca o oază de consonanță armonică în interiorul unei ample derulări figurative, foarte densă, disonantă și contorsionată, datorită spațializării registrale.

Ex. 92 - Emmanuel Nunes, *Einspielung I*, p. 9, port. 5-8

Același aport consonantic, dar pe interval de sextă mică (**re-si bemol**) de această dată, intervine la pagina 10, port. 6-9, ceea ce dovedește caracterul ciclic al apariției unor fenomene sonore din cadrul acestui tumultuos *Einspielung*.

Tehnica variațională adoptată de compozitor în această lucrare comportă caracteristici aparte pe care le-am sintetizat la începutul comentariului analitic în triada: **combinație-permutare-translație**. Este ceea ce am numit **a treia direcție strategică**.

Într-adevăr, Emmanuel Nunes își elaborează o strategie de avansare bazată, în esență, pe transformarea continuă a două modele celular-motivice, aflate în relație de complementaritate.

Ex. 93 - Emmanuel Nunes, *Einspielung I*, p. 2, port. 1, ms. 1-4

Pentru situația ce face obiectul analizei noastre, acestea sunt **alfa** și **beta**, aflate în raport de complementaritate a pantei melodice (ascendent-descendent) și în relația de original-recurență sub aspectul structurii intonaționale.

Deși succesiunea inițială le prezintă cu caracter izoritm, parcursul secțiunii îl impune pe **beta** ca element contrastant, prin operațiuni succesive de augmentare proporțională și, mai ales, neproporțională. Mai mult decât atât, dramaturgia alternanței sporește în expresivitate prin intercalarea graduală a lui **beta**, de la un sunet, apoi la două, la trei, la patru, la șase etc.

Efectul este de opoziție a celor două ipostaze ale densității sonore – aglomerarea și rarefierea –, ceea ce sugerează inevitabilul efect de contracție-dilatate a timpului muzical.

Ex. 94 - Emmanuel Nunes, *Einspielung I*, p. 2, port. 1-4

The image displays four systems of musical notation for a violin solo. Each system contains measures with various dynamics (ppp, mf, f, pp, p, ff, sfz, f, mf) and markings (V, 40, 120, 64, 76, 80, 84, 136). The notation includes complex rhythmic patterns, slurs, and dynamic markings. The systems are connected by arrows indicating the flow of the music. The first system starts with a measure marked 76 and ends with a measure marked 64. The second system starts with a measure marked 76 and ends with a measure marked 76. The third system starts with a measure marked 80 and ends with a measure marked 84. The fourth system starts with a measure marked 64 and ends with a measure marked 136.

După o foarte scurtă tranziție, procedeul își reintră în drepturi pentru o nouă etapă variațională cu „dublu subiect”, am putea spune, conturând cu maximă claritate ideea polifoniei bivocale latente (bitematice) prezentă anterior. Am codificat aceste două noi motive cu **delta** și **epsilon**. Nu este lipsit de importanță să inserăm observația legată de simetria elaborării acestor două secțiuni succesive. Astfel, numărul de variante din prima

secțiune – **alfa** 1-7 + **beta** 1-7, este egal cu numărul de variante din a doua secțiune – **delta** 1-7 + **epsilon** 1-7.

Ex. 95 - Emmanuel Nunes, *Einspielung I*, p. 2, port. 5-9

Retorica variațională bazată pe mai multe tipuri de relații binare (gravitațional-nongravitațional, consonant-disonant, aglomerat-rarefiat etc.) se confirmă și în finalul piesei unde, după o amplă secțiune cu evident fundament gravitațional, urmează segmentul concludiv care încheie întreaga lucrare cu o neașteptată și nedisimulată **serie dodecafonică**: re-sol diez-la-sol becar-si bemol-sol bemol-fa-si becar-mi-do-do diez-mi bemol.

Ex. 96 - Emmanuel Nunes, *Einspielung I*, p. 12, port. 8-9

3.7. *Piccolo Studietto in Tango style per il violino solo*

Daniel Schvetz

Piccolo studietto reprezintă o ipostază a sintezei între tehnicitatea intrinsecă unei astfel de specii componistice și densitatea informației stilistico-expressive adiacente. În consecință, vom întâlni un complex de mijloace și procedee de scriitură violonistică menite să pună în valoare personalitatea compozitorului și interpretului, deopotrivă.

Piesa – o miniatură instrumentală – se prezintă ca un fel de „viziune fugitivă”, este densă, alertă, cu schimbări bruște pe toate planurile discursului muzical.

Reținem diversitatea modurilor de atac, ceea ce induce o imagine complexă a sonorității violonistice, fenomen prezent încă din primele măsuri.

Ex. 97 - Daniel Schvetz, *Piccolo studietto*, p. 1, ms. 1-15

The image displays the first 15 measures of the musical score for 'Piccolo studietto' by Daniel Schvetz. The score is written for violin in 4/4 time. It begins with a tempo and mood marking 'Serenamente ma intensamente contido' and a measure number '90'. The first staff shows a melodic line with dynamic markings *mp*, *f*, and *mf*, and a 'Molto vibrato' instruction. The second staff starts at measure 8 with 'pizz.' and 'arco' markings, and includes a 'Poco meno mosso' marking at measure 86. The third staff starts at measure 11 and continues the melodic development. The fourth staff starts at measure 14 with 'Al Talone' and 'I' markings, and ends with a 'ff' dynamic marking. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings to guide the performer.

Structura conductului melodic, destul de crenelat, cu joc de registre distanțate, alternează momente de cantilenă (ex. 98) – a se vedea continuitatea liniilor melodice realizate pe valori mari, de pătrimi și optimi – cu momente de densificare ritmică, procedeele de bază fiind, în acest sens, *tremolo* (ex. 99a) și divizarea până la nivel de treizecimoimi (ex. 99b) a unității etalon (pătrimea).

Ex. 98 - Daniel Schvetz, *Piccolo studietto*, de cantilenă, p. 2, ms. 26-35

Meno mosso, delicadissimo 70

25 *p* *mf* *mp* *mp*

29 *mf* *p* *mp* *p* *mp*

33 *mf*

Ex. 99 - Daniel Schvetz, *Piccolo studietto*, a) p. 2, ms. 37-39; b) p. 2, ms. 24

a) aglomerarea ritmică

37 *mf* *mp* *mp*

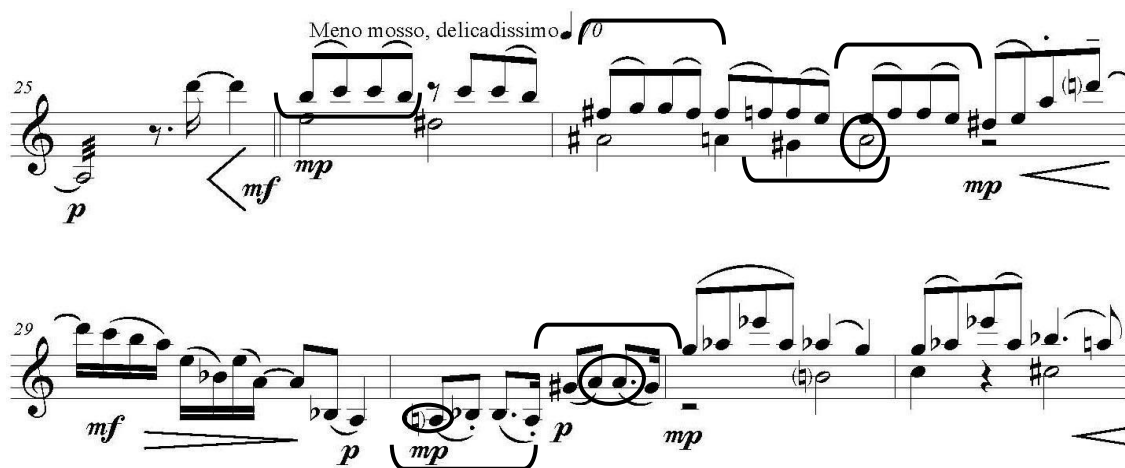
b) densitate maximă

24 *mp* *mp* Non leg.

Odată cu schimbarea de tempo (*Meno mosso*, ms. 26) intervine și modificarea expresiei, datorată unui alt tip de scriitură – bivocală, de această dată, dar și manierei de atac și interpretare. *Legato*-ul subînscris o melodică rafinată, de „iz” tonal, prin aportul

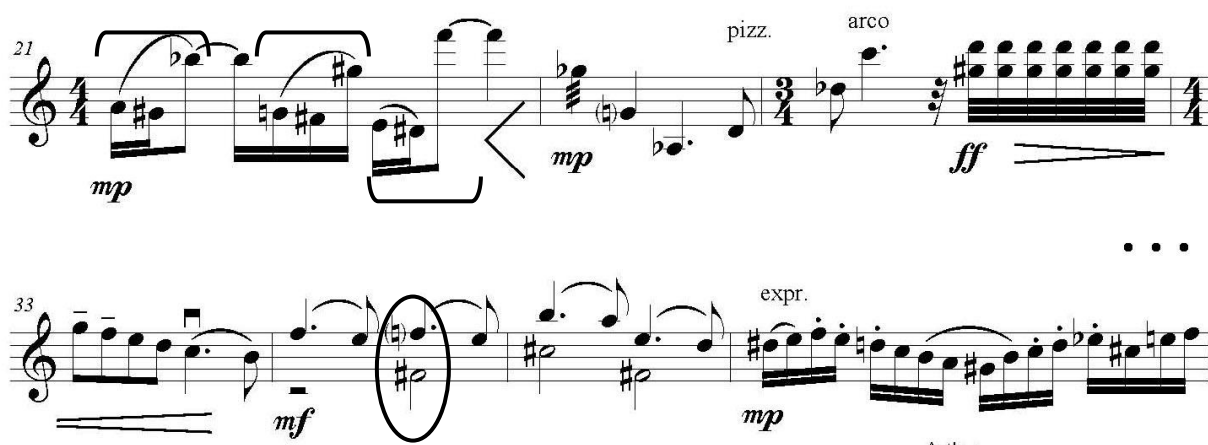
principiului sensibilei (vezi relațiile preponderente de 2dă mică ascendentă, ms. 26-32), parcurs secundat de o linie descendent cromatică, cu centrare pe sunetul-pol, **la**.

Ex. 100 - Daniel Schvetz, *Piccolo studietto*, p. 2, ms. (25)26-32



Configurația intervalică a melodiei este destul de contorsionată, având la bază un substanțial depozit cromatic. Sunt prezente formulele cromatice întoarse – cu sau fără interpolare, mutațiile de semitonuri la octavă (rezultante: octava micșorată sau octava mărită) etc.

Ex. 101 - Daniel Schvetz, *Piccolo studietto*, p. 2, ms. 21-23; 33-36



De un mare efect expresiv sunt însă „plajele” diatonice, adevărate infiltrații sonore în marea de cromatisme care saturează această fulminantă linie melodică.

Ex. 102 - Daniel Schvetz, *Piccolo studietto*, de microzone diatonice: p. 2, ms. 33-36 (microzonă diatonică: hexacordul descendent sol-fa-mi-re-do-si)



Spre sfârșitul piesei (ms. 41-46, *a tempo*) revin sugestiile de scriitură bivocală, pentru ca finalul să fie o sinteză ce evidențiază similitudini cu prima secțiune, prin scriitură, dar mai ales prin melodică. Aceasta, evocând și formulele ritmice de maximă viteză din prima secțiune, alternează mersul scalar cromatic cu intervale consonante precise, de 4tă perfectă↑ și 5tă perfectă↓, aflate, la rândul lor, în relație de disonanță sau consonanță prin zona de conjuncție.

Ex. 103 - Daniel Schvetz, *Piccolo studietto*, p. 3, ms. 40-46

40 *a tempo* *sfz* *f* *f* *mp* *f* *mf* *f* *mp* *mf*

42 *mf* *mp* *pizz.* *arco* *f*

45 *rit.* *ff* *pizz.* *arco*

3.8. Soit Seul Sûr de Son

Miguel Azguime

Lucrarea este concepută multipartită și se întinde pe parcursul a zece secțiuni notate cu majuscule de la **A** la **J**.

Secțiunea A este o amplă *cadenza* introductivă și se reduce la o succesiune de apogiaturi melodice extinse cu punct de sprijin pe sunetul **si bemol**. Acest sunet intermitent devine un reper static, o constantă a întregii secțiuni, fiind subliniat la fiecare apariție prin *sffz*.

Ex. 104 - Miguel Azguime, *Soit Seul Sûr de Son*, ms. 1-2, p. 1

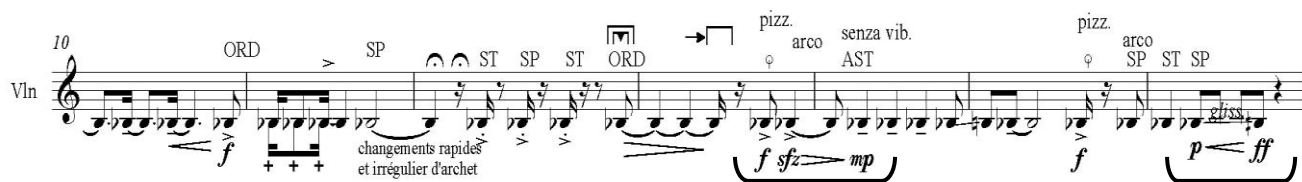
Extensia apogiaturilor este variabilă, ceea ce conferă o anumită asimetrie discursului melodic. Apogiatura cu cel mai mare grad de complexitate este cea care înlănțuie patru formule de septolet (adică 28 puncte de atac) și apare ca o culminație la sfârșitul acestei prime secțiuni.

Ex. 105 - Miguel Azguime, *Soit Seul Sûr de Son*, ms. 6, p. 1

Secțiunea B este redusă la un recitativ *recto-tono*, o pedală ritmizată pe **si bemol**. Punctele de atac sunt organizate într-o succesiune cât mai neregulată și sunt trecute prin

diverse moduri de atac (*pizz.*, *arco*, *tremolo*, *senza vibr.*) și nuanțe asociate după principiul contrastului extrem.

Ex. 106 - Miguel Azguime, *Soit Seul Sûr de Son*, ms. 10-16, p. 2



Principala noutate a **secțiunilor C+D+E** este apariția microintervalelor. Dimensiunea temporală este personalizată de prezența a două elemente structurale: formulele de ritm excepțional (trioletul și cvintoletul) și formulele cu densitate fluctuantă sau progresivă, cu direcție de execuție de la rar spre repede, cărora le sunt alocate valori corespondente notate deasupra.

Ex. 107 - Miguel Azguime, *Soit Seul Sûr de Son*, ms. 22-32, p. 2

Polifonia latentă este reprezentată de cele două planuri – cel figural-variațional, pe de o parte, și cel redus la punctul de sprijin intermitent pe sunetul **si bemol**, pe de altă parte. Acesta din urmă evoluează într-un mers cromatic **si bemol-si becar-do**.

Secțiunea F debutează cu un *accelerando* în notație dimensională (orientată, după cum indică și compozitorul, după aspectul grafic al grupării ritmice) și prevede un mod de atac special, ce constă în atacarea fiecărui accent printr-o lovitură de arcuș diferită.

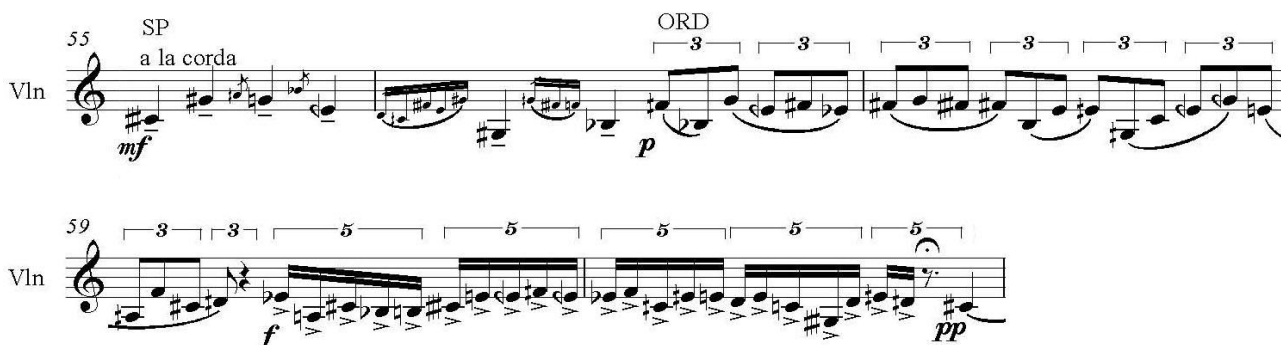
După rememorarea câtorva formule din debutul lucrării, urmează **secțiunea G** care aduce o structură și o expresie radical diferită față de tot ce a fost până în acel moment. Este vorba despre o scriitură armonică bivocală, izoritmă, executată în manieră *molto legato*. Caracteristica esențială – și principala dificultate tehnică, totodată – este alternarea intonației temperate cu cea netemperată (microintervalică).

Ex. 108 - Miguel Azguime, *Soit Seul Sûr de Son*, ms. 43-54, p. 3



Secțiunea H simulează o mică repriză, evocând formulele ritmice de maximă viteză din prima secțiune, după care lansează un traseu temporal care ar putea fi definit ca *accelerando ritmic*, altfel spus, o aglomerare progresivă a traseului melodic debutând cu pătrimi, continuând cu triolete pe timp și încheind cu formule de cvintolet, întreaga sonoritate fiind marcată în continuare de asocierea succesivă a celor două tipuri de intonație – temperată și netemperată.

Ex. 109 - Miguel Azguime, *Soit Seul Sûr de Son*, ms. 56-60, p. 4



Odată cu **secțiunea I**, rarefierea sonorității aduce în prim plan flageoletele, moment de acalmie – cu atingerea unui climax de ambitus (ms. 68) – plasat înaintea unei furtunoase cadențe instrumentale finalizată cu un maximum de aglomerare sonoră (16 sunete pe unitatea-etalon).

Ex. 110 - Miguel Azguime, *Soit Seul Sûr de Son*, ms. 61-70, p. 4

Violin I (Vln I) score starting at measure 65. The notation includes a triplet of eighth notes, a circled sixteenth note, and a series of sixteenth notes marked *ff* and *a la punta*. Violin II (Vln II) score starting at measure 70, featuring a series of sixteenth notes marked *fff*.

Acest dens recitativ *recto-tono* este suspendat brusc prin așezarea unui sunet prelungit într-o coroadă ce marchează debutul ultimei **secțiuni, J**. Este o melopee turnată într-o ritmică divizionară mensurabilă, configurată în aceeași ambivalență „temperat-netemperat”, care se sfârșește cu o pedală pe un **sol diez** destructurat prin *glissando* și detimbrat până la extincție.

Ex. 111 - Miguel Azguime, *Soit Seul Sûr de Son*, ms. 71-76, p. 4

$\text{♩} = 60$ $\text{♩} = 20$

72 SP ST flautando SP ST ORD ST SP gliss. très lent de plus en plus détaché

f *p* *f* *mf* *p* *f* *mf* diss. morendo

© Miguel Azguime 2004-2006
 Lisbon, Berlin

3.9. Lied I

Christopher Bochmann

În mod evident, titlul piesei este o metaforă, o figură de stil sau un simbol, structura și conținutul având foarte vagi afinități cu genul sau forma de *lied* consacrată de muzica – mai veche sau mai nouă – a Europei occidentale.

Dacă ar trebui găsite totuși anumite afinități structurale sau conotații semantice cu fenomenul de origine, atunci vom spune că lucrarea lui Bochmann este o inedită ipostază a invocației sonore, a *cântecului* revenit la starea sa primară.

Din această perspectivă, principalul argument este **monovocalitatea** – în sens de unică „voce” (instrumentală, se înțelege) – și **monosonoritatea** – în sensul sunetului perpetuu reiterat, cu eventuală trimitere la recitativul *recto-tono* din diferitele culturi muzicale arhaice.

Cele două constante ale „liniei melodice” (monovocalitatea și monosonoritatea) sunt compensate de variabilitatea unui al treilea parametru, anume, **timbralitatea**. Într-adevăr, observarea atentă a conductului melodic relevă un permanent joc al modurilor de **atac/emisie**, combinat cu o mare diversitate a gradelor de **intensitate** (nuașnelor).

Ex. 112 - Christopher Bochmann, *Lied I*, p. 1, port. 1-3

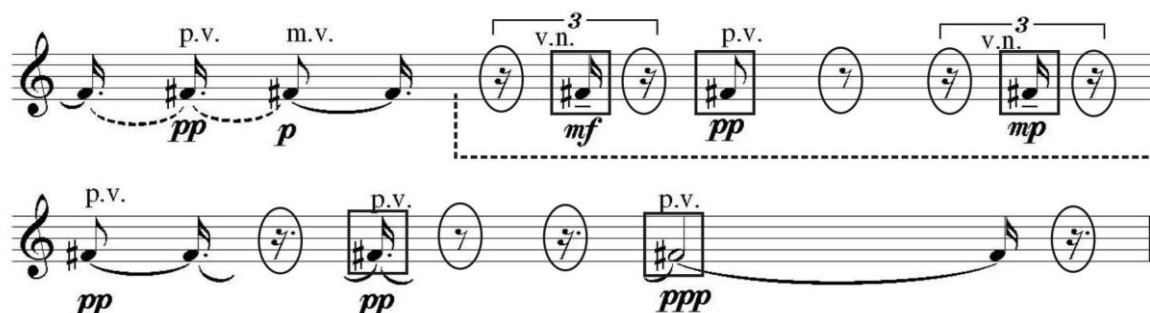
Lento

The musical score consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a series of eighth notes, some marked 'p.v.' (pizzicato) and others 'm.v.' (marcato). Dynamics include ppp, p, ppp, mp, ppp, and pp. The second staff starts with a long note marked 'p.v.' and ppp, followed by a triplet of eighth notes marked 'v.n.' (vibrato) and mf. The third staff continues with triplets and single notes, with dynamics like mp, pp, p, f, pp, p, and p. Above the notes, there are markings for 'p.v.' and 'm.v.'.

Tempo-ul generic este *lento*, iar maniera de interpretare nu poate fi alta decât *rubato*.

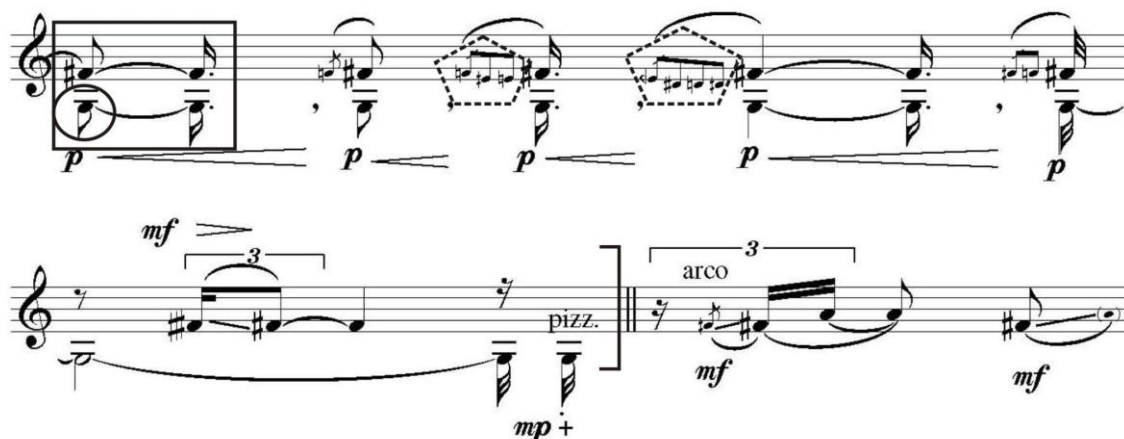
Prima secțiune a lucrării (pagina 1) este centrată pe sunetul **fa diez**, care se prezintă ca o pedală ritmizată, cronologia duratelor fiind corelată diverselor grade de intensitate și moduri de atac. Ideea unui continuum „absolut” este contrazisă periodic de interpolarea pauzelor, imaginea globală a conductului sonor prezentându-se ca o articulare de sunet și pauză, pe baza opoziției lung-scurt.

Ex. 113 - Christopher Bochmann, *Lied I*, p. 1, port. 4-5



Secțiunea a II-a (p. 2, ultimul portativ, până la cea de-a doua bară dublă) etalează cel mai important element de variație al acestei lucrări, anume **intonația netemperată** sau **microintervalică**. Pe această bază începe un amplu fenomen de **oscilație** sonoră în jurul sunetului fundamental **fa diez** – pedala ritmizată expusă în prima secțiune. Spunem oscilație deoarece nu sunt atacate intervale propriu-zise, intonația netemperată luând cel mai frecvent aspect de apogiatură complexă. Spre finalul acestei secțiuni apare un al doilea sunet stabil, **sol**, care – în simultaneitate cu **fa diez** – creează o dublă pedală ritmizată, dar sincronică.

Ex. 114 - Christopher Bochmann, *Lied I*, p. 2, port. 5-6

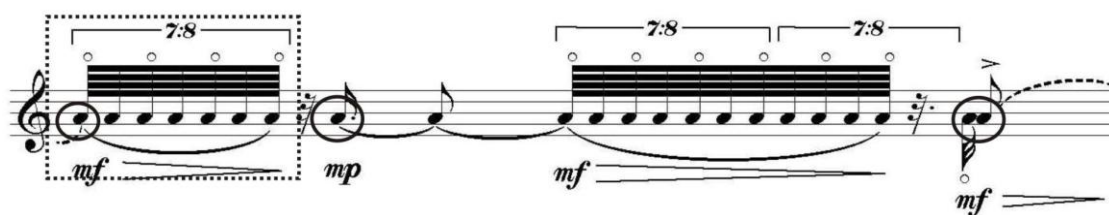


Secțiunea a III-a (p. 2, 3 și 4 până la a doua bară dublă) mută centrul de gravitație al pedalei ritmizate pe **la**, sunet în jurul căruia începe un nou proces de oscilație microintervalică, mai dens (apar formulele de ritm excepțional, de tipul 7:8) și cu spectru de acțiune mai larg. Este vorba de cucerirea intervalului de terță mică **fa diez-la**, cu extensie spre final în **si bemol**, spațiu care este „umplut” cu microintervale glissante.

Ex. 115 - Christopher Bochmann, *Lied I*, p. 3, port. 1-3

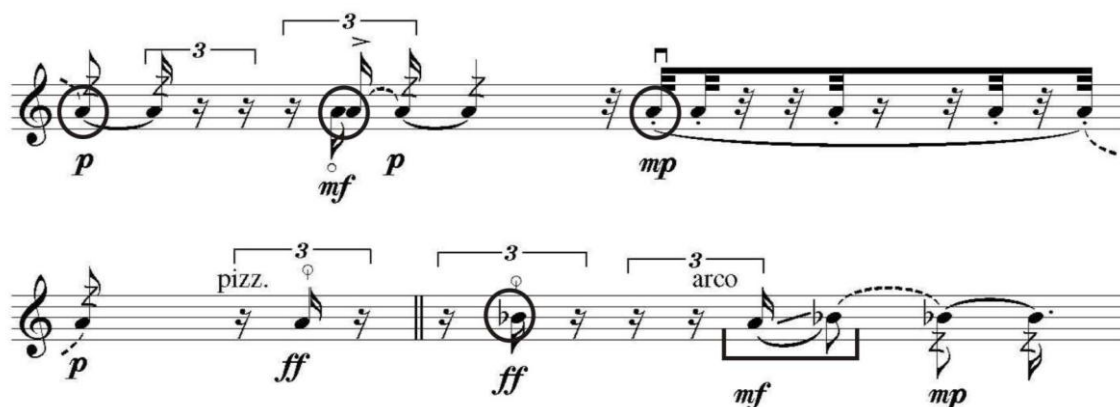


p. 4, port. 1



Tot spre final, interpolarea pauzelor devine atât de activă încât avem de-a face cu un adevărat parcurs „punctualist”. Imaginea este caracteristică pentru trecerea de la aglomerarea la rarefierea informației sonore pe unitatea de timp etalon.

Ex. 116 - Christopher Bochmann, Lied I, p. 4, port. 2-3



Secțiunea a IV-a (p. 4, după a 2a bară dublă – p. 5, până la a 2a bară dublă) ne readuce în atenție ipostaza minimal-armonică a melodiei solo, prin prezența pedalei intermitente pe **sol**. După câteva apogiaturi complexe, spațiul sonor netemperat expandează spre **do diez 1**, ceea ce înseamnă cucerirea **globală** a unui interval de cvintă perfectă (**fa diez-do diez**) pentru procesul oscilației microintervalice, devenit, după cum se poate constata, principalul element de variație și avansare în planul cronologiei sonore.

