

Fontes de inspiração em composição musical: 16 relatos retrospectivos

Rita Torres

CESEM – NOVA FCSH, Universidade NOVA de Lisboa, Portugal

Este documento contém relatos escritos no âmbito de um autoestudo em torno das fontes de inspiração dos processos criativos de todas as peças que compus até agora. É o resultado de três fases de trabalho. Da primeira, que decorreu entre Outubro e Dezembro de 2020, resultou uma versão preliminar; da segunda, decorrida entre Maio e Julho e Setembro e Novembro de 2022, resultou a versão final; e da terceira, que decorreu entre Fevereiro e Abril de 2023, resultou esta edição, para a qual acabei por reformular algumas frases e reorganizar algumas partes do texto, de forma a melhorar a sua compreensão.

Considereei como fontes de inspiração os factores que me fizeram considerar escrever as peças (para mim, os processos começaram quando isto aconteceu); me motivaram a levar os processos em diante; e que me levaram a ideias para estes (as quais influenciaram depois a minha escrita ou as minhas decisões). Através de descrições das fontes de informação disponíveis e das próprias fontes de inspiração, e ainda de comentários autoetnográficos, procurei responder para cada uma das fontes de inspiração dos processos às seguintes questões:

1. Como surgiu no processo?
2. Como e quando surgiu no meu percurso?
3. O que inspirou?

No que respeita à última questão, pesquisei também a forma como se manifestam as ideias inspiradas e procurei identificar aquelas que tinham sido abandonadas noutros processos. Entre as fontes de informação encontra-se a minha memória (o que mencionei sempre no texto). Neste caso, tentei corroborar as recordações através de uma outra fonte de informação, mas isto nem sempre foi possível. As outras fontes estão citadas entre parênteses rectos e referenciadas no Anexo. A secção que lhe antecede contém as referências das fontes de informações complementares.

Lisboa, 2.5.2023

Identificação dos processos e dos seus contexto e antecedentes biográficos

As Tabela 1 e 2 contêm, entre outros, o ano, o título e a instrumentação de cada uma das peças que escrevi, respectivamente, enquanto estudante de composição e desde então, pela ordem com que foram terminadas. A maioria dos processos decorreram em Karlsruhe, Alemanha. Para aqui me tinha mudado para estudar composição com Wolfgang Rihm (n. 1952) na Escola Superior de Música (ESM) daquela cidade (*Hochschule für Musik Karlsruhe*). Para além de obter este diploma (2009), concluí também um bacharelato em Musicologia/Informática Musical (2008), no qual tinha ingressado em 2005. As aulas com Rihm ocorriam em seminários regulares para toda a classe (a única classe de composição então naquela escola), bem como em aulas individuais em sua casa, que eram marcadas consoante o andamento do trabalho. O exame final de composição consistia num concerto e na apresentação do portfólio, e podia ser realizado até um ano após a anulação da matrícula, o que assim fiz. Para além de estudar, leccionei guitarra numa escola de música entre 2006 e 2009, bem como disciplinas de informática e teoria musical na ESM entre 2008 e 2010. De 2009 a 2015 fui aluna do programa doutoral em Ciência e Tecnologia das Artes da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa (Porto), tendo sido orientada por Paulo Ferreira Lopes e Thomas A. Troge. Reestabeleci-me em Lisboa no início de 2016, tendo defendido a minha tese no final do Verão. Entre 2017 e 2020 fui bolseira de investigação do Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM).

Antes de me mudar para Karlsruhe, tinha vivido sempre em Lisboa, onde nasci em 1977. Na minha família paterna houve e há ligações à música: a minha avó estudou piano e composição, a sua irmã dedicou-se à educação musical, o meu avô era um grande melómano, uma sua irmã foi violoncelista e uma das filhas desta especializou-se em canto. Para além disto, a minha avó materna vivia intensamente a vida cultural lisboeta. A partir da minha adolescência – mais frequentemente a partir de 1994, quando Lisboa foi Capital Europeia da Cultura – fui com regularidade a concertos, à ópera, ao teatro e a exposições (mais tarde, no centro da Europa, pude fazer facilmente tudo isto também noutros países). Um ano antes de me mudar para Karlsruhe, terminei uma licenciatura em Engenharia Química (na vertente de Química Aplicada) no Instituto Superior Técnico de Lisboa. Nesse ano completei ainda o Curso Complementar de Guitarra na classe de António Ferreirinho na Academia de Amadores de Música, instituição que frequentava quase ininterruptamente desde os 4 anos de idade, tendo sido decisivas para a mudança que se seguiria as aulas de Análise e Técnicas de Composição do compositor Eurico Carrapatoso entre 1999 e 2002.

Tabela 1 Composições enquanto estudante de composição. Todas foram criadas e estreadas em Karlsruhe.

Anos da criação	Título	Instrumentação	Duração aprox. (min)	Data da estreia
2004	Cyrano-Szenen	Guitarra	9	22.6.2006
2004-2005 rev. 2005	Shaking Mendeleev in the Presence of a Guitar	Sistema de difusão 5.1	4	15.1.2005
2006	Cyrano-Szenen II	Flauta, Oboé, Clarinete, 2 Fagotes, Violoncelo e Percussão	5	14.7.2006
2003–2004 / 2006–2007 rev.2009, 2013	Quando eu morrer: Vertonungsversuche um den Tod	Meio-soprano, Saxofone alto (ou Flauta alto ou Clarinete) e Piano	12	31.5.2007
2007	um Lieder herum...	Oboé, 2 Clarinetes, Fagote, Trompa e Percussão	5	29.6.2007
2008	Mostrengo-Interlude	Sistema de difusão 5.1	3	25.4.2008
2005–2008/2009 rev. 2009	SMPG	Ensemble de percussão (6 executantes)	9	2.6.2009
2009	Cyrano-Szenen III	2 Violinos	5	-
2008–2009 rev.2010/2014	MSTRG	Percussão solo	9	28.10.2009

Tabela 2 Composições desde o final dos estudos de composição.

Ano e local da criação	Título	Instrumentação	Duração aprox. (min)	Data e local da estreia
2012, Winterthur ¹	Aquelarre step-by-step	Flautim, Fagote, Percussão, Acordeão, Harpa, Violino e Violoncelo	9	19.11.2012 Winterthur
2012, Karlsruhe	Le tombeau de Falla	Voz média e Guitarra	5	20.1.2013 Barcelona
2015, Karlsruhe ²	Si amanece, nos vamos	Guitarra	6	9.5.2015 Santiago do Cacém
2015, Karlsruhe/Lisboa rev.2018, Lisboa	The fireflies, twinkling among leaves, make the stars wonder	Guitarra amplificada e Electrónica ao vivo	8	23.3.2019 Aveiro
2018, Vila Nova da Barquinha ³	Luminescências	Guitarra amplificada e Electrónica ao vivo	2	17.3.2019 Aveiro
2019, Lisboa	Estudo em jeito de homenagem	Harpa e Electrónica ao vivo	2,5	-
2020, Lisboa/Múrcia	MSTRG-TRLD	Sete percussionistas	12	- ⁴

¹ A peça foi escrita durante uma residência na Villa Sträuli onde foi estreada.

² A peça foi escrita durante uma residência no Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM).

³ A peça foi escrita durante uma residência no Centro de Estudos de Arte Contemporânea (CEAC).

⁴ A estreia está prevista para o dia 2 de Setembro de 2023 no Porto.

Cyrano-Szenen para guitarra (2004)⁵

Esta peça (cujo título se traduz por Cenas-Cyrano) é a primeira peça que escrevi no âmbito dos meus estudos em composição.⁶ Segundo a minha memória, decidi escrever para o instrumento no qual me diplomei, ao buscar uma alternativa por não estar a progredir num outro processo. De facto, quando comecei, encontrava-me a desenvolver uma ideia para outra instrumentação [CS-1, CS-2]. Ter um conhecimento aprofundado da guitarra ter-me-á levado então a considerar escrever para este instrumento, bem como me motivado a realizá-lo.

Recordo-me de ter começado a compor improvisando livremente ao instrumento, o que é corroborado pelo título *Improvisos* no esboço da primeira parte [CS-3]. Um determinado momento ter-me-á lembrado uma cena da peça de teatro *Cyrano de Bergerac* (1897) de Edmond Rostand, já que, cinco anos mais tarde, anotei no esboço o seguinte: “Ideia Cyrano? (4.2.2009)” (vide Figura 1 no canto inferior direito). Em 1994 tinha participado numa representação daquela peça enquanto membro do grupo de teatro da escola que frequentava (Escola Secundária Maria Amália Vaz de Carvalho) [CS-4, CS-5].⁷ Tal como as experiências dos outros anos em que estive no grupo (1990-1996), foi uma experiência enriquecedora que deixou boas memórias. Decidi então continuar a compor inspirando-me nas recordações com que fiquei de algumas cenas da peça, bem como na sua (re)leitura, tal como mencionei na introdução à partitura, na qual identifiquei as seis cenas escolhidas, as quais deram origem a outras seis partes [CS-6]. Portanto, material musical próprio gerado ao improvisar livremente ao instrumento durante o processo terá sido a fonte de inspiração da sua ideia matriz.



Figura 1 Excertos dos esboços das partes I (*Prelude*) e II (*Ästhetische Konfrontation: Cyrano vs. Montfleury*) de *Cyrano-Szenen* para guitarra [CS-3].

⁵ As referências das fontes de informação deste processo encontram-se na Tabela A1 do Anexo.

⁶ Uma gravação da peça encontra-se disponível em <https://soundcloud.com/ritatorres-eu/sets/cyrano-szenen-for-guitar-2004>

⁷ O grupo passou nesse ano a chamar-se In Impetus e veio a dar origem a uma escola de actores homónima.

O momento que supostamente inspirou a ideia matriz do processo é, como mostra a Figura 1, um *pizzicato* *Bartók* que interrompe o discurso. A cena que este gesto me terá lembrado, terá sido a mesma que inspirou quase toda a parte II da minha peça, já que o gesto aqui reaparece. Nesta cena, o personagem principal tenta expulsar do palco um actor do qual não gosta, tendo para isso que o interromper várias vezes, enraivecendo-se cada vez mais (Rostand, 1897/1990). As palavras que anotei no esboço daquela parte reportam a esta cena (e acabaram por dar origem ao título desta parte); e o tal gesto interrompe um momento lírico, primeiro uma vez, depois duas e, à terceira volta, cinco vezes em notas diferentes, aludindo àquela cena. A Figura 2 permite verificar estes dois aspectos.



Figura 2 Esboço da secção central da parte II (*Ästhetische Konfrontation: Cyrano vs. Montfleury*) de *Cyrano-Szenen* para guitarra [CS-3].

Nesta segunda parte inspirei-me também em material musical próprio gerado durante o processo. Como se pode verificar na Figura 1, para o início desta parte tinha escrito 11 ataques (na parte de uma corda entre a pestana e a cravelha) cuja duração encurtava a cada semínima. Como se pode verificar na Figura 1 através da palavra “Molière”, isto lembrou-me uma tradição teatral que me recorde de usarmos no grupo da escola no início das representações da peça: as *pancadas de Molière*. Estas anunciam que um espectáculo de teatro vai começar e são produzidas batendo um bastão no chão. São geralmente três pancadas lentas, mas podem ser precedidas por nove pancadas rápidas; a sua origem tem várias explicações (Les Mots des Autres, 2019). Ainda que sejam produzidas num tempo constante, o que tinha escrito lembrou-me as pancadas, o que me terá levado a buscar inspiração nelas. Penso ter querido imitar o seu resultado sonoro, mas na versão final consta um ataque isolado seguido de sete ataques rápidos e três lentos [CS-7], o que é certamente a memória que tinha das pancadas.

Na cena que deu origem à parte III, o personagem principal prepara-se para ir lutar sozinho contra cem homens, quantidade que considera na medida certa para a euforia que sente pelo facto de a mulher por quem está apaixonado ter requerido um encontro com ele (Rostand, 1897/1990). Segundo a minha memória, isto sugeriu-me um andamento rápido que aludisse à luta (a qual não faz parte da peça), o que me recordou uma secção de *Messagesquissé* para violoncelo solo e seis violoncelos (1976) de Pierre Boulez, como o corrobora um esboço da minha parte [CS-8]. Tinha escutado a peça de Boulez pela primeira vez num concerto da ESM (nesta apresentação as partes dos seis violoncelos estavam gravadas) quatro meses antes de terminar aquela parte [CS-8, CS-9]. Recordo-me de ter ficado bastante impressionada com a energia da música, e de ter ido informar-me sobre a peça e analisar a sua partitura. Trata-se de uma encomenda do violoncelista Msitslav Rostropovitch para um projecto que comemorou o aniversário do maestro e mecenas suíço Paul Sacher (1906–1999). A peça deveria fazer uso do nome Sacher em notas musicais, ou seja, usar a série Mi \flat -Lá-Dó-Si-Mi-Ré (S-A-C-H-E-R).⁸ Na secção que me inspirou, há um movimento incessante em torno de cada uma das notas da série, sendo que, ao passar à nota seguinte, a nota em questão é repetida algumas vezes.⁹ Na minha peça usei o nome Bergerac, ou seja, a série Si \flat -Mi-Ré-Sol-Mi-Ré-Lá-Dó (B-E-R-G-E-R-A-C), apropriando-me do princípio construtivo de Boulez: a série aparece num movimento rápido de semicolcheias, em que cada uma das suas notas é repetida várias vezes, sendo as repetições alternadas com conjuntos de outras notas [CS-7]. O momento final desta parte foi construído intercalando as notas da série com outras, como assim o mostra o esboço reproduzido na Figura 3.

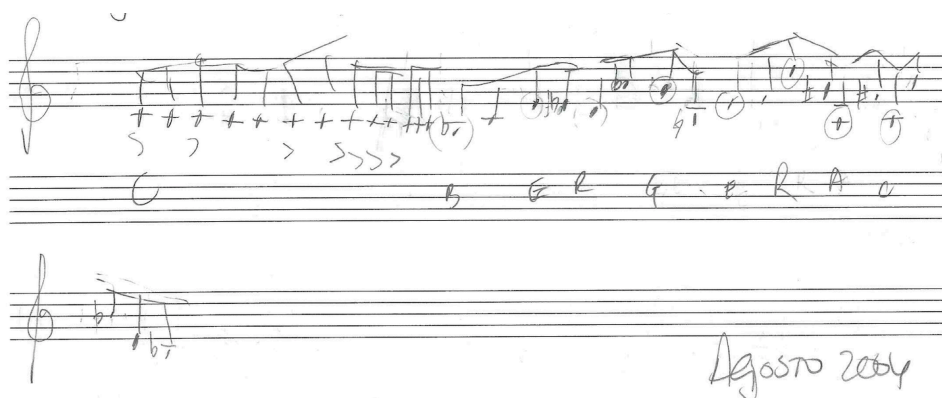


Figura 3 Final do esboço da parte III (*Cent hommes!*) de *Cyrano-Szenen* para guitarra [CS-8].

A parte IV foi inspirada por uma cena em que o personagem masculino secundário tenta expressar vezes sem conta e sucesso os seus sentimentos amorosos (Rostand, 1897/1990). Ainda que em toda a minha peça muitos gestos sejam repetidos três vezes, segundo a minha memória, a repetição, no início desta parte, de um mesmo acorde três vezes, e muitas mais da sua nota superior pretende aludir àquelas linhas. Na construção do acorde usei os primeiros três Algarismos do ano em que decorre quase toda a peça de teatro: 1, 6 e 4 são as quantidades de meios tons de cada um dos seus intervalos, sendo a sua primeira nota enarmónica da nota B (de Bergerac), como é possível verificar na Figura 4.

⁸ No sistema germânico, as notas com bemol escrevem-se com um s depois da letra da nota natural. A letra S é usada para Mi \flat , pois a sua leitura soa da mesma forma que o nome da nota em alemão (Es). A letra R foi escolhida para a nota ré: o projecto foi intitulado *eS-A-C-H-E-Re*.