Ex. 117 - Christopher Bochmann, Lied I, p. 5, port. 1-3



Finalul secțiunii a IV-a ne surprinde total prin revenirea bruscă la **puritatea diatonică**, temperată a cvintei perfecte **sol-re**. Nici nu s-ar fi putut un contrast mai puternic față de contorsionata linie microintervalică anterioară, care proiecta mediul cromatic dincolo de temperanța semitonului. Insistența pe intervalul respectiv, valorizarea lui

ritmică prin densitatea raportului 7:8, paralel cu alternanța nuanțelor extreme de *piano-forte* imprimă momentului un autentic aspect *cadențial-concluziv*.

Ex. 118 - Christopher Bochmann, *Lied I*, p. 5, port. 4-6

The musical score for Christopher Bochmann's *Lied I*, measures 4-6, is presented in three staves. The first staff begins with a 'tacetato' marking and a 7:8 ratio, followed by a dynamic of *mf*. The second staff continues with a 7:8 ratio and a dynamic of *mp*, then transitions to a 3:4 ratio with a dynamic of *p < f*. The third staff features a 3:4 ratio with a dynamic of *p < f*, followed by a section marked 'IV' and 'p.v.' leading to a final measure marked 'm.v.'

Ultima **secțiune**, a **V-a**, ne duce în zona extremei rarefieri a sonorității, pregătind finalul propriu-zis al întregii lucrări. Avem o limpezire a conductului melodic prin impunerea pedalei pe **re** grav, cu trecere – susținută de apogiaturi complexe – spre alți poli sonori, **mi 2** (flajeolet-efect **si 2**), respectiv, **si 3**.

Totul se încheie într-o manieră echivocă, prin sunet indeterminat (intonațional și ritmic), ceea ce conferă lucrării, în ansamblul ei, caracterul unei „opere deschise” (în sensul consacării acestei sintagme de către Umberto Eco).

Ex. 119 - Christopher Bochmann, Lied I, p. 6, port. 3-5

The musical score is written for a violin solo. It consists of three staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a tempo marking 'meno mosso'. It features a sequence of notes with a '3' (triple) marking and a 'pp' (pianissimo) dynamic. A dashed box highlights a section of the first staff, and a solid box highlights a section of the second staff. The second staff continues with a sequence of notes, including a '3' marking and a 'pp' dynamic. The third staff features a large, sweeping melodic line with a '3' marking and a 'pp' dynamic. A dashed box highlights a section of the third staff, and a solid box highlights a section of the fourth staff. The fourth staff ends with a 'poco' marking.

3.10. Solos I

Sara Carvalho

Arhitectura primei piese pentru vioară din ciclul celor *IV Solos* este definită de compozitoarea însăși, prin elaborarea unei **scheme** care conține secțiunile delimitate de **trei indicații** de interpretare și expresie, care subordonează mai multe microstructuri cu caracter de incipit, dar ele pot fi văzute, de asemenea, și ca **nuclee generatoare** cu caracter de **embleme melodice**, care definesc începutul fiecărei secțiuni.

Ex. 120 - Sara Carvalho, *Solos I*, Schema 1, nucleele generative

<i>Dolce ma con tensione</i>	<i>Fluido ma deliberato</i>	<i>Sicuro ancora meno mosso</i>
A 	B 	C <i>works as a projection of A</i>
A' 	B' 	C' <i>works as a projection of A'</i>
D 	<i>page 4, mixture of previous B(s)</i> 	E <i>works as a projection of D and B</i>
D' 	<i>mixture of previous B(s)</i> 	E' <i>projection of D' and B'</i>
Last is the CODA (A / B / C / A' / B' / C', etc, this is the opening material of each section in order)		

Traseul parcurgerii acestor secțiuni este, de asemenea, indicat de către compozitoare, motiv pentru care la acest nivel putem vorbi despre o determinare *relativ precisă*, spre deosebire de celelalte dimensiuni ale discursului muzical, respectiv, **intonația**, **ritmul** și **dinamica**, supuse unei variații continue.

Planul intonațional al lucrării prezintă un **dualism** bazat pe opoziția dintre sunetul **temperat** și cel **netemperat**, adică prezența microintervalurilor.

Ex. 121 - Sara Carvalho, Solos I

a) p. 1, port. 4-5

♩ = 56
Sicuro, ancora meno mosso
S.P. → ord.
(left hand pizz.)
pp sf pp (sub.) mp sf p mf mp
arco 5
p mp mf p S.P. →

b) p. 3, port. 2

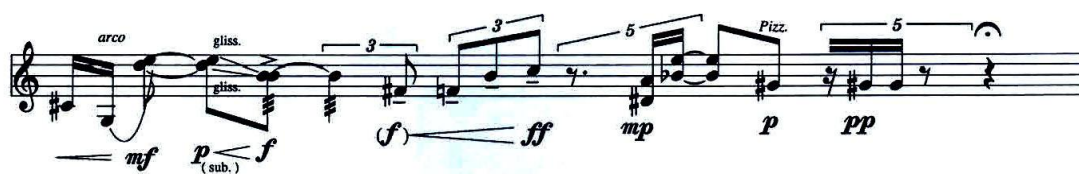
ord. Pizz. arco gliss.
p mp mf p mf p mf
gliss.
gliss.

Această temerară combinație între două sisteme intonaționale radical diferite imprimă piesei o coloristică și o expresivitate cu totul aparte, impunând solistului un nivel ridicat din punct de vedere al rigorii tehnico-interpretative. Afirmția ar putea părea paradoxală, deoarece rigoarea interpretativă nu are altă menire decât aceea de a crea tocmai impresia unei foarte mari libertăți de exprimare, ceea ce duce la o semnificativă ambiguitate a expresiei sonore.

Rămânând la același nivel **intonațional**, vom remarca o serie de attribute specifice **melodiei moderne**, care are în spatele ei experiența serială și aducem drept argumente în acest sens, predilecția pentru cvartele mărite și cvintele micșorate – cu o pondere însemnată în ansamblul lucrării (ex. 122), juxtapunerile intervalice aspre (septime mari,

octave micșorate sau octave mărite, dar și intervale de nonă, ex. 123), aceste material sonor cunoscând atât relația de succesiune, cât și pe cea de simultaneitate (duble coarde, ex. 124).

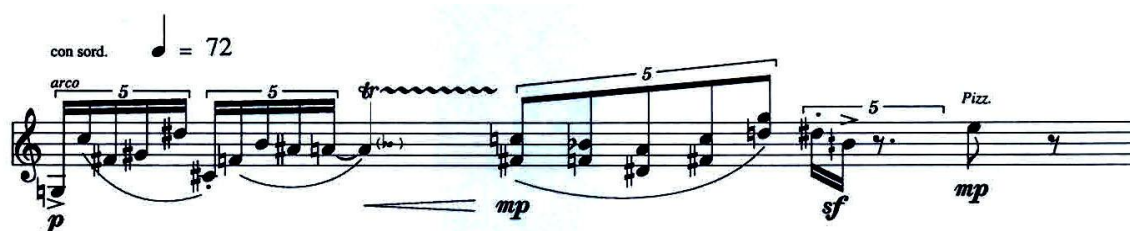
Ex. 122 - Sara Carvalho, Solos I, p. 1, port. 2



Ex. 123 - Sara Carvalho, Solos I, p. 2, port. 3



Ex. 124 - Sara Carvalho, Solos I, p. 4, port. 4



De altfel, toată evoluția melodiei violonistice este impregnată de structura și caracteristicile nucleelor generative (A – E), alături de variantele lor (A' – E').

Nucleul A, delimitat de indicația *Dolce ma con tensione*, conține o succesiune rapidă de intervale armonice și melodice disonante (5-, 4+, 11+), care prin repetare variată aduce un prim sunet polarizator, *do#*. În secțiunea A' se păstrează, pe o extensie lărgită, același aspect crenelat al intonației generat, de această dată, și de dilatarea ambitusală a discursului melodic.

Ex. 125 - Sara Carvalho, Solos I, p. 2, port. 1-2



Nucleul **B** – *Fluido ma deliberato* – aduce, printr-o inversare a succesiunii intervalice din **A**, o nouă juxtapunere de 4+↑, 8+↓, 9M↑ și 4p↓ (5p↑) – deci, o preponderență a disonanței. Deși un segment de mici dimensiuni, se remarcă prin contrastul dintre aglomerare (formula-nucleu, pe cvintolet de șaisprezecimi) și rarefiere (sunet lung, cu tril, asociat unor valori mai lungi) – caracteristică perpetuată și în secțiunea corespondentă, **B'**.

Ex. 126 – Sara Carvalho, Solos I,

a) p. 1, port. 3-4



b) p. 3, port. 2



Cel de-al treilea nucleu de referință, **C** – *Sicuro, ancora meno mosso* –, prezintă o fluiditate melodică de intervale consonante și disonante (6M, 2m, 4+, 4p) și generează un parcurs cu inserții de microintervale, aspectul ulterior rarefiat al scriiturii fiind tributار prezenței modelatoare a pauzelor.

Ex. 127 - Sara Carvalho, *Solos I*, p. 1, port. 4-6

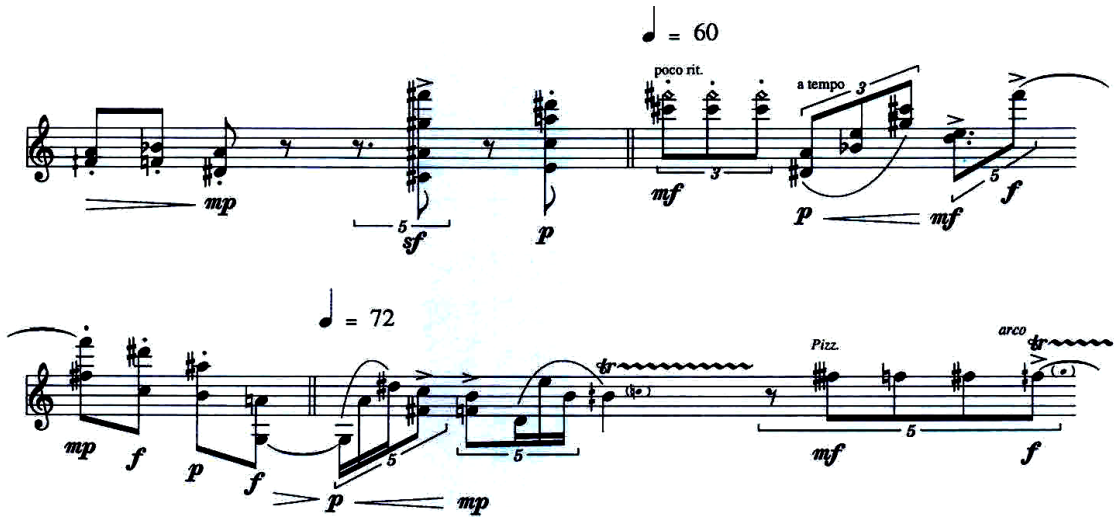
Segmentele **D** și **E** însumează și extind trăsăturile prezente în primele trei secțiuni, diferențiindu-se atât între ele prin densitatea scriiturii, cât și cu segmentele corespondente – **D'** și **E'** – prin extensie și chiar intervalică (vezi ex. 129 și 130).

Ex. 128 - Sara Carvalho, *Solos I*, segment D-D'

a) p. 3, port.6 + p. 3, port. 1 – segment **D** – versus



b) p. 5, port. 3-4, segment **D'**



O cercetare mai atentă a incipiturilor fiecărei secțiuni, respectiv, a nucleelor generatoare, va releva o legătură structurală și între acestea, afinitățile dintre ele având la bază fie elemente de natură intonațională, fie de natură ritmică (vezi Schema 1).

Ex. 129 - Sara Carvalho, Solos I, segment E – E'

a) p. 4, port. 5-6 – segment **E** – *versus*



b) p. 5, port. 5-6, segment E'

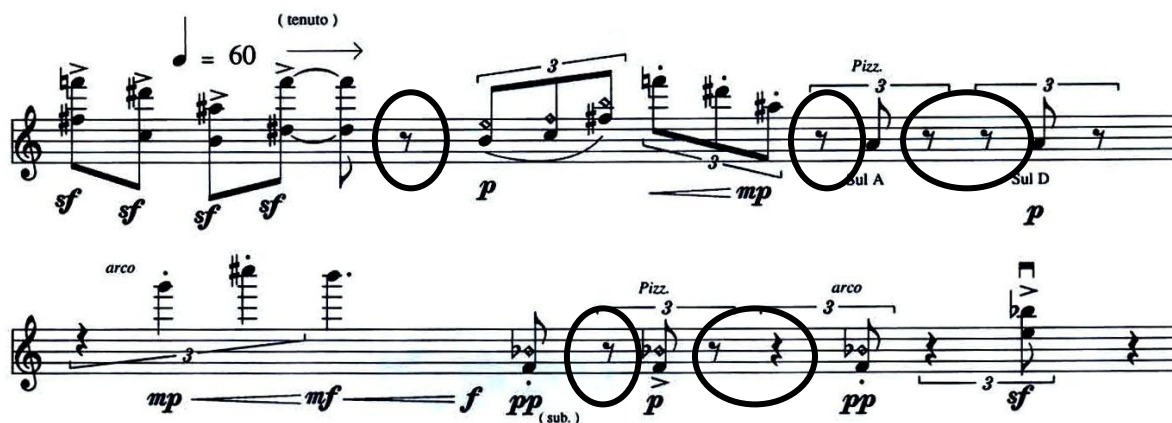
O altă latură relevantă a dimensiunii intonaționale este dată de **ornamentică**, marcată de prezența predilectă a **trilului**, pe diferite valori de note. Paleta **modurilor de atac** este foarte generoasă și diversă, de la *pizzicato*, *spiccato*, *sul ponticello*, *staccato*, *con sordina* ... până la *flageolette*, *glissando* etc., amplificată, în general, și de varietatea termenilor de expresie și dinamică: *marcato*, *tenuto*, *pesante*, *flautando* etc.

Elementul care oferă pregnanță și individualitate acestei lucrări este **timpul muzical**, concretizat într-un ritm de mare diversitate și complexitate, în care sunt prezente numeroase formule/diviziuni de ritm excepțional. Deosebit de relevante în acest sens sunt asocierile de **contractții** și **dilatări temporale**, marcate prin relația de augmentare – diminuare a valorilor de note.

Ex. 130 - Sara Carvalho, Solos I, p. 2, port. 2-4

Un alt element ce contribuie la expresivitatea liniei melodice este **pauza**, care, de cele mai multe ori, este văzută ca element de contrast și discontinuitate în raport cu sunetul propriu-zis.

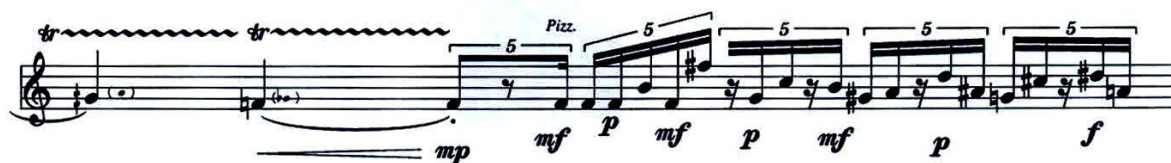
Ex. 131 - Sara Carvalho, Solos I, p. 2, sist. 1-2



Deseori, pauzele structurează un tip de discurs **punctualist**, interpolarea lor frecventă între valorile scurte creând efectul de *picături sonore*.

Deși o analiză statistică ar putea stabili o sumă de formule ritmice reductibile la această lucrare, modul în care sunt utilizate lasă impresia unei variații permanente.

Ex. 132 - Sara Carvalho, Solos I, p. 2, sist. 5



O atenție deosebită trebuie acordată manierei în care compozitorul integrează în imagini unitare cele 3 dimensiuni: **intonația**, **ritmul** și **dinamica**. Observăm o densitate extremă, dusă aproape la nivel de **contrapunct dinamic** (ex. 132) în raport cu formulele ritmice, ceea ce face din acest discurs melodic un exemplu de rememorare, în sens larg, a tehnicii serial-integrale.

3.11. Cavatina

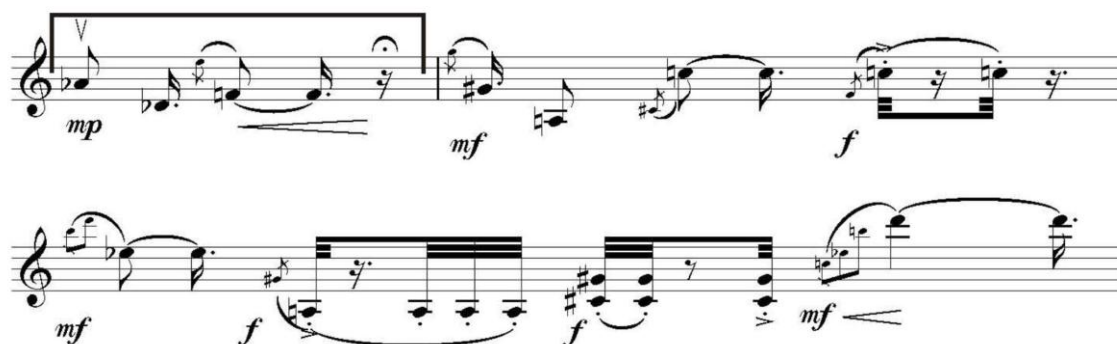
Christopher Bochmann

Sonoritatea acestei lucrări este caracteristică pentru ceea ce numim în muzică, printr-un termen generic, **stilul rubato**. Afirmatia nu se referă atât la maniera liberă de execuție a ritmului, cât, mai ales, la structuralitatea acestuia, constituită dintr-un cumul de fenomene ale temporalității muzicale.

Cadrul general de desfășurare a discursului muzical este definit de libertatea organizării ritmice la nivel de **formulă/figură**, pe de o parte, și la nivel de **juxtapunere/asociere** a acestor microstructuri în plan sintactic, pe de altă parte.

După cum se poate observa, ritmul este **neperiodic**, adică neîncadrabil în unități metrice precise, măsura de 2/4 de la începutul piesei având un caracter simbolic (orientativ). Probabil, unitatea-etalon a acestei măsuri – pătrimea – vrea să sugereze un reper supraordonator la nivel de cronologie muzicală.

Ex. 133 - Christopher Bochmann, *Cavatina para violino*, port. 1-2



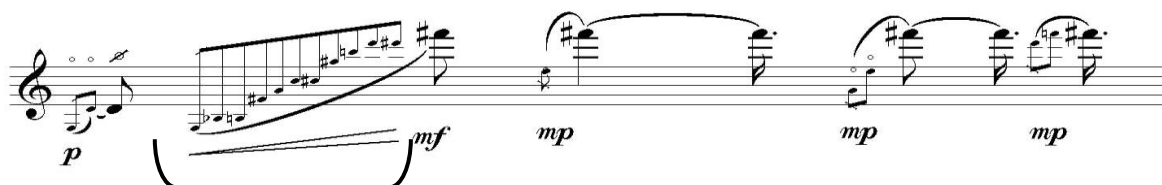
Densitatea ritmică a lucrării se mișcă între două praguri date de valoarea cea mai scurtă – treizecimoimea – și valoarea cea mai lungă – doimea prelungită cu o șaisprezecime (vezi pg. 3, portativul 1).

Un alt aspect al libertății ritmice constă în prezența apogiaturilor melodice, a căror tipologie merge de la simplu la complex.

Apogiaturile complexe imprimă liniei melodice un pronunțat caracter melismatic-improvizatoric, fenomenul cel mai interesant producându-se atunci când ideea de

apogiatură se extinde la formule independente, trecând din stadiul ornamental (ca structură atașată unui sunet de bază) la cel de **profil autonom**, de sine-stătător.

Ex. 134 - Christopher Bochmann, Cavatina para violino, p. 2, port. 1, apogiatură complexă, caracter ornamental

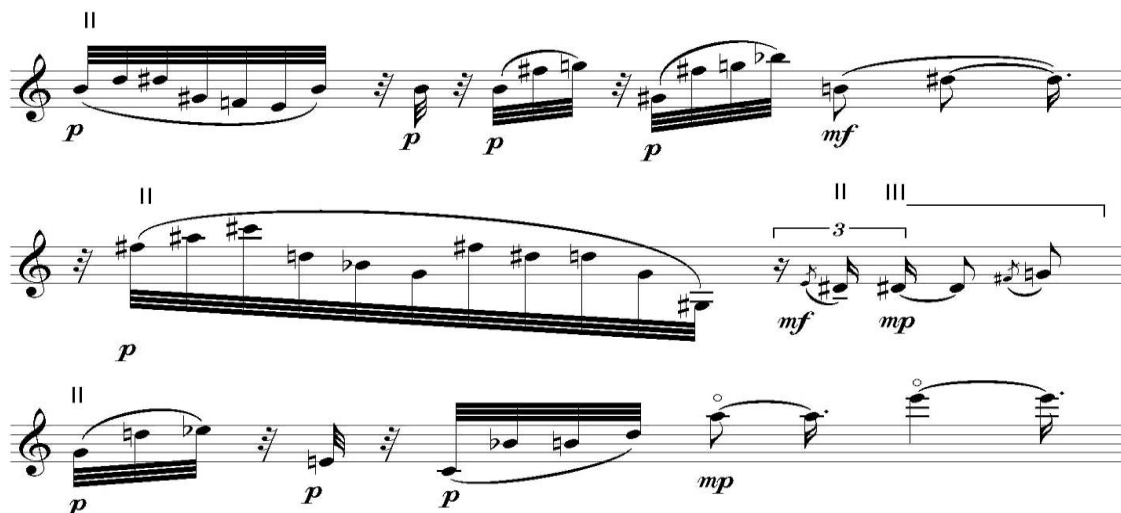


Ex. 135 - Christopher Bochmann, Cavatina para violino, p. 2, port. 6, profil autonom, de sine-stătător

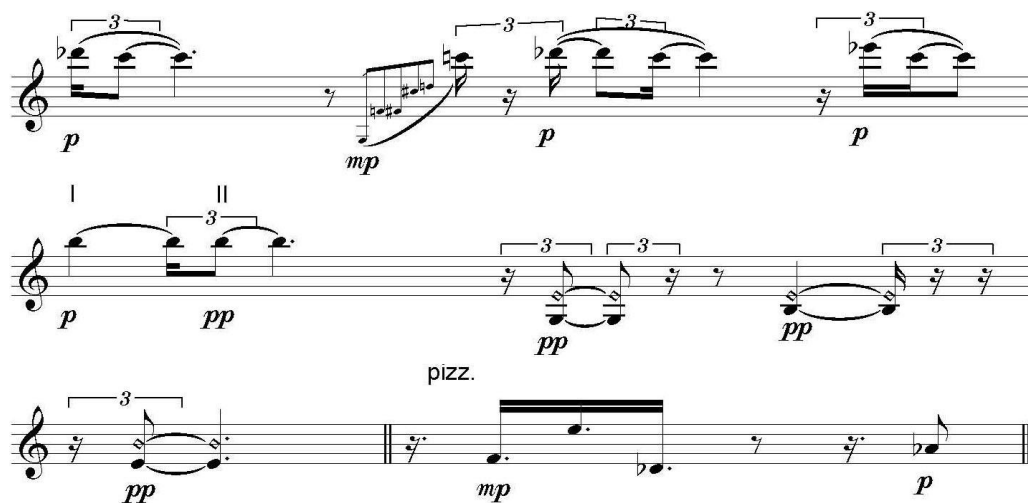


Dinamica temporală se bazează, în plan sintactic, pe o permanentă asociere dintre **sunet** și **pauză**, dintre **durata scurtă** și **durata lungă**, dintre **rarefiere** și **aglomerare** (densitate fluctuantă). În extrasul următor, apogeul fenomenului de aglomerare (ex. 136) din această lucrare este în vizibil contrast cu fenomenul de rarefiere din final (ex. 137).

Ex. 136 - Christopher Bochmann, Cavatina para violino, p. 2, port. 5-7



Ex. 137 - Christopher Bochmann, *Cavatina para violino*, p. 3, port. 5-7



Contrastele sunt puternice, asocierile devin extreme atunci când avem de-a face cu succesiuni de **pulsații diferite**. Efectul de **asimetrie**, de evitare a instalării unei periodicități anume, a unei continuități, este sporit de concentrarea formulelor opozabile în spații foarte mici.

Iată, spre exemplu, un caz de succesiune radicală de formule ritmice care induc o puternică asimetrie, pe gruparea de trei durate: prima grupare bazată pe șaisprezecimea cu punct; a doua grupare bazată pe optime; a treia grupare bazată pe treizecimo. În realitate se creează fenomenul de **contracție-dilatare** a timpului muzical pe care l-am întâlnit și în alte lucrări ale lui Christopher Bochmann (vezi *Sonatina pentru violină solo*, de exemplu).

Ex. 138 - Christopher Bochmann, *Cavatina para violino*, p. 1, port. 4-5



În plan intonațional, compozitorul recurge la arsenalul obișnuit al mijloacelor sale de exprimare, dar cu o estompare a prezenței intervalelor „dure” de cvartă mărită/cvintă micșorată și septimă mare/nonă mică/octavă micșorată/octavă mărită. Se observă o atenție sporită acordată intervalelor de **terță**, pe care uneori le asociază în structuri trisonice cu rezonanțe tonale, cum este cazul formulei arpegiale de **re bemol major** – ortografiată și „non-tonal” ca **do diez-fa-sol diez** (ex. 139).

Ex. 139 - Christopher Bochmann, Cavatina para violino

p. 1, port. 1, ms. 1



p. 1, port. 4, ms. 2



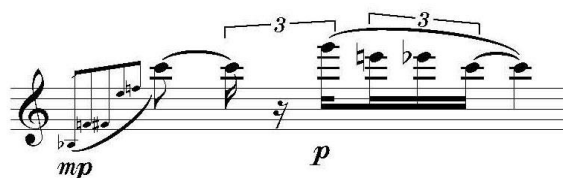
Există însă și oaze „modale” care fac trimitere la anumite structuri de simetrie intonațională (vezi modurile lui Bartók sau cele cu „transpoziție limitată” ale lui Messiaen). Așa se întâmplă cu succesiunea 3-1-3 de sens descendent: **la bemol-fa-mi-re bemol** (ex. 140a) sau **sol-mi-mi bemol-do** (ex. 140b), același model de înlănțuire alternativă fiind prezent și în microstructura: **si-re-re diez** (3-1, pe sens ascendent, ex. 140c).

Ex. 140 - Christopher Bochmann, Cavatina para violino

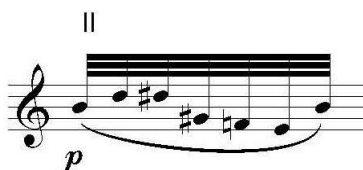
a) p. 2, port. 2, ms. 2



b) p. 3, port. 4



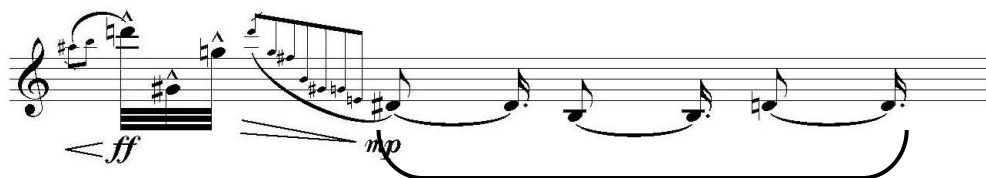
c) p. 2, port. 5, ms. 1



Un alt fenomen intonațional care modelează structura și expresia melodiei din *Cavatina pentru violină solo* de Bochmann este „cromatismul întors” sau „formula cromatică întoarsă” (teoretizată, de asemenea, de Olivier Messiaen în al său *Technique de mon langage musical*). În realitate este vorba despre oscilația unui anumit interval prin dispunerea disociată a treptei alterate în raport cu treapta naturală (prin intercalarea unuia

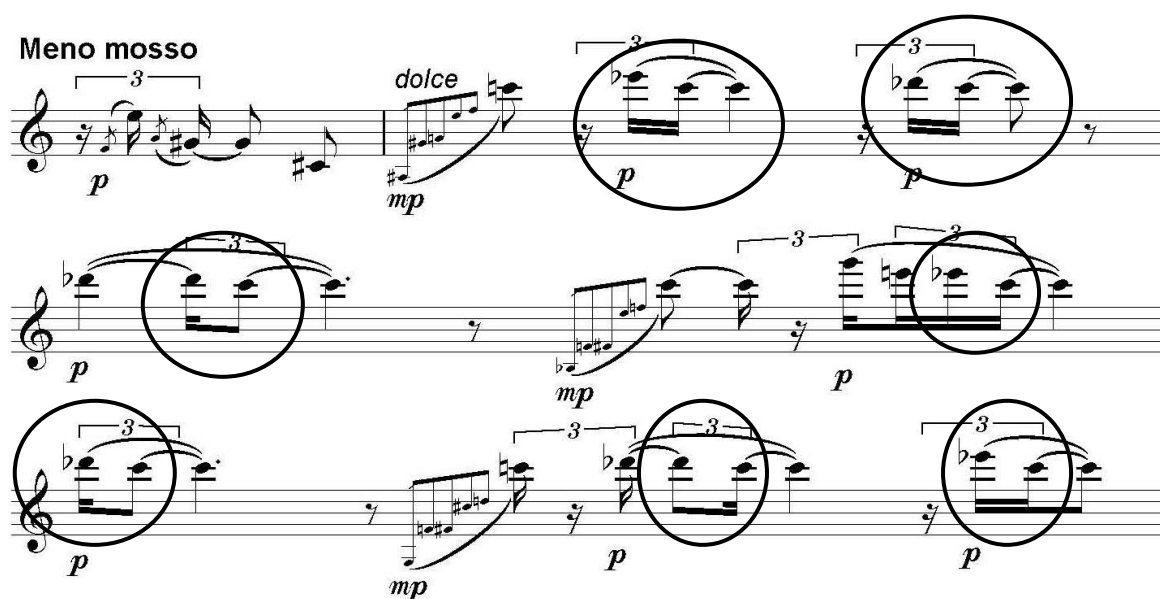
sau mai multor sunete). În cazul *Cavatinei*, avem oscilația terței **re diez-si-re becar**, pe o secvență de trei termeni ritmici identici (caz mai rar în contextul stilistic de față).

Ex. 141 - Christopher Bochmann, *Cavatina para violino*, p. 1, port. 5



Spre finalul lucrării – care are o formă variațională liberă – compozitorul pare să centreze melodia pe sunetul **do** din octava a treia, revenind obsesiv asupra lui prin câteva formule minimale care includ secunda mică (**do-re bemol**) și terța mică (**do-mi bemol**). Combinat cu apogiaturile complexe și cu intensitatea redusă a sonorității, acest moment are o autentică expresie concluzivă.

Ex. 142 - Christopher Bochmann, *Cavatina para violino*, p. 3, port. 3, 4, 5



3.12. Poisk

Yan Mikirtumov

Anul nașterii acestei piese – 2010 – poate constitui un indiciu clar asupra manierei “postmoderne” adoptate de compozitor. De ce postmoderne? Răspunsul vizează câteva paliere esențiale ale discursului muzical.

În primul rând, recursul la un **ritm divizionar**, mensurabil, plasat într-o matcă de continuitate temporală, fără rupturi de simetrie, exces de diviziuni excepționale etc. În al doilea rând, recursul la **modalul diatonic**, exprimat printr-o intervalică fluentă, necontorsionată de salturi mari, combinații registrale extreme etc. Nu în ultimul rând, o **coeziune** și o **coerență** a **discursului melodic**, asigurate de o bază celular-motivică generatoare și de o arhitectură cu repere de simetrie și corespondență a secțiunilor componente.

Acest arsenal de mijloace este unul al tradiției muzicale occidentale, adoptat acum pentru a contura o nouă perspectivă stilistică, fără a cădea în tentațiile “vechiului” neoclasicism și, cu atât mai puțin, în cele ale curentului “retro”.

Cum înțelege Yan Mikirtumov să rămână modern și, totodată, bine ancorat în solul sigur al tradiției muzicale europene?

Un prim argument ne este oferit în secțiunea de debut a miniaturii, când întreaga linie melodică dezvoltă un profil scalar, ce cuprinde ambitusul octavian al unui dorian natural pe **re**.

Ex. 143 - Yan Mikirtumov, *Poisk*, ms. 1-5



Tot aici este expus principalul **motiv generator** al piesei, o microstructură elementară de tipul tricordului (ascendent și descendent) care, prin conjuncții secvențiale determină amplificări la nivel de formațiuni pentacordice și, în final, octocordice.

Segmentul cuprins între măsurile 1-8 va cunoaște în plan sintactic o replică de natură ritmică, respectiv o porțiune izoritmă/izocronă ce instaurează – pe același material sonor – o densitate contrastantă (formulă pulsatorie pe cadrul măsurii de 6/8).

Ex. 144 - Yan Mikirtumov, *Poisk*, ms. 9-18



Deși modelul asocierii acestor două segmente va fi reluat imediat – cu unele abateri de la cadrul simetric al celor 16 (8+8) măsuri constitutive – compozitorul va descoperi noi resurse de dezvoltare a discursului muzical, plasându-se într-o zonă de densitate omogenă, anunțată, de altfel, prin segmentul secundar din secțiunea expozitivă.

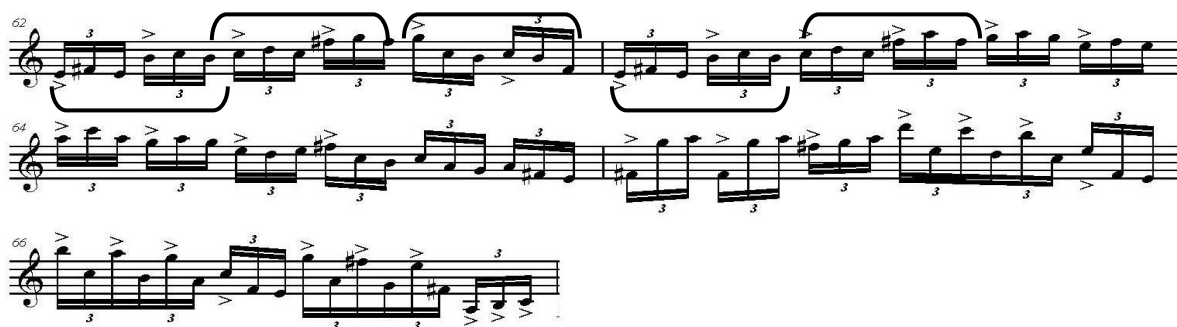
Dincolo de variabilitatea melodicii străbătute de amplificări/extinderi ambitusale, largiri intervalice spectaculoase ce vizează uneori latura virtuozității interpretative etc., există un set unitar de imagini sonore bazate pe tot atâtea mijloace de exprimare.

Suprafața sonoră care survine cel mai frecvent pe parcursul întregii piese este cea izoritmă. Uneori ea capătă extensii semnificative, care sugerează o adevărată ostinație.

Vom decupa două dintre situațiile caracteristice, surprinzând momente diferite din cronologia piesei.

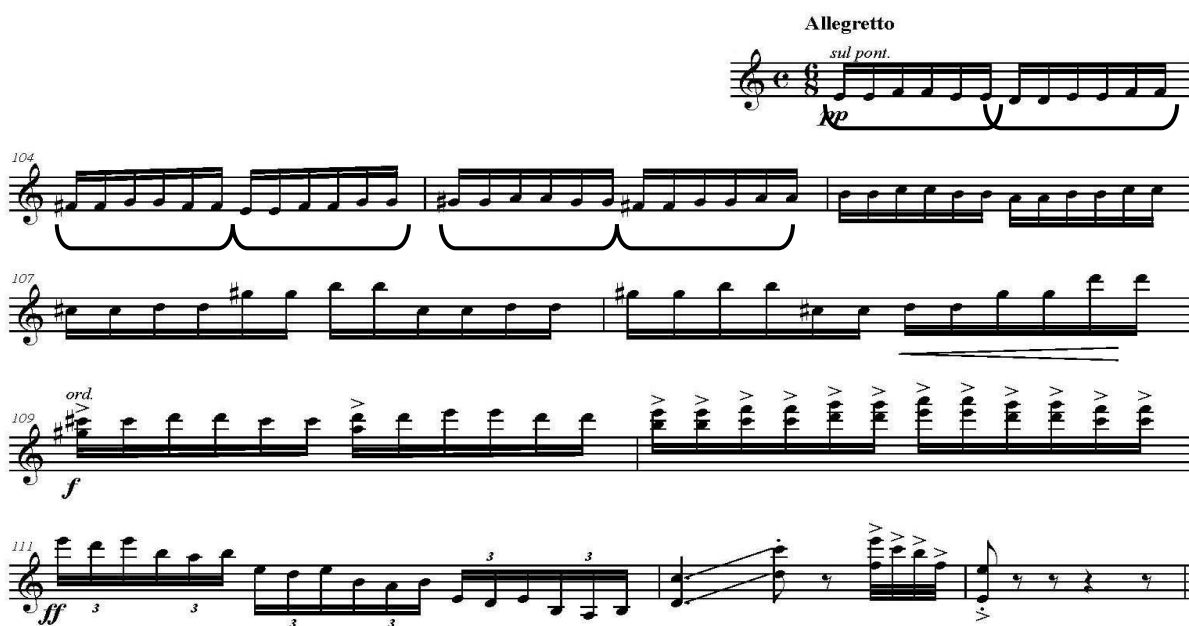
Un prim exemplu prezintă o suprafață izoritmă suficient de extinsă pentru a instaura acel efect de ostinație de care vorbeam anterior, o desfășurare axată pe repetitivitatea formulei unice de **triolet** – echivalent al **subdivizării ternare** a timpilor binari din măsura de 6/8.

Ex. 145 - Yan Mikirtumov, Poisk, ms. 62-66



Cel de-al doilea exemplu vizează finalul lucrării – conceput ca o mică repriză – unde întâlnim o suprafață izoritmă redusă la pulsația de **șaizezecime**, dar cu o **grupare binară** a subdivizării timpilor aceluiași tip de măsură (6/8).

Ex. 146 - Yan Mikirtumov, Poisk, ms. 103-112



Un alt mijloc de variație a discursului melodic este “jocul armurilor” **voit** tonale – după dispunerea alterațiilor –, ceea ce poate induce ideea unor modulații “mascate”. De ce mascate? Deoarece infiltrarea diferitelor alterații (cromatizarea unor trepte) corelată cu lipsa unei centrări ferme a materialului sonor relativizează (sau poate chiar neutralizează) condiția tonal-funcțională propriu-zisă. Rămâne însă **sugestia** unor culori tonale și a unor densități sonore variabile.

Ex. 147 - Yan Mikirtumov, Poisk, ms. 43-50

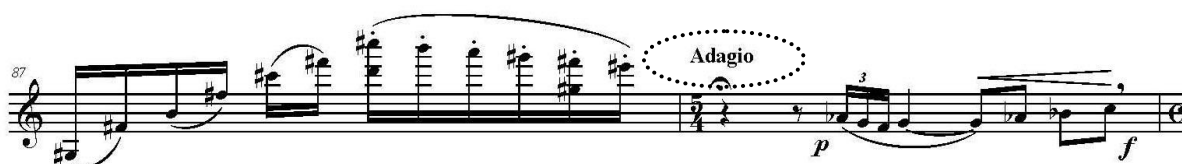


O viziune globală asupra acestei piese va reține, de asemenea, **contrastul de mișcare** ca sursă variațională semnificativă. Observăm că viteza de derulare a diferitelor secțiuni este corelată unei problematici de conținut, ceea ce favorizează un anume tip de alternare a stărilor expresive.

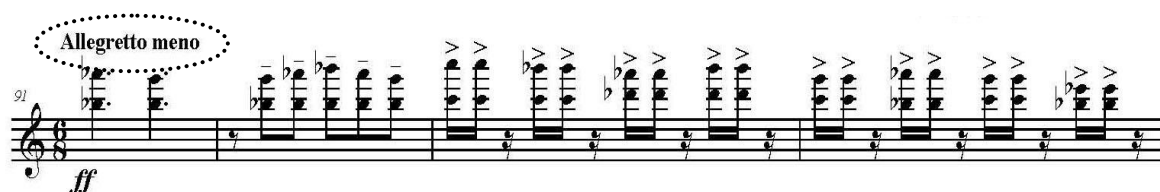
Ultima pagină a piesei este edificatoare în acest sens, tempourile angrenate în cronologia discursului fiind din categoria celor opozabile, chiar extreme, deci fără pregătiri sau gradații intermediare.

Ex. 148 - Yan Mikirtumov, Poisk, ms. 88, 91, 101, 103

a)



b)



c)



3.13. *Batuk*

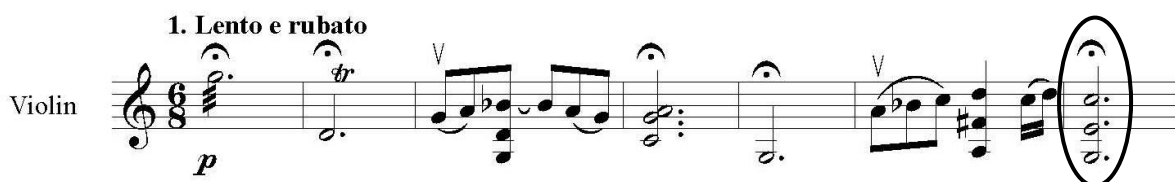
César Viana

3.13.1. *Batuk/1*

Este o scurtă fantezie pentru vioară solo care etalează, într-o manieră cât se poate de explicită, ceea ce s-ar putea numi „nostalgia” după lumea tonalității funcționale. Practic, piesa pendulează în jurul a doi centri tonali: primul este **sol** – pe care se sprijină microsecțiunea introductivă (până la *Vivo*) și care centrează o melodie de mod minor, melancolică, lentă, întretăiată de frecvente coroane, pentru a sugera o atmosferă de visare sau, poate, de reflecție.

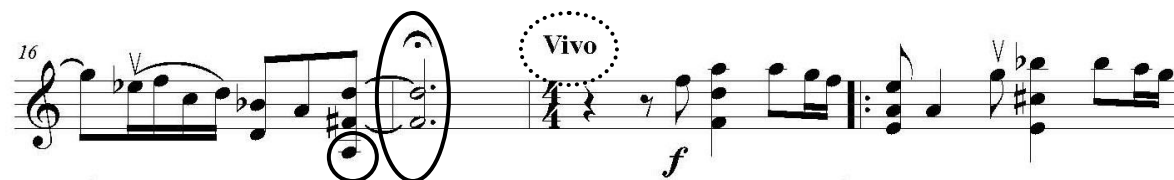
Aparențele strict tonale sunt însă contrazise de mobilitatea treptelor, care imprimă o coloratură polimodală acestei concise, dar frământate melodii. Astfel, dubla ipostază a treptei a VI-a (**mi-mib**) exprimă o ambiguitate eolic-dorică acestei ergonomice idei muzicale (vezi cadența armonică de tip doric, pe treapta a IV-a majoră, ms. 7),

Ex. 149 - César Viana, *Batuk/1*, ms. 7



în timp ce mobilitatea treptei a VII-a (**fa diez-fa natural**) face jocul atenuării rolului de atracție al sensibilei, chiar dacă, în final, aceasta se impune într-o decisivă cadență autentică de tip I-IV-V – cu deschidere pe acordul de **Re** major al dominantei (ms. 17).

Ex. 150 - César Viana, *Batuk/1*, ms. 17



Schimbarea de tempo (*Vivo*, ms. 18) și expresie survine împreună cu mutarea centrului tonal pe **re**, raport apropiat – de cvintă perfectă ascendentă –, dar semnificativ pentru caracterul plagal. În acest context, scriitura debordează figurativ-arpegial, definind în plan orizontal un parcurs armonic, pe cât de simplu, pe atât de expresiv.

Primul segment al acestei a doua secțiuni (ms. 18-22) – cerut a fi repetat – propune câteva formule ritmice cu caracter dansant, a căror pregnanță le face apte de a se impune pe parcursul perorației figurative ce va urma.

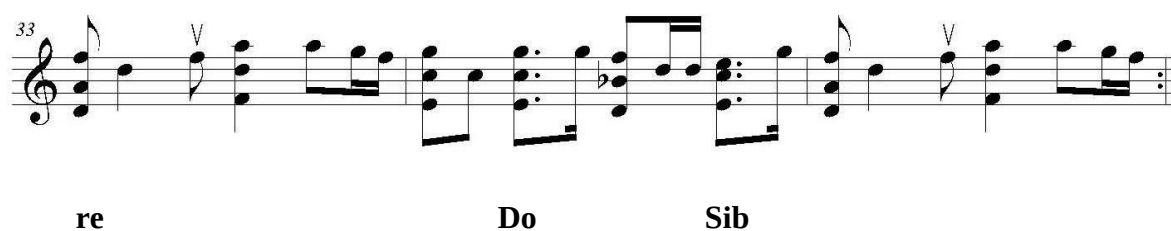
Ex. 151 - César Viana, *Batuk/1*, ms. 18-22



De altfel, după o desfășurare figurativă de virtuozitate, acest segment va reveni, ca un mic refren al piesei (ms. 32-35).

Dacă în cazul scriiturii figurativ-arpegiale armonia este cât se poate de evidentă, merită să insistăm puțin asupra conținutului armonic al așa-zisului „refren”, deoarece, în economia acestei miniaturi violonistice, armonia joacă un rol aparte. Așadar, dincolo de evidența structurilor arpegiale de tip tonal, succesiunea funcțiilor ne rezervă surpriza unor înlănțuiri plagale, cu parfum modal, care trimit în mod voalat la cadența *malaquena*, atât de caracteristică ethosului hispanic: **re minor-Do major-Sib major**. Doar absența celei de-a patra funcții – **La major** – face ca această celebră cadență să nu fie completă.

Ex. 152 - César Viana, *Batuk/1*, ms. 33-34



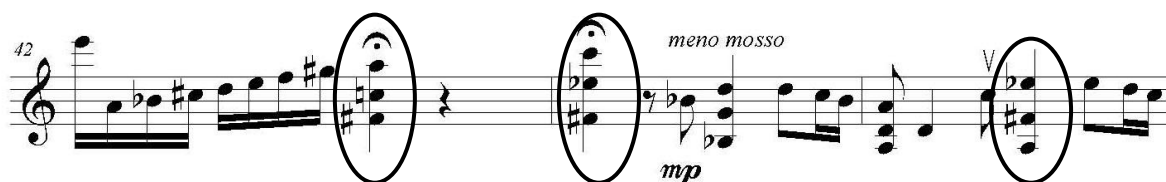
Spre finalul miniaturii, înainte de mica repriză, compozitorul ne oferă o altă surpriză, anume, câteva inflexiuni cromatice, mai bine-zis, **dublu-cromatice**, prin inserția unor secunde mărite (**sib-do diez, fa-sol diez**) în desfășurările scalare ale melodiei.

Ex. 153 - César Viana, Batuk/1, ms. 42



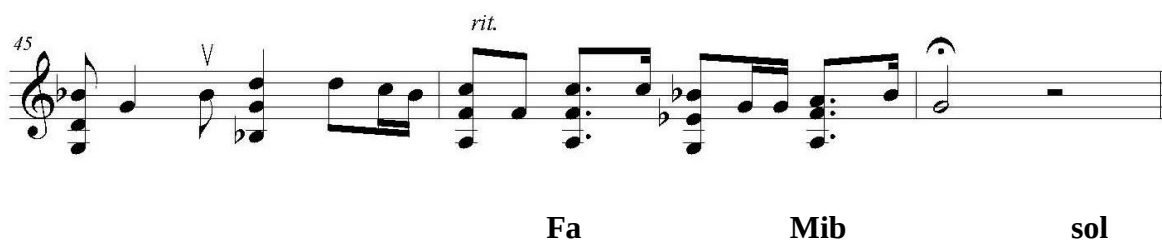
Conservarea unității tonale a piesei îl determină pe autor să pregătească și să revină, în cele din urmă – după toate regulile armoniei funcționale –, la tonalitatea inițială: **sol** minor. O face prin tipologii armonice specifice, determinarea acestui centru tonal realizându-se prin tensiunea specifică a acordurilor de septimă micșorată (decupate trisonic: **fa diez-do-la, fa diez-mib-do** și **la-fa diez-mib**).

Ex. 154 - César Viana, Batuk/1, ms. 42-44



Cadența finală a piesei nu se dezice însă de expresia modală ce a planat tot timpul asupra discursului, prezența relației de **subton** – **Fa major** – **sol minor** (prin medierea unei trepte a VI-a/**Mi bemol major**) fiind edificatoare în acest sens.

Ex. 155 - César Viana, Batuk/1, ms. 46-47



Fa

Mib

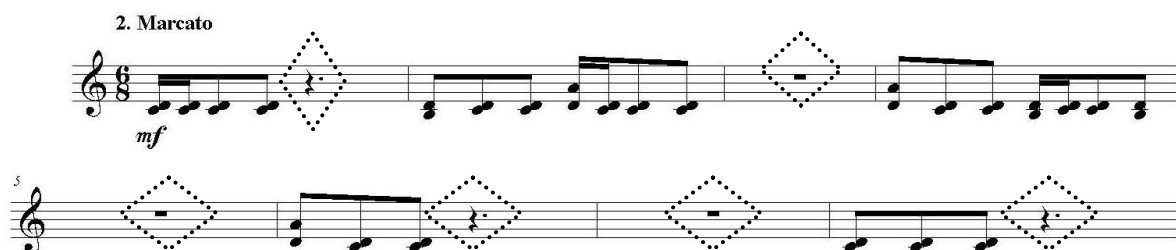
sol

3.13.2. Batuk/2

Continuă spiritul piesei anterioare prin alternanța momentelor *giusto-marcato* cu cele *rubato-lento*. În plus, expresia generală tinde spre adâncirea zonei introspectiv-meditative prin prezența intermitentă a „tăcerii” – măsuri întregi de suspensie a sunetului – care, în mod paradoxal, în loc să fragmenteze discursul, îl personalizează. Putem afirma în

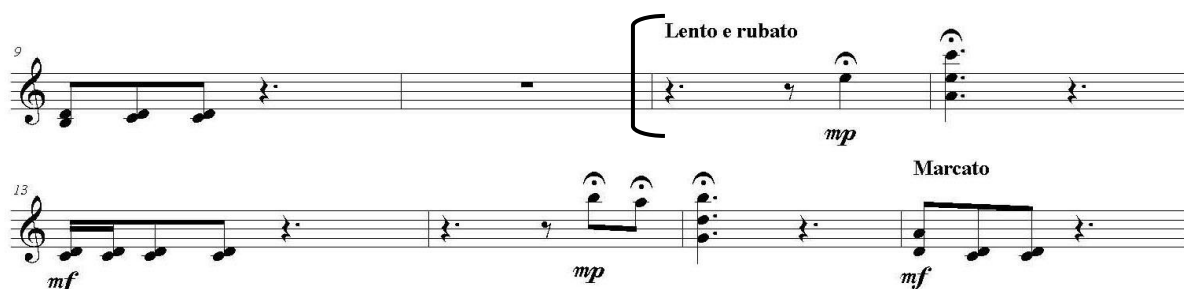
acest sens că **pauza** este, în cazul de față, dublu determinativă: pe de o parte, în plan **sintactic** (cezură), pe de altă parte, în plan **semantic**.

Ex. 156 - César Viana, *Batuk/2*, ms. 1-8



Simplitatea scriiturii nu trebuie să inducă în eroare: concentrarea miniaturală a discursului cere mijloace adecvate, care să slujească ideea de esențialitate structurală și expresivă. Măiestria demersului creator constă în economia motivelor melodice supuse reduplicării (spațiul minimal al piesei nici nu ar fi permis un travaliu elaborativ) și în inserția momentelor cadențial-armonice susținute de coroane.

Ex. 157 - César Viana, *Batuk/2*, ms. 11-16



Spre deosebire de prima piesă a ciclului, *Batuk 2* aduce o stare de iluminare prin puritatea diatonică, de mod „major” (dacă este să păstrăm referința tonal-funcțională precedentă), a unei materii sonore ce pendulează între câțiva centri afini: **sol**, **la**, **mi** (vezi cezurile cadențiale). Practic, discursul melodic este fundamentat pe contrastul dintre motivul armonic de secunde – un freamăt indecis, interogativ – și cadențele diatonice cu substrat pentatonic – o tentă responsorială, concluzivă.

Ex. 158 - César Viana, *Batuk/2*, ms. 17-20



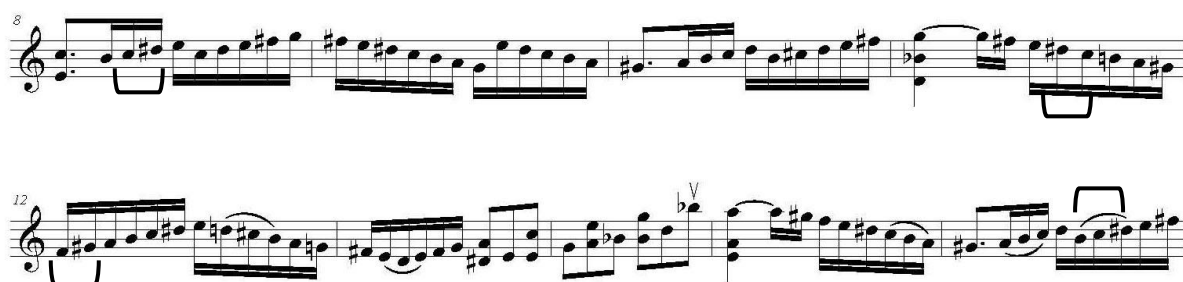
Spre finalul miniaturii, inserțiile de filiație pentatonică se emancipează într-o linie mai amplă, continuă, cu suport armonic bi- și trivocal, totul stingându-se într-o voce solitară pe sunetul **mi**.

3.13.3. Batuk/3

Închide micro-ciclul miniatural în mod relativ simetric, în sensul revenirii la atmosfera și structura primei piese. Așadar, avem aceeași măsură (6/8), aceeași mișcare de mare viteză (*Animato*) și aceeași disponibilitate figurativă, doar că de această dată nu mai vorbim despre o figurație arpegială, ci despre una ornamental-scalară.

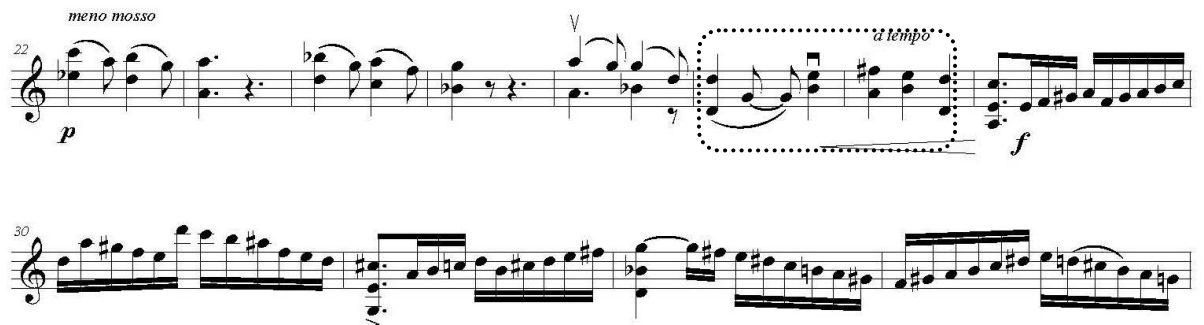
Acest nou profil melodic favorizează etalarea diferitelor trasee modale, ponderea căzând pe formațiunile scalare cromatice sau dublu-cromatice (cu una, respectiv, două secunde mărite: **do-re diez; fa-sol diez**).

Ex. 159 - César Viana, *Batuk/3*, ms. 8-16



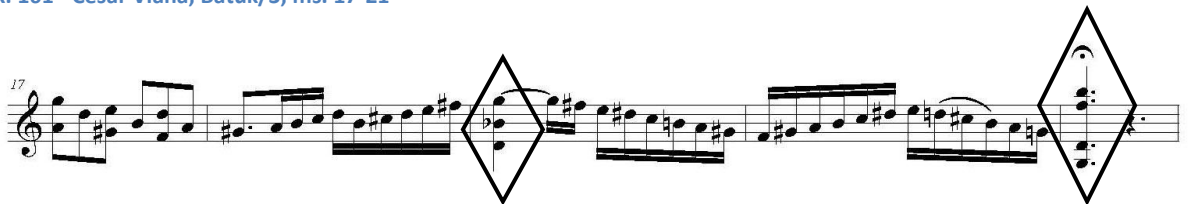
Caracterul bivalent al imaginii sonore se concretizează prin articularea alternativă a **două elemente morfologice**, diferențiate, în primul rând, **ritmic**: 1. o melodie așezată pe izoritmia formulei trohaice (pătrime-optime), cu o mică abatere de translare din 6/8 în 3/4 – efect de polimetrie latentă (vezi ms. 2, 4, 6, 7, 27-28 etc.); 2. o melodie de largă respirație, cu caracter variațional (improvizatoric), asociată pulsației de șaisprezecimi (vezi ms. 29-33).

Ex. 160 - César Viana, *Batuk/3*, ms. 22-33



Trebuie, de asemenea, subliniate elementele-liant ale ciclului miniatural, care dovedesc preocuparea compozitorului pentru asigurarea coeziunii și unității acestei lucrări. Dintre acestea amintim marcajul armonic intermitent al melodiei (la două, respectiv, trei voci) și prezența coroanelor pe acordurile cadențiale, în spiritul aceluia *rubato* enunțat de cea de-a doua secțiune (*Batuk 2*).