⁹ Trata-se da secção 2 na análise de Bonnet (1988).

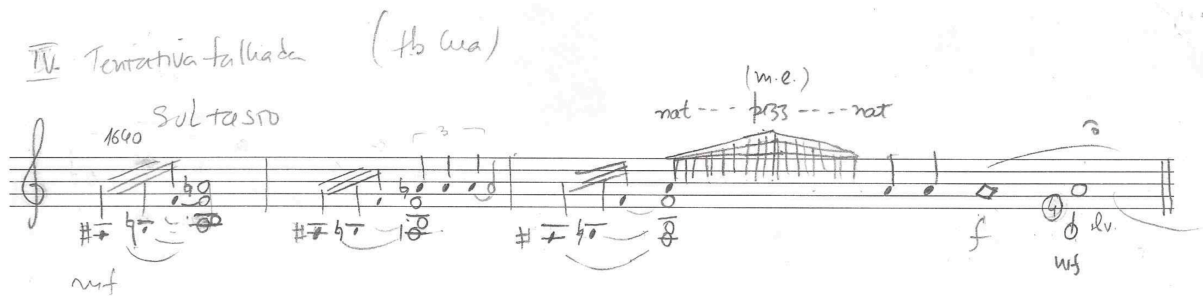


Figura 4 Início do esboço da parte IV (*Fehlgeschlagener Versuch*) de *Cyrano-Szenen* para guitarra [CS-10].¹⁰

Uma anotação num esboço revela que a ideia matriz do processo me levou a rever o filme *Cyrano de Bergerac* (1990) realizado por Jean-Paul Rappeneau [CS-11]. Conhecia-o desde a minha adolescência – recordo-me de o ir ver ao cinema com os meus pais aquando do seu lançamento e de muito me agradar. O DVD, comprei-o de propósito para o processo [CS-12, CS-13]. O esboço revela também que o seu visionamento acabou por inspirar a secção central da parte V. Trata-se de uma cena em que o personagem principal expressa lírica e insistentemente os seus sentimentos amorosos (Rostand, 1897/1990). A cena no filme ter-me-á levado a querer aludir a isto, já que a parte central começa com um momento lírico e termina insistindo num motivo de duas notas.

A ideia para o início desta quinta parte foi inspirada por uma didascália (ou pela própria acção no filme). A didascália diz que o personagem principal atira pedras aos vidros de uma janela (Rostand, 1897/1990). A minha ideia foi imitar o ruído das pedras a bater no vidro, usando notas agudas produzidas na parte da corda 1 entre a pestana e a cravelha. Ao rascunhar esta ideia, escrevi “Quem atira pedras?” (vide Fig. 5) que é a fala que se segue à didascália no guião que usámos na escola para a representação da peça [CS-14] e que difere da original.¹¹ Isto aponta para eu ter relido as cenas não só na língua original (numa edição que penso ter comprado também de propósito para o processo) [CS-15], como também em português.

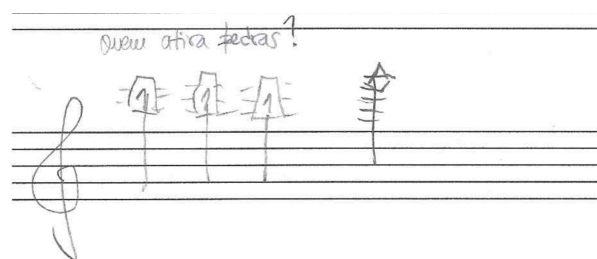


Figura 5 Rascunho de ideia para o início da parte V (*Dialog zu dritt*) de *Cyrano-Szenen* para guitarra [CS-8] (o símbolo representa a parte da corda 1 entre a pestana e a cravelha).

¹⁰ Nesta figura é possível ler “(tb lua)” (também lua) pois usei nesta parte um gesto que foi inspirado pela cena que inspirou a parte VIb (e que nesta reaparece), a qual está associada àquele astro (vide Fig. 6, primeira linha do esboço).

¹¹ “Quem me chama?” (“*Qui donc m’appelle?*”) na versão original (Rostand, 1897/1990, p. 162).

A penúltima parte da minha peça (VIa) foi inspirada numa cena em que o personagem principal finge ter caído da lua e conta como conseguiu lá chegar (Rostand, 1897/1990).¹² Como se pode verificar na Figura 6, o esboço desta parte está simplesmente intitulado “Lua” e predominam os sons não convencionais, numa tentativa de alusão à fantasia daquela cena.

Finalmente, a última parte (VIb) apresenta as notas do nome Bergerac sequencialmente, como o mostra a Figura 7, com o qual quis aludir ao epitáfio que o personagem principal escolhe para si mesmo na cena em que morre (Rostand, 1897/1990) e que escolhi para intitular essa parte [CS-6]. Na realidade, com excepção da parte I (que se intitula *Prelude*), os títulos das partes foram todos inspirados pelas cenas.



Figura 6 Esboço da parte VIa (*Aufstieg zum Mond*) de Cyrano-Szenen para guitarra [CS-11].

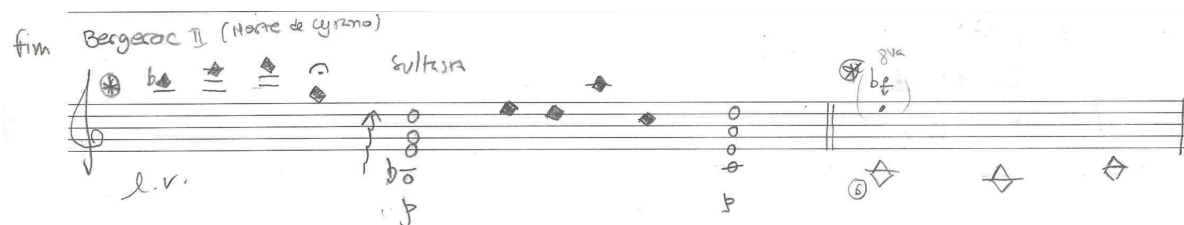


Figura 7 Esboço da parte VIb (*Ci-git Hercules Savinien / De Cyrano de Bergerac / Qui fut tout, et qui ne fut rien*) de Cyrano-Szenen para guitarra [CS-10].

¹² Estas partes são adaptadas do livro *Les Etats et Empires de La Lune* (ca. 1650) do escritor Cyrano de Bergerac (1619-1655), na vida da qual se inspira a peça de teatro (Rostand, 1897/1990, p. 183 – nota 2).

***Shaking Mendeleev in the Presence of a Guitar* para sistema de difusão 5.1 (2004–2005, rev. 2005)¹³**

Esta peça (cujo título se traduz por Agitando Mendeleev na Presença de uma Guitarra) foi a minha primeira experiência no domínio da composição electroacústica. Segundo a minha memória, estava a começar a dar os primeiros passos no programa de edição de áudio *Pro Tools* e, numa conversa com o professor de composição electroacústica, este sugeriu-me continuar a aprendizagem através da produção de uma peça. Isto é corroborado pelo facto de ter escrito num mesmo caderno os meus apontamentos de aprendizagem e ideias para esta peça [EA]. A sugestão do professor ter-me-á também motivado a levar o processo em diante.

Comecei por desenvolver ideias que acabei por abandonar [EA] (retomei uma delas mais tarde – *vide Mostrengo-Interlude*). Penso que decidi abandoná-las quando, ao procurar sons para usar na peça, terei recordado que, durante sessões de estudo enquanto aluna de Engenharia Química, me divertia por vezes a escutar os sons que resultavam do agitar de uma folha plastificada – na qual estava reproduzida a tabela periódica dos elementos químicos – como se de uma folha de trovão (*thundersheet*) se tratasse. De facto, gravei e usei na peça este tipo sons, bem como sons produzidos na minha guitarra [EA, SHKNG-1] – daí o título da peça.¹⁴ A Figura 8 mostra uma página do meu caderno, na qual anotei todos os tipos de sons gravados.

Para compor a peça, pensei inicialmente em me inspirar na tabela periódica [EA]. Planeei assim uma peça em nove secções, pensando na antiga divisão da tabela em nove grupos (organizados em colunas) – assim era quando tomei conhecimento dela pela primeira vez nas aulas de físico-química da escola secundária–, tendo considerado também nesta concepção os seus sete períodos (que correspondem às suas linhas), bem como algumas propriedades dos elementos [EA]. Estas ideias não foram levadas em diante, mas levaram mais tarde a uma ideia noutro processo (*vide SMPG*) – acabei por compor a peça guiando-me apenas pelos meus ouvidos. No entanto, ao denominar as secções da peça, quis aludir à organização da tabela (Introdução, Secções I-VI, Interlúdio, Secções VII-IX), tal como o referi nas notas de programa da estreia [SHKNG-2].

Depois da estreia, recordo-me de o meu professor falar na possibilidade de uma nova apresentação ainda nesse semestre (a qual se concretizou [SHKNG-3]). Isto levou-me a, e motivou uma revisão. Planeei então uma segunda parte que deveria contrastar com a primeira: predominantemente calma; sons maioritariamente contínuos, por vezes sintetizados; uso de parâmetros determinados de acordo com valores da tabela [EA]. No entanto, acabei por criar apenas um curto poslúdio com um som (concreto) contínuo e calmo, com o qual me recordo ter querido simbolizar a falta de reactividade dos gases raros (o último grupo da tabela periódica).¹⁵ Assim sendo, a tabela terá acabado por ser também uma fonte de inspiração.

¹³ As referências das fontes de informação deste processo encontram-se na Tabela A2 do Anexo.

¹⁴ Em <https://www.youtube.com/watch?v=QVMUvNRdtBU> está disponível um vídeo de promoção de uma apresentação da peça em 2018, no qual é possível escutar dois tipos de sons que foram gravados.

¹⁵ A versão final está disponível em <https://soundcloud.com/ritatorres-eu/shaking-mendeleev-in-the-presence-of-a-guitar-2008-stereo-version>

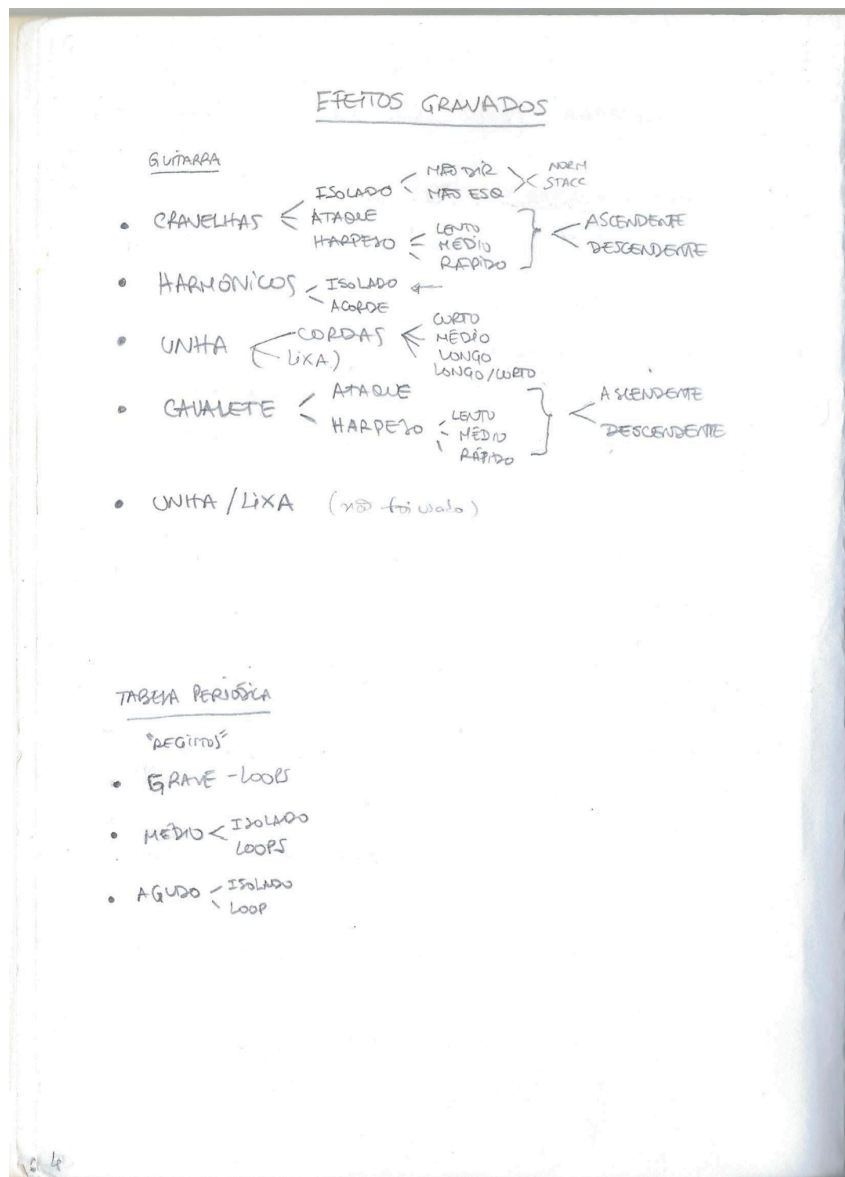


Figura 8 Anotação num caderno do tipo de sons gravados para *Shaking Mendeleev in the Presence of a Guitar* para sistema de difusão 5.1 [EA]

***Cyrano-Szenen II* para ensemble (2006)¹⁶**

Cyrano-Szenen II foi escrita para a terceira edição de um concerto intitulado *Anklang 3*. Este concerto era o último de uma série anual de três concertos de música de câmara contemporânea, intitulada *Nachtklänge: neue Musik in der INSEL* (Sons da noite: música nova na INSEL [sala de teatro]), da temporada do teatro da região (e antigo estado) de Baden (Badisches Staatstheater), em Karlsruhe [CSII-1]. Pretendia dar oportunidade aos alunos de composição da ESM de escreverem peças para um ensemble de músicos profissionais, ao qual se juntavam alunos de instrumento, dando também a estes uma oportunidade de aprendizagem. Antes da execução de cada obra, cada compositor(a) era entrevistado/a pelo maestro (pelo que a folha de sala não continha notas de programa). O ponto de

¹⁶ As referências das fontes de informação deste processo encontram-se na Tabela A3 do Anexo.

partida para as peças era a instrumentação de uma obra canónica, que seria também tocada, podendo-se escolher apenas alguns dos instrumentos e acrescentar até dois instrumentos. Naquele ano, a obra foi *Octet* de Stravinsky,¹⁷ o qual nos foi anunciado por Wolfgang Rihm no início do primeiro seminário do ano lectivo (vide Fig. 9). Segundo a minha memória, a chamada de peças não só me fez considerar criar a peça, como me motivou a realizá-lo, já que lhe estava associada a sua execução, o que em geral, traz um valor adicional à aprendizagem.

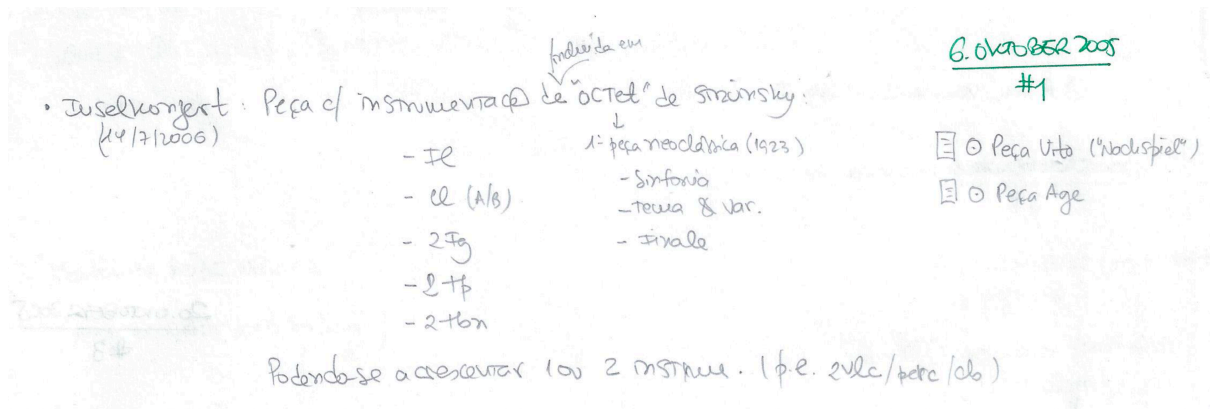


Figura 9 Apontamento durante um seminário de composição de Wolfgang Rihm [CSII-2].