Ex. 161 - César Viana, *Batuk/3*, ms. 17-21



3.14. *Integrais I*

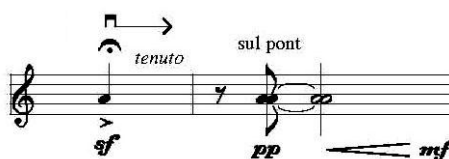
João Pedro Oliveira

Lucrarea *Integrais I*, aparținând lui **João Pedro Oliveira**, se distinge prin trei caracteristici esențiale: rigoarea construcției, economia materialului sonor folosit și, nu în ultimul rând, măiestria tehnicii variaționale ce vizează desigur, performanța interpretativă.

Strategia componistică se sprijină pe existența unui **pol sonor** în jurul căruia gravitează întreg demersul variațional. Este vorba despre sunetul **la**, o referință muzicală ce poate trimite de exemplu (într-o oarecare măsură), la așa-numita „notă-simbol” din creația schubertiană.

Sunetul **la** se impune încă din debutul lucrării.

Ex. 162 - João Pedro Oliveira, *Integrais I*, ms. 1-2, p. 1



Acest sunet nu aspiră la vreun rol funcțional sau gravitațional – în sensul tonalității clasico-romantice – dar este un reper foarte clar, apariția și, după caz, persistența lui (însoțită de un complex de evenimente sonore) având rol modelator în ceea ce privește structurarea și etapizarea formei muzicale.

Prima secțiune (**A**, p. 1) propune un traseu melodic progresiv ca densitate sonoră, unitar și coerent prin acțiunea câtorva intervale generatoare. De altfel, această etapă a evoluției va lansa principiul dezvoltării variaționale a unui material sonor axat pe o intervalică minimală, evident, preferențială. Este vorba despre potențarea generativă a succesiunilor de cvartă mărită/cvintă micșorată (**4+**, **5-**) și septimă mare/octavă micșorată (**7M**, **8-**). De aici o anume configurație melodică de profil crenelat, poate chiar contorsionat uneori.

Ex. 163 - João Pedro Oliveira, Integrais I, p. 1

The musical score for "L'Espresso" by Luciano Berio is a complex work featuring a variety of musical notations and dynamics. The score is divided into several systems, each with its own tempo and key signature. The first system is in 4/4 time, marked "♩ = 40", and features a key signature of one flat. The second system is in 3/4 time, marked "♩ = 50", and features a key signature of one flat. The third system is in 4/4 time, marked "♩ = 60", and features a key signature of one flat. The fourth system is in 4/4 time, marked "♩ = 80", and features a key signature of one flat. The fifth system is in 4/4 time, marked "♩ = 64", and features a key signature of one flat. The sixth system is in 4/4 time, marked "♩ = 92", and features a key signature of one flat. The score includes a variety of musical notations, including notes, rests, accidentals, and articulation marks. Dynamics range from *pp* (pianissimo) to *sf* (sforzando). Tempo markings include "a tempo", "rall.", and "a tempo". The score is a complex work that requires a high level of technical skill and musical understanding to perform.

Dacă melodica primei secțiuni are un caracter disipativ în raport cu polul de bază – **la** (a cărui virtualitate nu este nicidecum anihilată ci, dimpotrivă, conservată în substratul liniei melodice), secțiunea a doua, **B** (p. 2) face din acest simbol intonațional o prioritate.

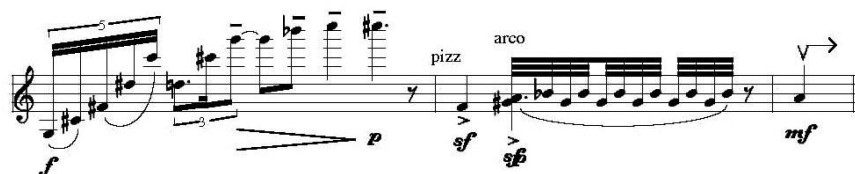
Modalitatea de avansare la nivelul acestei noi secțiuni este una care propulsează prezența directă, fără echivoc, a sunetului **la** – valorificat magistral prin pedale continue sau intermitente –, ceea ce reprezintă, din perspectiva sintaxei abordate, o adevărată măiestrie componistică în elaborarea polifoniei latente.

Ex. 164 - João Pedro Oliveira, *Integrais I*, p. 2

The musical score for Ex. 164 by João Pedro Oliveira, page 2, is presented in a single system of five staves. The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings. A box labeled 'B' is positioned above the first staff. A box labeled 'LA' is located below the fourth staff. Another box labeled 'LA' is placed below the fifth staff. The score includes tempo markings such as 120, 96, 69, 144, 176, 120, 72, 80, 52, 72, 120, and 69. It also includes performance instructions like 'sul pont', 'pizz', 'arco', 'ord', 'p subito', and 'sul tasto'. The score is divided into systems by double bar lines.

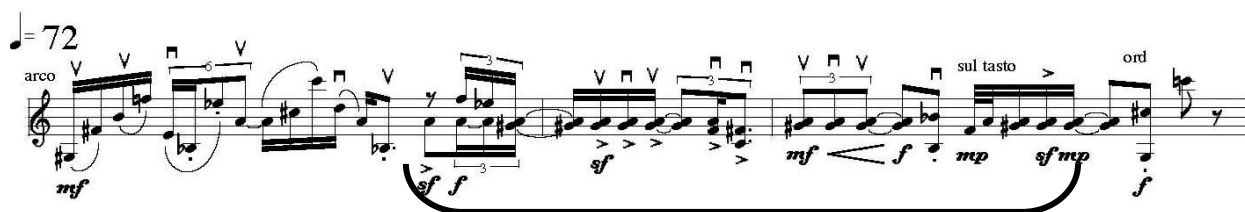
Una dintre ipostazele frecvente este cea oscilatorie, sunetul **la** devenind o axă de simetrie în jurul căreia gravitează, sub forma unui *tremolo* desfășurat, elementele terței micșorate **sib-sol diez**.

Ex. 165 - João Pedro Oliveira, *Integrais I*, port. 4, ms. 2, p. 2



O altă ipostază semnificativă este legată de insistența pe intervalul de secundă mică tratată armonic, simultaneitate care, în alternanță cu expresia pur monodică a liniei, duce spre un tip de heterofonie primară.

Ex. 166 - João Pedro Oliveira, *Integrais I*, port. 6, ms. 1-2, p. 2



Situațiile menționate vor reveni cu și mai multă elocvență în secțiunea următoare, **Bv** (p. 3-4), fapt ce dovedește intenția compozitorului de asigurare a continuității întregului edificiu sonor prin doar câteva contexte definitorii:

Este momentul să ne ocupăm și de fenomenele pe care le-am putea considera drept „replica” acestor evenimente oarecum invariabile – în sensul existenței/prezentării lor ca structuri fixe cu revenire periodică (intermitentă) în ordinea globală a lucrării. Este vorba despre desfășurările figurativ-arpegiale care survin, de asemenea, pe fondul unui material generativ unic.

O privire atentă va descoperi că întreaga variație – aparent stufoasă – este în realitate reductibilă la câteva tipuri de asociere intervalică. În această ordine, secțiunea **Bv** – la care facem referire acum – promovează în principal relația de **cvartă perfectă+cvartă mărită** (vezi microstructurile încercuite), atât în plan orizontal, cât și în plan armonic.

Apogeul variațional – ca densitate a evenimentelor sonore pe axa orizontală/cronologică a discursului monodic – este atins în următoarea secțiune, **Av** (p. 4), care se prezintă ca o adevărată **sinteză morfologică** a entităților generatoare. În acest sens, variația melodică subliniază interacțiunea celor două tipologii intervalice fundamentale:

4+/5-, respectiv, 7M/8-, conturând – printr-o diversitate de formule melodice – un tablou muzical de mare rafinament stilistic.

Ex. 168 - João Pedro Oliveira, *Integrais I*, p. 4

Av

The musical score for Ex. 168 is a single-staff piece for violin. It begins with a circled section in the first staff, labeled 'Av'. The score is divided into several measures, each with specific musical instructions and dynamics. The first staff contains measures with dynamics *mf*, *p*, *f*, *mf*, and *p*, and a circled section. The second staff starts with a tempo marking of 50, followed by measures with dynamics *p*, *pp*, *p*, and *pp*, and a circled section. The third staff has a tempo marking of 92, followed by measures with dynamics *p*, *pp*, *p*, and *pp*, and a circled section. The fourth staff has a tempo marking of 56, followed by measures with dynamics *mf*, *p*, *p*, and *p*, and a circled section. The fifth staff has a tempo marking of 66, followed by measures with dynamics *mf*, *pp*, *mf*, *pp*, and *mf*, and a circled section. The sixth staff has a tempo marking of 60, followed by measures with dynamics *p*, *mf*, *f*, *mf*, *p*, and *pp*, and a circled section. The seventh staff has a tempo marking of 80, followed by measures with dynamics *pp*, *ppp*, *sf*, and *sf*, and a circled section. The eighth staff has a tempo marking of 40, followed by measures with dynamics *mf*, *p*, *mf*, and *p*, and a circled section. The score includes various musical notations such as *pizz*, *arco*, *sul pont*, *sul tasto*, *flautand*, *S.V.*, *ord. C.V.*, and *gliss*.

Concluzia piesei este atribuită secțiunii **Bv1**, ceea ce dovedește intenția compozitorului de a lăsa virtual deschisă opțiunea variațională. Dacă ar fi fost tentat de o încheiere tip-repriză atunci ar fi apelat în mod clar la secțiunea **A**.

Evocarea unei imagini muzicale deja existente nu se face printr-o simplă copiere, ci printr-o expresivă dinamizare a evenimentelor sonore.

Observăm, aşadar, debutul secţiunii finale printr-o subliniere apăsată, izoritmică, a demersului heterofonic în jurul sunetului de referinţă **la**. Momentul nu va rămâne însă izolat, dimpotrivă, el va reveni cu caracter intermitent, episodic, opunându-se, prin starea fixă, fluidului monodic variaţional aflat în liberă desfăşurare.

Ex. 169 - João Pedro Oliveira, *Integrais I*, p. 5, secţiunea Bv1

În lucrarea *Integrais I* variaţia este **multiparametrică**, interesând deopotrivă intonaţia, ritmul, dinamica şi tempo-ul.

În acest sens, paleta nuanţelor este foarte diversă, **dinamica** piesei articulându-se în simultaneitate sau prin corespondenţă cu bogăţia modurilor de atac/emisie specifice tehnicii violonistice (*arco*, *pizz.*, *sul tasto*, *con sordina*, *marcato*, *legato*, *non-legato* etc.).

De asemenea, **tempo**-ul cunoaște o fluctuație pulsatorie notată explicit în partitură prin indicații metronomice. Tempo-ul potențează o ritmică diversă, contrastantă, ce acoperă o zonă structurală vastă, de la ostinația izoritmă până la articularea în simbioză a diviziunilor normale cu cele excepționale.

3.15. *Lagrimas*

Yan Mikirtumov

Piesa are un caracter introspectiv, de intensă trăire afectivă, fiind foarte densă în substanța muzicală, dispusă, în general, bivocal. Ritmica este de factură tradițională, iar metrica este pur orientativă, reprezentând, totuși, un reper de organizare a periodicității – extrem de necesar interpretului.

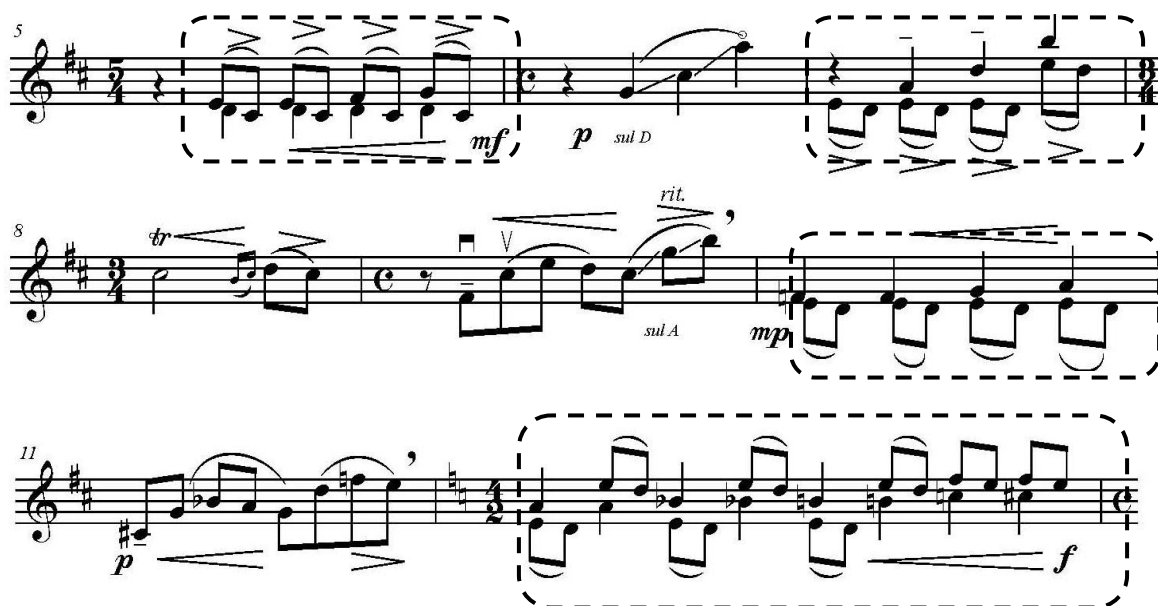
Compozitorul practică un sistem de notare a armurilor tonale, ceea ce, la prima vedere, sugerează cel puțin gravitarea materialului sonor în jurul unor **centri virtuali**. Uneori, melodia este consecventă zonei tonale sugerate, alteori, ea este infiltrată de multiple cromatisme, ceea ce imprimă un caracter echivoc, ambiguu, din acest punct de vedere.

O primă secțiune, *Adagio* (ms. 1-19), deși strict notată în partitură, nu este străină de maniera de exprimare liberă, sugerată prin multitudinea pauzelor interpolate și prin prezența coroanelor.

Se impun, cu relativă ușurință, anumite **motive melodice**, delimitate, în general, prin pauze și revine, în mod consecvent, un anumit **tip de scriitură la două voci**, care îmbină pedala ritmizată cu oscilația la secundă (2m, 2M) sau terță (3M). De altfel, trebuie insistat asupra microstructurilor de oscilație intonațională, pentru că ele imprimă o expresivitate anume, cu trimitere la ideea de ostinație.

Spre exemplu, măsurile 7 și 10 prezintă elementul de ostinație cu caracter de pedală oscilatorie, ca bază pentru etalarea în discant a unor motive distincte, iar măsura 12 este o autentică demonstrație de **polifonie bivocală**, cu mutarea la octavă a elementelor de ostinație, pentru ca firul melodic să-și păstreze continuitatea cromatică într-o zonă intermediară.

Ex. 170 - Yan Mikirtumov, Lagrimas, ms. 5-12

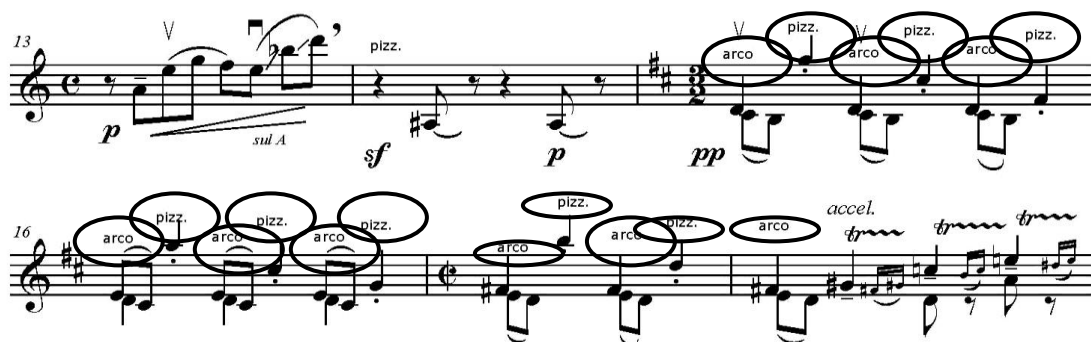


Figurația ornamentală identificată (marcată prin oscilație la secundă) îmbracă armonic linia cromatică mediană. (pedală figurativă cu mutație la octavă)

Acest tip de scriitură este intercalat de microstructuri univocale, cu personalitate proprie, ansamblul secțiunii distingându-se prin această permanentă **alternanță** între 2 stări: mono- și bivocală (starea bivocală se referă exact la această îmbinare între ostinație și linie melodică distinctă). Ca stare de spirit, interesant este că ostinația contribuie la ideea de introspecție, gravitate și meditație.

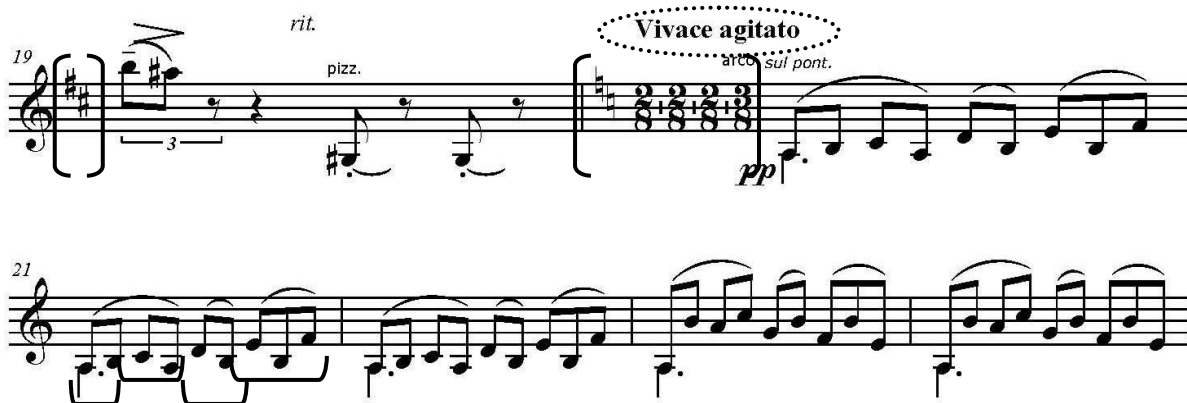
Ideea de *rubato* este slujită de prezența trilurilor și apogiaturilor, iar sonoritatea este pliată sau, mai bine-zis, scriitura bivocală este subliniată prin **moduri de atac diferențiate**, așa cum se întâmplă în fragmentul cuprins între măsurile 15-18, în care avem o alternanță între *arco* și *pizzicato*.

Ex. 171 - Yan Mikirtumov, *Lagrimas*, ms. 15-18



A doua secțiune este contrastantă, într-un tempo alert, *Vivace agitato* (ms. 20-49), într-un ritm asimetric, de 9 timpi, cu structura 2+2+2+3, ritm prezent în creația lui Béla Bartók, sub denumirea de **ritm bulgăresc**.

Ex. 172 - Yan Mikirtumov, *Lagrimas*, ms. 19-24



Contrastul nu este doar la nivel de **tempo** și **tonalitate**, ci și la nivel de **ritm**, care, spre deosebire de secțiunea anterioară, se prezintă ca un *continuum izocron*, cu pulsație de **optime**. Observăm o *dinamică* a tonalităților, reprezentată prin armurile diferite, fără a putea pretinde o consecvență tonal-funcțională a materialului melodic.

Secțiunea următoare, *Adagio* (ms. 51-59), preia ideea continuității pulsatorii din secțiunea anterioară, operând cu **două densități ritmice** și, de asemenea, contraste tonale sugerate de materialul melodic virtual tonal (vezi, din nou, schimbările de armură – ms. 50, premergătoare secțiunii, ms. 55, ms. 59-60).

Ex. 173 - Yan Mikirtumov, *Lgrimas*, ms. 49-51; ms. 54-56

The musical score for measures 49-56 of Yan Mikirtumov's *Lgrimas* is presented in three systems. The first system (measures 49-51) begins with a treble clef and a key signature of two flats. It starts with a pizzicato (pizz.) section in measures 49 and 50, marked with a piano (*p*) dynamic. In measure 51, the playing transitions to arco, marked with a fortissimo (*sf*) dynamic. The second system (measures 54-55) continues with arco playing, marked with a piano (*p*) dynamic in measure 54 and a forte (*f*) dynamic in measure 55. It includes a trill in measure 54 and a triplet in measure 55. The third system (measures 56) shows a series of triplets, marked with a forte (*f*) dynamic. The tempo is marked *Adagio* in the top right corner.

Odată cu abordarea secțiunii *Meno* (ms. 60-73), identificăm anumite corespondențe ale formei arhitectonice, având vizibile afinități cu secțiunea *Vivace agitato*, doar că în acest caz, ritmul asimetric nu rămâne monometric, cu o periodicitate fixă, ci prezintă fluctuații metrice, în care numitorul comun rămâne, totuși, **pulsația de optime** (5/8, 7/8, dar și 3/4).

Un alt aspect al corespondenței dintre secțiuni se remarcă la nivelul **motivelor melodice** identificate și preluate din prima secțiune (a se vedea acele microstructuri arpegiale, cu caracter ascendent, ce revin aici cu o frecvență sporită).

De asemenea, tot în planul corespondențelor cu prima secțiune și cu aceeași insistență sporită, observăm alternanța modurilor de atac *pizzicato* și *arco*.

Ex. 174 - Yan Mikirtumov, *Lagrimas*, ms. 2-7 versus ms. 60-66

Spre sfârșitul secțiunii (ms. 70-73) revin sugestiile de scriitură bivocală, pentru ca finalul piesei să fie o sinteză ce aduce în prim-plan segmente melodice din secțiunile anterioare, după cum urmează: între ms. 74-84, un fragment din *Vivace agitato*, cu o cadență în triluri, împrumutată din prima secțiune, *Adagio*, iar după o cezură de coroană pe pauză, piesa se încheie cu o mică repriză, ce rememorează, cu fidelitate strictă (ms. 85-final) prima secțiune (vezi alternanța monovocal-bivocal, cu elemente de ostinație și figuri intervalice oscilatorii, prezența pauzelor și a modurilor de atac specifice secțiunii introductive).

Ex. 175 - Yan Mikirtumov, Lagrimas, ms. 85-92

The musical score for measures 85-92 of 'Lagrimas' by Yan Mikirtumov is written for violin solo. It begins with the tempo marking 'Adagio' and a dynamic of 'pp' (pianissimo). The score is in 6/8 time. Measures 85-86 are marked 'sul pont.' and 'arco'. Measures 87-88 are marked 'mp' (mezzo-piano). Measures 89-90 are marked 'pizz.' (pizzicato). Measures 91-92 are marked 'arco' and 'pizz.'. The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also dynamic markings like 'pp' and 'mp'.

În ansamblu, piesa ține de estetica acelor capricii instrumentale, cu un plus de elemente contrastante, în special la nivelul asimetriilor ritmice, dar și cu elemente de virtuozitate instrumentală.

3.16. Essay III

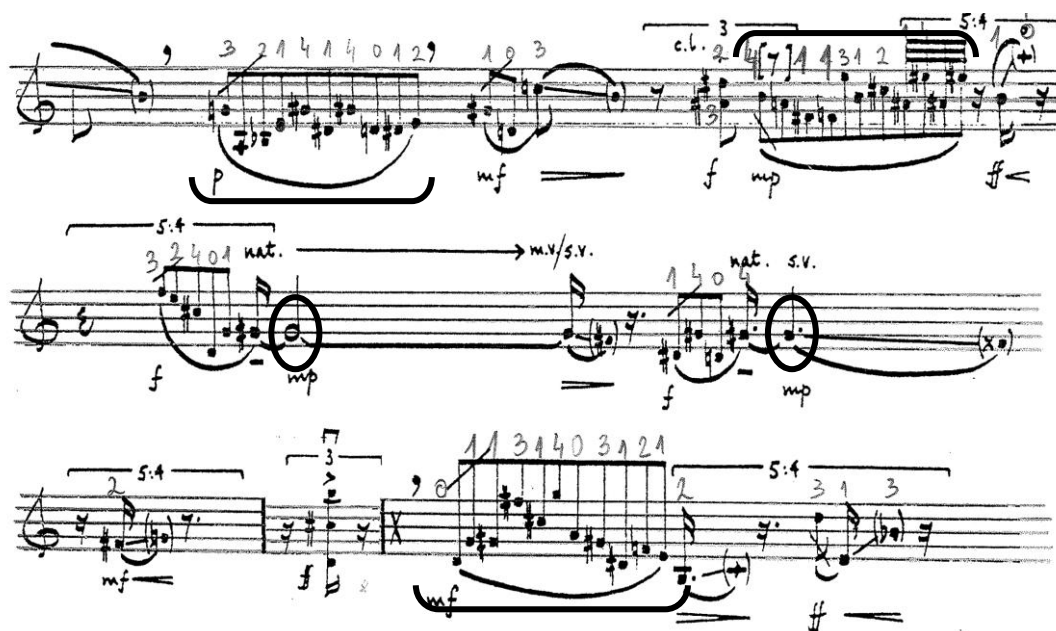
Christopher Bochmann

Lucrarea **Essay III** pentru vioară solo este o formă variațională, încadrată de un *Preludiu* și un *Postludiu*.

Încă de la început, logica desfășurării evenimentelor sonore (care, după evoluția așa-zisului *Preludiu*, lansează o primă variațiune) ne demonstrează faptul că materialul sonor expozitiv îndeplinește rolul de factor generativ al întregii lucrări, ceea ce justifică lanțul variațional propus de compozitor.

Discursul melodic este elaborat în baza articulării a două fenomene sonore: pe de o parte, **sunetul-pivot** – adică un reper intonațional expus fie în ipostaza sunetului lung (marcat uneori prin coroană), fie în aceea de sunet scurt (cu expresie punctualistă) – iar, pe de altă parte, de **grupul de sunete** cu extensie variabilă, care, datorită vitezei de derulare, se prezintă cel mai des sub forma unei apogiaturi complexe (atașată sunetelor-pivot de care pomeneam anterior).

Ex. 176 - Christopher Bochmann, *Essay III* for solo violin, p. 4, port. 4-6

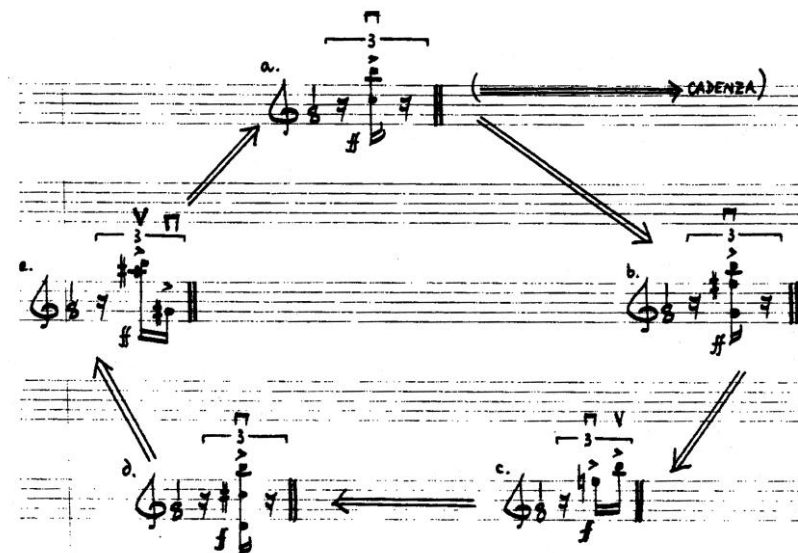


Strategia componistică urmează principiile „operei deschise”, afirmația bazându-se pe două argumente:

1. **Ritmul liber**, nemensurabil – ceea ce înseamnă, inclusiv la nivel semiografic, o determinare parțială a respectivului parametru sonor –, de unde o mare libertate a interpretului-coautor în finalizarea intenției componistice;

2. **Mobilitatea de inserție** a unor partiții/segmente din **modulul acordic** (structurile **b**, **d** și **e**), prevăzută de compozitor ca posibilitate de infiltrare periodică a unor constante armonice în continuitatea fluxului melodic – fenomen ce mută iarăși accentul decizional din sfera componistică în cea interpretativă.

Ex. 177 - Cristopher Bochmann, *Essay III for solo violin*, p. 11, schema Legendei



În acest scop, cronologia lucrării este marcată periodic de una sau mai multe măsuri goale, spațiu rezervat includerii libere a celor trei microstructuri acordice, după indicații minimale (dar neobligatorii!) consemnate de compozitor în textul explicativ. După cum se poate observa din contextul partiturii, acest spațiu rămâne de fiecare dată deschis opțiunii interpretului.

Ex. 178 - Christopher Bochmann, *Essay III* for solo violin, p. 5, port. 1-4

The musical score for Christopher Bochmann's *Essay III* for solo violin, page 5, measures 1-4, is presented in two systems. The first system contains measures 1 and 2, and the second system contains measures 3 and 4. The notation is complex, featuring various rhythmic patterns, including triplets and 5:4 time signatures. Dynamics range from fortissimo (f) to pianissimo (p). The score includes various performance instructions such as 'arco mod. m.', 'm.v.', 'c.l.', 'nat.', and 'glissando'. A boxed section highlights a specific rhythmic pattern in measure 3, and another boxed section highlights a sequence of measures (10, 11, 12) in measure 4.