A ideia matriz do processo foi fazer uma segunda versão de *Cyrano-Szenen* mantendo a forma original desta [CS-7, CSII-3]. Esta ideia surgiu possivelmente ao procurar ideias e terá sido inspirada por uma abordagem composicional de Rihm (e tantos outros), cujas peças são frequentemente derivadas de anteriores, recorrendo muitas vezes à autoapropriação (Hearn, 2010) – um procedimento que ele próprio me aconselhou a usar mais tarde noutra peça (vide relato de *um Lied herum...*). Durante o processo, desisti de algumas ideias que tinha planeado e alterei a instrumentação¹⁸ [CSII-4, CSII-5]. Assim, na partitura acabada apenas três das sete partes se apropriaram de partes da peça para guitarra: duas são transcrições quase integrais e uma outra cita apenas momentos [CSII-6]. Em duas outras partes, a parte II de *Cyrano-Szenen* ter-me-á levado a querer aludir novamente aos momentos da cena de *Cyrano de Bergerac* que a inspiraram. Isto porque têm o mesmo título e carácter interruptivo que aquela parte da peça para guitarra, mas não o mesmo material. Segundo a minha memória, nas restantes duas partes quis aludir a momentos da peça de Stravinsky, o que é corroborado pelo texto musical [CS-6] (e.g., através de staccatos e tremolos; vide Fig. 14).

¹⁷ Para flauta, clarinete, dois fagotes, dois trompetes e dois trombones.

¹⁸ Escolhi flauta, oboé, clarinete, dois fagotes, violoncelo e percussão.

***Quando eu morrer: Vertonungsversuche um den Tod* para meio-soprano, saxofone e piano (2003–2004/2006–2007, rev. 2009, 2013)¹⁹**

Segundo a minha memória, considerei criar esta peça (cujo subtítulo se traduz por Tentativas de pôr em música [palavras] em volta da morte) por ter recusado um convite. Fazia pouco tempo que havia iniciado os meus estudos de composição quando um colega cantor me perguntou num corredor da escola se eu gostaria de pôr em música poemas de um amigo dele. A minha resposta foi negativa pois não me sentia confortável em usar poemas numa língua estrangeira. Mas ter-me-á levado a pensar que poderia *tentar* pôr em música poemas em português; e também a realizá-lo.

A ideia matriz do processo está relacionada com um outro espectáculo de teatro em que participei (em 1991). Ao decidir pôr em música poemas em português, ter-me-á vindo à memória este espectáculo, intitulado *Ironicus Mortem*, para o qual se encenaram leituras de poemas de autores portugueses em torno da morte. Os poemas tinham sido seleccionados pelo encenador a partir de uma antologia incluída no programa das apresentações da peça *A Birra do Morto* de Vicente Sanches pela Companhia Teatral do Chiado em 1990–1991.²⁰ Tínhamos ido assistir a uma delas e a encenação de Mário Viegas, juntamente com o programa do espectáculo, acabaram por inspirar o nosso encenador.

Decidi então pôr em música poemas em torno da morte. Copiei daquela antologia dois dos poemas que foram encenados²¹ juntamente com um outro (que conhecia de um fado),²² seleccionei os excertos que iria usar e atribui-lhes uma ordem e um tipo de voz (tenor, meio-soprano e barítono); para um dos excertos escrevi também ideias, fiz a escanção dos versos [QEM-1] e comecei a musicá-lo [QEM-2] (segundo a minha memória, cantando ao piano, tal como para tudo o resto que escrevi para a voz nesta peça). Optei depois por escrever apenas para soprano (e piano) [QEM-3], seleccionei mais um excerto de um poema [QEM-4],²³ e suspendi o processo.

Retomei-o quase dois anos mais tarde [QEM-5]. Uns dias antes, tinha reencontrado num concerto um saxofonista que tinha conhecido nos cursos de verão de Darmstadt em 2004. Recordo-me de aquele ter acabado de chegar à cidade para realizar uma residência artística no centro onde teve lugar o concerto – de facto, tenho uma folha de sala de um concerto nesse lugar [QEM-6] no início de Outubro de 2006, mês em que começou a residência (ZKM, n.d.) – e de me incitar a escrever para saxofone. Um ano antes, tinha conhecido (nas aulas de italiano para cantores que tinha então começado a frequentar) um meio-soprano de quem me tinha tornado amiga. Estando dispostos ambos os músicos a executar peças minhas, decidi retomar o processo e escrever para meio-soprano, saxofone e piano.

A maioria dos excertos dos poemas usados na peça contém as palavras *quando eu morrer* ou *quando morrer*, o que não foi um acaso. Ao retomar o processo, ter-me-ei dado conta de que os últimos

¹⁹ As referências das fontes de informação deste processo encontram-se na Tabela A4 do Anexo.

²⁰ Companhia Teatral do Chiado. (1990). *A birra do morto de Vicente Sanches: Antologia de 111 poemas sobre velórios, epitáfios e outros temas*. Companhia Teatral do Chiado.

²¹ Poemas de António Botto e Florbela Espanca.

²² Um poema de Alexandre O'Neill, de cujo um outro poema foi também encenado no nosso espectáculo.

²³ Um poema de Álvaro Feijó.

desejos expressos em dois dos poemas que tinha escolhido continham aquelas palavras.²⁴ De facto, decidi procurar na tal antologia todos os poemas com essa mesma característica, como o contei nas notas de programa da estreia da peça [QEM-7]. Encontrei mais nove casos em oito poemas de sete autores [QEM-8].²⁵ Relativamente aos outros dois poemas iniciais, como não continham aquelas palavras, mantive apenas um,²⁶ pois nele também é expresso um último desejo (ficou o primeiro da peça). Ao copiar informação sobre todos estes poemas, terei continuado a planear a forma da peça, já que não há uma lógica para a organização da informação que compilei [QEM-8]. Posteriormente, escolhi mais dois poemas que continham aquelas palavras: um encontrei-o numa busca na internet [QEM-9];²⁷ o outro possivelmente também.²⁸ Da maioria dos poemas escolhidos, selecionei apenas palavras que expressam um último desejo [QEM-10].

A única ideia originada pelos poemas que se encontra nos rastros do processo criativo e que foi efectivamente aplicada é a da forma. A peça é de facto tripartida: as primeira e segunda partes contêm um excerto dos primeiro e segundo poemas do plano inicial, respectivamente. Foram então no total 13 os poemas usados como fonte inspiração no processo, já que o terceiro e último poema do plano inicial, ainda que não tenha sido posto em música, inspirou a forma. No total, as primeira e terceira partes contêm respectivamente sete e cinco excertos (a primeira contém ainda um solo de saxofone), todos eles independentes e na forma de miniaturas; a parte central contém duas miniaturas um pouco mais longas e sempre tranquilas [QEM-11].

Segundo a minha memória, os excertos dos poemas influenciaram directamente a escrita da linha da voz e originaram ideias de carácter figurativo (*word painting*), ou seja, ideias para salientar musicalmente o sentido do texto. Por exemplo, há uma grande agitação na secção relativa aos versos do conhecido poema *Fim* de Mário de Sá-Carneiro, em que o autor deseja que, aquando da sua morte, haja um grande alarido (*vide* Fig. 10).

A peça foi revista duas vezes porque foi necessário adaptar a parte de saxofone a outros instrumentos de sopro (clarinete e flauta alto). Na primeira vez, tratou-se de um concurso, do qual terei tido conhecimento através de uma newsletter ou de uma página de internet (também terá contribuído andar a planear o meu concerto de final de curso). Seriam executadas as peças finalistas, o que me terá motivado a realizar a revisão (acabei por receber uma menção honrosa [QEM-12]). Uma das alterações que fiz foi inspirada por um momento de *um Lied herum...*, a qual foi escrita logo após *Quando eu morrer* e *dela partiu* (*vide* relato de *um Lied herum...*). Este momento contém uma citação de *Cyrano-Szenen*, que desta vez parafraseei (encontra-se na secção relativa ao poema de Mário de Sá-Carneiro mencionada acima), ecoando assim a secção correspondente *um Lied herum...*, como o mostram as Figuras 10 e 11.

²⁴ Os poemas de Espanca e Feijó.

²⁵ Poemas de Guerra Junqueiro, Mário de Sá Carneiro, Vitorino Nemésio, Álvaro de Campos, José Gomes Ferreira, António Nobre e Raúl de Carvalho.

²⁶ O poema de Botto.

²⁷ Poema de Maria do Rosário Pedreira.

²⁸ Poema de Sophia de Mello Breyner.

Fontes de inspiração em composição musical: 16 relatos retrospectivos
Rita Torres

Mezzo-Sop.

Qua - do eu mor - rer ba - tam em la - - - tas, Rom - pam aos sal - tos e aos pi - no - tes

A. Fl. (G)

Pn.

shrilling multiphonic ad lib.

low-pitched pizz. and key-clicks ad lib.

molto stringendo

26

Ob.

Cl. in Sib I

Cl. in Sib II

Cor. in Fa

Fg.

Perc.

$\text{♩} = \text{ca. } 66$

$\text{♩} = \text{ca. } 100$

mf, *mf molto cresc.*, *f*, *mf^{sub.} molto cresc.*, *f*, *ff*

pp, *f*, *p*, *f*, *f*

pp, *f*, *f secco*, *fp*, *f*

mf, *mp molto cresc.*, *f*, *mf*, *mf*, *p poco cresc.*

mp molto cresc., *f*, *p molto cresc.*, *p*

mf, *mp molto cresc.*, *f*, *mf*, *f*, *mf molto cresc.*

pp

pp

p, *mf*, *> p*, *fz secco*

Figura 10 Excerto de *Quando eu morrer* (em cima) e de *um Lied herum...* (em baixo). No segundo é possível verificar a citação da linha da voz do primeiro e, no final, do excerto de *Cyrano-Szenen* incluído na Figura 11. Reproduzido a partir de *Quando eu morrer: Vertonungsversuche um den Tod* de R. Torres (p. 10), 2013 (Dactiloscrito inédito), e de *um Lied herum...* de R. Torres (p. 9), 2007 (Dactiloscrito inédito).

Um convite de um amigo pianista dos tempos da ESM fez-me considerar a segunda revisão da peça. Aquele tinha formado um ensemble que tinha interesse em ler a peça numa fase de ensaios daí a uns meses [QEM-13]. Uma possível execução em concerto, ter-me-á motivado a realizar a revisão. Mas o concerto acabou por não ocorrer.

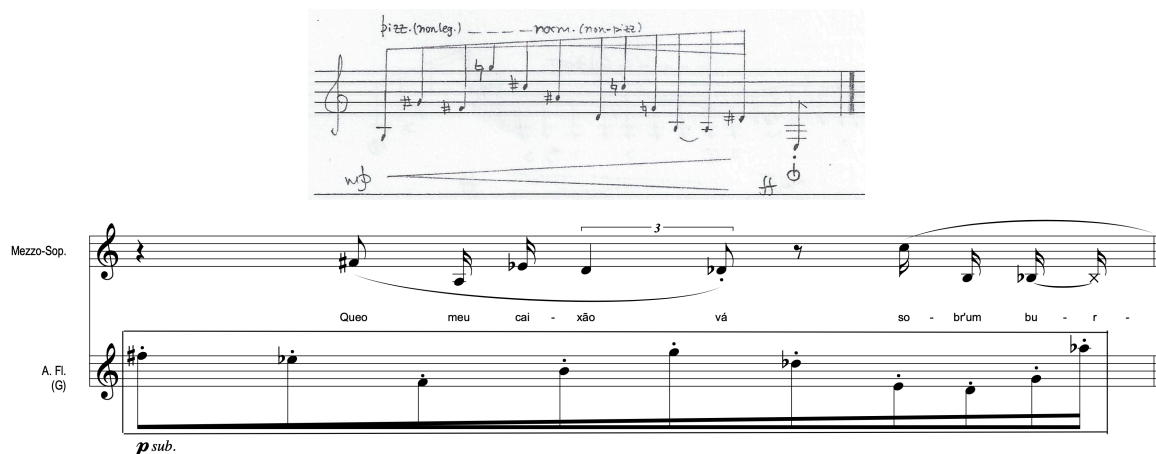


Figura 11 Excertos de *Cyrano-Szenen* para guitarra (em cima) e de *Quando eu morrer* (em baixo). No segundo, que é a continuação do excerto da Fig. 10, é possível verificar a apropriação do primeiro. Reproduzido a partir de *Cyrano-Szenen* de R. Torres (parte II), 2004 (Manuscrito inédito) e de *Quando eu morrer: Vertonungsversuche um den Tod* de R. Torres (p. 10), 2013 (Dactiloscrito inédito).

*um Lieder herum... para ensemble (2007)*²⁹

Esta peça (cujo título se traduz por Em volta de canções) foi escrita para o concerto final da série anual *Nachtklänge: neue Musik in der INSEL* [ULH-1] (vide relato de *Cyrano-Szenen II*). Nesse ano, a obra de referência foi a *Serenata* em Dó menor KV 388 de Mozart,³⁰ o que, tal como no ano anterior, nos deverá ter sido anunciado por Wolfgang Rihm no primeiro seminário do ano lectivo. Certamente pela mesma razão que para *Cyrano-Szenen II*, aquela chamada de peças não só me levou a considerar escrever a peça como me motivou a realizá-lo.

A ideia matriz do processo terá sido inspirada por uma sugestão feita por Rihm durante uma aula individual. Recordo-me de me ter sugerido partir de uma outra peça (tal como ele o fazia e eu já tinha feito em *Cyrano-Szenen II*) por não estar a conseguir avançar com a minha ideia inicial [ULH-2]. Recordo-me também de pensar imediatamente em *Quando eu morrer*, a qual andava a terminar; e de decidir derivar desta a nova peça, sem, contudo, realizar uma segunda versão daquela. Construí então a peça em volta de citações da linha da voz, usando uma instrumentação diferente da de Mozart.³¹

Segundo a minha memória, escolhi as citações à medida que ia avançando. Recordo-me também de querer imitar o canto de *Quando eu morrer*, o que é corroborado pela partitura: oito das nove melodias que escolhi inicialmente são apresentadas em solos dos instrumentos de sopro (cinco delas sem acompanhamento) [ULH-3]. O excerto reproduzido na Figura 10 mostra a única citação não solística. A citação de *Cyrano-Szenen* presente neste excerto (vide final do relato de *Quando eu morrer*) foi usada também em outras transições entre melodias. Apropriar-me deste momento fazia já parte da ideia inicial que abandonei [ULH-2].

²⁹ As referências das fontes de informação deste processo encontram-se na Tabela A5 do Anexo.

³⁰ Para dois oboés, dois clarinetes, dois fagotes e duas trompas.

³¹ Como mostra a Figura 10, acabei por escolher: oboé, dois clarinetes, fagote, trompa e percussão.

Pouco tempo depois de entregar a partitura e as partes [ULH-3], foi estreada *Quando eu morrer* [QEM-7] e tive uma aula individual com Rihm. Este sugeriu acrescentar mais um solo no final [ULH-4], sugestão que segui (tendo então entregado uma nova edição da peça) [ULH-5].

***Mostrengo-Interlude* para sistema de difusão 5.1 (2008)³²**

Mostrengo-Interlude (cujo título se traduz por Interlúdio-Mostrengo) foi criada na sequência de um convite do saxofonista que me tinha levado a retomar o processo de *Quando eu morrer* e de quem tinha ficado amiga. Este iria estar em breve em Karlsruhe a realizar uma nova residência, desta vez no âmbito de um seu projecto multimédia intitulado *Ondas sobre poetas*. Perguntou-me se gostaria de contribuir com uma peça, sugerindo ser para saxofone e voz [MI-1]. O projecto consistiu em intercalar leituras gravadas de textos de vários géneros literários relacionados com o mar com peças electroacústicas ou escritas para elementos de um ensemble especialmente reunido para o espectáculo³³ e inspiradas no seu tema.³⁴ O convite não só me levou a considerar escrever a peça como me terá motivado a realizá-lo, já que incluía a sua execução.

Inicialmente pensei em adaptar várias das ideias que tinha abandonado no processo de *Shaking Mendelev in the Presence of a Guitar*, pois estavam relacionadas com o mar [EA, MI-2]. Isto incluía usar gravações da leitura de poemas inteiros ou excertos de *Mensagem* de Fernando Pessoa pelo actor Luís Miguel Cintra, as quais se encontravam num audiolivro que a minha mãe me tinha oferecido em tempos.³⁵ No caso de um dos poemas, *O Mostrengo*, a contida leitura de Luís Miguel Cintra seria confrontada com uma leitura exaltada do actor João Villaret – contida num audiolivro que me tinha sido oferecido por amigos uns anos antes –,³⁶ dando origem a uma nova leitura daquele poema, a qual, na nova versão do projecto, seria acompanhada por percussão [MI-2]. Tinha sido, na realidade, da diferença entre as duas leituras que tinha surgido aquela ideia, como o contei nas notas de programa da estreia do espectáculo [MI-3]. Esta ideia verifica-se nas palavras “Cintra vs Villaret” na minha anotação da ideia inicial (*vide* Fig. 12).

O projecto era, no entanto, demasiado ambicioso para o pouco tempo de que dispunha, pelo que optei por criar apenas uma peça electroacústica com as duas leituras. A menos de um mês da estreia, tinha explorado algumas ideias para o acompanhamento das leituras [EA, MI-4–MI-8], mas não estava a conseguir desenvolvê-las. Decidi então experimentar sobrepor as leituras e *Shaking Mendelev in the Presence of a Guitar* [MI-9]. O resultado agradou-me e acabei então por me autoapropriar e trabalhar apenas com os meus ouvidos.

³² As referências das fontes de informação deste processo encontram-se na Tabela A6 do Anexo.

³³ O ensemble era constituído por soprano, flauta, clarinete, saxofone, violoncelo, percussão e electrónica.

³⁴ Segundo a minha memória, a sua ideia para o espectáculo fora inspirada pelo poema de Sophia de Mello Breyner que usei em *Quando eu morrer*. Um registo audiovisual da estreia do espectáculo está disponível em <http://zkm.de/en/media/video/waves-by-poets>

³⁵ Pessoa, F. (1993). *Mensagem: Poemas ditos por Luís Miguel Cintra* [Áudiolivro]. Editorial Presença/Casa Fernando Pessoa.

³⁶ Villaret, J. (1991). *João Villaret no S. Luís* [CD]. Valentim de Carvalho.

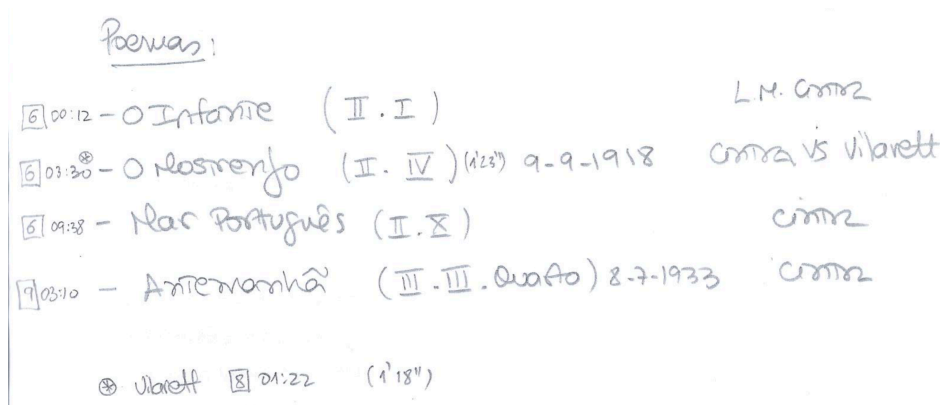


Figura 12 Escolha (a 9 e 10 de Abril de 2004) de gravações de leituras de *Mensagem* de F. Pessoa a usar numa peça electroacústica (ideia que foi abandonada). Pode-se verificar a ideia para secção que deu origem a *Mostrengo-Interlude* ("Cintra vs Villaret") [EA].

A forma como foram dispostas as leituras terá sido, em parte, determinada pelas características de *Shaking*. Recordo-me de querer trabalhar apenas com o material existente sem grandes alterações, já que, como estava, funcionava – uma comparação das duas peças corrobora esta recordação.³⁷ As interpretações dos actores e as palavras do poema (que terá surgido no meu percurso na escola secundária, já que *Mensagem* tem feito parte dos programas da disciplina de Português) influenciaram também o resultado – nas notas de programa escrevi que recorri a *Shaking* para dialogar com as leituras e comentá-las [MI-3]. Assim o demonstram, por exemplo, sons/gestos agressivos associados à recitação exaltada de João Villaret, e sons/gestos repetidos *três vezes*, como no poema.

***SMPG* para seis percussionistas (2005–2008/2009, rev. 2009)³⁸**

Segundo a minha memória, foi a escuta de música de outrem num concerto o que me fez considerar escrever esta peça, mas não consigo precisar de que obra se tratou. Aquela música ter-me-á recordado *Shaking Mendelev in the Presence of a Guitar* e levado a considerar fazer uma transcrição desta – daí o título *SMPG* –, intenção esta que é corroborada pelo nome de uma pasta de computador [SMPG-1]. Neste caso então, a mesma fonte de inspiração levou-me a considerar escrever a peça, bem como à ideia matriz do processo.

A escolha de um ensemble de percussão terá estado associada ao carácter de *Shaking*. Ter-me-á motivado a levar o processo em diante o desejo de conhecer em mais detalhe a família da percussão. Isto é corroborado pelos apontamentos que escrevi ao procurar informação em livros e junto de percussionistas [PERC].³⁹ Para além de outro tipo de ideias que uma peça inspira normalmente ao ser transcrita (e.g., ao nível da manutenção das alturas ou da imitação de timbres, os quais se reflectem na orquestração e nos parâmetros musicais), aquela peça electroacústica levou-me também a querer

³⁷ *Mostrengo-Interlude* está disponível em <https://soundcloud.com/ritatorres-eu/mostrengo-interlude>

³⁸ As referências das fontes de informação deste processo encontram-se na Tabela A7 do Anexo.

³⁹ Os livros foram: Brindle, R. S. (1991). *Contemporary percussion*. Oxford University Press; e Adler, S. (2002). *The study of orchestration*, 3ª ed. W.W. Norton & Co.

imitar algumas partes da sua espacialização [PERC], o que se reflectiu na instrumentação e na disposição dos instrumentos em palco [SMPG-2].

Uma sugestão de um percussionista ter-me-á levado a uma das fontes que inspiraram directamente o texto musical. Segundo a minha memória, depois de finalizar o esboço da transcrição da peça, mostrei-a ao professor de percussão da ESM, o qual me aconselhou a notar de forma diferente as secções nas quais pretendia que os instrumentistas tocassem aleatoriamente. Sugeriu-me usar uma notação precisa em que cada voz teria uma unidade de subdivisão da semínima diferente. Assim, para escolher as durações entre cada ataque, comecei por recorrer à tabela periódica, já que esta estava associada à criação de *Shaking* e no seu processo criativo tinha já pensado basear-me na organização original da tabela em *nove* grupos e *sete* períodos [EA]. Isto levou-me a pensar que poderia trabalhar com estes valores [PERC], o que me recordou o princípio dos *pares rítmicos* do compositor Emmanuel Nunes (1941-2012) [PERC], presente em obras suas, como por exemplo *Einspielung I*, a qual analisou em 2002 num seminário a que assisti na Fundação Calouste Gulbenkian em Lisboa [EN].⁴⁰ Para determinar as durações entre cada ataque, usei então os valores do par rítmico 9/7, como o mostra a Figura 13.

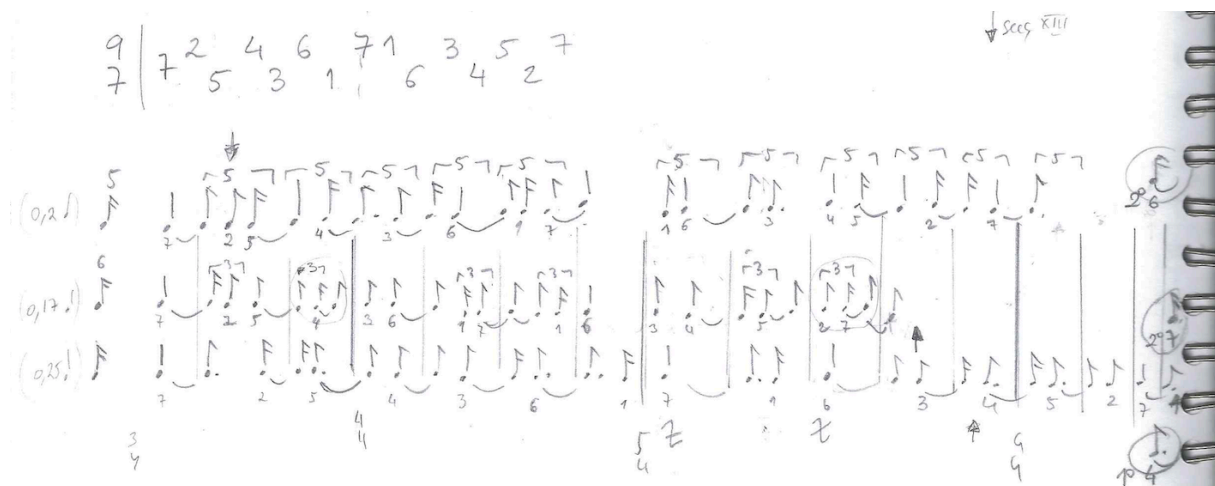


Figura 13 Esquema de durações para *SMPG*, o qual foi inspirado pelo princípio dos pares rítmicos de Emmanuel Nunes [PERC].

Para prolongar a versão inicial da peça, recorro-me de ter ido buscar ideias a *Con Luigi Dallapiccola* para seis percussionistas (1979) de Luigi Nono. Tinha tomado conhecimento desta peça quando participei (a título educativo) na realização da sua parte electrónica num concerto do ComputerStudio da ESM no início de 2006 [CLD]. Segundo a minha memória, inspiraram-me as intervenções dos crótalos em fortíssimo naquela peça. Isto é corroborado pelo mesmo tipo de intervenção em *SMPG*, a qual se pode verificar na partitura original [SMPG-2], mas não num esboço [SMPG-3], confirmando assim a sua adição posterior. As notas de cada conjunto são as notas do motivo melódico da peça (Ré-

⁴⁰ Uma explicação detalhada do princípio dos pares rítmicos pode ser encontrada em Nunes, E. (2002). *Nachtmusik I* (1977–1978) [Notas de programa]. In *Emmanuel Nunes 2002: Uma retrospectiva* (pp. 14–17). Centro Cultural de Belém.

Lá₄-Sol#₄-Dó#₅-Si₅-Dó₇),⁴¹ o qual provém de *Shaking Mendeleev in the Presence of a Guitar* (trata-se da gravação dos sons produzidos na parte das cordas da minha guitarra entre a pestana e as cravelhas).

Segundo a minha memória, para determinar as durações entre os ataques desta nova secção, inspirei-me novamente em *Messagesquissé* de Pierre Boulez (*vide Cyrano-Szenen*). Isto é corroborado pelo uso do código de Morse na peça [PERC, SMPG-2]. Boullez, para além de ter usado as notas correspondentes ao nome Sacher usou também o ritmo deste nome em código de Morse (Bonnet, 1988). Assim, na minha peça, cada conjunto de crócalos toca sequencialmente as três notas iniciais/finais do tal motivo melódico (D-A-GIS/CIS-H-C), usando os ritmos dos nomes das notas em código de Morse. Ao mesmo tempo, três conjuntos de *temple blocks* tocam os ritmos dos nomes das notas de todo o motivo (D-A-GIS-CIS-H-C; neste caso, intercalados com pausas).

Pouco tempo antes da estreia da peça, acrescentei-lhe uma introdução [SMPG-4]. Tratou-se de uma citação da introdução de *MSTRG*, que começara a escrever [MSTRG-0], a qual me agradava e considerava ser também uma boa introdução ao sexteto.

Segundo a minha memória, terei considerado rever a peça ao escutar a gravação da estreia, a qual ocorreu num concerto da classe de percussão [SMPG-5]. Estar prevista uma nova apresentação da peça no meu concerto final de curso ter-me-á motivado a fazê-lo [ABSCHLKNZ]. A gravação terá sido a única fonte de inspiração das alterações [SMPG-6].

Cyrano-Szenen III para dois violinos (2009)⁴²

Terei considerado escrever esta peça por causa de um gesto de outrem. Recordo-me de, num concerto de final de curso de dois colegas da classe de composição [CSIII-1, CSIII-2], um estranho me entregar um panfleto que anunciava um concurso de composição para dois violinos. Aquele não estava a entregar os panfletos a qualquer um: pareceu-me que sabia quem eram os estudantes de composição, o que me chamou a atenção e me levou a considerar escrever a peça. Recordo-me ainda de avançar por ser maior a probabilidade de a peça ser estreada, já que seriam tocadas em concerto as seis peças seleccionadas para a ronda final [CSIII-3]. Ter-me-á também motivado a possibilidade de a peça ser tocada no meu concerto de final de curso, o qual tinha começado a planear. Enviei a peça para o concurso, mas não só não foi seleccionada [CSIII-4], como acabou por não ser tocada naquele concerto e permanece por estrear.

Cyrano-Szenen esteve na origem desta peça e terá surgido certamente em busca de ideias. Após desenvolver algumas ideias iniciais inspiradas nesta peça [CSIII-5, CSIII-6], terei decidido fazer uma transcrição dela, já que comecei por transcrever duas das suas partes [CSIII-7, CSIII-8]. Mas acabei por também me inspirar em *Cyrano-Szenen II*: duas outras partes foram transcritas desta peça, como o exemplifica a Figura 14.

⁴¹ A numeração das alturas está em notação científica.

⁴² As referências das fontes de informação deste processo encontram-se na Tabela A8 do Anexo.

• = ca. 63

Fl.
Ob.
Cl.
Fg. 1
Fg. 2
Vc.
Perc. CAMPANE

Violin 1
Violin 2
Vln. 1
Vln. 2

• = ca. 144
• = ca. 63

mf sempre
sfz
mf sempre

Figura 14 Início da parte III de *Cyrano-Szenen II* (em cima) e da parte I de *Cyrano-Szenen III* (em baixo). No segundo é possível verificar a apropriação do primeiro. Reproduzido a partir de *Cyrano-Szenen II* de R. Torres (p. 9), 2007 (Dactiloscrito inédito) e de *Cyrano-Szenen II* de Rita Torres (n.p.), 2009 (Dactiloscrito inédito).