Date fiind cele două constante strategice ale dezvoltării discursului melodic (**ritmul liber** și **modulul armonic**), arhitectura lucrării – relativ clară în plan sintactic – se va definitiva prin aportul **variației parametrică**, în care **timbrul** joacă un rol esențial.

În acest sens, legenda semiografică ne oferă „cheia” descifrării tuturor efectelor sonore, generate prin diverse moduri de atac: *molto vibrato*, *senza vibrato*, *col legno*, *sul ponticello*, *tremolo*, *glissando* etc. Există, de asemenea, notații speciale pentru pauze (scurte, medii și lungi), iar execuția *glissando*-ului – cu un rol atât de important în structurarea lucrării – presupune exigențe interpretative precis exprimate.

Ex. 179 - Christopher Bochmann, Essay III for solo violin, Legenda

Some notational explanations:

X Cancellation of specific time-signature.
c.l. col legno
m.v. molto vibrato
s.v. senza vibrato
s.p. sul ponticello
X fast unmeasured tremolo
⊖ pizzicato so that string rebounds onto fingerboard
● glissando with no specific destination
♩ short, medium and long pauses, respectively.

 notes of indefinite pitch played the other side of the bridge on the G, D, A and E strings, respectively.

N.B. Glissandi should be played so as to occupy the whole of the rhythmic value indicated. Since the notation of glissandi is so precise and plays such an important role in the structure of the work, the player should be particularly careful to avoid glissandi/portamenti that are not indicated.

Revenind la timbralitate și la calitatea ei formativă, să arătăm că una dintre ipostazele variaționale cele mai des întâlnite este **politimbrarea sunetului cu durată lungă**, obținută prin juxtapunerea sau alternarea modurilor de atac. Fenomenul este complex și angrenează, pe lângă diversitatea modurilor de emisie/atac, indicații precise referitoare la coarda preferențială (*sul Re, sul Mi* etc.), la nuanțele adecvate, precum și la viteza de desfășurare a evenimentelor sonore. Nuanțele și tempo-urile pot lua uneori formă fluctuantă, tip *crescendo-descrescendo* sau *accel.-rall.*

Ex. 180 - Christopher Bochmann, Essay III for solo violin, p. 2, Var. I, port. 4-5

Handwritten musical score for "Var. I" (P. c. 80). The score is written for piano and violin. It consists of two systems, each with a key signature change from C major to F major (indicated by one flat).

System 1:

- Piano part:** Starts with a whole note G4 (C major), followed by a half note F#4 (F major), and a whole note G4 (F major). Dynamics: *pp* (pianissimo).
- Violin part:** Starts with a whole note G4 (C major), followed by a half note F#4 (F major), and a whole note G4 (F major). Dynamics: *f* (forte) then *p* (piano). Handwritten annotation: "sul Re" (sul Re).
- Handwritten notes:** "Var. I (P. c. 80)", "s.v." (soprano voice), "nat." (natural), "m.v." (more vivace), "(1)", "(2)".

System 2:

- Piano part:** Starts with a whole note G4 (C major), followed by a half note F#4 (F major), and a whole note G4 (F major). Dynamics: *f* (forte) then *p* (piano).
- Violin part:** Starts with a whole note G4 (C major), followed by a half note F#4 (F major), and a whole note G4 (F major). Dynamics: *mp* (mezzo-piano) then *pp* (pianissimo).
- Handwritten notes:** "sul Ré", "s.v.", "sul Sol", "nat.", "m.v.", "3" (triple), "mf" (mezzo-forte).

Dacă variațiunile I și II urmează un principiu de conservare a contrastului între diferitele categorii de evenimente sonore, variațiunea a III-a (finală) pare a împlini apoteoza transformațională a materiei sonore prin utilizarea unui singur tip de figurație. Ce înseamnă în acest context „contrast” și ce înseamnă „uniformizare”?

Avansarea prin „**contrast**” înseamnă juxtapunerea unui set relativ limitat de evenimente sonore care, în contextul dat, ar putea fi reductibile la următoarele structuri:

- sunet repetat simultan cu alternarea modurilor de atac;
- sunet repetat cu inserția periodic egală a flageoletelor;
- sunet lung, monotimbrat, cu variație dinamică (*descresc.*);
- sunet lung, politimbrat, cu variație dinamică și agogică (*cresc.-descresc., poco rit. – a tempo* etc.);
- sunete cu apogiaturi scurte a căror valoare individuală este nedeterminată, dar sunt integrate unei durate globale exprimate printr-un raport precis, de exemplu, 5/4;
- grupuri de sunete cu extensie variabilă (de la 2 la 21 durate egale, cuprinse într-un gest unitar), în execuție rapidă, fie cu funcție individualizată, fie cu funcție de apogiatură anterioară;
- prezența apogiaturilor posterioare cu densitate redusă (2-4 sunete);
- suspensia sonorității prin coroane „pe tăcere”;
- suspensia continuității discursului prin inserția unuia dintre acordurile prevăzute în modulul armonic.

Ex. 181 - Christopher Bochmann, *Essay III* for solo violin, p. 8

Cealaltă ipostază, **reducerea** sintaxei monodice la o ipostază unică – în cazul de față **uniformizarea** evoluției sonore prin prezența exclusivă a formulelor figurative – este prezentă în secțiunea finală a lucrării, secțiune de mare densitate și tensiune expresivă, care nu poate fi văzută decât ca un moment de fuziune a semanticii de tip **concluziv** cu semantica de tip **culminativ**.

Ex. 182 - Christopher Bochmann, *Essay III* for solo violin, p. 9

Lucrarea propriu-zisă – deloc străină de un anume ethos concertistic – este însoțită de o *Cadenza* care prin structură, dimensiune elaborativ-transformațională, densitate a evenimentelor sonore și, nu în ultimul rând, nedisimulată virtuozitate tehnică se înscrie ca piesă cu regim aproape autonom.

Este de remarcat unitatea de concepție între substanța și forma lucrării de referință și această piesă „complementară”, despre care am putea spune că amplifică printr-o ridicare la puterea a treia întreg arsenalul tehnico-espresiv expus anterior.

Ne întâlnim cu o imagine intenționat sintetizată a tuturor imaginilor sonore, care, aduse într-o sintaxă a opoziției voite între fenomenele sonore-etalon, ne propune parcă o rememorare la nivel de micro-temporalitate a ceea ce s-a consumat prin intermediul unei ample dramaturgii muzicale.

Ex. 183 - Christopher Bochmann, *Essay III for solo violin*, p. 12

The image displays a musical score for a violin solo, specifically a Cadenza section. The title "CADENZA" is written at the top, followed by the tempo marking "Pia. mosso" and the instruction "(♩ = 100, ma. sempre rubato)". The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It features various musical notations including eighth notes, sixteenth notes, and rests, with some notes circled. Performance instructions such as "arco" (bowed) and "pizz." (pizzicato) are interspersed throughout. Dynamic markings include "ff" (fortissimo), "f" (forte), "mf" (mezzo-forte), and "p" (piano). The score is divided into several measures, with some measures containing complex rhythmic patterns and others featuring long, sustained notes. The overall structure is a continuous piece of music, likely a cadenza, designed for a solo violinist.

3.17. Partita n^o. 2

Christopher Bochmann

Concepția componistică a *Partitei nr. 2 pentru violină solo*, scrisă de Christopher Bochmann în 1978, va fi reluată și în alte lucrări, printre acestea numărându-se și *Essay III* pentru vioară solo compusă în 1981.

Premisele care stau la baza elaborării acestor piese dedicate violinei solo sunt concentrate în jurul ideii de „compoziție modulară cu caracter deschis”.

În acest sens, lucrarea de față se dezvoltă pe baza a două fenomene complementare: un număr finit de **structuri de referință** (secțiuni, cum le denumește compozitorul) care vor fi prezentate într-o ordine aleatoare decisă de interpret și un număr corespunzător de variațiuni pe care le denumește **digresiuni**.

Pentru *Mișcarea I (Movement I)* compozitorul prevede un număr de 9 secțiuni expozitive cu caracter laconic, indexate **I.1-9**, lăsând interpretului posibilitatea de a alege ordinea prezentării lor.

Aceste microstructuri melodice sunt prezentate grupat, ca într-un algoritm generator.

Ex. 184 - Christopher Bochmann, Partita no. 2, Microstructurile de referință I.1-4, p. 2

Condiția impusă de compozitor este aceea ca după fiecare enunț melodic să urmeze imediat una dintre cele 9 digresiuni, cu excepția secțiunilor 1 și 9, cele două digresiuni nefolosite fiind păstrate pentru *Mișcarea a II-a* a *Partitei*.

Prima secțiune, **I.1**, debutează după un scurt *Preludiu*.

Datorită caracterului **deschis** al compoziției, orice analiză nu poate fi decât consecința unui scenariu „posibil”, din multiplele scenarii pentru care poate opta interpretul.

Enunțurile „tematice”, să le spunem, în sensul larg al noțiunii, sunt diferite ca întindere, dar unitare din punct de vedere al configurației intervalice și al ordinii sonore cărora aparțin.

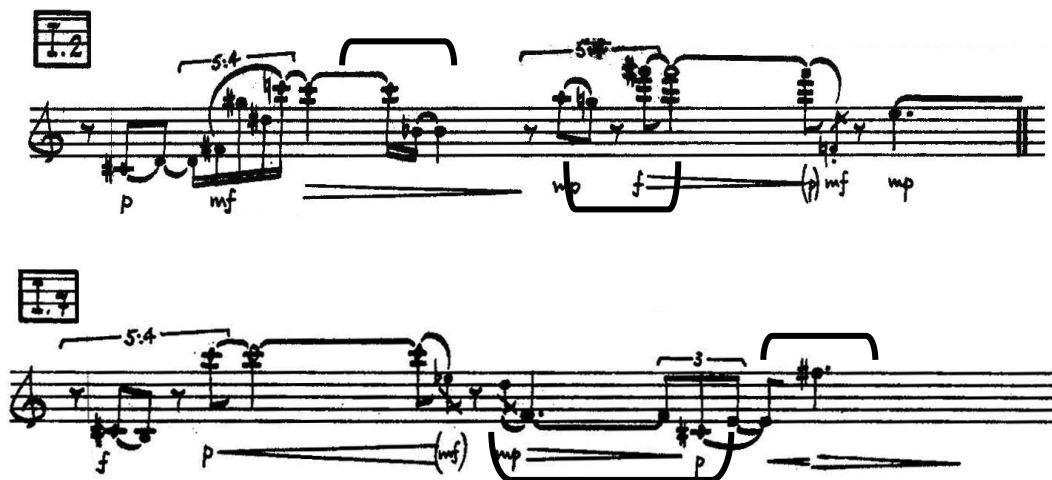
De exemplu, motivul de debut al enunțului **I.3**, alcătuit din două sunete, va deveni autonom și se va constitui în enunț de sine-stătător, denumit **I.6**.

Ex. 185 - Christopher Bochmann, *Partita no. 2*, Enunțul I.3 și enunțul I.6, p. 2-3

The image displays musical notation for two sections of Christopher Bochmann's *Partita no. 2*. The first section, labeled 'I.3', consists of two staves. The top staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It features a melodic line with a box highlighting a specific motif, followed by a dynamic marking of *f* and a *mp* section. The bottom staff continues the melody with various dynamics including *p*, *mf*, and *mp*, and includes articulation marks like slurs and accents. The second section, labeled 'I.6', is on a single staff with a treble clef, one sharp key signature, and a 3/4 time signature. It starts with a *sonoro* marking and a *mf* dynamic, with a box highlighting a motif similar to the one in I.3.

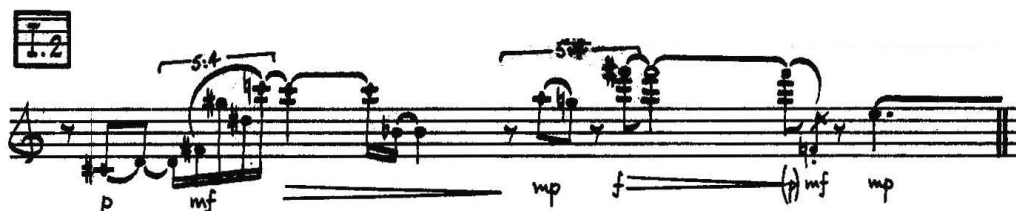
La polul opus, ca extensie, se situează enunțurile I.2 și I.7, celelalte enunțuri reprezentând media între aceste două categorii.

Ex. 186 - Christopher Bochmann, Partita no. 2, Enunțurile I.2 și I.7, p. 2-3



În schimb, configurația intervalică este unitară ca structură și expresie, impunându-se cu caracter preferențial disonanțele aspre (cvarte mărite/cvinte micșorate, septime mari, none mici etc.), profilul unghiular al melodiei și frecvența înseriere a sunetelor – în sensul non-repetării lor, cu mici excepții – sugerând afinități cu tehnica serială.

Ex. 187 - Christopher Bochmann, Partita no. 2, Enunțul I.2, p. 2



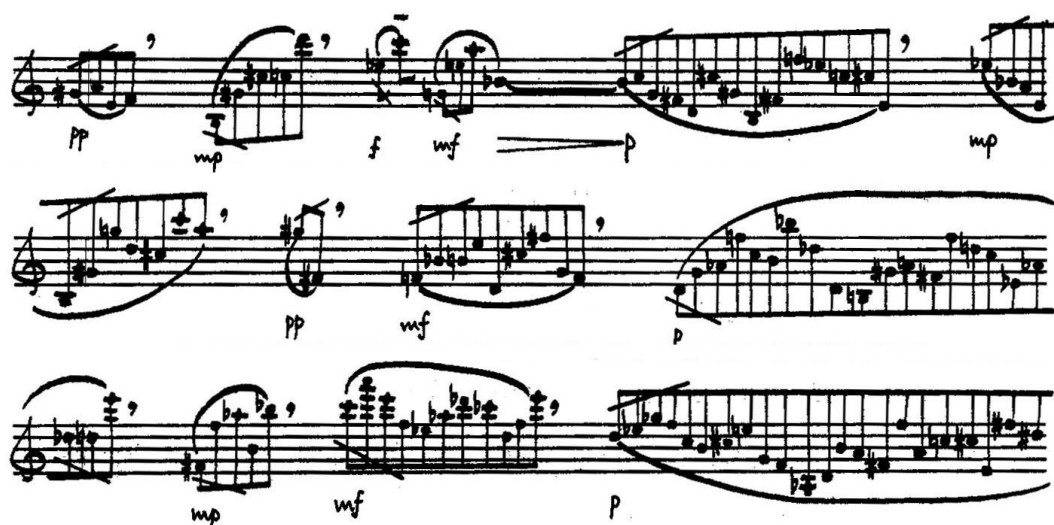
Algoritmul structurilor de referință este „preașat” de un *Preludiu* care oferă o bază problematică pentru întreaga piesă. Descoperim aici multe dintre elementele care vor sta la baza elaborării diferitelor „digresiuni”, dar și microstructuri ce vor fi autonomizate și transformate în repere expozitive, după cum am văzut.

Fiecare digresiune se dorește a fi o macrostructură „personalizată”, ceea ce înseamnă o focalizare a problematicii, cu echivalent grafic într-un anume tip de scriitură. În acest sens, vom avea un contact reiterat cu noua semiografie muzicală – lansată, în principal, de avangarda celei de-a doua jumătăți a secolului XX –, semiografie ce include

în primul rând o bogăție de mijloace de reprezentare a efectelor sonore specifice instrumentelor de coarde, în general, și a viorii, în special.

Astfel, **Digresiunea I.1 (D I.1)** este dominată de **grupările izoritmice/izocrone** cu extensie variabilă, executate în mare viteză, ca niște „flash-uri”, volute sonore întretăiate de cezuri ce segmentează asimetric întreaga secțiune. Ele sunt concepute sonor complementar – ca sens al pantei melodice (ascendent-descendent) – și au un pronunțat caracter de virtuozitate.

Ex. 188 - Christopher Bochmann, Partita no. 2, p. 4, port. 2-4



Digresiunile I.2 și I.3 (D I.2 și D I.3) propun un alt tip de cronologie sonoră, una bazată pe contrast și rupturi de continuitate. Imaginea sonoră a acestor două secțiuni se construiește din **puncte** și **grupuri sonore** individualizate prin anumite moduri de atac, nuanțe și indicații agogice. Este semnificativ faptul că grupările ritmice nu mai au aici regularitatea celor din **Digresiunea I.1 (D I.1)**, principiul etalării lor fiind acela de dilatare-concentrare progresivă (*accel.-rall.*), în strictă corespondență cu tensionarea, respectiv, detensionarea sonorității (*cresc.-descresc.*)

Ex. 189 - Christopher Bochmann, Partita no. 2, p. 5, port. 1-2 (D I.2) și port. 5-6 (D I.3)

În spiritul contrastului dintre părțile vechii partite baroce, **Digresiunea I.4 (D I.4)** se constituie într-o suprafață sonoră opozabilă din punct de vedere temporal față de precedentele trei. Aici predomină **durata lungă**, definită prin notație proporțională (lungimea liniei indică durata aproximativă a sunetului), entități sonore individualizate timbral, dinamic și agogic, întretăiate de pauze cezurale, într-o atmosferă de acalmie, în redarea căreia flageolele joacă un rol semnificativ.

Ex. 190 - Christopher Bochmann, Partita no. 2, p. 6, port. 1-2 (D I.4)

Digresiunea I.5 (D I.5) este polarizată de combinarea a patru elemente sonore: **trilul** – asociat cu **durata lungă** –, **apogiatura** multiplă (anterioară și posterioară) și **sunetul/intervalul repetat**, fie regulat, fie neregulat. Este o secțiune tensionată, alertă, cu nuanțe extreme, voit contrastantă față de secțiunea precedentă, ceea ce înseamnă că opoziția dintre diferitele secțiuni ale partitei ar putea însemna pentru interpret un adevărat **principiu de constituire** a cronologiei globale.

Ex. 191 - Christopher Bochmann, *Partita no. 2*, p. 7, port. 1-3 (D I.5)



Cele nouă „digresiuni” nu sunt concepute ca entități în sine, fără vreo legătură între ele, dimpotrivă, există elemente comune care le pun într-o relație de analogie sau similaritate. Așa se întâmplă cu **Digresiunea I.6 (D I.6)** – o „variațiune” la **Digresiunea I.4 (D I.4)**, diferența semnificativă constând în abundența sunetelor *vibrato*, **Digresiunea I.7 (D I.7)** – o „variațiune” la **Digresiunea I.1 (D I.1)** și **Digresiunea I.8 (D I.8)** – o variațiune la *Preludiu*.

Ex. 192 - Christopher Bochmann, Partita no. 2, p. 8, port. 1-3 (D I.6); p. 9, port. 2-3 (D I.7); p. 10, port. 4-6 (D I.8)

D I.6

mus. (non tenet) p mf p
sf mp p < sf
sempre ff f f f f p sub. f mp

D I.7

not. sp. p f sf
f f f mp (f) mf f f

D I.8

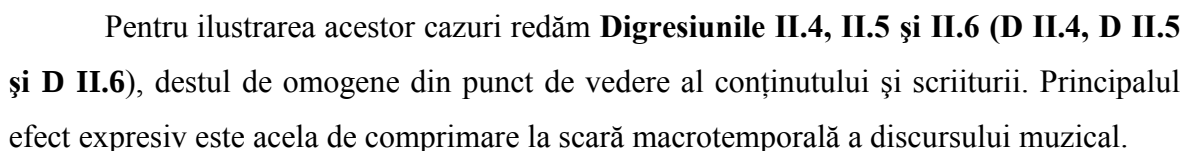
(p) mp pp p molto f mp f p
f pp mf mf p mp mp mf
mf mp f mf p mp

Digresiunea I.9 (D I.9) – și ultima – se distinge de toate celelalte prin caracterul aleatoric mai pronunțat. În principiu, timpul muzical al secțiunii se consumă prin succesiunea unor evenimente sonore determinate prin notație proporțională, intonația abundă în *glissandi* cu direcții contrare, de aspect unghiular, sunetele cu înălțime fixă, alternează cu sunetele nedeterminate, spațiul sonor este împărțit între registre extreme, nuanțele acoperă întreaga paletă dinamică, opunându-se uneori destul de violent. Este posibil ca această secțiune să fi fost gândită de compozitor ca un fel de concluzie-cadență la prima mișcare a *Partitei*, observație (supoziție) de care interpretul ar trebui să țină cont în regia succesiunii acestor 9 module/digresiuni.

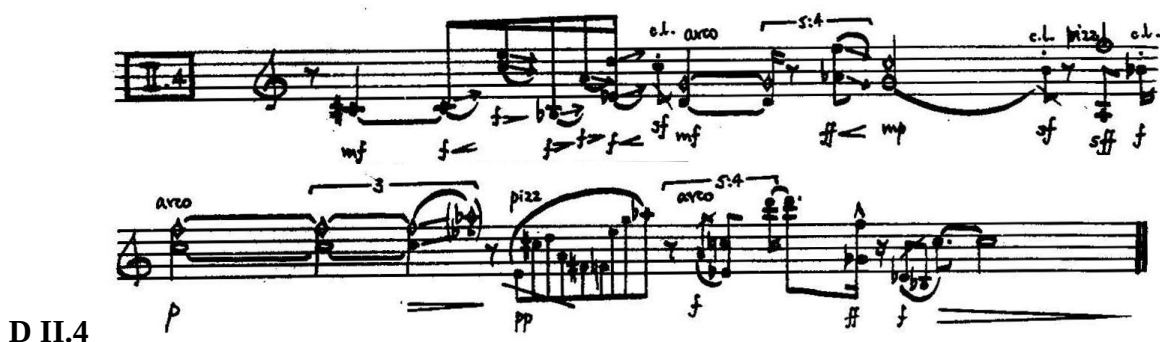
Ex. 193 - Christopher Bochmann, *Partita no. 2*, p. 11, port. 4-6 (D I.9)

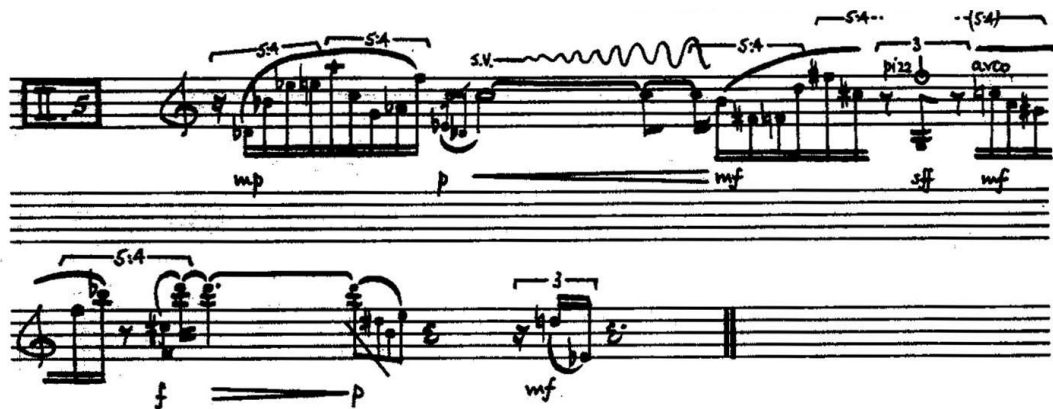


Mișcarea a II-a a *Partitei* (al cărei debut este marcat printr-o formulă ritmică de piric diminuat pe intervale armonice) aduce ca noutate un alt algoritm de referință, redus de această dată doar la 5 acorduri. Acestea vor trebui inserate în funcție de numărul de „respirații” din cadrul unei digresiuni anume, iar, după cum precizează compozitorul, dacă există un număr mai mare de 5 respirații, acordurile menționate vor fi introduse de două ori.



Ex. 195 - Christopher Bochmann, Partita no. 2, p. 14-15 (D II.4, D II.5, D II.6)





D II.5



D II.6

În aceeași ordine de idei se plasează și **Digresiunile II.8 și II.9 (D II.8, D II.9)**, ceea ce confirmă tendința de concentrare a Mișcării a II-a, dar după aceleași coordonate tehnico-expressive dezvoltate în prima mișcare.

Digresiunile II.1, II.2 și II. 7 (D II.1, D II.2, D II.7) sunt, la rândul lor, corespondente și omogene, înregistrând un plus de elaborare, o mai mare densitate a evenimentelor sonore, o acoperire a întregii problematice de conținut și semiografie prezente în această *Partită*. Baza discursului este asigurată de un material sonor determinat din punct de vedere al intonației și ritmului, cu rare întretăieri „ad libitum” prilejuite, îndeosebi, de coroane.

Configurația intervalică este unitară, preferința pentru disonanțe (cvartă mărită/cvintă micșorată, septime mari și mici, none mari și mici etc.) rămânând constantă, juxtapunerea celular-motivică recurgând din nou la acele grupări de sunete cu profil ritmic

riguros sau liber, gen apogiatură complexă. Acest tip de cronologie sonoră este contracarat de tendințele punctualiste, raportul dintre „durata lungă” și „durata scurtă” fiind unul extrem variabil, ceea ce se justifică în conceptul general de „ritmică liberă”.

Ex. 196 - Christopher Bochmann, Partita no. 2, p. 13, port. 1-2 (D II.1); port. 3-4 (D II.2); p. 16, port. 3-4 (D II.7,)

D II.1

Handwritten musical score for D II.1, measures 1-4. The notation is on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes. Dynamic markings include *mf*, *f*, *mp*, and *f*. Performance instructions include *arco*, *pizz*, *vibr.*, and *5:4* time signature changes.

D II.2

Handwritten musical score for D II.2, measures 5-8. The notation continues on a single staff. It includes *vibr.* markings and *5:4* time signature changes. Dynamic markings include *f*, *ff*, *mf*, and *p*. Performance instructions include *arco*, *pizz*, and *5:4*.

D II.7

Handwritten musical score for D II.7, measures 9-12. The notation continues on a single staff. It includes *pizz*, *arco*, and *5:4* markings. Dynamic markings include *f*, *mp*, and *p*. Performance instructions include *arco*, *pizz*, and *5:4*.

Timbralitatea este individualizată prin multitudinea modurilor de atac, dintre care trîlul, apogiaturile, *glissando*-ul, *tremolo* și *vibrato* se disting prin frecvență și semnificație, flageoletele, fiind, de asemenea, o sursă expresivă de primă importanță.

Deși este o lucrare deschisă opțiunilor interpretative multiple, compozitorul înțelege să dea o soluție de încheiere prin executarea obligatorie a unui acord: **lab-sol-do-si**.

Construcția acestui acord reflectă (ca sinteză armonică) viziunea compozitorului asupra intervalicii muzicale folosite pe parcursul lucrării. Astfel, dispoziția pe verticală este una bazată pe simetrie de oglindă, unde extremele sunt reprezentate de septimele mari (**lab-sol**, respectiv, **do-si**), iar axa este reprezentată de intervalul de cvartă perfectă **sol-do**.

Ex. 197 - Christopher Bochmann, Partita no. 2, p. 12, acordul final



Disponibilul intervalic semnalat în configurația melodică a lucrării, dar și în structura celor câteva acorduri-inserție concepute de compozitor, confirmă predilecția pentru construcțiile sonore bazate pe proporționalitate. Așa se prezintă acordul **fa diez-la-fa becar** (cadru de octavă micșorată/enarmonie de septimă mare) sau **do-re-do diez** (cadru de octavă mărită/enarmonie nonă mică) etc.

Ex. 198 - Christopher Bochmann, Partita no. 2, p. 12



Conclusão

Observando a evolução da música para violino do século XX constata-se a procura de novos efeitos sonoros, incluindo o uso de maior variedade de timbres. Compositores e instrumentistas têm experimentado e desenvolvido novas possibilidades técnicas, aumentando, assim, o conjunto de recursos sonoros associados ao violino. O espírito de improvisação emerge como uma outra característica unificadora, dando uma certa espontaneidade de expressão, que é conseguido através da liberdade rítmica, ornamentação, e especialmente da explosão dos meios técnicos envolvidos na expressão musical, meios com os quais cada compositor remodela a sua mensagem artística pessoal. A receção e a compreensão das obras contemporâneas sob o aspeto estético, semântico, artístico podem acarretar a formação do gosto artístico do público melómano. Será interessante observar nas próximas décadas quais das direções musicais do período contemporâneo serão abraçados pelas gerações futuras.

Esta tese propôs atingir três objetivos. O primeiro foi a identificação dos compositores portugueses ou residentes em Portugal que tem nos seus portefólios obras para violino solo, o segundo objetivo foi a interpretação de um número representativo de obras em três recitais e o terceiro objetivo foi a análise musical das obras interpretadas.