São originais uma outra parte e o início da introdução de uma das partes apropriadas. Não aparentam ter sido inspiradas em partes daquelas peças-mãe ou cenas de *Cyrano de Bergerac*. Segundo a minha memória, alguns dos seus momentos foram inspirados pelo quarteto de cordas *Gran Torso* (1971/1972, rev. 1978) de Helmut Lachenmann, ao qual terei recorrido em busca de ideias. Isto é corroborado pelo facto de algumas instruções de execução serem citações de instruções de Lachenmann naquela peça [CSIII-9], da qual tinha feito uma cópia pouco tempo antes [GT].

MSTRG para um percussionista (2008–2009, rev. 2010/14)⁴³

Segundo a minha memória, a chamada de peças de um coro de uma amiga ter-me-á sugerido escrever uma peça com vozes. De facto, teve lugar na ESM em 2009 um concerto desse coro com obras de colegas meus [MSTRG-1]. A preparação do meu concerto de final de curso ter-me-á motivado a levar o processo em diante, o que é corroborado pelo facto de o resultado do processo ter sido estreado neste concerto [ABSCHLKNZ]. A ideia matriz do processo surgiu originalmente no processo de *Mostrengo-Interlude*, inspirada pelo poema: trabalhar ao nível dos fonemas do poema *O Mostrengo* [MI-4–MI-6].

Às vozes juntar-se-ia a percussão [MSTRG-2]. Isto terá sido inspirado por duas fontes que li/visionei em busca de ideias. Uma é um texto de Boulez (*Dire, jouer, chanter* no livro *Points de Repère*, que tinha comprado em tempos). No excerto que copiei deste texto, o compositor diz que, na sua peça *Le Marteau sans Maître*, a percussão complementa com alturas indeterminadas o vazio deixado pelas alturas determinadas dos outros instrumentos [MSTRG-3]. Por outro lado, numa entrevista que vira no ano anterior num DVD emprestado que copiei [MSTRG-4], Helmut Lachemann diz que, em *Consolation I* para 12 vozes e percussão, as palavras não são só apresentadas explicitamente, mas sim também através de um dos seus fonemas⁴⁴ – uma ideia que apropriei: na minha peça, decidi que as vozes apresentariam os fonemas das palavras e percussão imitá-los-ia [MSTRG-2].

Li ainda outros textos em busca de ideias. De *Seeing Music* de Luciano Berio (no livro *Remembering the Future*, que tinha também comprado em tempos), copiei um excerto em que o compositor diz que na sua peça *Circles*, os instrumentos tocam modos de ataque diferentes dependendo de se tratar de vogais ou consoantes [MSTRG-3]. Isto terá inspirado a minha intenção de diferenciar os fonemas através de diferentes alturas ou modos de tocar [MSTRG-2, MSTRG-5].

Segundo a minha memória, considerei que as ideias para a linha de percussão eram suficientes para uma peça para percussão solo e prossegui neste sentido. As ideias às quais o poema tinha já dado origem e as que acrescentei foram as seguintes [MSTRG-2, MSTRG-5]:

- Usar instrumentos de madeira, nomeadamente blocos sonoros ocidentais e asiáticos, para cada vogal e ditongo do narrador – acabei por também usar um reco-reco para as consoantes vibrantes⁴⁵.
- Usar instrumentos de metal, nomeadamente três pratos suspensos, para cada consoante fricativa⁴⁶ do *Mostrengo* – acabei por usar apenas um prato e um tam tam médio e imitar também as vogais (e ditongos) nasais.
- Usar instrumentos de pele, nomeadamente bongós e timbalões, para cada consoante oclusiva⁴⁷

⁴³ As referências das fontes de informação deste processo encontram-se na Tabela A9 do Anexo.

⁴⁴ No que respeita à função da percussão, Lachenman dá como exemplo esta acentuar certos efeitos sonoros das palavras (Defilla, 2005). Mais informação sobre a peça de Lachenmann pode ser encontrada, por exemplo, em Leipert, T. (2019). Lachenmann's silent voices (and the speechless echos of Nono and Stockhausen). *Twentieth-Century Music*, 16(3), 518–619). <http://www.doi.org/10.1017/S1478572219000021>

⁴⁵ Os dois fonemas usados para a letra R.

⁴⁶ Todos os fonemas usados para as letras F, S, V, Z e J.

⁴⁷ Fonemas usados para as letras P, T, K, B, D e G

do Homem do leme, bem como para o R gutural – acabei por excluir este último e introduzir as consoantes nasais⁴⁸ e usar também um bombo de orquestra.

- Incluir interjeições dos outros dois personagens quando o narrador se está a referir a um ou a outro – acabei por criar também interjeições para as consoantes nasais que se referem ao Homem do leme e para as consoantes fricativas surdas⁴⁹ que se referem ao Mostrengo (para o fonema mais ruidoso da letra S foi usado um raspar na pele do bombo).
- Introduzir a peça com uma apresentação rápida de todas as intervenções da percussão – usei esta ideia no final da última intervenção do narrador, bem como no final da última intervenção do Homem do leme.

Acabei também por simbolizar o *tremar* do Homem do leme perante o Mostrengo usando *tremolo* nas vogais nasais quando o narrador se refere ao Mostrengo e em todas as vogais quando se refere ao Homem do leme, bem como em todas as intervenções do Homem do leme (excepto no seu resumo) e em algumas situações pontuais [MSTRG-5]. Mais ainda, recordo-me de, para ter uma maior liberdade, decidir não seguir a ordem dos fonemas em cada verso, como o corrobora o esboço da Figura 15.

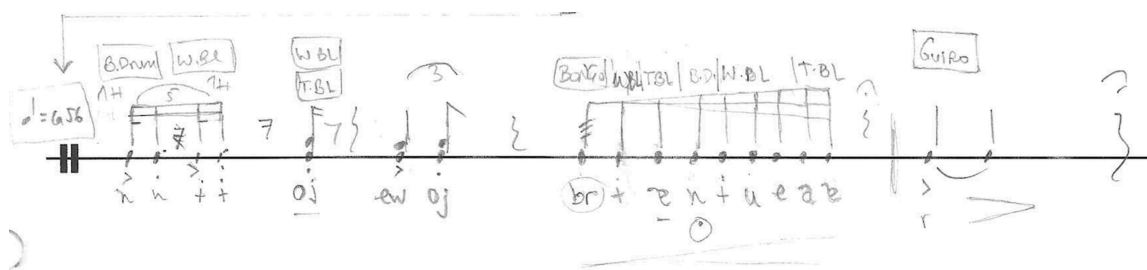


Figura 15 Excerto de um esboço de *MSTRG*. Corresponde ao segundo verso de *O Mostrengo* de Fernando Pessoa (“na noite de breu ergueu-se a voar”) [MSTRG-5].

Segundo a minha memória, alguns momentos de *MSTRG* foram inspirados em momentos de duas peças para percussão solo de outros compositores: *Rebonds B* (1987–89) de Iannis Xenakis e *Assonance VII* (1992) de Michael Jarrell – assim o corrobora o texto musical [MSTRG-6]. A primeira, escutava-a frequentemente nos concertos da classe de percussão da ESM. A uma gravação dela terei regressado em busca de ideias, tendo acabado por me apropriar de tipos de gestos, nomeadamente: passagens rápidas e tremolos insistentes nos blocos e bongós. A peça de Jarrell estava gravada num CD que tinha comprado em tempos – também em busca de ideias, escutei várias vezes aquela gravação durante o processo criativo. Chamou-me a atenção uma curta sequência de tremolos em crescendo nos timbalões, da qual me recordo ter pensado apropriar-me, mas acabei por aludir apenas aos dois primeiros ataques.

Revi a peça em duas fases [MSTRG-6]. Segundo a minha memória, terá sido a escuta da gravação da sua estreia, o que me fez considerar a sua revisão e me motivou a iniciá-la. Mas acabei por suspender o processo até voltar a ser motivada por um concurso [MSTRG-7, MSTRG-8], do qual terei sabido através de uma newsletter ou de uma página de internet.

⁴⁸ Fonemas usados para as letras M, N e NH

⁴⁹ Fonemas usados para as letras F e S

Aquelarre step-by-step para ensemble (2012)⁵⁰

Escrevi *Aquelarre step-by-step* (cujo título se traduz por Sabbat de bruxas passo-a-passo) para um projecto para o qual fui convidada a participar por uma amiga compositora que tinha conhecido na academia Matrix organizada pelo ExperimentalStudio da SWR em Friburgo (Alemanha). O projecto era promovido por uma plataforma para a promoção de música contemporânea co-fundada por aquela amiga e seria apresentado em concerto no ano seguinte [ASBS-1]. Intitulado *Aquelarre*, fora inspirado por obras do pintor espanhol Francisco Goya y Lucientes (1746–1828) e consistia na criação de um *cadavre exquis* por compositoras inspirado no Sabbat de bruxas [ASBS-1]. Penso que aceitei o convite não só por estar prevista a execução da peça, mas também pelo desafio de voltar a compor, já que não o fazia desde que tinha acabado os estudos de composição e começado os estudos doutorais.⁵¹

Segundo a minha memória, a ideia matriz do processo surgiu após a leitura de um parágrafo sobre como se pensava decorrer um Sabbat. Isto é corroborado pela citação deste parágrafo numa das páginas introdutórias à partitura [ASBS-2]. Recordo-me de que a publicação em causa era um dos resultados de uma pesquisa bibliográfica em volta do tema do projecto, o que é corroborado pela existência de citações de outras publicações sobre o tópico no meu caderno de bolso [MLSKN].⁵² Decidi então inspirar-me nos eventos que supostamente ocorriam durante um Sabbat, seguindo a sua ordem: chegada das bruxas, aparição do diabo, glorificação do diabo, confissão das bruxas e punição pelo diabo, serviço religioso parodiado, refeição, dança orgiástica, sexo com o diabo e dispensa pelo diabo [MLSKN]. A cada evento corresponderia uma parte que poderia ser tocada separadamente, podendo assim as partes serem intercaladas com as peças das outras compositoras, tal como consta nas notas de programa [ASBS-3].

Quis também representar/simbolizar detalhes de um Sabbat. Assim, o meio de transporte das bruxas, o bombo de orquestra é raspado com uma pequena vassoura em vez de escovas [MLSKN]; e na parte relativa ao serviço religioso parodiado, são sussurradas homofonicamente do fim para o início as sílabas de *Credo in unum deum*, pois acreditava-se que as bruxas recitavam o credo do fim para o início [MLSKN] – já que eram sete os instrumentistas, a secção começa com um *cluster* das sete sílabas [ASBS-2, MLSKN].⁵³ Ser um bode o animal pelo qual o diabo é representado nas obras de Goya terá sido certamente a razão pela qual requeri um chocalho dos Alpes nas secções relativas à aparição do diabo e dispensa das bruxas por ele [ASBS-2]. Recordo-me de que o tinha trazido juntamente com um outro da casa dos pais de uma conhecida que a andava a desmanchar.

Querer simbolizar o diabo levou a outras fontes de inspiração. Entre estas encontram-se as formas como este foi simbolizado por outros compositores. Assim, o chocalho que usei era aquele que, para os meus ouvidos, tinha um trítone mais evidente [MLSKN], já que este é o intervalo com que era

⁵⁰ As referências das fontes de informação deste processo encontram-se na Tabela A10 do Anexo.

⁵¹ Os registos áudio e audiovisual da segunda apresentação do projecto, que teve lugar em Basileia, estão disponíveis em <https://archiv.villastraegli.com/en/past-artistsinresidence/rita>

⁵² As publicações são: Dore, K. L. (2008). *Representations of witches in nineteenth century music* [Tese de mestrado, University of British Columbia]. <http://hdl.handle.net/2429/3423>; Fánicsik, Veronika. E. Hexen in der Musik. *Musik & Aesthetik*, 29, 34–49; Willin, M. (2005). *Music, witchcraft and the paranormal*. Melrose Books; e ainda um artigo da Wikipedia que não identifiquei.

⁵³ O ensemble era constituído por fagote, flauta, acordeão, violoncelo, violino, percussão e harpa.

normalmente simbolizado o diabo. Por sua vez, as atitudes demoníacas terem sido simbolizadas por outros por alturas constantes e movimentos repetidos inspirou a parte relativa à aparição do diabo [MLSKN], em que a nota Ré, para a qual se usa a letra D no sistema germânico, é uma nota pedal [ASBS-2]. Ter simbolizado o diabo através da nota com que começa esta palavra ter-me-á lembrado novamente *Messagesquisse* de Pierre Boulez (*vide* relatos de *Cyrano-Szenen* e *SMPG*), o que me levou a continuar esta nota na secção seguinte (glorificação do diabo) em código Morse da palavra *Diabolus* [ASBS-2] – a Figura 16 mostra a minha transcrição do ritmo.

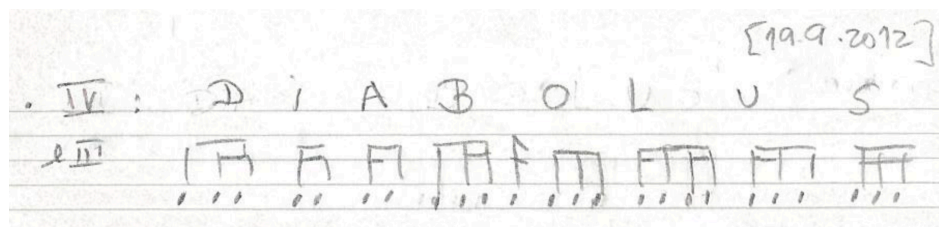


Figura 16 Transcrição do ritmo da palavra diabolus em código de Morse no meu caderno de bolso [MLSKN].

Fui ainda buscar inspiração a exemplos da História da Música no que respeita a símbolos das bruxas. Da família das flautas requeri apenas o flautim, pois este era usado para imitar o riso das bruxas, e, para além disso, os compositores faziam uso de todas as formas de extremismo; a dança das bruxas ser simbolizada por padrões rítmicos repetidos, inspirou um ostinato; e ritmos caóticos serem usados para simbolizar ossos, inspirou um aumento da densidade de eventos na secção improvisada relativa à refeição [MLSKN].

Tal como noutras peças, apropriei-me de material musical próprio. Certamente em busca de ideias, decidi usar na introdução da parte relativa à dança orgiástica o início de *MSTRG* – do qual já me tinha apropriado em *SMPG* – bem como o seu final [MLSKN].

***Le tombeau de Falla para voz média e guitarra (2012)*⁵⁴**

Esta peça (cujo título se traduz por O *tombeau* de Falla – literalmente, O túmulo de Falla)⁵⁵ foi escrita na sequência de um convite de uma amiga. Neste caso, o meio-soprano a quem já tinha dedicado *Quando eu morrer*. Num concerto em Barcelona, aquela apresentaria peças para voz e guitarra de compositores ibéricos [LTF-1], sendo que eu seria a única representante de Portugal (posteriormente, o projecto foi intitulado *Tonades de la península*).

O convite era uma oportunidade de finalmente levar a cabo a minha intenção de pôr em música quatro poemas de Federico García Lorca em torno da guitarra (*La guitarra*, *Las seis cuerdas*, *Memento e Adivinanza de la guitarra*). Segundo a minha memória, tinha considerado escrever a peça vários anos antes quando li os poemas num catálogo de uma exposição de pintura em torno da guitarra, o qual o

⁵⁴ As referências das fontes de informação deste processo encontram-se na Tabela A11 do Anexo.

⁵⁵ Em música, um *tombeau* é uma composição escrita em honra de um colega ou mestre que partiu.

meu pai tinha comprado para mim num alfarrabista. De facto, em 2007, tinha copiado os quatro poemas publicados naquele catálogo [LTF-2, LTF-3].

Os poemas inspiraram vários aspectos da peça, entre os quais a forma. Em 2009 alterei a ordem dos poemas (tinha-os copiado pela ordem no catálogo da exposição) e comecei a analisá-los [LTF-4]. Ao retomar definitivamente o processo, alterei mais uma vez a ordem dos poemas e eliminei um deles, o qual acabei por recuperar depois de ter posto em música os outros três [MLSKN].

A ideia matriz do processo foi inspirada por material gerado em busca de ideias. Durante o processo, recordo-me de não querer ser de todo influenciada por peças que põem em música, ou se inspiraram em um ou mais dos quatro poemas de Lorca,⁵⁶ pelo que evitei o assunto. Ao procurar à guitarra um motivo para um ostinato – ideia que tinha sido inspirada pela palavra *monótona* em *La guitarra* –, um dos meus intentos lembrou-me *Homenaje*, a única peça para guitarra de Manuel de Falla, a qual toquei durante os meus estudos de guitarra. Nesta peça, é recorrente um motivo que contém o retrógrado do motivo que estava a tocar – na Figura 17 é possível comparar os dois motivos. Decidi então gerar a peça revisitando *Homenaje*, o que se adequou bem à autoria dos poemas, já que Falla fez a revisão da peça (com o guitarrista Miquel Llobet) na casa da família Lorca em Granada (Spalding & Torre, 1976).



Figura 17 a) Anotação de um possível motivo para um ostinato em *Le tombeau de Falla* [MLSKM]; b) Motivo recorrente em *Homenaje* de Manuel de Falla, reproduzido a partir de *Homenaje por guitare* de M. de Falla, 1920, *La Revue Musicale*, vol. 2, suplemento, p. 30.

Homenaje inspirou várias ideias para a peça, incluindo o seu título. Este está relacionado com a publicação para a qual Falla escreveu a peça. Em 1920, tinha-lhe sido pedido contribuir com um artigo para um número especial de *La Revue Musicale* dedicado à memória de Claude Debussy. Nesse número iria ser incluído um suplemento musical intitulado *Le tombeau de Debussy* com peças compostas para aquela ocasião – a existência deste volume despoletou a escrita de *Homenaje* (De Falla, 1989).

Foram várias as minhas ideias de apropriação de momentos de *Homenaje* [MLSKN]. A apropriação de acordes e motivos da citação de *Estampes* de Debussy em *Homenaje* [MLSKN]⁵⁷ verifica-se ao longo de *Las seis cuerdas*, em que usei os quatro acordes, tendo no final usado o motivo melódico

⁵⁶ Por exemplo, *Romancero Gitano* para coro e guitarra (1928) de Mario Castelnuovo-Tedesco; e *El Polifemo de Oro* para guitarra (1949) de Reginald Smith Brindle.

⁵⁷ Falla citou quatro compassos do segundo andamento (*Le soirée dans Grenade*) de *Estampes* para piano de Debussy.

ascendente daquela citação [LTF-5]. As três primeiras notas deste motivo formam ainda o primeiro acorde de *Memento* [LTF-5]. Por seu lado, a linha da guitarra de *Adivinanza de la guitarra* foi construída com base no motivo de seis notas descendentes de *Homenaje* [MLSKN] (*vide* motivo na Fig. 18). Na minha peça, o motivo tem apenas quatro notas e começa e acaba sempre nas notas mi e fá respectivamente, portanto nas notas do motivo recorrente de *Homenaje* – a linha da voz desta parte foi toda escrita sobre estas duas notas. Na sua primeira aparição, o meu motivo cita o início do motivo de Falla; nas restantes, as notas centrais foram escolhidas entre as da primeira aparição e as que vão sendo progressivamente introduzidas em *Homenaje*. Por último, a minha intenção de apropriação do último compasso de *Homenaje* [MLSKN] resultou numa sua paráfrase no final da peça [LTF-5].

Foi também fonte de inspiração uma entrevista com um guitarrista que surgiu numa pesquisa na internet [LTF-6]. Aquele considerava que em *Homenaje* existe uma contradição entre o ritmo de habanera (o qual foi inspirado por *Estampes*) e o sentimento de dor, o que me levou a pensar em usar aquele ritmo em *Memento*, no qual são expressos últimos desejos [MLSKN]. Mas acabei por o descaracterizar, usando-o com valores rítmicos três vezes mais longos, aliando-o assim ao sentimento de pesar [LTF-5].

Foram também inspiradoras as características do *cante jondo*, às quais me terá levado um dos textos do catálogo de onde tinha copiado os poemas. O *cante jondo* é uma forma de interpretação vocal dentro do género do flamenco, considerada no tempo de Falla música tradicional andaluz, mas que, na realidade, é apenas baseada nesta (Giráldez, 2017). Falla era um grande entusiasta da preservação do *cante jondo* e foi a alma do famoso *Concurso de Cante Jondo*, organizado em Granada em 1922, para o qual Lorca contribuiu com uma palestra baseada parcialmente nas pesquisas musicológicas de Falla (Olmedo, 1996). Uma pesquisa na internet levou-me então a textos de Lorca e Falla sobre o tema [LTF-7]. No que respeita à voz, as características do *cante jondo* em me inspirei foram: o uso reiterado e até obsessivo de uma mesma nota (recitação entoada), e um âmbito melódico reduzido – os intervalos são raramente maiores do que uma sexta [MLSKN].⁵⁸ Relativamente à guitarra, foram as seguintes: a subordinação da guitarra à voz – marca o ritmo e segue o *cantaor* – e a *falseta* que, segundo Lorca, é o comentário das cordas e nasce do desejo de cantar do guitarrista, como é possível ler nas palavras de Lorca que citei numa página introdutória à partitura [LTF-5].⁵⁹ A influência das três primeiras características está presente em praticamente toda a peça; a da última está presente em *La guitarra* e *Adivinanza de la guitarra*, como se verá de seguida.

A caracterização de Lorca da *falseta* (em *Arquitectura del cante jondo*) terá sido uma das fontes de inspiração de *La guitarra*. Segundo a minha memória, levou à solução para o início desta parte, na qual eu sentia faltar algo entre as ocorrências do ostinato e da voz declamada – a qual decidi usar para diferenciar o início do poema, no qual existem frases repetidas [LTF-4]. Assim, a visão de Lorca da *falseta* como sendo o comentário das cordas, inspirou a inserção de curtos motivos entre aquelas ocorrências, sequência que depois continua também em ostinato.

⁵⁸ Vide Lorca, F. G. (1922). *El Cante jondo: Primitivo cante andaluz* [Palestra].

http://ia802802.us.archive.org/26/items/FEDERICO_GARCIA_LORCA-EL_CANTE_JONDO-1922/FEDERICO_GARCIA_LORCA-EL_CANTE_JONDO-1922.pdf

⁵⁹ A citação provém de Lorca, F. G. (n.d.). *Arquitectura del cante jondo* [Palestra proferida em 1931]. https://federicogarcialorca.net/obras/lorca/arquitectura_cante_jondo.htm

O momento em que aqueles motivos soam pela primeira vez e ainda o seu tipo de sons foram inspirados pelos versos de Lorca. O momento é logo após serem declamados os versos que referem o estilhaçar dos copos da madrugada, e o tipo de sons é de harmónicos. Recordo-me de querer ilustrar, com os dois primeiros motivos, o estilhaçar dos copos, e com o último, pássaros a cantar na madrugada. Esta última recordação é corroborada pelo facto de a última sequência dos três motivos ser interrompida no segundo motivo por um breve silêncio para dar lugar ao verso sobre o pássaro morto, o qual é cantado *a capella* [LTF-5]. As notas e os ritmos dos motivos foram, por seu lado, apropriados de *Homenaje*, como o mostram as Figuras 18 e 19.



Figura 18 Compassos 43 a 51 de *Homenaje* de Manuel de Falla. Nota: no compasso 46 da versão revista, o ré♭ e o lá♭ são tocados como harmónicos (De Fall, 1926/1989). Reproduzido de *Homenaje por guitarra* de M. de Falla, 1920, La Revue Musicale, vol. 2, suplemento, p. 30.



Figura 19 Ostinato e motivos ilustrativos dos versos do poema de Lorca *La guitarra* que referem o estilhaçar dos copos da madrugada na segunda parte de *Le tombeau de Falla*. Reproduzido de *Le tombeau de Falla* (p. 2) de R. Torres, 2012 (Dactiloscrito inédito).

Os poemas inspiraram ainda outros momentos de *La guitarra*. O verso que refere a areia quente do Sul foi ilustrado pela voz através do tetracorde Mi-Fá-Sol#-Lá [LTF-5]. Trata-se da *tonalidade frígia*, muito usada no flamenco: as harmonias derivam do modo frígio, mas é usado o acorde de Mi maior como tónica, o que reflecte a herança árabe da Andaluzia, em especial em linhas melódicas (Manuel, 2003). Por sua vez, as cinco espadas do último verso inspiraram a sua ilustração através de cinco notas [MLSKN], o que acabou por acontecer através de um som de multifónicos – uma técnica que andava a investigar – no qual podem ser percepcionadas cinco notas [LTF-5].

Si amanece, nos vamos para guitarra (2015)⁶⁰

Escrevi esta peça (cujo título se traduz por Se amanhecer, partimos) a convite de um guitarrista. Tinha-o conhecido nos cursos de férias de Darmstadt em 2004 e desde então fomos mantendo o contacto. Aquele tinha sido convidado para tocar num concerto em Portugal e teria de incluir uma peça de um(a) compositor(a) nacional; era sua preferência que a peça fosse escrita no âmbito do seu projecto *Caprichos Goyescos* [SANV-1].⁶¹ Este consistia em peças curtas para guitarra por diversos compositores que se deveriam inspirar numa gravura da série *Los Caprichos* de Francisco Goya. O convite era uma oportunidade de escrever uma peça também no âmbito do meu doutoramento, cuja investigação se centrou na técnica de multifónicos na guitarra (Torres, 2015). Assim, o convite motivou-me a continuar o processo criativo não só por ter em vista a execução da peça, mas também porque me permitia implementar artisticamente resultados de investigação, o que era requerido para a tese.

Todas as ideias para o processo foram inspiradas pela gravura que escolhi. Trata-se da gravura número 71 (*Si amanece, Nos vamos*), uma das várias da série que representam bruxas – um tema que me era já familiar (*vide* relato de *Aquelarre step-by-step*).⁶² Após analisar a gravura, assumi que a cena tem lugar antes da refeição de um Sabbat, e interpretei a silhueta negra que está por detrás das bruxas (que estão sentadas a conversar) como um símbolo do diabo que está para chegar [MLSKN]. Apesar de a gravura sugerir tranquilidade, o que é enfatizado pelo cenário de uma noite estrelada, recordei meses mais tarde que a silhueta negra me sugeriu uma atmosfera de *suspense*, a qual quis simbolizar (Torres, 2015).

Decidi então construir a peça à volta de uma nota pedal escura na nota mais grave da afinação tradicional da guitarra (Torres, 2015).⁶³ O facto de eu querer usar a técnica de multifónicos nessa mesma corda, levou-me a realizar uma investigação artística, da qual resultou uma nova forma de utilização daquela técnica (Torres, 2020a) que é usada na parte central da peça (Torres, 2020b).

A minha interpretação da gravura levou-me ainda a simbolizar o diabo, o que realizei martelando contra a escala as duas cordas mais graves apartadas de um intervalo de quarta aumentada (o símbolo do diabo em música) – a Figura 20 mostra a minha anotação da ideia. Quis ainda, como o recordei poucos meses depois, simbolizar as viagens das bruxas em vassouras (para mim está implícito na gravura que as vassouras estão ali por perto), bem como imitar o som do arrastar no chão uma vassoura, o que realizei requerendo a produção de ruído através do esfregar das cordas com a palma da mão (Torres, 2015).

⁶⁰ As referências das fontes de informação deste processo encontram-se na Tabela A12 do Anexo.

⁶¹ Curiosamente, tinha assistido em Darmstadt naquele ano de 2004 a um concerto do projecto, o qual penso ter sido o de estreia.

⁶² Para visualizar uma reprodução da gravura pesquisar as palavras *Si amanece, Nos vamos* em <http://www.museodelprado.es/coleccion>.

⁶³ A nota mais grave na guitarra na sua afinação tradicional é um Mi_2 na corda 6 solta (notação científica; o dó central é na oitava 4).

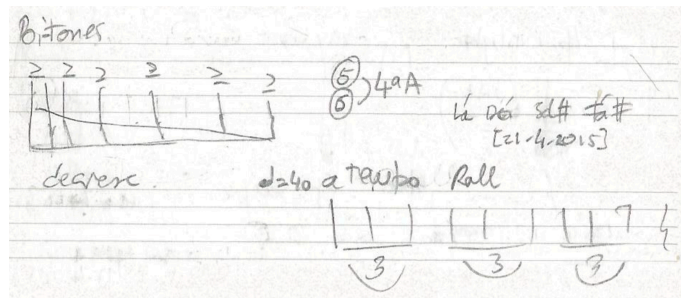


Figura 20 Rascunhos para a simbolização do diabo em *Si amanhece, nos vamos* para guitarra [MLSKN].

***The Fireflies, twinkling among leaves, make the stars wonder* para guitarra e electrónica ao vivo
(2015, rev. 2018)⁶⁴**

Esta peça (cujo título se traduz por Os pirilampos, cintilando entre folhas, deixam curiosas as estrelas) foi escrita no âmbito do meu doutoramento. A minha investigação incluiu um estudo dos sons produzidos pela técnica de multifónicos na guitarra amplificada (Torres, 2015), pelo que era necessário implementar resultados deste estudo. Aquela técnica seria então um dos elementos composicionais principais da peça e eu queria usá-la apenas convencionalmente (i.e., a corda é deixada a vibrar depois de ser excitada uma única vez), como o recordei uns meses mais tarde (Torres, 2015).

Escrever uma peça para guitarra e electrónica era algo com o qual um amigo compositor tinha vindo a insistir comigo desde que frequentámos a academia Acanthes de 2007 em Metz, França, umas semanas depois de nos conhecermos em Paris [TF-1]. Nesse curso escutei os ensaios e a estreia de uma peça dele para quarteto de cordas e electrónica, intitulada *Mas de mil luciérnagas* (o qual se traduz por Mais de mil pirilampos). A peça é dedicada às vítimas do massacre de El Mozote (IRCAM, n.d. b), o qual causou mais de 1000 vítimas, tendo depois apenas sido encontrados pirilampos como únicos sobreviventes, os quais só eram visíveis à noite (Moscote, 2011). O facto de ir, finalmente, criar uma peça para guitarra e electrónica, trouxe-me certamente à memória a insistência daquele amigo e, conseqüentemente, a sua peça, pelo que decidi dedicar-lhe a minha peça e inspirar-me em aspectos de pirilampos [MLSKN].

O que mais me chamou a atenção foram as características da sua luminescência. Através de uma pesquisa bibliográfica, cheguei a publicações nas quais li que há espécies que emitem impulsos de luz segundo padrões precisos e outras emitem luz continuamente [MLSKN].⁶⁵ Decidi então usar as características de emissão por impulsos de várias espécies para criar um fundo sonoro contra o qual apresentaria os sons de multifónicos [MLSKN]. Converti os padrões de impulsos em ostinatos; e fiz corresponder o género da espécie e o brilho da sua luminescência a alturas para os sons, os quais escolhi produzir percutindo com uma palheta uma corda abafada, como o recordei uns meses depois

⁶⁴ As referências das fontes de informação deste processo encontram-se na Tabela A13 do Anexo.

⁶⁵ Entre estas publicações encontram-se: Lloyd, J. E. (2004). Fireflies (Coleoptera: Lampyridae). In J. Capinera (Ed.), *Encyclopedia of Entomology*, vol. 2 (pp. 840–862). Kluwer Academic Publishers; Lewis, S. M., & Cratsley, C. M. (2008). Flash Signal Evolution, Mate choice, and Predation in Fireflies. *Annual Review of Entomology*, 53, 293–321. (Torres, 2015).

(Torres, 2015). Na introdução da peça, escolhi simbolizar a emissão contínua de luz e o vôo daqueles insectos (Torres, 2015), para o qual usei sons sustentados produzidos através do raspar de uma palheta numa corda abafada (*vide* Fig.21).