As pesquisas e leituras realizadas para atingir o primeiro e o segundo objetivo conduziram à descoberta de muitos compositores com obras de grande interesse estético e técnico. Para realização da parte interpretativa e elaboração do capítulo central desta tese, um passo importante representou o contacto e a colaboração com os compositores. A concretização do terceiro objetivo traduz-se na análise musical das dezassete obras interpretadas. O parâmetro mais valorizado pelos compositores é o virtuosismo instrumental não só no sentido dos procedimentos técnicos tradicionais (*Three Caprices*, *Batuk*, *Lagrimas*, *Poisk*, *Piccolo Studietto*), mas especialmente em combinações não convencionais e sofisticadas com efeitos timbrais, de dinâmicas ou agógica, com rítmica, escrita polifónica ou harmónica, permitindo um novo tratamento do potencial artístico e expressivo do instrumento, tudo colocado ao serviço da expressão dum amplo espectro de sentimentos e ideias. A comparação referente aos graus de dificuldade das obras interpretadas neste projeto tem o carácter relativo. Como é facilmente compreensível, as aptidões de cada violinista poderão levar à uma outra conclusão.

A notação musical tem principalmente o papel de servir ao criador para compor e ao intérprete para reproduzir o conteúdo da partitura. Estando num processo contínuo de transformação, que ocorre também atualmente, a evolução da notação musical foi impulsionada e marcada de interferência, e sobretudo da recontextualização dos dois papéis na criação contemporânea. Em todas as partituras assinaladas se trata de uma criatividade absolutamente necessária por parte do intérprete, que deve ter capacidades técnicas e qualidades interpretativas para estar apto a reproduzir tanto o conteúdo visível do texto musical como também a intenção expressivo-dramatúrgica do compositor. Porém podemos falar de situações extremas, como a de intérprete-coautor, uma postura bastante comum na época, consequência do conceito de *obra aberta* (referimo-nos às partituras que se baseiam no conceito de predeterminação: *Partita I*, *Partita II*, *Essay III*, etc.).

O sentido da relação de perfeita correspondência, que se evidencia na segunda metade do século XX entre determinadas orientações estilísticas e a semiografia moderna, vai da causa para o efeito. A linguagem musical exige a representação de diferentes parâmetros sonoros, dos quais a *timbralidade* ocupa uma posição especial (no *Einspielung I* temos um exemplo de *timbralidade* que leva à *bivocalidade* e estratégia *multiplana*).

A criação musical para violino solo no domínio composicional português, que submeti a uma análise estrutural e interpretativa, contextualiza-se como matéria de apoio para a identificação e o estudo de uma gama extremamente ampla de elementos de notação. Consideramos aqui um conjunto semiográfico baseado numa série de símbolos já consagrados em partituras de vários compositores e símbolos que, embora não usufruíram de uma assim chamada homologação, não perdem a sua validade devido ao facto de ficarem estritamente dependentes de um determinado contexto. Apoiando esta última categoria, vem um novo elemento na composição moderna, ou seja, a legenda explicativa da semiografia adotada encontrada no *Einspielung I*, *Partita I*, *Partita II*, *Essay III*, *Integrais I*, *Soit Seul Sûr de Son*, *Solos I*.

Então surge uma pergunta: porque este novo universo semiográfico não conseguiu unificar-se, nem constituir um sistema aparentemente semelhante ao tradicional – encontrado na música clássica-romântica? A explicação mais geral, no entanto, e a única que podemos distinguir atualmente, é a imensa diversidade e heterogeneidade das direções

composicionais, derivando da conscientização dum conceito criativo inovador de obra aberta.

No âmbito desta explicação geral são realçados alguns detalhes relativos às afinidades estabelecidas entre a composição determinada, de tipo tradicional, e a composição com um grau de determinação parcial ou até mesmo indeterminado.

A dimensão complexa e heterogênea dos contextos estilísticos determinou também uma individualização extrema das opções semiográficas. Contudo não seria sem finalidade a tentativa de identificação, de arquivagem, de sistematização e de unificação destes símbolos. Acreditamos que a principal dificuldade foi a alteração das opções estilísticas em varias direções, a separação gradual ou a aparição rarefacta, se não esporádica, a essas práticas composicionais, impedindo este tipo de iniciativa.

Contudo, por um lado, a teoria da semiografia moderna tem suficientes referências de generalidade, e por outro lado, o rigor na elaboração das legendas semiográficas permanecem como ferramentas de trabalho eficazes para qualquer um que se aproxima deste tipo de partituras, que no nosso caso combina alegremente tanto os elementos de tipo tradicional como também os de tipo moderno. Muito interessante de ponto de vista semiográfico é *Soit Seul Sûr de Son* onde a legenda é referenciada na partitura do violino.

É possível que um outro nível de evolução da linguagem musical não verá a excluir posteriormente estes problemas, com a possibilidade no futuro atrair a atenção dos compositores, em cujo contexto podemos visualizar virtualmente uma certa unificação, respectivamente à sistematização desses símbolos gráficos.

Após uma análise profunda e comparativa, no final, como intérprete, notei que nem todas as obras vão no sentido da exclusividade de utilização da semiografia moderna, como resultado da determinação ou indeterminação parcial, generalizadas na partitura.

Pelo contrário os compositores destas obras mantêm um equilíbrio entre a notação tradicional e a moderna. O tipo dominante da escrita é *monódica*, é certamente, muitas vezes *iso-rítmica* (ou mesmo *isócrona*) ou *bivocal*, através da intervenção modeladora da *timbralidade* diferenciada por modos de ataque, expressão e também de registo, criando muitas vezes o efeito revelador da polifonia latente.

A realização do material sonoro das dezassete obras analisadas exige uma técnica perfeita da parte do violinista. Um fator importante da expressão musical é a dinâmica muito variada, com uma paleta de *nuances* de: *ppp*, *m*, *p*, *mf*, *f*, *ff* até o *fff*, adicionando-se também as notações específicas de caráter *sf*, *sfz*. Exemplos de extremos dinâmicos (variedade de *nuances* levadas ao extremo) encontram-se no *Lied I* e no *Solos I*. No *Lied I* aquela *politimbralidade* de um único som (inicial) ou seja o parâmetro *nuance* (respetivamente intensidade) torna-se criador de dramaturgia, de evolução sonora. Salienta-se o papel importante, decisivo, na percepção expressiva de algumas obras, através da preocupação mostrada na notação pormenorizada (de ponto de vista gráfico) dos microintervalos na partitura. Além disso, a conjugação entre a presença deles e a intenção clara de criar um estilo rubato na interpretação, por um lado, através das indicações de expressão, mas especialmente através da escrita propriamente dita que contém quiálteras, ornamentação altamente diversificada (trilos e apogiaturas na *Cavatina*). No *Lied I*, *Solos I* e *Soit Seul Sûr de Son*, evidencia-se a presença dos microintervalos, dos quartos-de-tom, da entonação não-temperada e o contributo entoacional diverso das apogiaturas complexas. Ainda no *Solos I* e no *Soit Seul Sûr de Son* podemos falar da diversidade dos modos de ataque e de indicações finamente diferenciadas de expressão em *Soit Seul Sûr de Son* ("les changements de cordes doivent être imperceptibles") mencionadas de forma gráfica ou linguística na partitura.

É indispensável o rigor no estudo das obras e dos trechos contendo polirritmias e polimetrias sucessivas (ou horizontais) como por exemplo no Prelúdio nº. 4 do *Portuguese Tunes for an English Man*, na *Sonatina*, no *Crú* (compassos alternativos-polimetria horizontal) ou no *Essay III* e na primeira e terceira parte da *Partita nº I* (últimas duas obras sendo extremas das quiálteras)

Um outro elemento modelador (como o timbre ou mesmo a *nuance*) é o ritmo. Na *Sonatina* de Christopher Bochmann deparamos com a omnipresença da pausa como elemento gerador de estrutura, o que induz uma espécie de *perpetum anacruzico*. Ainda na *Sonatina* distingue-se a flexibilidade na correlação das *nuances* extremas, que ocorrem em segmentos temporários reduzidos como extensão e uma atenção aumentada na articulação dos diferentes modos de ataque (*legato*, *non-legato*, *acentos* e assim por diante). Um caso especial representa o *Einspielung I*, uma espécie de loucura metronómica / agógica, de

onde resulta uma assimetria rítmico-métrica, porque também a pulsação (que proporcionava um nível constante em geral) flutuante a cada compasso muda radicalmente a percepção do som. No entanto o mesmo tipo de procedimento temporal encontra-se no *Integrais I*.

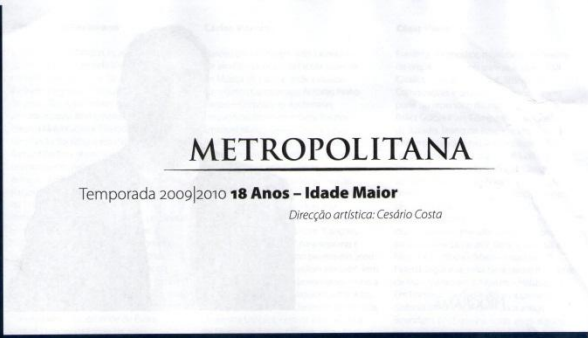
Do ponto de vista da técnica violinística mencionamos a necessidade de sustentar a mobilidade das articulações da mão esquerda para uma articulação rápida e para uso independente de todos os dedos ou pares de dedos na técnica da mudança de posição em cordas dobradas. Assim como em qualquer execução é necessária uma boa técnica do arco e um ótimo controlo do mesmo nas mudanças de direção e dos planos da corda. O *vibrato* como um elemento importante de expressão vai alterar a amplitude e frequência conforme as indicações do compositor: *sem vibrato (s.v)*, *poco vibrato (p.v)*, *vibrato natural (v.n)*, *molto vibrato (m.v)*. O carácter é revelado pelos sinais que indicam o modo de ataque de certos sons: *acentos*, *staccato*, *col legno battuto*. Relativamente aos procedimentos específicos de violino, estes são destacados na partitura por sinais referentes à alternância *arco - pizzicato*, *sem vibrato (s.v)*, *con vibrato (c.v)*, *molto vibrato (m. v)*, *sul ponticello (s.pont.)*, *sul tasto (s.tasto)*, *ordinario (ord)*, *flautando*, *gettato*, *apogiatura*, *glissando*, *tremolo*, *pizzicato de mão esquerda*, *pizzicato Bartok* e todos eles servem para definir a cor, o timbre e a sonoridade.

Concluimos que a maioria dos compositores da segunda metade do século XX, independentemente do género adotado, dos instrumentos ou estruturas de agrupamento preferidas, aderiram com pelo menos uma obra à tendência da modernidade musical europeia. O fenómeno foi igualmente possível devido a uma melhoria na comunicação e na circulação de valores, em geral, como também ao aumento da receptividade dos criadores no alcance do desiderato de conectar as culturas musicais nacionais aos valores europeus e mundiais.

Depois de analisadas as dessas obras compostas para violino solo por compositores portugueses ou residentes em Portugal fica uma vontade de, no futuro analisar e interpretar outras obras do repertório para violino solo. Esta incursão no repertório português para violino solo poderá levar outros violinistas à interpretar as obras analisadas nesta tese, obras que, de outra maneira, são raramente encontradas no repertório dos recitais e dos concertos.

ANEXOS

Recital 1



METROPOLITANA

Temporada 2009|2010 **18 Anos – Idade Maior**
Direcção artística: Césario Costa

SOLISTAS DA METROPOLITANA

**MÚSICA CONTEMPORÂNEA
PARA VIOLINO SOLO**

Liviu Scripcaru violino

 **Quinta-feira, 11 de Março, 18h00**
Sede da Metropolitana [Ensaio Aberto]

 **Sábado, 13 de Março, 16h00**
Salão Nobre do Ministério das Finanças, Lisboa
Concerto comentado pelos compositores,
Christopher Bochmann, Carlos Marecos e César Viana



PROGRAMA

Christopher Bochmann (n. 1950)

- Sonatina
[Estreia absoluta]
- I. *Adagio ma non troppo*
- II. *Larghetto*
- III. *Allegro molto*

Christopher Bochmann

- Partita n.º 1
[Estreia nacional]
- I. *Refrain I – Arietta (Larghetto)*
- II. *Refrain II – Nocturne (Lento)*
- III. *Refrain III – Toccata (Presto)*

Carlos Marecos (n. 1963)

- *Portuguese Tunes for an english man*
[Estreia nacional]
- I. *First prelude (Calmo)*
- II. *Second prelude (Vivo)*
- III. *Third prelude (Vivo)*
- IV. *Mockery song (Vivo)*
- V. *Love song (Calmo)*
- VI. *Grotesque dance (Vivo)*
- VII. *Lullaby (Lento)*

César Viana (n. 1963)

- Crú
- I. *Moderato*
- II. *Allegro*
- III. *Presto furioso*

Christopher Bochmann

- *Three Caprices*
[Estreia nacional]
- I. *Caprice modale (Allegro molto)*
- II. *Caprice en Rondeau (Vivace)*
- III. *Caprice d'agrèments (Lento)*

Liviu Scripcaru violino

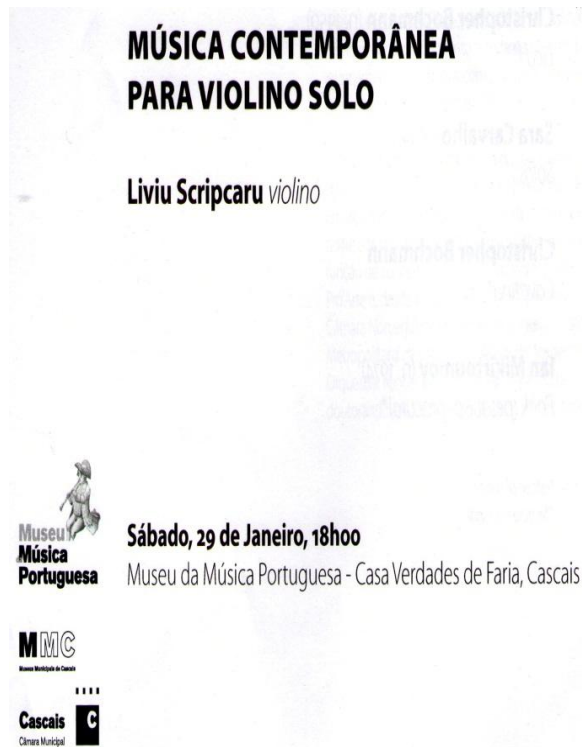
Nasceu em 1970 na cidade romena de Iasi. Foi criado no seio de uma família com fortes tradições musicais onde começou a estudar violino com sete anos de idade sob a orientação de seu pai, desde o primeiro ao décimo segundo ano. Durante o liceu fez vários cursos de interpretação com professores romenos de nomeada. Do oitavo ao décimo segundo ano, foi concertino da Orquestra do Liceu Octavi Bancila, onde completou os estudos.

Em 1988, já havia participado em vários concursos nacionais ficando sempre classificado nos três primeiros lugares. De 1990 a 1995, frequentou a Academia de Música George Enescu que finalizou como concertino da Orquestra Académica, tendo como professores Bujor Prelipcean, primeiro violino do Quarteto "Voices", e Leonid Popovici, completando o curso com a melhor classificação do seu ano.

Em 1992, passou a ocupar o lugar de primeiro violino na Orquestra Filarmonica da Moldávia, em Iasi. Quatro anos mais tarde, veio a integrar a Orquestra Sinfónica Karlovy-Vary, da República Checa, na condição de assistente dos primeiros violinos. Enquanto estudante, foi membro de vários agrupamentos de câmara, com os quais participou em inúmeros concertos, audições e recitais.

Como solista fez vários concertos na Suíça, Itália, França, República da Moldávia, Noruega, Roménia, Portugal, etc. Em 1997 integrou a Orquestra do Norte, como chefe do naipe dos segundos violinos e, mais tarde, veio a exercer a função de concertino. Em 1998, fundou o quarteto de cordas PróArte e, desde 1994, é concertino / convidado da Ópera de Câmara Norueguesa. Actualmente, é membro da Orquestra Metropolitana de Lisboa e professor da Academia Nacional Superior de Orquestra, concertino e solista da Orquestra de Câmara de Sintra, doutorando em Música e professor na Universidade de Évora.

Recital 2



Solistas da Metropolitana – Ciclo de Música de Câmara

Emmanuel Nunes (n. 1941)

Einspielung I

Daniel Schvetz (n. 1955)

*Piccolo studietto in tango style per violino**

Miguel Azguime (n. 1960)

Soit seul sûr de son

Christopher Bochmann (n. 1950)

*Lied I***

Sara Carvalho (n. 1970)

Solos I

Christopher Bochmann

*Cavatina**

Ian Mikirtoumov (n. 1974)

*Poisk (pesquisa-procura)**

**estreia absoluta*

***estreia nacional*

Recital 3

MÚSICA CONTEMPORÂNEA PARA VIOLINO SOLO

Liviu Scripcaru *violino*

(Concerto comentado pelos compositores das obras apresentadas)

Quinta-feira, 17 de Fevereiro, 18h00

Metropolitana – Auditório do 2.º Andar, Lisboa



**Museu
Música
Portuguesa**

Sábado, 19 de Fevereiro, 18h00

Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria, Cascais

Solistas da Metropolitana

Ciclo de Música de Câmara

César **Viana** (n. 1963)

– *Batuk* (estreia absoluta)

João Pedro **Oliveira**

– *Integrais I*

Ian **Mikirtoumov** (n. 1974)

– *Lágrimas (Slyezi)* (estreia absoluta)

Christopher **Bochmann** (n. 1950)

– *Essay III*

– *Partita n.º 2* (estreia nacional)

Bibliografia

- Agarkov, O. M. (1956). *Vibrato la vioara* (pp. 5). Bucuresti: Ed. Muzicala a Uniunii Compozitorilor din România.
- Antokoletz, E. (1984). *The Music of Béla Bartók: A Study of Tonality and Progression in Twentieth-century Music*: University of California Press.
- Azevedo, S. (1998). *A invenção dos sons: uma panorâmica da composição em Portugal hoje* (pp. 37): Caminho.
- Azguime, M. (2013). Biography Retrieved 26 de Novembro 2013, from http://www.azguime.net/Miguel_Azguime_eng/home.html
- Bailey, K. (1991). *The Twelve-Note Music of Anton Webern: Old Forms in a New Language*: Cambridge University Press.
- Beirão, C. W. Cesar Viana / *Press Notas Químicas* Retrieved 15 de Outubro, 2013, from <http://www.reverbNation.com/cesarviana/press>
- Bochmann, C. (2003). *A Linguagem Harmónica do Tonalismo*. Lisboa: Juventude Musical Portuguesa.
- Bochmann, C. (2013). Christopher Bochmann Retrieved 27 de Novembro, 2013, from <http://www.christopherbochmann.com/>
- Boléo, P. (2008). João Pedro Oliveira O espírito da electroacústica. *Público*. Retrieved from <http://www.publico.pt/temas/jornal/joao-pedro-oliveira-o-espirito-da-electroacustica-284471>
- Borges-Santos, R. (2012). Um dos mais brilhantes e raros sucessores de Stockhausen *Jornal Publico, Cultura*. Retrieved from <http://www.publico.pt/cultura/noticia/pedro-amaral-destaca-transversalidade-de-conhecimentos-de-emmanuel-nunes-1561389>
- Bosseur, J. Y. (1992). *Vocabulaire de la musique contemporaine*: Minerve.
- Brindle, R. S. (1986). *Musical Composition*: Oxford University Press.
- Buciu, D. (1981). *Elemente de scriitura modala* (pp. 13). Bucuresti Ed. Muzicala
- Cardan, A. C. (2003a). *Metodica suport de curs pentru studii de scurta durata prin invatamant la distanta* (Vol. Anul III, Partea I, pp. 9). Cluj: Academia de Muzica "Gh. Dima".

- Cardan, A. C. (2003b). Metodica suport de curs pentru studii de scurta durata prin invatamant la distanta (Vol. Anul III Partea I, pp. 21). Cluj: Academia de Muzica "Gh. Dima"
- Carvalho, M. V. d. (1996). A viragem na criação e na vida musical In S. A. Selecções do Reader's Digest (Ed.), *Portugal Contemporâneo* (Vol. 3, pp. 323-336). Lisboa: Publicações Alfa.
- Castelo-Branco, S. S. (1997). *Portugal e o mundo - O Encontro de culturas na música*: Publicações Dom Quixote.
- Castro, L. P. e. (2003). Entrevista a Christopher Bochmann Retrieved 2 Setembro, 2013, from http://www.mic.pt/dispatcher?where=5&what=2&show=0&pessoa_id=32&lang=PT
- Cosma, O. L. (1983). Hronicul muzicii romanesti (Vol. III, pp. 15). Bucuresti: Ed. Muzicala
- da Silva Reis, S. (1991). Portugal moderno (Vol. 2, pp. 131): POMO.
- Delgado, A., Telles, A., & Mendes, N. B. (2007). *Luís de Freitas Branco*: Ed. Caminho.
- E-Cultura. (2008). Fábrica Braço de Prata Primeiro aniversário com música de Daniel Schvetz Retrieved 19 de Outubro 2013, from <http://ecultura.sapo.pt/DestaqueCulturalDisplay.aspx?ID=715&print=1>
- Ferreira, M. P. (2007). *Dez compositores portugueses: percursos da escrita musical no século XX*: Publicações Dom Quixote.
- Gibson, B. (2005). *Self-Borrowings in the Instrumental Music of Iannis Xenakis* Paper presented at the International Symposium Iannis Xenakis. Conference Proceedings, Athens.
- Guita, L. (2011). Dançar com África no coração. *RFI Português*. Retrieved from <http://www.portugues.rfi.fr/africa/20110224-dancar-com-africa-no-coracao>
- Iacobescu, L. (2007a). Relatia pian-vioara in muzica secolului XX (1900-1950) (pp. 56). Brasov: Ed. Universitatii Transilvania.
- Iacobescu, L. (2007b). Relatia pian-vioara in muzica secolului XX (1900-1950) (pp. 59). Brasov: Ed. Universitatii Transilvania.
- Katz, M. (2006). *The Violin: A Research and Information Guide*: Routledge.

- Kennedy, M., Rutherford-Johnson, T., & Kennedy, J. (2013). *The Oxford Dictionary of Music*: OUP Oxford.
- Kerman, J. (1979). *The Beethoven Quartets*: Norton.
- Knittel, K. M. (1992). *From Chaos to History: The Reception of Beethoven's Late Quartets*: Princeton University.
- Kozinn, A. (2005). Hints of Jazz, Minimalism and Mystery From Abroad *The New York Times* Retrieved from http://www.nytimes.com/2005/06/20/arts/music/20path.html?_r=0
- Lester, J. (1989). *Analytic Approaches to Twentieth-Century Music*: W W Norton & Company Incorporated.
- Liu, K. (1993). *Teaching the Basic Violin Bowing Technique: A Comparative Study of Bowing Technique of Selected Violin Schools from 1751 to 1974*: University of North Carolina at Greensboro.
- Mahaim, I. (1964). *Naissance et renaissance des derniers quatuors*: Desclée de Brouwer.
- Maximilian, C. (1964a). Vioara maestrîi si arta ei (pp. 9). Bucuresti: Ed. Muzicala a Uniunii Compozitorilor din România.
- Maximilian, C. (1964b). Vioara maestrîi si arta ei (pp. 8). Bucuresti: Ed. Muzicala a Uniunii Compozitorilor din România.
- Maximilian, C. (1964c). Vioara maestrîi si arta ei (pp. 7). Bucuresti: Ed. Muzicala a Uniunii Compozitorilor din România.
- Menezes, F., & Filho, F. M. (2006). Música maximalista: ensaios sobre a música radical e especulativa (pp. 274): UNESP.
- Menuhin, Y. (1978). L'art de jouer du violon (C. e. M. d. Lisle, Trans.) (pp. 10). Paris: Edition Buchet/Chastel.
- Menuhin, Y. (2001). *Unfinished Journey*: Pimlico.
- Metropolitana. (2013a). Daniel Schvetz. *Academia Superior de Orquestra* Retrieved 19 de Outubro, 2013, from <http://www.metropolitana.pt/Default.aspx?ID=1110>
- Metropolitana. (2013b). Yan Mikirtoumov. *Academia Superior de Orquestra* Retrieved 28 de Outubro, 2013, from <http://academiasuperiordeorquestra.metropolitana.pt/Yan-Mikirtoumov-3229.aspx>
- MIC. (2013a). Centro de Informação da Música Portuguesa. *Compositores* Retrieved 27 de Novembro, 2013, from

- http://www.mic.pt/dispatcher?where=0&what=2&show=0&peessoa_id=32&lang=PT%20
- MIC. (2013b). Centro de Informação da Música Portuguesa. *Compositores* Retrieved 6 de Setembro, 2013, from http://www.mic.pt/dispatcher?where=0&what=2&show=0&peessoa_id=67&lang=PT
- MIC. (2013c). Centro Investigação & Informação da Música Portuguesa. *Compositores* Retrieved 20 de Outubro, 2013, from http://www.mic.pt/dispatcher?where=0&what=2&show=0&peessoa_id=147&lang=PT
- MIC. (2013d). Centro Investigação & Informação da Música Portuguesa. *Compositores* Retrieved 25 de Novembro, 2013, from http://www.mic.pt/dispatcher?where=0&what=2&show=0&compositor_id=49&peessoa_id=125&lang=PT&site=cim
- MIC. (2013e). Centro Investigação & Informação da Música Portuguesa. *Compositores* Retrieved 23 de Outubro, 2013, from http://www.mic.pt/dispatcher?where=0&what=2&show=0&peessoa_id=133&lang=PT
- MIC. (2013f). Centro Investigação & Informação da Música Portuguesa. *Compositores* Retrieved 22 de Novembro, 2013, from http://www.mic.pt/dispatcher?where=0&what=2&show=0&peessoa_id=213&lang=PT
- Miguel Azguime / música electroacústica. (2007). Retrieved from <http://electroacusticamusica.blogspot.pt/2023/11/miguel-azguime.html>
- Nedelcut, N. (2003). *Semiografia pianistica in creatia romaneasca a secolului XX* (pp. 120-122). Cluj-Napoca: MediaMusica.
- OSJ. (2013). Orquestra Sinfónica Juvenil. *Maestro Christopher Bochmann* Retrieved 27 de Novembro, 2013, from http://www.sinfonica-juvenil.com/?page_id=17
- Paddison, M. D., I. (2010). *Contemporary Music: Theoretical and Philosophical Perspectives*: Ashgate.

- Palac, J. A. (1987). *An Analysis of Contemporary Pedagogical Literature on Violin Bowing Technique According to Principles of Human Movement*: University of Texas at Austin.
- Pernecky, J. M., & Fink, L. (1998). *Teaching the Fundamentals of Violin Playing*: Summy-Birchard Music.
- Sandys, W. F., S.A. (1864). *The History of the Violin: And Other Instruments Played on with the Bow from the Remotest Times to the Present. Also, an Account of the Principal Makers, English and Foreign, with Numerous Illustrations*: J. R. Smith.
- Sarbu, I. (1944a). Vioara si maestrîi ei, de la origini pana astazi (pp. 92). Galati: Ed. Porto Franco.
- Sarbu, I. (1944b). Vioara si maestrîi ei, de la origini si pana astazi (pp. 169). Galati: Ed. Porto Franco.
- Sarbu, I. (1944c). Vioara si maestrîi ei, de la origini si pana astazi (pp. 95). Galati: E. Porto Franco.
- Scholes, P. A., & Ward, J. O. (1970). *The Oxford companion to music*: Oxford Univ. Press.
- Schwartz, E., Childs, B., & Fox, J. (2009). *Contemporary Composers On Contemporary Music*: Da Capo Press, Incorporated.
- Seabra, A. M. (2012). Louvor e questionação de Emmanuel Nunes. *Jornal Público* Retrieved from <http://www.publico.pt/cultura/jornal/louvor-e-questionacao-de-emmanuel-nunes-25179385>
- Spanu-Visenescu, O. (2009). Vioara in peisajul cameral modern (pp. 1-20). Bucuresti: Ed. Universitatii Nationale de Muzica.
- Stowell, R. (1990). *Violin Technique and Performance Practice in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*: Cambridge University Press.
- Strange, P., & Strange, A. (2001). *The Contemporary Violin: Extended Performance Techniques*: University of California Press.
- Telles, A. (2011). La création musicale portugaise aujourd'hui *Musicologies* (Vol. 8 (8e année), pp. 71-85). Paris: Observatoire Musical Français.
- Tyrrell, J. S., S. (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians: A to Aristotle*: Grove.

IIª Segunda Parte

Sonatina - Christopher Bochmann

SONATINA
for solo violin

I.

Adagio ma non troppo Christopher Bochmann

Adagio ma non troppo

Allegro vivace

The musical score consists of eight staves of music for solo violin. The notation includes various dynamics such as *mf*, *p*, *f*, *mp*, *ff*, *pp*, and *f*. Performance instructions include *rit.* (ritardando) and *a tempo*. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and is heavily marked with articulation symbols like accents, slurs, and breath marks. Fingering numbers (1-4) are indicated above many notes. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 7/8. The score concludes with a double bar line.