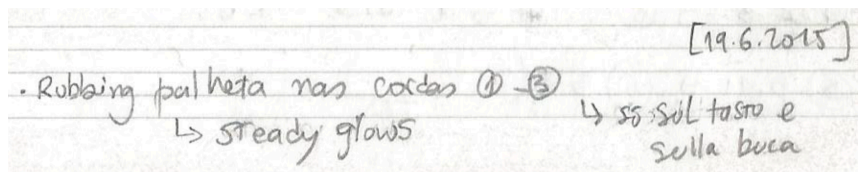


Figura 21 Anotação da ideia para os sons que simbolizam a emissão contínua de luz de algumas espécies de pirilampos em *The Fireflies, twinkling among leaves, make the stars wonder* para guitarra amplificada e electrónica ao vivo [MLSKN].

A forma da peça não foi só inspirada pelo tipo de luminescência dos pirilampos. Como recordei uns meses mais tarde, ao me informar sobre pirilampos, encontrei em epígrafe a um dos artigos que li um epigrama do poeta indiano Rabindranath Tagore e achei-o adequado para o título da peça (Torres, 2015). Simbolizar as estrelas, cujo cintilar, tal como o dos pirilampos, é visível à noite era algo que, no entanto, já tinha sido inspirado pela ideia matriz do processo [MLSKN]. Para isso, usei sons de multifónicos que, aludindo à forma do epigrama, são introduzidos na segunda parte da peça. Segundo a minha memória, a escolha dos sons e a forma como compus com eles procurou também aludir ao epigrama.

Revi a peça três anos mais tarde. Tinha sido abordada por uma associação portuguesa dedicada à promoção de música contemporânea – através da sua presidente, que tinha conhecido cerca de 15 anos antes num seminário de composição de Emmanuel Nunes – quanto à possibilidade de apresentar a peça num festival [TF-2]. Isto não só me fez considerar uma revisão da peça, como me motivou a realizá-la, tendo a revisão acabado por ser financiada por aquela associação. Para além disso, foi influenciada por *Luminescências*, a qual partiu de *The Fireflies*: os momentos finais de ambas as partes desta foram apropriados daquela [MLSKN, TF-3, L-3].

***Luminescências para guitarra e electrónica ao vivo (2018)*⁶⁶**

Esta peça foi encomendada pela associação que financiou a revisão de *The Fireflies, twinkling among leaves, make the stars wonder*. A peça deveria ser escrita para um instrumento à escolha e electrónica (sabendo da minha preferência por instrumentos ressonantes, a presidente da associação sugeriu-me guitarra ou harpa), durar cerca de 2 minutos e ter um nível de aprendizagem de conservatório; seria incluída num volume de uma colectânea associada ao projecto; e estreada num festival [L-1]. Perante estas condições, foram espontâneas a escolha da guitarra, pois fazia parte da minha investigação e andava a rever *The Fireflies*, e, dada esta última situação, gerar a peça a partir desta [L-2]. A compensação financeira e estarem previstas a sua edição e a sua estreia ter-me-ão motivado a aceitar a encomenda.

⁶⁶ As referências das fontes de informação deste processo encontram-se na Tabela A14 do Anexo.

Na primeira parte de *Luminescências*, possivelmente devido à curta duração que a peça deveria ter, decidi justapor ideias da introdução e da primeira parte de *The Fireflies* [MLSKN]. Apropriei-me assim dos modos de produção que simbolizam ambos os tipos de luminescência, e ainda de padrões de emissão – a Figura 22 mostra a minha selecção dos padrões. Na segunda parte de *Luminescências*, para aludir à segunda parte de *The Fireflies*, quis apenas fazer uso de sons isolados de multifónicos, tendo escolhido (e usado) sons diferentes daqueles usados nesta peça [MLSKN, L-3].

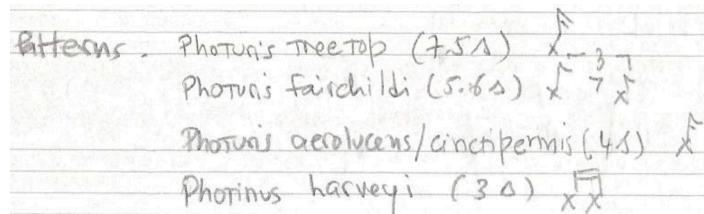


Figura 22 Padrões de emissão de luz de pirilampos (seminima = 60) seleccionados de entre aqueles usados em *The Fireflies*, *twinkling among leaves, make the stars wonder* para serem usados em *Luminescências* [MLSKN].

Estudo em jeito de homenagem para harpa e electrónica ao vivo (2019)⁶⁷

Esta peça foi encomendada pela mesma associação que encomendou *Luminescências* e para o mesmo projecto para o qual esta tinha sido escrita. Aliás, o primeiro contacto da presidente daquela associação ocorreu dias depois do primeiro contacto relativo à encomenda de *Luminescências* [EJH-1]. As condições foram as mesmas. O instrumento apenas ficou determinado aquando da formalização da encomenda mais de um ano depois, tendo esta decisão sido daquela presidente com base nas sugestões que tinha feito para *Luminescências* [EJH-2].

A formalização da encomenda ocorreu poucos dias após o nascimento da minha filha. Pensei então que lhe poderia dedicar a peça, o que me trouxe à memória a peça *Einspielung I* para violino solo (1979) de Emmanuel Nunes [MLSKN]. Esta peça, que já tinha sido fonte de inspiração em SMPG, é dedicada à sua filha Martha (IRCAM, n.d.a), então recentemente nascida. No seminário de composição em que o pude escutar e analisar a peça, recorde-me de ele dizer que iria contar algo que até ao momento nunca tinha dito. A revelação foi que a sua secção final tinha sido composta a partir de uma canção de embalar popular portuguesa cujo título ele já não se recordava bem [EJH-3]. Ao analisá-la uns tempos depois, concluí que se tratava da segunda metade de *Ó, ó, menino, ó de Trás-os-montes*. Decidi então, em jeito de homenagem a Nunes, apropriar-me daquela melodia [MLSKN], a qual cantava já à minha filha desde os últimos meses de gestação e acabei por usar exclusivamente na peça [EJH-4].

Einspielung I conduziu também directamente ao texto musical. Escolhi usar não só a mesma transposição da melodia, como também as mesmas alturas das notas (excepto quando fora do registo da harpa) [MLSKN], as quais são fixas na peça de Nunes (1982). Ao contrário deste, quis seguir a melodia da canção do princípio ao fim. Como há frases desta que se repetem, as únicas que Nunes realmente deixou de fora são as frases inicial e final. Quis diferenciar aquelas frases, o que aconteceu

⁶⁷ As referências das fontes de informação deste processo encontram-se na Tabela A15 do Anexo.

através da composição livre, ao contrário das restantes frases [MLSKN, EJK-4]. A Figura 6 mostra o meu plano para as frases com alturas fixas.

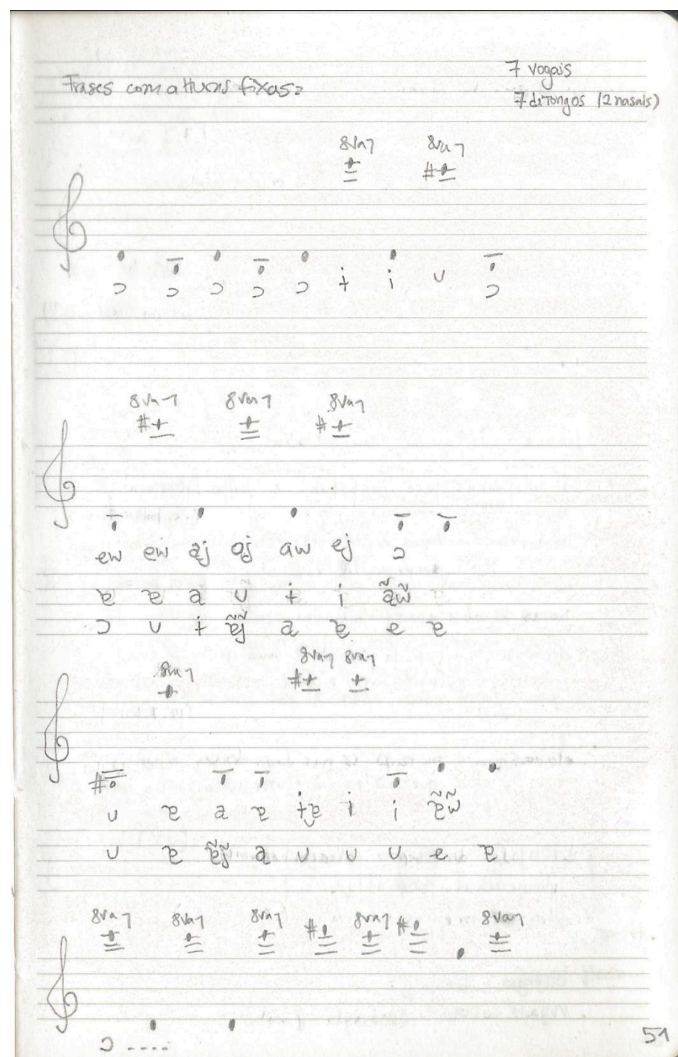


Figura 23 Plano para as alturas fixas em *Estudo em jeito de homenagem* [MLSKN].

A canção em si inspirou também algumas ideias. Nas frases em que fixei as alturas, segui a proporção das suas durações na canção, excepto no final de cada uma [EJH-4]. Segui também o seu texto. Mais precisamente os fonemas vocálicos das suas sílabas, como poderá já ter sido observado na Figura 23. Assim, os sons ressoam ou não consoante o fonema é um ditongo ou uma vogal, respectivamente; o seu timbre difere consoante o fonema é aberto ou fechado; e são produzidos com tremolo se o fonema é usado em rimas [MLSKN]. Algumas destas ideias são remissivas das ideias para *MSTRG*.

A parte da electrónica foi inspirada pela canção e não só. As duas frases que se repetem na canção com o mesmo texto são gravadas na sua primeira intervenção, e a gravação é reproduzida aquando da sua repetição [EJH-4]. Escolhi reproduzi-las com a qualidade de uma gravação da década 1960-1970 [MLSKN] pois recordo-me de querer aludir às conhecidas recolhas de canções tradicionais portuguesas feitas por Michel Giacometti e Fernando Lopes Graça, das quais terei tido conhecimento enquanto aluna da Academia de Amadores de Música, à qual Lopes Graça esteve ligado.

MSTRG-TRLD para sete percussionistas (2020)⁶⁸

Esta peça resultou de novo de uma encomenda da associação que encomendou *Luminescências e Estudo em jeito de homenagem* [MTRLD-1]. Deveria ser escrita uma obra para sete percussionistas com uma duração entre 12 e 20 minutos para ser estreada num festival de percussão no qual estariam representadas as sete instituições superiores portuguesas nas quais existia um curso de percussão [MTRLD-1]; e usar apenas os instrumentos disponíveis [MTRLD-2]. Para além da compensação financeira e de estar prevista a sua estreia, motivou-me também o facto de a peça ser para uma das minhas famílias de instrumentos preferidas [MTRLD-3].

Na origem desta peça estão outras três de minha autoria. Ao procurar ideias, pensei originalmente nas minhas duas peças para percussão: *SMPG*, cuja ideia matriz foi realizar uma transcrição da peça electroacústica *Shaking Mendeleev in the Presence of a Guitar*; e *MSTRG*, cujo processo seguiu o poema *O Mostrengo* de Fernando Pessoa. Mas este poema tinha já estado presente em *Mostrengo-Interlude*, a qual fez uso de material de *Shaking*. Isto levou-me a pensar então, que o processo poderia seguir o desenrolar de *Mostrengo-Interlude* usando os excertos de *MSTRG* correspondentes a cada verso de *O Mostrengo*, bem como os excertos de *SMPG* correspondentes aos excertos de *Shaking* usados em *Mostrengo-Interlude* [MLSKN]. Tal como para *MSTRG*, o título consistiria nas letras de *Mostrengo-Interlude* que são lidas como consoantes [MLSKN] (a letra N depois de uma vogal serve para nasalar aquela vogal).

Mas acabei por alterar a minha ideia matriz. Decidi seguir apenas o encadeamento das leituras em *Mostrengo-Interlude*, citando as partes de *MSTRG* correspondentes ao poema. Isto porque, baseando-me numa das ideias de *MSTRG*, decidi que, para acompanhar as citações desta, usaria quase exclusivamente instrumentos relativos ao personagem a quem se está a referir o personagem que está a falar (e.g., quando o narrador se refere ao Homem do leme, o acompanhamento é produzido por peles) [MLSKN]. Assim, apropriei-me livremente de material e gestos de *SMPG* [MTRLD-4, MTRLD-5].

Relativamente à apropriação de material de *MSTRG*, apenas são citados os excertos correspondentes aos versos do narrador. Os excertos relativos ao Homem do leme acabaram por ser parafraseados; e no que respeita ao Mostrengo, houve apenas apropriação de gestos [MTRLD-5, MTRLD-6]. A distribuição do material apropriado pelas linhas da percussão (vide Fig. 24) foi inspirada pelo facto de, em *MSTRG*, a cada personagem estarem associados instrumentos de diferentes famílias da percussão, bem como pela existência de dois recitantes em *Mostrengo-Interlude*.

1 (N-LMC)	2 (M-JV)	3 (HL-LMC)	4	5 (HL-JV)	6 (M-LMC)	7 (N-JV)
-----------	----------	------------	---	-----------	-----------	----------

Figura 24 Cabeçalho de uma tabela com o plano de distribuição do material apropriado de *MSTRG* em *MSTRG-TRLD* (1–7: linhas da percussão; N/M/HL: personagens do poema no qual se inspirou *MSTRG*; LMC/JV: recitantes do poema nas gravações usadas em *Mostrengo-Interlude*) [MTRLD-7].

⁶⁸ As referências das fontes de informação deste processo encontram-se na Tabela A16 do Anexo.