4

CALMO

II.

Larghetto

mp

p espress.

mp

p

p

cresc.

mf

p

mf

ppp

mp

mf

p

pp

mp

mf

mp

mp

pp

poco rit.

III.

Allegro molto

The musical score for Movement III, Allegro molto, is written for a solo violin. It consists of eight staves of music. The first six staves are marked 'Allegro molto' and feature various dynamic markings (ff, mf, f, fp) and articulations (accents, slurs, fingerings). The seventh staff is marked 'poco rit.' and the eighth staff is marked 'a tempo'. The score concludes with a 'cresc.' marking.

ff mf mf ff ff mf

f f cresc. ff

1 mf

mf ff mf mf

f ff f ff

fp f f fp f

f ff ff mf

mf ff

Paris, 15.vi.68, rev. Viana, 21.ii.06

Partita n.º 1- Christopher Bochmann

PARTITA no.1 for violin

Christopher Bochmann

The material of this piece may be played in any one of three orders:

- Refrain I - Arietta - Refrain II - Toccata - Refrain III - Nocturne
- Refrain I - Nocturne - Refrain II - Arietta - Refrain III - Toccata
- ✕ - Refrain I - Arietta - Refrain II - Nocturne - Refrain III - Toccata

REFRAIN I



REFRAIN II



REFRAIN III



REFRAIN 1

fff *f* *fff* *f* *fff*

ARIETTA

Larghetto

p *mp* *mp*

p *pp* *mp* *pp* *p*

mp *pp* *p* *p*

mf *f* *mf* *mf* *mp*

p *mp* *mf* *sf* *f* *sf*

ff *fff* *mp*

The musical score is written for a solo violin. It consists of seven staves of music. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings (p, fff, ff, fp, p, mf, f, mp, sf, pp). Above the staves, there are handwritten annotations in pencil, including fingerings (1, 2, 3, 4), bowings (V, P), and articulations (accents, slurs). The piece concludes with a double bar line on the seventh staff.

8

REFRAIN II



NOCTURNE

Lento

pp p mp pp mf p pp mp ppp ppp ppp

pp poco f

pp p pp

p pp mp p sfz

The musical score consists of six staves of music for violin solo. The notation includes various techniques such as pizzicato (pizz.), arco (arco), and trills (tr.). Dynamics range from *pp* (pianissimo) to *f* (forte). The score includes several measures with complex rhythms and articulation marks. The first staff has a measure with a 6:4 ratio. The second staff has measures with 5:4 and 6:4 ratios. The third staff has measures with 5:4 and 6:4 ratios. The fourth staff has measures with 5:4 and 6:4 ratios. The fifth staff has measures with 5:4 and 6:4 ratios. The sixth staff has measures with 5:4 and 6:4 ratios. The score ends with a measure marked *rit.* (ritardando).

Burford, 31.viii.72
(Toccata revised, Burford, 5.iv.76)

[illegible]

pp pp pp pp pp pp sff

pp pp sff pp pp

sff pp f

pp f pp

f pp f pp

f pp f pp

pp pp pp

poco rubato a tempo molto meno mosso

mf pp pp

Portuguese Tunes for an English Man - Carlos Marecos

LIVIU SCRIPCARU

**portuguese tunes
for an english man**

Carlos Marecos

1. first prelude

ca. 2' 00"

calmo, ♩ = ca. 116 molto espressivo, un poco ad lib.

Violin

mp p mf f ff

ord. vib. molto

© CM 2006

2

first prelude

agitato

f *p* *f* *mp*

vib. molto

f *f* *ff*

tranquilo, meno mosso, 1/4 = 110
molto espressivo, delicato

p *mp* *pp* *mp* *mf*

mp *p* *pp*

sul D

© CM 2006

2. second prelude

ca. 0' 50"

3

vivo, ♩ = ca. 80

Violin

pizz.

f

4

7

arco

mf

10

13

4

second prelude

16

0 4

pizz

f

19

22

sfz *mf*

arco

25

28

rit.

3 0 3 0 4 3

f

pizz

fff possibile

Detailed description: This block contains five staves of musical notation for a violin solo. The first staff (measures 16-18) features a melodic line with a circled 'pizz' (pizzicato) marking and a dynamic of *f*. The second staff (measures 19-21) continues the melodic line. The third staff (measures 22-24) includes a dynamic shift from *sfz* to *mf*, a 'V' marking, and an 'arco' (arco) marking. The fourth staff (measures 25-27) shows a melodic line with a circled '1' and a dynamic of *f*. The fifth staff (measures 28-30) begins with a 'rit.' (ritardando) marking, followed by a melodic line with a circled 'pizz' and a dynamic of *fff* possibile.

© CM 2006

3. thríð prelude

ca. 0' 35"

5

vivo, ♩ = ca. 108

Violin

attacca

© CM 2006

6

4. mockery song

ca. 2' 35"

vivo, ♩ = ca. 116

Violin

arco

f

f

p *f*

© CM 2006

mockery song

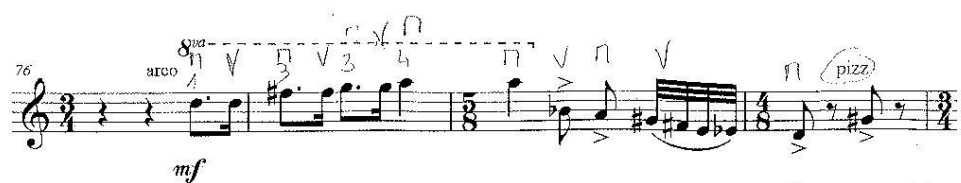
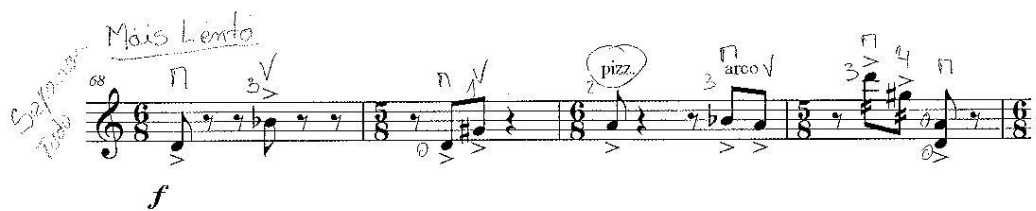
7



© CM 2006

8

mockery song



© CM 2006

*Safonara tudo
destrota e a
em fúria*

The musical score for 'mockery song' is written for solo violin in 3/4 time. It consists of six staves of music, measures 80 through 99. The key signature has one sharp (F#). The score includes various dynamic markings: *mf* (measures 80-83, 87-90, 95-96), *f* (measures 84-86, 91-92), *p* (measure 97), *pp* (measure 98), and *lunga* (measure 99). Performance instructions include *pizz.* (pizzicato), *arco* (arco), *gliss.* (glissando), *rit.* (ritardando), and *lunga* (longa). Fingerings and bowings are indicated throughout the score. The piece concludes with a *lunga* marking and a fermata over a whole note.

10

5. love song

ca. 1' 20"

calmo, ♩ = ca. 52 molto espressivo

Violin *mp*

© CM 2006

love song

11

The musical score for 'love song' for solo violin, measures 10-18, is presented in five systems. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and half notes, often beamed together. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes. Dynamics include *mp* (mezzo-piano) and *pp* (pianissimo). The score also features slurs, accents, and a 'rit.' (ritardando) marking. The final measure (18) is marked 'un poco ad lib.' and '3 v on 1 v'.

10 *mp*

12

14

16 *rit.*

18 *un poco ad lib.* *mp* *pp*

© CM 2006

12

6. grotesque dance

ca. 1' 15"

vivo, ♩ = ca. 184

Violin

f

pizz.

4

8

arco

mf

12

16

20

f

© CM 2006

24 *f*

28 *p*

33 *f* *sfz* *f*

37

41 *f*

45

49 *fff* *sfz*

pizz. *lunga*

© CM 2006

14

7. lullaby

ca. 1' 15"

lento, ♩ = ca. 40 molto espressivo

Violin

mp

mp

ppp

a tempo

mp

p

mp

p

un poco ad lib.

p

ppp

pp

p

pp

© CM 2006

Crú

CÉSAR VLANA
(Ladoeiro, 2005)

Handwritten musical score for a piece titled "Lento e mistico" by Ladoeiro, 2001. The score is written on ten staves, showing various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The tempo changes from "Moderato" to "Lento e mistico" and then to "Allegro". The score includes handwritten annotations such as "pensos", "MAIS PAUSA", and "f" (forte).

The image shows a page of a musical score for solo violin, consisting of ten staves of music. The score includes various dynamics such as *mp* (mezzo-piano), *f* (forte), *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), *fff* (fortissimo), and *pp* (pianissimo). It also features articulations like accents, slurs, and fingerings. Tempo markings include *Più Allegro*, *meno mosso*, and *Lento e mistico*. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The page number 221 is visible at the bottom right.

53 *mp* *f* *p* *f* *mp*

58 *f* *p* *f* *f*

63 *ff* *mf* *f* *p* *fff* (decimato) *meno mosso*

69 *f* *p* *mf* *f* *p* *fff* (decimato)

73 *mf* *f* *p* *mf* *f* *p* *mf* (decimato)

78 *f* *p* *mf* *f* *p* *mf* (decimato)

82 *f* *p* *mf* *f* *p* *mf* (decimato)

85 *f* *p* *mf* *f* *p* *mf* (decimato)

88 *f* *p* *mf* *f* *p* *mf* (decimato)

93 *f* *ff* 10

-2-

This page of a musical score for solo violin contains ten staves of music, numbered 99 through 144. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Dynamic markings like *mf*, *p*, *ff*, *ppp*, and *fff* are used throughout. Fingerings are indicated by numbers 1-4, and articulations like accents and slurs are present. Some staves have additional markings like *a niente* and *10''*. The score is written in a single system, with the key signature and time signature changing at measure 123.

Table 1. Demographic characteristics of study population

Handwritten musical score for Violin I, measures 148-189. The score is written on a single staff with a treble clef. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Handwritten annotations in blue ink are present throughout the score, including fingerings, bowings, and articulations. The score ends with a double bar line and a fermata.

Measures 148-189. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Handwritten annotations in blue ink are present throughout the score, including fingerings, bowings, and articulations. The score ends with a double bar line and a fermata.

Three Caprices - Christopher Bochmann

THREE CAPRICES

1. Caprice modale

♩ = 125

Allegro molto

Christopher Bochmann

The musical score for "1. Caprice modale" by Christopher Bochmann is written for violin. It consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/4 time signature. The tempo is marked "Allegro molto". The dynamics start at *mp* (mezzo-piano) and include the instruction "cresc. poco a poco". The second staff features a *f* (forte) dynamic and includes various fingerings and bowing marks. The third staff starts at *mp*, moves to *mf* (mezzo-forte), and includes a "cresc." (crescendo) marking. The fourth staff begins with a *f* dynamic and ends with a *ff* (fortissimo) dynamic. The fifth staff continues the piece with complex fingerings and bowing. The score is annotated with numerous fingerings (1-4), bowing marks (v for up-bow, ▽ for down-bow), and dynamic markings.

2

mp

cresc.

mf

cresc.

f

ff

f

ff

f

ff

mp cresc.

cresc. molto

ff

FINE

attacca

The musical score on page 3 continues from the previous page. It consists of eight staves of music. The first staff begins with a forte (*f*) dynamic and includes a crescendo (*cresc.*) marking. The second staff features a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a piano (*p*) dynamic. The third staff includes a forte (*f*) dynamic and a piano (*p*) dynamic. The fourth staff features a forte (*f*) dynamic and a piano (*p*) dynamic. The fifth staff includes a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) marking. The sixth staff features a forte (*f*) dynamic and a piano (*p*) dynamic. The seventh staff includes a forte (*f*) dynamic and a piano (*p*) dynamic. The eighth staff features a forte (*f*) dynamic and a piano (*p*) dynamic. The score is marked with various articulation marks, including slurs and accents, and includes fingering numbers throughout.

4

Handwritten musical score for violin solo, page 4. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of ten staves of music. The notation includes various rhythmic values, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. Dynamic markings include *p*, *mp*, *mf*, *f*, *ff*, *cresc.*, *decresc.*, and *dim.*. Fingerings are indicated by numbers 1-4, and bowings are marked with 'v'. The piece concludes with a *Da Capo al Fine* instruction.

Burford 28.iii.69

THREE CAPRICES

2. Caprice en Rondeau

Vivace Christopher Bochmann

The musical score for "Caprice en Rondeau" by Christopher Bochmann is written for violin solo in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked "Vivace". The score consists of nine staves of music. Dynamics include *f*, *mf*, *ff*, *p*, *cresc.*, *poco a poco cresc.*, and *fp*. The notation includes various fingerings, bowings, and articulations, with some measures containing multiple slurs and accents.

2

The musical score is written for a solo violin in 4/4 time. It consists of nine staves of music. The key signature has one sharp (F#). The score includes various dynamic markings such as *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), *ff* (fortissimo), *p* (piano), *mp* (mezzo-piano), and *pp* (pianissimo). There are also articulations like *ten.* (tenuto) and *acc.* (accents). Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes. Some notes have slurs or breath marks. The score is a complex piece with many slurs, ties, and dynamic changes.

3

f *mf* *ff* *mp* *f* *ff*

p *ff* *pp* poco a poco cresc.

f *mf* *f* cresc.

f *più f* *p* *mf* *p* *mf*

mp *ff* *f* *ff* *f*

ff *mf* *f* *f*

f *mf* *ff* *pizz.* *ff*

THREE CAPRICES

3. Caprice d'agréments

Lento

Christopher Bochmann

p *mp* *pp cresc.* *mf* *sf* *f* *mp* *mf*

2

The musical score for violin solo on page 2 consists of six staves. The first two staves are marked *f* (forte) and contain dense, rapid passages with many accidentals and fingerings. The third staff is marked *mf* (mezzo-forte), *mp* (mezzo-piano), and *p* (piano). The fourth staff is marked *mp* and *pp* (pianissimo), with a *rit.* (ritardando) marking. The fifth staff is marked *a tempo* and includes *p* and *mf* markings. The sixth staff is marked *f* and *pp*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Einspielung I- Emmanuel Nunes

emmanuel nunes

EINSPIELUNG I

violon solo

jobert - paris

EINSPIELUNG I

para a Martha, 1979

Violon solo

E. NUNES

Musical score for 'EINSPIELUNG I' for solo violin. The score is written on five staves of music. It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (mf, pp, f, p, ff, mf, pp, f, p, sf, p, f, sf, p). There are also tempo markings in boxes: 60, 84, 60, 84, 60, 100, 70, 100, 70, 84, 60, 84, 60, 144, 68, 144, 100, 84, 60, 50, 108, 80, 60. The score is for a solo violin (Violon solo).

[illegible]

J.J. 1020

J.J. 1020

64 *s.v.* *ppp* 76 *ppp* 60 *c.v.* *p* *s.v.* *pp* *c.v.* *ppp*

108 *f* *pp* *sfz* *pp* *f* *pp* 60 80 *pp*

f *ppp* *ff* *mf* *sfz* *p* *f* *pp*

108 *mf* *pp* *f* *pp* *f* *pp* *ff* *pp* 60 *p* *ppp*

80 *f* *pp* *mf* *pp* *ff* *pp* 108 *f* *pp*

60 *p sempre*

ppp *pp* *f* *sfz* *p* *f* *pp* *sfz* *p*

pp *f* *pp* *ff* *p* *sfz* *p*

J.J. 1020

J.J. 1020

J.J. 1020

J.J. 1020

J.J. 1020

12. 19

10 3

ff pp f ff sfz pp f pp ff pp

ff sf ff

p f sfz f p

pp ff sf ff pp p

ff mf f ff pp sfz p f pp sfz p f pp mf

p f ff pp p mf ppp

f pp ff pp p p mf pp f mf pp f

pp f pp sfz pp p f pp f

pp ff (loco) p

pp p pp pp p ppp p ppp

J.J. 1020

120 108 136

96 108 80 60 s. pont.

40 96 ord. 115

96 ord. 80

72 sul pont.

96 96 96 96

J.J. 1020

p pp fV pp mp p mp

*1) Ce 7ème harmonique sul D doit rester plus bas que l'ut suivant (sul E).

J.J. 1020

Imprimerie Rolland Père et Fils - Paris
Tél. : 228-76-83

col legno battuto

pp

6

6

ord.

6

6

80

V

7

ff

sul pont. V

ord. V

6

72

pp

ff

pp

f

p

ff

p

sfz

pp

6

mf

6

60

ff

p

f

ppp

p

sfz

p

ppp

sul D

3

ppp

mf

sul E

3

pp

p

f

ppp

p

pp

64

sul tasto

ord.

s. pont.

40

64

48

128

96

60

p

pp

mf

p

ppp

p

pp

f

p

fp

40

64

s. tasto ~ s. pont. ~ s. tasto ord.

48

64

48

64

40

64

48

128

p

ff

mf

pp

pp

p

mf

p

pp

p

f

pp

p

f

mf

48

64

84

64

40

48

64

70

ord.

40

64

48

84

128

pizz.

p

pp

mf

pp

pp

p

f

pp

p

f

mf

48

64

84

64

40

48

64

70

sul pont.

ord.

84

70

p

pp

mf

pp

f

ppp

p

mf

pp

60

s. pont.

ord.

64

40

72

flautando sul G

p

pp

f

pp

mp

pp

p

mp

*1) Ce 7^{ème} harmonique sur D doit rester plus bas que l'ut suivant (sur E).

246

Handwritten musical score for a string quartet, featuring a title "Trio I.° in G major" and a signature "Daniel Schuetz 98". The score is written on five staves, with the first staff containing the title and the signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Soit Seul Sûr de Son - Miguel Azguime

para a Paula

Soit Seul Sûr de Son
solo violin

Miguel Azguime

Violin score for measures 1-10. The tempo is marked $\text{♩} = 60$. The key signature has one sharp (F#). The score includes various dynamics such as *ff*, *sffz*, and *fffz*. There are also performance instructions like *Très Tendu* and *f non dim.*. The notation includes many accidentals and fingerings.

Violin score for measures 11-29. The score continues with various dynamics and performance instructions. Key instructions include *changements rapides et irrégulier d'archet*, *pizz.*, *arco*, *senza vib.*, *AST*, *a la punta*, *flautando*, *glissando (avec un seul doigt)*, and *pousser progressivement de changements d'archet très irréguliers à tempo le plus serré possible*. The notation includes many accidentals and fingerings.

3

ORD → SP → ST → F

senza tempo

23 x

accelerando progressif. observer approx. le graphique

a la corda

gliss.

f

les changements de cordes doivent être imperceptibles

pizz.

mf

mp

pp

un coup d'archet différent sur chaque accent

40

jettato

staccatissimo

mf

[G]

molto legato

arco

mp

mf

mp

p

mf

mp

pp

51

mf

pp

f

p

mf

[H]

mf

pp

f

p

mf

pp

55

mf

f

mf

p

mf

pp

ORD

59

f

pp

[I]

pp

65

ff

talone

a la punta

ppp

70

fff

[J]

mf

72

♩ = 60

♩ = 20

gliss. très lent de plus en plus détrembré

f

p

f

mf

p

f

mf

pp

morendo

© Miguel Angelian 2004-2006

Lisbon, Berlin

Lied I - Christopher Bochmann

LIVIU SCRIPCARU

Herrn Prof. Dimitri Terzakis gewidmet

LIED I

für Violine

Lento Christopher Bochmann

2 p.v. m.v. p.v. m.v. p.v. m.v.
ppp p ppp mp ppp pp

p.v. v.n. 3
ppp mf pp

3 m.v. 3 m.v.
mp pp p f pp p p

p.v. m.v. v.n. 3 p.v. v.n. 3
pp p mf pp mp

p.v. p.v. p.v.
pp pp ppp

2

The image displays a page of a violin score, numbered '2' in the top left corner. The music is written on six staves in treble clef, with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various musical elements such as triplets, slurs, and dynamic markings. The dynamics range from *p* (piano) to *mf* (mezzo-forte). The score features several measures with triplets, some marked with a 'V' (likely indicating a breath mark or a specific articulation). There are also measures with slurs and ties. The final measure of the page includes a 'pizz.' (pizzicato) marking and a 'mp+' dynamic. The page is numbered '251' in the bottom right corner.

mf mp p

mf mp p

mf mp

p mf mp

p p p p p

mf mp+ arco 3 mf mf

The musical score is written for a solo violin in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of six staves of music. The dynamics range from *mf* (mezzo-forte) to *ff* (fortissimo). The notation includes various fingerings (1-4, 2-3, 3-4) and articulation marks (accents, slurs). Some staves include performance instructions like "m.v." (movimento) and "v.n." (violino). The score is marked with a page number "3" in the top right corner.

4

The musical score consists of 12 measures. The first measure has a 7:8 time signature and a *mf* dynamic. The second measure has a *mp* dynamic. The third measure has a 7:8 time signature and a *mf* dynamic. The fourth measure has a *mf* dynamic. The fifth measure has a *p* dynamic. The sixth measure has a *mf* dynamic. The seventh measure has a *p* dynamic. The eighth measure has a *mp* dynamic. The ninth measure has a *ff* dynamic. The tenth measure has a *ff* dynamic. The eleventh measure has a *mf* dynamic. The twelfth measure has a *mp* dynamic. The score includes various articulation marks such as accents, slurs, and staccato. Performance instructions include *pizz.* (pizzicato) and *arco* (arco). The piece concludes with a double bar line and a key signature change to one sharp (F#).

3 2 1 2 3

3 2 1 2 3

mf mp mf mp

pizz. + arco p

mf p ff

gettato 7:8 p

mp p < f p < f p < f p < f p < f

IV 2 p.v. m.v.

6

Handwritten musical score for violin solo, page 6. The score consists of five staves of music. The first staff has dynamics *mp* and *p*, with markings *p.v.* and *m.v.*. The second staff has *mp* and *p*, with *m.v.* and *(p.v.)*. The third staff has *pp*, *f*, and *pp*, with *meno mosso* and *s.v.*. The fourth staff has *mf* and *pp*, with *trane* and *trane*. The fifth staff has a large slur and a *poco* marking. The date *Leipzig, 15.iv.02* is written at the bottom right.

Solos I - Sara Carvalho

Solos I

for
solo violin

Sara Carvalho
1997

♩ = 60

Dolce ma con tensione

Handwritten: *Ponticello*

The first system of musical notation for 'Solos I' by Sara Carvalho. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked '♩ = 60'. The instruction 'Dolce ma con tensione' is written above the staff. The notation includes various dynamics such as *sf*, *mp*, *p*, *pp*, and *mf*. There are also markings for 'ord.' and 'Pizz.' (pizzicato). A handwritten note 'Ponticello' is written above the staff. The system ends with a measure marked 'P'.

The second system of musical notation. It continues the piece with various dynamics and markings. A handwritten note 'Pizz' is written above the staff. The system ends with a measure marked 'P'.

♩ = 72

Fluido ma deliberato

The third system of musical notation. It continues the piece with various dynamics and markings. A handwritten note 'Pizz' is written above the staff. The system ends with a measure marked 'P'.

♩ = 56

Sicuro, ancora meno mosso

The fourth system of musical notation. It continues the piece with various dynamics and markings. A handwritten note 'Pizz' is written above the staff. The system ends with a measure marked 'P'.

The fifth system of musical notation. It continues the piece with various dynamics and markings. A handwritten note 'Pizz' is written above the staff. The system ends with a measure marked 'P'.

The sixth system of musical notation. It continues the piece with various dynamics and markings. A handwritten note 'Pizz' is written above the staff. The system ends with a measure marked 'P'.

Handwritten musical score for solo violin, page 2. The score consists of seven staves of music. It includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. Handwritten annotations include 'Pizz', 'arco', 'Sul A', 'Sul D', 'S.P.', and 'S.T.'. The tempo is marked as '♩ = 60' at the beginning and '♩ = 72' at the end of the page. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#).

Handwritten musical score for violin solo, page 3. The score consists of six staves of music. It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (p, mp, mf, f, ff, sfz, pp). There are also performance instructions like 'marcato', 'Pizz', 'arco', 'GLISS 3', 'FLAUTANDO', 'PESANTE', and 'P (sub.)'. The tempo is marked as '♩ = 56' and '♩ = 60'. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#).

4

Handwritten musical score for solo violin, consisting of six staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (p, mp, mf, ff, pp, sf). It also features performance instructions like "arco", "pizz.", "maccato", "poco rit.", "senza sord.", "Sul E", "Sul A", and "Sul G". There are numerous handwritten annotations, including fingerings (1, 2, 3, 4, 5), slurs, and a large "M" in the left margin. The tempo is marked as "♩ = 72" and "♩ = 56". The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#).

260

The musical score is handwritten and includes the following elements:

- Staff 1:** Starts with a *p* dynamic. Includes a circled *SVB* and a tempo marking $\text{♩} = 60$. Annotations include *(tenuto)*, *con sord.*, and *p (sub.)*.
- Staff 2:** Features a *f* dynamic, a *sf* (sforzando) marking, and a *p* dynamic. Includes a circled *S.P.* and a *3^{ord.}* (third order) marking. Annotations include *senza sord.* and *(tenuto)*.
- Staff 3:** Includes a *f* dynamic, a *mp* (mezzo-piano) dynamic, and a *f* dynamic. Annotations include *S.P. 8va.* and *con sord.*
- Staff 4:** Starts with a *pp* (pianissimo) dynamic, followed by a *sf* marking, and a *p* dynamic. Includes a circled *CL* and a *sf* marking.
- Staff 5:** Includes a *pp* dynamic, a *mf* (mezzo-forte) dynamic, and a *p* dynamic. Annotations include *CL*, *poco rit.*, and *a tempo*.
- Staff 6:** Includes a *pp* dynamic, a *mf* dynamic, and a *p* dynamic. Annotations include *CL*, *poco rit.*, and *a tempo*.
- Staff 7:** Includes a *mp* dynamic and a *p* dynamic. Annotations include *CL*, *poco rit.*, and *S.T.*

Cavatina

para Violino

Calmo ma deciso

[illegible]

This page contains the musical notation for measures 2 through 18 of a contemporary violin solo. The notation is written on a single staff in treble clef. The key signature has one sharp (F#). The piece is characterized by complex rhythmic patterns, often indicated by handwritten numbers above the notes (e.g., 2 3 3 0 2 3 3 4 2 3 4). Dynamic markings include *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), and *mp* (mezzo-piano). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings. Measure 2 starts with a *p* dynamic. Measures 3-4 show a *mf* dynamic. Measures 5-6 show a *mp* dynamic. Measures 7-8 show a *f* dynamic. Measures 9-10 show a *mf* dynamic. Measures 11-12 show a *f* dynamic. Measures 13-14 show a *mf* dynamic. Measures 15-16 show a *f* dynamic. Measures 17-18 show a *mf* dynamic. The score is written in a single system with 18 measures.

The image displays a single-staff violin score for a contemporary piece. The notation is written on a five-line staff with a treble clef. The music features a variety of rhythmic values, including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests. Dynamic markings such as *mf*, *mp*, *p*, *f*, *pp*, and *pizz.* are used throughout. There are several triplet markings (indicated by a '3' over a bracket) and some handwritten annotations like 'dolce' and 'pizz.'. The score is divided into two systems by a double bar line. The first system contains measures 1 through 10, and the second system contains measures 11 through 14. The piece concludes with a final measure marked with a double bar line.

Vila do Conde, 2.iv.10;
Viana do Alentejo, 8.iv.10

Poisk - Yan Mikirtumov

Poisk (pesquisa-procura)

Yan Mikirtumov

Violin

Adagio

p

mf

a tempo

Allegretto

ff *p* *ff* *p* *ff* *p*

f *p* *ff* *p* *ff* *p*

journeymusic.pt ©2010

2

poisk

30

33

35

38

41

44

46

48

50

52

54

Allegretto meno

The musical score consists of ten staves of music. The first staff (measures 30-32) begins with a piano (*p*) dynamic and includes a handwritten 'poisk' instruction. The second staff (measures 33-34) features a trill and a handwritten 'D' with a sharp sign. The third staff (measures 35-37) continues with eighth and sixteenth notes. The fourth staff (measures 38-40) includes a 'pizz' (pizzicato) and 'arco' (arco) marking. The fifth staff (measures 41-43) shows a sequence of eighth notes. The sixth staff (measures 44-45) is a whole note chord. The seventh staff (measures 46-47) is another whole note chord. The eighth staff (measures 48-49) features a trill. The ninth staff (measures 50-51) includes a sequence of eighth notes. The tenth staff (measures 52-54) is marked 'Allegretto meno' and features a sequence of eighth notes. The score is heavily annotated with handwritten notes and fingerings.

Handwritten musical score for violin solo, measures 56-83. The score is written on ten staves. It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key markings include "poisk" above measure 56, "Rubato" above measures 66, 69, and 73, "a tempo" above measure 66, "Allegretto" above measure 73, "pizz." above measure 76, "arco" above measure 79, "sui pont." above measure 81, and "ord." above measure 83. The score is heavily annotated with handwritten notes, including fingerings (1, 2, 3, 4), breath marks (V), and other performance instructions. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Handwritten musical score for violin solo, measures 85-112. The score is written on ten staves. It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Handwritten annotations in blue ink are present throughout the score, including fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4), slurs, and performance instructions like "poisk", "Adagio", "accel.", "Allegretto meno", "Allegretto", "sul pont.", and "Aord". Dynamic markings include *p*, *pp*, and *f*. Measure numbers 85, 87, 89, 91, 94, 97, 100, 103, 107, 110, and 112 are indicated at the beginning of their respective staves. The score concludes with a double bar line and a fermata in measure 112.

Batuk- César Viana

Batuk

to Liviu Scripcaru

César Viana

Violin

1. Lento e rubato

SP

p

Vivo

f

8

16

20

23

26

28

30

33

36

38

2 Edzna 2

42 43 44 45 46 47 48 49

f *ff*

B.S. al Fine

Al Fine

2. Marcato

mf

5

9

Lento e rubato

mp

13

mf

mp

Marcato

mf

17

Lento e rubato

mp

Marcato

mf

21

Lento e rubato

mp

p

25

Marcato

mf

Lento

p

Marcato

mf

29

Lento

p

33

meno mosso

pp

38

rit.

Cesar Viana 2011

3. Animato $\text{♩} = 92$

mf

8

12

17

22

meno mosso

p

30

34

38

César Viana 2011

2 Batuk

40 42 45

meno mosso

mp

rit.

João Pedro Oliveira
(n. 1959)

[illegible]

2

Handwritten musical score for violin solo, page 2. The score consists of eight staves of music in treble clef, featuring complex rhythmic patterns, dynamic markings, and performance instructions. The tempo markings are 120, 96, 69, 144, 176, 120, 72, 80, 72, 52, 72, 69. The score includes various dynamics such as *sf*, *mf*, *mp*, *p*, and *f*. Performance instructions include *sul pont*, *pizz*, *arco*, *ord*, *sul tasto*, *p subito*, and *arco*. The music is written in a contemporary style with many accidentals and complex rhythms.

3

Handwritten musical score for violin solo, page 3. The score is written on ten staves of music. It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Handwritten annotations in blue ink are present throughout, including fingerings, bowings, and performance instructions. The score is marked with 'pizz' (pizzicato) and 'arco' (arco) at several points. Dynamic markings include mf, p, f, sf, and pp. There are also tempo markings like 'J=84', 'J=96', 'J=50', 'J=69', 'J=100', 'J=160', 'J=88', 'J=96', 'J=112', 'J=144', 'J=50', and 'J=112'. The score ends with a double bar line and a fermata.

4

The musical score consists of eight staves of music for violin solo. The notation includes various performance instructions and dynamic markings:

- Staff 1:** Features a series of sixteenth-note runs. Performance instructions include *sf*, *p*, *sf*, *f*, *p*, *mf*, and *p*. Fingering numbers (0, 1, 2, 3, 4) are written above the notes.
- Staff 2:** Includes a tempo marking of $\text{♩} = 50$. Performance instructions include *p*, *pp*, *flautando S.V.*, *ord. C.V.*, $\text{♩} = 92$, *sf*, and *pp*.
- Staff 3:** Includes a tempo marking of $\text{♩} = 56$. Performance instructions include *sul ponticello*, *pizz*, *arco*, *mf*, *p*, *sul tasto*, and *ord.*
- Staff 4:** Includes a tempo marking of $\text{♩} = 66$. Performance instructions include *mf*, *mp*, *pizz*, *mf*, and *p*.
- Staff 5:** Includes a tempo marking of $\text{♩} = 60$. Performance instructions include *p*, *mf*, *f*, *mf*, *p*, and *pp*.
- Staff 6:** Includes a tempo marking of $\text{♩} = 80$. Performance instructions include *pizz*, *arco*, *arco marcato*, *pp*, *ppp*, *sf*, and *p*.
- Staff 7:** Includes a tempo marking of $\text{♩} = 40$. Performance instructions include *mf*, *p*, *mf*, and *p*.
- Staff 8:** Includes a tempo marking of $\text{♩} = 80$. Performance instructions include *pp*, *ppp*, *sf*, *p*, *mf*, and *p*.

5

Handwritten musical score for violin solo, page 5. The score consists of eight staves of music with various annotations including dynamics (sf, p, mf, f, pp, mp), articulation (pizz, arco, sul tasto), and tempo markings (♩=160, ♩=92, ♩=132, ♩=104, ♩=120, ♩=50, ♩=88, ♩=66, ♩=40, ♩=140, ♩=50, ♩=40). The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and includes performance instructions like 'con sordina', 'tenuto', and 'morendo'.

Lagrimas - Yan Mikirtumov

Lagrimas (Slyesi)

Yan Mikirtumov

[illegible]

JourneyMusic © 2010
www.journeymusic.com.pt

2
19

rit. *pizz.* *Lgrimas* **Vivace agitato** *arco sul pont.* *pp*

21

25

29

33

37

41

45

49

pizz. *p* *pizz.* *arco* *f* **Adagio**

Lagrimas

52 *p* *f*

54 *p* *f*

56

57 *rit. molto* *f*

58 *mp*

60 *Meno* *p* *pizz.* *arco* *pizz.* *arco* *pizz.* *arco*

63 *pizz.* *arco* *pizz.* *arco* *pizz.* *arco* *pizz.*

67 *arco* *pizz.* *arco* *pizz.* *arco* *pizz.*

4 Lagrimas

70 arco pizz. arco pp p f_z

74 **Vivace agitato** arco ff

78 p p

81 p p_z ril. molto

85 **Adagio** (sul pont.) arco 8va pp

87 mp p_z arco

90 pp p_z

93 arco

97 p_z sul pont. ppp

Essay III - Christopher Bochmann

ESSAY III
for Solo Violin

Christopher Bochmann

INSTRUCTIONS FOR PERFORMANCE OF ESSAY III

The principal part of the work consists of three variations preceded and succeeded by the same short section which acts respectively as Prelude and Postlude (pp. 2 - 10). Throughout the three variations, at irregular intervals, appear empty bars of $\frac{1}{8}$ ($\frac{1}{8}$ ) into which the "Insert Chords" (found on p. 11) should be inserted. The chord played in the first empty bar ($\frac{1}{8}$ ) may be any one of b, d or e (NOT a or c); then at each subsequent empty bar, the performer should play the next Insert Chord in the sequence indicated (i.e. always clockwise). The first Insert Chord to be played (be it b, d or e) will also be the last to be played and will have appeared six times; each of the other Insert Chords will have been played five times. The Cadenza (pp. 12 - 14) is to be played after ANY ONE of the five appearances of Insert Chord a. This choice is completely at the discretion of the performer.

Some notational explanations:

-  cancellation of specific time-signature.
- c.l. col legno
- mv. molto vibrato
- s.v. senza vibrato
- s.p. sul ponticello
-  fast unmeasured tremolo
-  pizzicato so that string rebounds onto fingerboard
-  glissando with no specific destination
-  short, medium and long pauses, respectively.



notes of indefinite pitch played the other side of the bridge on the G, D, A and E strings, respectively.

N.B. Glissandi should be played so as to occupy the whole of the rhythmic value indicated. Since the notation of glissandi is so precise and plays such an important role in the structure of the work, the player should be particularly careful to avoid glissandi/portamenti that are not indicated.

ESSAY III

for Solo Violin

mp mf

mp (mp) mf

p mf ff

pp f p f

pp mf

- 2 -

- 3 -

Handwritten musical score for "L'Espresso" by Debussy. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked "a tempo". The score includes various musical notations, dynamics, and tempo markings.

Tempo and Performance Markings:

- 5:4** (Time signature)
- nat.** (Natural)
- s.v.** (Sul Violino)
- rit.** (Ritardando)
- a tempo**
- sul Ré** (Sul Ré)
- sul Sol** (Sul Sol)
- Flautando** (Flautando)
- sul Sol** (Sul Sol)
- m.v.** (Molto Vivace)
- Var. II (l'istesso tempo)** (Variation II, same tempo)
- arco norm.** (Arco Normale)
- c.l.** (Cello)
- nat.** (Natural)
- s.v.** (Sul Violino)

Dynamics:

- f** (Forte)
- mp** (Mezzo Piano)
- mf** (Mezzo Forte)
- p** (Piano)
- pp** (Pianissimo)

Other Markings:

- 3** (Triplet)
- 4** (Quartet)
- 5** (Quintet)
- 6** (Sextet)
- 7** (Septet)
- 8** (Octet)
- 9** (Nonet)
- 10** (Decet)
- 11** (Undecet)
- 12** (Dodecet)
- 13** (Tridecet)
- 14** (Tetradecet)
- 15** (Pentadecet)
- 16** (Hexadecet)
- 17** (Heptadecet)
- 18** (Octadecet)
- 19** (Enneadecet)
- 20** (Icosadecet)
- 21** (Hicadecet)
- 22** (Docadecet)
- 23** (Tricadecet)
- 24** (Tetracadecet)
- 25** (Pentacadecet)
- 26** (Hexacadecet)
- 27** (Heptacadecet)
- 28** (Octacadecet)
- 29** (Enneacadecet)
- 30** (Icosadecet)
- 31** (Hicadecet)
- 32** (Docadecet)
- 33** (Tricadecet)
- 34** (Tetracadecet)
- 35** (Pentacadecet)
- 36** (Hexacadecet)
- 37** (Heptacadecet)
- 38** (Octacadecet)
- 39** (Enneacadecet)
- 40** (Icosadecet)
- 41** (Hicadecet)
- 42** (Docadecet)
- 43** (Tricadecet)
- 44** (Tetracadecet)
- 45** (Pentacadecet)
- 46** (Hexacadecet)
- 47** (Heptacadecet)
- 48** (Octacadecet)
- 49** (Enneacadecet)
- 50** (Icosadecet)
- 51** (Hicadecet)
- 52** (Docadecet)
- 53** (Tricadecet)
- 54** (Tetracadecet)
- 55** (Pentacadecet)
- 56** (Hexacadecet)
- 57** (Heptacadecet)
- 58** (Octacadecet)
- 59** (Enneacadecet)
- 60** (Icosadecet)
- 61** (Hicadecet)
- 62** (Docadecet)
- 63** (Tricadecet)
- 64** (Tetracadecet)
- 65** (Pentacadecet)
- 66** (Hexacadecet)
- 67** (Heptacadecet)
- 68** (Octacadecet)
- 69** (Enneacadecet)
- 70** (Icosadecet)
- 71** (Hicadecet)
- 72** (Docadecet)
- 73** (Tricadecet)
- 74** (Tetracadecet)
- 75** (Pentacadecet)
- 76** (Hexacadecet)
- 77** (Heptacadecet)
- 78** (Octacadecet)
- 79** (Enneacadecet)
- 80** (Icosadecet)
- 81** (Hicadecet)
- 82** (Docadecet)
- 83** (Tricadecet)
- 84** (Tetracadecet)
- 85** (Pentacadecet)
- 86** (Hexacadecet)
- 87** (Heptacadecet)
- 88** (Octacadecet)
- 89** (Enneacadecet)
- 90** (Icosadecet)
- 91** (Hicadecet)
- 92** (Docadecet)
- 93** (Tricadecet)
- 94** (Tetracadecet)
- 95** (Pentacadecet)
- 96** (Hexacadecet)
- 97** (Heptacadecet)
- 98** (Octacadecet)
- 99** (Enneacadecet)
- 100** (Icosadecet)

Handwritten musical score for a string quartet, featuring various musical notations, dynamics, and performance instructions. The score is written on ten staves, with the first five staves containing the main melodic lines and the last five staves containing the lower parts and a final section. The notation includes notes, rests, and various musical symbols such as *c.l.* (crescendo), *arco norm.* (arco normale), *m.v.* (more vivace), *s.v.* (sempre vivace), *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), *mp* (mezzo-piano), *p* (piano), and *ppp* (pianissimo). The score also includes dynamic markings such as *f*, *mf*, *mp*, *p*, and *ppp*, and performance instructions such as *arco norm.*, *m.v.*, *s.v.*, *c.l.*, *vib. nat.*, *sul Ré*, and *flautando*. The score is written in a single system, with the first five staves containing the main melodic lines and the last five staves containing the lower parts and a final section. The notation includes notes, rests, and various musical symbols such as *c.l.* (crescendo), *arco norm.* (arco normale), *m.v.* (more vivace), *s.v.* (sempre vivace), *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), *mp* (mezzo-piano), *p* (piano), and *ppp* (pianissimo). The score also includes dynamic markings such as *f*, *mf*, *mp*, *p*, and *ppp*, and performance instructions such as *arco norm.*, *m.v.*, *s.v.*, *c.l.*, *vib. nat.*, *sul Ré*, and *flautando*.

Handwritten musical score for solo violin, consisting of six staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. Fingerings and bowings are indicated with numbers and letters. The score includes performance instructions like "a tempo" and "vib. nat.". The piece concludes with a double bar line and the page number "- 6 -".

The image displays a handwritten musical score for solo violin, consisting of six staves. The notation includes various musical symbols, dynamics, and performance instructions.

- Staff 1:** Features a long note with a *sul Ré* instruction. Dynamics include *mf*, *(p) mf*, *f*, *p*, *f*, and *p*. A *vibr. nat.* instruction is present.
- Staff 2:** Includes a *p* dynamic, followed by *f* and *mp*. A *p* dynamic is also present.
- Staff 3:** Marked *Var. III*, it includes *mp* dynamics and a *CAPO ENTRA* instruction.
- Staff 4:** Features *c.l.* (col legno) and *arco norm.* (normal bow) markings. It includes *f*, *mp*, and *mf* dynamics, along with a *jété* instruction.
- Staff 5:** Includes *arco norm.*, *s.p.* (sul ponticello), and *(nat.)* (natural) markings. Dynamics range from *mp* to *ppp* and *f*.
- Staff 6:** Features *s.p.*, *c.l.*, *an.* (anarco), and *nat.* markings. Dynamics include *ppp*, *f*, *mf*, *ppp*, and *mf*.

The image shows a handwritten musical score for violin solo, consisting of seven staves. The notation includes various musical symbols, dynamics, and performance instructions.

- Staff 1:** Starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with a measure marked "c.l." and "2 jete". The first measure has a dynamic of *f*. The second measure has a dynamic of *mf*. The third measure has a dynamic of *ppp*. The staff is labeled "arco norm.".
- Staff 2:** Continues the melody. It includes a measure marked "s.p." with a dynamic of *ppp*. The next measure has a dynamic of *pp*. The staff is labeled "nat.".
- Staff 3:** Continues the melody. It includes a measure marked "mp" and a measure marked "ff". The staff is labeled "mp".
- Staff 4:** Continues the melody. It includes a measure marked "c.l." and "7 jete". The first measure has a dynamic of *mf*. The second measure has a dynamic of *mp*. The third measure has a dynamic of *f*. The staff is labeled "arco norm.".
- Staff 5:** Continues the melody. It includes a measure marked "s.p." with a dynamic of *ppp*. The next measure has a dynamic of *mp*. The staff is labeled "nat.".
- Staff 6:** Continues the melody. It includes a measure marked "nat. m.v. nat. m.v. nat. (sim)" with a dynamic of *f*. The staff is labeled "poco vibr.".
- Staff 7:** Continues the melody. It includes a measure marked "vib. nat." with a dynamic of *f*. The next measure has a dynamic of *p*. The staff is labeled "a. traxion".

The score is written in a single system, with the staves connected by a brace on the left. The dynamics range from *ppp* to *ff*. The performance instructions include "arco norm.", "nat.", "poco vibr.", and "a. traxion".

The musical score is written on six staves in treble clef. It includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The dynamics range from *f* (forte) to *ppp* (pianississimo). There are also markings for *mf* (mezzo-forte), *mp* (mezzo-piano), and *p* (piano). The score includes many fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4) and articulation marks like *nat.* (natural) and *s.p.* (sul ponticello). The piece concludes with a double bar line and the marking *(V.S.)*.

Handwritten musical score for a string quartet, featuring various dynamics (pp, mf, mp, ff), articulation marks (accents, slurs), and performance instructions (sul Lh, nat, s.v., Fine, a niente). The score is written on multiple staves, with some parts marked with 'X' and '1'. The piece concludes with the word 'Fine' and the date 'Lisboa 15. vi. 81'.

INSERT CHORDS and CADENZA

The image shows a handwritten musical score for violin solo, titled "INSERT CHORDS and CADENZA". It features four chords labeled a, b, c, and d, each marked with a "3" and a "V" above it, and a "f" below it. The chords are connected by arrows indicating a sequence. The sequence starts with chord a, followed by chord b, then chord c, and finally chord d. An arrow points from chord a to the word "CADENZA", indicating the end of the sequence.

CADENZA (*♩ = 100, ma sempre rubato*)
 Più mosso

ff f

arco pizz. arco pizz.

5:4 5:4 5:4 5:4 5:4

accel. a tempo

ff f ff f

5:4 5:4 5:4 5:4 5:4

arco accel.

ff mf cresc.

(accel.) (molto) a tempo

sempre cresc.

ff

arco m.v. nat. m.v. nat. (s.m.) pizz.

ff ff

poco meno mosso

arco cantabile

p mp mf p pp ff

5:4 5:4 5:4 5:4 5:4

ff

- 12 -

The musical score is written for solo violin and consists of several systems of music. The notation includes various rhythmic values, including 5:4 time signatures, and complex groupings of notes. Dynamic markings such as *mp*, *f*, *sf*, *mf*, and *fff* are used throughout. Performance instructions include *acc.* (accelerando), *a tempo*, *sempre cresc.*, *pizz* (pizzicato), *arco* (arco), *sul Sa* (sul ponticello), *poco meno mosso*, *senza calore*, *Tempo I^o*, *poco rit.*, *poco meno mosso*, and *cantabile*. The score also includes a section marked *sonoro* and another marked *mp > (fina)*. The piece concludes with a *mp* marking and a *cantabile* instruction.

- 13 -

The image displays a handwritten musical score for solo violin, consisting of five staves. The notation is complex, featuring various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The first staff includes a 5:4 ratio and dynamic markings *mf*, *p*, *f*, and *p*. The second staff has a *poco accel.* marking, a *a tempo* section, a *pizz* (pizzicato) section with *fff* dynamics, and an *arco* (arco) section with *mp* dynamics. The third staff is marked *Tempo I^o* and includes a *pizz* section with *f* dynamics and an *arco* section with *ff* dynamics. The fourth staff has a *(accel.)* marking, a *a tempo* section, a *pizz* section with *f* dynamics, and an *arco* section with *f* dynamics. The fifth staff features a *f* dynamic marking. The score is written in a single system, with the key signature changing from one sharp (F#) to two flats (Bb, Eb) in the middle. The notation includes many accidentals, particularly flats and naturals, and some unusual rhythmic groupings. The overall style is that of a composer's sketch or a working draft.

Partita n.º 2 - Christopher Bochmann

Handwritten musical score for Violin Solo, Partita n.º 2 by Christopher Bochmann. The score is written on ten staves, featuring various musical notations, dynamics, and performance instructions.

Handwritten Annotations:

- MOVIMENTO 1** (Movement 1)
- Partita n.º 2**
- Prelude quasi improvvisando.** (Prelude quasi improvisando)
- arco lunga** (arco lunga)
- pizz** (pizzicato)
- arco** (arco)
- mf** (mezzo-forte)
- p** (piano)
- sf** (sforzando)
- pp** (pianissimo)
- f** (forte)
- mp** (mezzo-piano)
- ppp** (pianissimissimo)
- un poco s.p.** (un poco sordato)
- un poco s.t.** (un poco sostenuto)
- nat.** (naturale)
- s.t.** (sostenuto)
- e.l.** (espressivo)
- SONORO** (sonoro)
- 5:4** (5:4 ratio)
- 7:8** (7:8 ratio)
- 11:8** (11:8 ratio)
- 12:8** (12:8 ratio)
- 13:8** (13:8 ratio)
- 14:8** (14:8 ratio)
- 15:8** (15:8 ratio)
- 16:8** (16:8 ratio)
- 17:8** (17:8 ratio)
- 18:8** (18:8 ratio)
- 19:8** (19:8 ratio)
- 20:8** (20:8 ratio)
- 21:8** (21:8 ratio)
- 22:8** (22:8 ratio)
- 23:8** (23:8 ratio)
- 24:8** (24:8 ratio)
- 25:8** (25:8 ratio)
- 26:8** (26:8 ratio)
- 27:8** (27:8 ratio)
- 28:8** (28:8 ratio)
- 29:8** (29:8 ratio)
- 30:8** (30:8 ratio)
- 31:8** (31:8 ratio)
- 32:8** (32:8 ratio)
- 33:8** (33:8 ratio)
- 34:8** (34:8 ratio)
- 35:8** (35:8 ratio)
- 36:8** (36:8 ratio)
- 37:8** (37:8 ratio)
- 38:8** (38:8 ratio)
- 39:8** (39:8 ratio)
- 40:8** (40:8 ratio)
- 41:8** (41:8 ratio)
- 42:8** (42:8 ratio)
- 43:8** (43:8 ratio)
- 44:8** (44:8 ratio)
- 45:8** (45:8 ratio)
- 46:8** (46:8 ratio)
- 47:8** (47:8 ratio)
- 48:8** (48:8 ratio)
- 49:8** (49:8 ratio)
- 50:8** (50:8 ratio)
- 51:8** (51:8 ratio)
- 52:8** (52:8 ratio)
- 53:8** (53:8 ratio)
- 54:8** (54:8 ratio)
- 55:8** (55:8 ratio)
- 56:8** (56:8 ratio)
- 57:8** (57:8 ratio)
- 58:8** (58:8 ratio)
- 59:8** (59:8 ratio)
- 60:8** (60:8 ratio)
- 61:8** (61:8 ratio)
- 62:8** (62:8 ratio)
- 63:8** (63:8 ratio)
- 64:8** (64:8 ratio)
- 65:8** (65:8 ratio)
- 66:8** (66:8 ratio)
- 67:8** (67:8 ratio)
- 68:8** (68:8 ratio)
- 69:8** (69:8 ratio)
- 70:8** (70:8 ratio)
- 71:8** (71:8 ratio)
- 72:8** (72:8 ratio)
- 73:8** (73:8 ratio)
- 74:8** (74:8 ratio)
- 75:8** (75:8 ratio)
- 76:8** (76:8 ratio)
- 77:8** (77:8 ratio)
- 78:8** (78:8 ratio)
- 79:8** (79:8 ratio)
- 80:8** (80:8 ratio)
- 81:8** (81:8 ratio)
- 82:8** (82:8 ratio)
- 83:8** (83:8 ratio)
- 84:8** (84:8 ratio)
- 85:8** (85:8 ratio)
- 86:8** (86:8 ratio)
- 87:8** (87:8 ratio)
- 88:8** (88:8 ratio)
- 89:8** (89:8 ratio)
- 90:8** (90:8 ratio)
- 91:8** (91:8 ratio)
- 92:8** (92:8 ratio)
- 93:8** (93:8 ratio)
- 94:8** (94:8 ratio)
- 95:8** (95:8 ratio)
- 96:8** (96:8 ratio)
- 97:8** (97:8 ratio)
- 98:8** (98:8 ratio)
- 99:8** (99:8 ratio)
- 100:8** (100:8 ratio)

Other markings: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100.

- 1 -

The image displays a handwritten musical score for a violin solo, consisting of ten staves. The notation is complex, featuring numerous slurs, ties, and dynamic markings. The dynamics include *mp* (mezzo-piano), *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), and *pp* (pianissimo). The score is written in a single system, with each staff containing a series of notes and rests. The notation includes various fingerings and bowing techniques, such as slurs and ties. The score is written in a single system, with each staff containing a series of notes and rests. The notation includes various fingerings and bowing techniques, such as slurs and ties. The score is written in a single system, with each staff containing a series of notes and rests. The notation includes various fingerings and bowing techniques, such as slurs and ties.

- 5 -

Handwritten musical score for solo violin, page 6. The score consists of eight staves of music. It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Handwritten annotations include '3', '2', '5:4', 'p', 'mp', 'sf', 'mf', 'pp', 'nat.', 'st.', 'calmo', 'tranquillo', 'molto tranquillo', '(lunga)', and 'a niente'.

Handwritten musical score for violin solo, featuring ten staves of music. The score includes various dynamics (mf, f, p, pp, sf, mp, up), articulations (accents, slurs, vibrato), and fingerings (e.g., 3 4 2, 1 4, 3 2 3 4, 4 1 3 4, 2 1, 3 1 2 4, 3 1 2 4, 2 3 2 1 3 2). The notation is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The score is written on ten staves, with the first staff starting with a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The score is written in a clear, legible hand.

- 8 -

Handwritten musical score for solo violin, featuring complex notation, fingerings, and dynamics. The score is written on ten staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music includes various dynamic markings such as *mp*, *p*, *mf*, *sf*, *f*, *pp*, *molto*, and *ff*. There are also performance instructions like *lunga* (long) and *END*. The notation includes many accidentals, slurs, and fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4). The score concludes with a double bar line and the word *END* written in large letters.

The image displays a handwritten musical score for solo violin, consisting of ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The score is written in a single system, with each staff representing a measure or a group of measures. The dynamics range from *mp* (mezzo-piano) to *pp* (pianissimo), with some measures marked *f* (forte) or *sf* (sforzando). Performance instructions include *molto* (very much) and *con sord.* (with mutes). The score also includes fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4) and bowings (e.g., *mp*, *mf*, *p*). The notation is written in a clear, legible hand, with some corrections and annotations visible. The score is a single system, with each staff representing a measure or a group of measures. The dynamics range from *mp* (mezzo-piano) to *pp* (pianissimo), with some measures marked *f* (forte) or *sf* (sforzando). Performance instructions include *molto* (very much) and *con sord.* (with mutes). The score also includes fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4) and bowings (e.g., *mp*, *mf*, *p*).

The image displays a handwritten musical score for a violin solo, consisting of eight staves. The notation is highly detailed, including various musical symbols, fingerings, and dynamic markings. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *ff* (fortissimo). The notation includes complex rhythms, such as 5/4 and 6/4 time signatures, and various articulations like *vibr.* (vibrato), *tr.* (trill), and *arco* (arco). The score is marked with numerous fingerings and bowings, indicating a technically demanding piece. The handwriting is in black ink on a white background.

The musical score is written on seven staves. It includes various musical notations and handwritten annotations in Portuguese:

- Staff 1:** Starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a series of notes with dynamic markings: *p*, *mf*, *sf*, *f*, *mp*, *mf*, and *ff*. There are also fingerings (1, 2, 3, 4) and a *3* marking.
- Staff 2:** Includes the annotation *arco* (arco) and *(vibr. lento)* (vibr. lento). It has a *p* marking and *(sempre p)* (sempre p). A circled *c.l.* (c.l.) is present. The staff ends with *sul Sol* (sul Sol) and *arco* (arco).
- Staff 3:** Features a circled *c.l.* (c.l.), *arco* (arco), *3. p.* (3. p.), *nat.* (nat.), *5:4* (5:4), *2*, *3*, *5:4*, *3*, *2*, *sul Sol* (sul Sol), and *mf* (mf).
- Staff 4:** Includes *mp* (mp), *pizz.* (pizz.), *arco* (arco), *c.l. jcté* (c.l. jcté), and *mf* (mf).
- Staff 5:** Features *poco rit.* (poco rit.), *a. tempo* (a. tempo), *5:4* (5:4), *3*, *1*, *f* (f), *sf* (sf), and *mp* (mp).
- Staff 6:** Includes *mf* (mf), *f* (f), *f* (f), *f* (f), *sf* (sf), *mf* (mf), *ff* (ff), *mp* (mp), *sf* (sf), *ff* (ff), and *f* (f).
- Staff 7:** Starts with *p* (p), followed by *arco* (arco), *3*, *pizz.* (pizz.), *pp* (pp), *f* (f), *arco* (arco), *5:4* (5:4), *3*, *3/4* (3/4), *f* (f), and *f* (f).

Handwritten musical score for violin solo, page 15. The score is written on five systems of staves. It includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. Handwritten annotations include fingering numbers (1-4), breath marks (5.4), and performance instructions like 'pizz' (pizzicato) and 'arco' (arco). The score is divided into sections marked 'I. 5' and 'I. 6'. Dynamics range from mp (mezzo-piano) to sf (sforzando). The piece concludes with a double bar line.

Handwritten musical score for violin solo, consisting of two systems of two staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system includes a boxed "II. 3" at the beginning. The second system includes a boxed "II. 9" at the beginning. The score is signed "Brasília 28.xii.78" at the bottom right.