Referências

- Bonnet, A. (1988). Écriture et perception: À propos de *Messagesquise* de Pierre Boulez. *In Harmoniques*, 3. <http://articles.ircam.fr/textes/Bonnet88a>
- De Falla, M. (1989). Homenaje: Pour le tombeau de Claude Debussy (R. Purcell, Ed.). Chanterelle (Obra original publicada em 1926).
- Defilla, P. A. (Realizador). (2005). *Furcht und Verlangen: Musik von Helmut Lachenmann* [DVD]. Schott.
- Giráldez, M. C. P. (2017). Influencias del Concurso de Granada de 1922 en la Definición de “Lo jondo”. *Música Oral del Sur*, 14, 35–68. <http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/ojs/index.php/mos/article/view/211>
- Hearn, G. (2010). *A concise history of 20th century music*. Mel Bay.
- IRCAM. (n.d. a). *Einspielung I, Emmanuel Nunes*. <http://brahms.ircam.fr/en/works/work/10847>
- IRCAM. (n.d. b). *Mas de mil luciernagas (Plus de mille lucioles), pour quatuor à cordes et haut-parleurs, Francisco Huguet*. http://medias.ircam.fr/x1d4226_francisco-huguet-mas-de-mil-luciernagas
- Les Mots des Autres. (2019, 25 de Março). *Les trois coups au théâtre*. <http://compagnie-theatre.fr/torquent-per-conubia-nostra/#comments>
- Manuel, P. (2003). Flamenco guitar: History, style, status. In V. Coelho (Ed.), *The Cambridge companion to the guitar* (pp. 13–32). Cambridge University Press. <http://doi.org/10.1017/CCOL9780521801928>
- Moscote, A. C. L. (2011, 6 de Setembro). *Análisis de la Obra "Luciérnagas en el Mozote"* [Entrada de Blog]. <http://alievamoscote2011informatica.blogspot.de/2011/09/analisis-de-la-obra-luciernagas-en-el.html>
- Nunes, E. (1982). *Einspielung I*. Jobert.
- Olmedo, A. S. (1996). Polifemo de Oro. In L. G. Lorca (Ed.), *La guitarra: Visiones en la vanguardia* [catálogo de exposição] (pp. 1–24). Huerta de San Vicente – Casa-Museo Federico García Lorca.
- Rostand, E. (1990). *Cyrano de Bergerac* (Prefácio e notas de P. Citti). Librairie Générale Française (Obra original publicada em 1897).
- Spalding, W. (Entrevistador) & De la Torre, J. R. (Entrevistado). *Rey de la Torre discusses Manuel de Falla's Homage to Debussy*. <http://www.guitarist.com/rey-de-la-torre-discusses-manuel-de> (Obra original publicada em 1976).
- Torres, R. (2020a). A mysterious black silhouette: From a print to a new form of usage of guitar multiphonics. *Leonardo Music Journal*, 30, 73–78. http://doi.org/10.1162/lmj_a_01083
- Torres, R. (2020b). Si amanece, nos vamos for solo guitar: Using multiphonics in a new way. *Revista Vórtex*, 8(3). <http://doi.org/10.33871/23179937.2020.8.3.1.7>
- Torres, R. L. (2015). *A new chemistry of sound: The technique of multiphonics as a compositional element for guitar and amplified guitar* [Tese de doutoramento, Universidade Católica Portuguesa]. <http://hdl.handle.net/10400.14/21230>
- ZKM. (n.d.). *Pedro Bittencourt*. <https://zkm.de/de/person/pedro-bittencourt>

ANEXO: Fontes de informação citadas nos relatos

Tabela A1 Fontes de informação dos relatos de *Cyrano-Szenen*

Referência	Características	Conteúdo (Data)
CS-1	Folha A4 solta manuscrita	Frente (F): Plano e ideias para uma peça para clarinete e violoncelo (Outubro 2003 a Janeiro 2004) Verso (V): Apontamentos de duas aulas individuais de composição sobre o trabalho realizado para uma peça para clarinete e violoncelo (19.1.2004 & 30.4.2004)
CS-2	Folha A4 solta manuscrita	F: Plano original da peça (4.3.2004 e Abril 2004) V: Apontamentos de uma aula individual de composição sobre o trabalho realizado para <i>Cyrano-Szenen</i> (30.4.2004)
CS-3	Folha A4 pautada solta manuscrita	F: Esboços das partes I e II de <i>Cyrano-Szenen</i> – o da parte II está incompleto pois continua noutra folha (Janeiro a Abril 2004; comentário acrescentado a 4.2.2009) V: Rascunhos de acordes, tabela dos primeiros 14 parciais das cordas 4 a 6 da guitarra, notas de sons de multifónicos (sem data)
CS-4	Caderno A4	Programa da representação de <i>Cyrano de Bergerac</i> pelo grupo de teatro In Impetus na Escola Secundária Maria Amália Vaz de Carvalho (sem data)
CS-5	Folhas de revista soltas (formato não convencional)	Programação cultural do suplemento da revista <i>Sete</i> , onde se inclui a representação de <i>Cyrano de Bergerac</i> na Escola Secundária Maria Amália Vaz de Carvalho (13.7.1994)
CS-6	Ficheiro de computador (.doc)	Páginas introdutórias à partitura original de <i>Cyrano-Szenen</i> : p. 1: capa; p. 2: introdução; p. 3: conteúdo, com indicação em parênteses rectos das cenas nas quais se inspira cada parte (última modificação a 22.11.2004)
CS-7	Folhas A4 dactiloscritas e manuscritas, encadernadas com argolas de plástico	Partitura original de <i>Cyrano-Szenen</i> . Contém plano para <i>Cyrano-Szenen II</i> no verso de uma folha (sem data)
CS-8	Folha A4 pautada solta manuscrita	F: Esboço parcial da parte III de <i>Cyrano-Szenen</i> (sem data) V: Continuação do esboço da parte III (Outubro 2004); Rascunhos – um deles de ideia para o início da parte V (sem data)
CS-9	Duas folhas A4 dobradas ao meio dactiloscritas	Folha de sala do concerto <i>Musiques pour les sons qui tournent</i> no Hector Auditorium do International Department, Karlsruhe (17.6.2004)
CS-10	Folha A4 pautada solta manuscrita	F: Final do esboço da parte II de <i>Cyrano-Szenen</i> (Janeiro a Abril 2004); Dois esboços para o nome Bergerac – um deles o da parte VIb – e notas/acordes dos nomes de outros personagens (Junho-Julho 2004) V: Esboço da parte IV (Julho 2004)
CS-11	Folha A4 pautada solta manuscrita	F: Esboço da parte V de <i>Cyrano-Szenen</i> – menciona o visionamento do filme (Outubro de 2004) V: Esboço da parte VIa (Outubro 2004); Apontamentos de uma aula individual de composição sobre o trabalho realizado para <i>Cyrano-Szenen</i> (27.10.2004)
CS-12	Página na internet	Compras na Amazon.de a 21.10.2004 (página acedida a 4.7.2022)
CS-13	DVD	Filme <i>Cyrano de Bergerac</i> de Jean-Paul Rappeneau. Edição de Concorde (2002)
CS-14	Folhas A4 dactiloscritas encadernadas com argolas de plástico	Guião usado na representação da peça <i>Cyrano de Bergerac</i> pelo grupo de teatro In Impetus em 1994 (sem data; com a identificação de Rita Torres e o ano escolar frequentado: 1993/1994)
CS-15	Livro de bolso	Peça de teatro <i>Cyrano de Bergerac</i> de Edmond Rostand. Edição de Librairie Générale Française (1990). A primeira página tem escrito a lápis as cenas nas quais foi buscada inspiração para cada parte.

Tabela A2 Fontes de informação dos relatos de *Shaking Mendeleev in the Presence of a Guitar*

Referência	Características	Conteúdo (Data)
EA	Caderno A5 maioritariamente manuscrito, contém colagens de textos dactilografados	Apontamentos de aprendizagem de programas de informática musical e ideias para as peças electroacústicas (várias datas entre 9.4.2004 e 31.1.2009).
SHKNG-1	Ficheiros de computador (.sd2)	Gravações originais de material para <i>Shaking Mendeleev in the Presence of a Guitar</i> (várias datas entre 25.6.2004 e 6.8.2004)
SHKNG-2	Folhas A4 dobradas ao meio dactiloscritas	Programa de dois concertos do Institut für neue Musik und Medien da Hochschule für Musik Karlsruhe a 12 e 15 de Janeiro de 2005: no alinhamento do último encontra-se em estreia <i>Shaking Mendeleev in the Presence of a Guitar</i> .
SHKNG-3	Folhas A4 dobradas ao meio dactiloscritas	Programa de um concerto no qual participou o Institut für neue Musik und Medien da Hochschule für Musik Karlsruhe a 9.6.2005: no alinhamento encontra-se <i>Shaking Mendeleev in the Presence of a Guitar</i> .

Tabela A3 Fontes de informação dos relatos de *Cyrano-Szenen II*

Referência	Características	Conteúdo (Data)
CSII-1	Folha A4 dobrada em três partes	Programa do concerto <i>Anklang 3</i> da série <i>Nachtklänge: neue Musik in der INSEL</i> a 14.7.2006 promovido pelo Badisches Staatstheater: no alinhamento encontra-se em estreia <i>Cyrano-Szenen II</i> .
CSII-2	Folha A4 solta manuscrita	Apontamentos de um seminário de composição com Wolfgang Rihm (6.10.2005)
CS-7	vide Tabela A1	vide Tabela A1
CSII-3	Ficheiro de computador (.doc)	Plano para <i>Cyrano-Szenen II</i> (última modificação a 21.1.2006)
CSII-4	Folhas A4 soltas dactiloscritas e manuscritas	Rascunhos para partes I, II, III e V e esboço da parte VIb da forma planeada de <i>Cyrano-Szenen II</i> (sem data)
CSII-5	Quatro folhas A4 pautadas manuscritas juntas com fita-cola	Frente: Esboço da parte I da forma definitiva de <i>Cyrano-Szenen II</i> , instrumentada segundo o plano inicial: flauta, oboé, clarinete, fagote, trompa, violoncelo e percussão; início do esboço da parte IV da forma definitiva de <i>Cyrano-Szenen II</i> com a instrumentação definitiva: substituição da trompa por um segundo fagote (sem data). Verso: Esboço da parte II da forma definitiva de <i>Cyrano-Szenen II</i> , instrumentada segundo o plano inicial (sem data).
CSII-6	Ficheiros de computador (.mus)	Partitura da versão definitiva de <i>Cyrano-Szenen II</i> (última modificação a 8.6.2006)

Tabela A4 Fontes de informação dos relatos de *Quando eu morrer: Vertonungsversuche um den Tod*

Referência	Características	Conteúdo (Data)
QEM-1	Ficheiro de computador (.doc)	p. 1 (orientação vertical): três poemas escolhidos para a criação de canções, estando sublinhados os versos a serem musicados; p. 2: em branco; p. 3 (orientação horizontal): excertos da p.1 com ordem atribuída; p. 4 (orientação horizontal): excertos da p.1 com ordem e tipo de voz atribuídos; para dois deles, os versos estão evidenciados em rectângulos; para um deles: há ideias para a peça e a escanção do poema (última modificação a 18.11.2003)
QEM-2	Ficheiro de computador (.mus)	Rascunho para uma canção para meio-soprano e piano intitulada <i>A minha morte</i> com poema de Florbela Espanca (última modificação a 18.11.2003)
QEM-3	Ficheiro de computador (.mus)	Rascunho para uma canção para soprano e piano intitulada <i>A minha morte</i> com poema de Florbela Espanca (última modificação a 27.1.2004)
QEM-4	Ficheiro de computador (.doc)	p. 1: como na p. 1 de QEM-1 p. 2: poema adicional, estão sublinhados os versos a serem musicados; p. 3, 4: em branco; p. 5: como na p. 3 de QEM-1; p. 6: tradução para inglês da p. 4; p. 7: como na p. 4 de QEM-1 mas sem tipo de voz atribuído e com ideias para a peça num outro poema; (última modificação a 21.12.2004)
QEM-5	Ficheiro de computador (.doc)	p. 1: em branco; p. 2-4: como nas pp. 5-7 de QEM-5. (última modificação a 14.10.2006)
QEM-6	Folha A4 dobrada ao meio dactiloscrita	Programa de um concerto no contexto da <i>finissage</i> da exposição <i>Iannis Xenakis: Musik und Architektur</i> no Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe (ZKM) a 4.10.2006.
QEM-7	Folha A3 dobrada em 6 partes	Programa de um concerto dos alunos de composição da Hochschule für Musik Karlsruhe a 31.5.2007: no alinhamento encontra-se <i>Quando eu morrer</i> ; e na restante informação, as suas notas de programa.
QEM-8	Ficheiro de computador (.rtf)	Nomes e datas de nascimento e morte de autores, título de respectivo poema e, entre parênteses, número de página (9.12.2006)
QEM-9	Ficheiro de computador (.png)	Captura de imagem de uma página de internet com o poema de Maria do Rosário Pedreira do qual provém o excerto usado (última modificação a 6.8.2013)
QEM-10	Ficheiro de computador (.doc)	Páginas introdutórias à partitura original de <i>Quando eu morrer</i> : p. 1: capa; p. 2: em branco; p. 3-5: excertos dos poemas usados na peça e sua tradução em alemão. (última modificação a 30.5.2007)
QEM-11	Ficheiro de computador (.mus)	Partitura original de <i>Quando eu morrer</i> (última modificação a 7.6.2007)
QEM-13	Ficheiro de computador (.pdf)	Dossiê de comunicação do 31º Festival Internacional de Música da Winterthur (2009) ⁶⁹
QEM-14	E-mail	De Marcelo Gama perguntando se seria possível adaptar <i>Quando eu morrer</i> à formação do seu ensemble (11.5.2013)

⁶⁹ Disponível em

<https://www.cm-pvarzim.pt/territorio/povoa-cultural/escola-de-musica/actividades/festival-internacional-de-musica-da-povoa-de-varzim/arquivo-2009/dossie-comunicacao-pdf>

Tabela A5 Fontes de informação dos relatos de *um Lieder herum...*

Referência	Características	Conteúdo (Data)
ULH-1	Folha A4 dobrada em três partes	Programa do concerto <i>Anklang 3</i> da série <i>Nachtklänge: neue Musik in der INSEL</i> a 29.6.2006 promovido pelo Badisches Staatstheater: no alinhamento encontra-se em estreia <i>um Lieder herum...</i> (temporada 2006/2007)
ULH-2	Ficheiro de computador (.mus)	Rascunho para uma peça para actor e ensemble com a mesma instrumentação da Serenata em Dó menor KV388 de Mozart (última modificação a 5.4.2007)
ULH-3	Ficheiros de Computador (.mus)	Partitura e partes de versão preliminar de <i>um Lieder herum...</i> (data no título do ficheiro: 2.5.2007)
QEM-7	vide Tabela A4	vide Tabela A4
ULH-4	Folhas A4 pautadas dactiloscritas e manuscritas	Partitura de versão preliminar de <i>um Lieder herum...</i> com anotações das sugestões de alterações dadas por Wolfgang Rihm (sem data)
UHL-5	Ficheiros de Computador (.mus)	Partitura e partes da versão definitiva de <i>um Lieder herum....</i> Foi acrescentada uma secção, reestruturados compassos e acrescentados indicações e símbolos (data no título do ficheiro: 25.6.2007)

Tabela A6 Fontes de informação dos relatos de *Mostrengo-Interlude*

Referência	Características	Conteúdo (Data)
MI-1	E-mail	De Pedro Bittencourt a propósito da sua futura residência no Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe (24.6.2007)
EA	vide Tabela A2	vide Tabela A2
MI-2	Ficheiro de computador (.doc)	Projecto de criação musical (31.8.2008)
MI-3	Folha A4 dobrada ao meio dactiloscrita	Programa do espectáculo <i>Wellen durch Dichter</i> no Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe (ZKM) a 25.4.2008
MI-4	Ficheiro de computador (.pdf)	Transcrição fonética do poema <i>O Mostrengo</i> (26.2.2008)
MI-5	Folha A4 solta dactiloscrita e pintada	Transcrição fonética própria do poema <i>O Mostrengo</i> . As consoantes fricativas surdas estão salientadas manualmente com cores (sem data)
MI-6	Folha A4 solta dactiloscrita e pintada	Sonograma da leitura do poema <i>O Mostrengo</i> por Luís Miguel Cintra. As consoantes fricativas surdas estão salientadas manualmente com cores (sem data)
MI-7	Folha A4 pautada manuscrita	Transcrição das alturas das vogais dos quatro primeiros versos poema <i>O Mostrengo</i> na leitura por Luís Miguel Cintra (sem data)
MI-8	Folha A4 impressa agarrada com fita-cola a folha A4 de papel vegetal manuscrita na qual estão coladas tiras de papel com régua	Frente: Reprodução de fotografia da escultura <i>Adamastor</i> de Júlio Vaz Júnior coberta com folha de papel vegetal com o contorno da escultura e medições de suas secções (sem data) Verso: Transcrição fonética própria do poema <i>O Mostrengo</i> (sem data)
MI-9	Ficheiro de computador (.ptf)	Sobreposição de <i>Shaking Mendeleev in the Presence of a Guitar</i> e leituras de <i>O Mostrengo</i> por Luís Miguel Cintra e João Villaret (30.3.2008)

Tabela A7 Fontes de informação do processo criativo de *SMPG*

Referência	Características	Conteúdo (Data)
SMPG-1	Pasta de computador	Pasta vazia com o nome “SMPG goes instrumental” (criação e última modificação a 20.6.2005)
PERC	Caderno A4 manuscrito e com uma colagem	Caderno de apontamentos dedicado à aprendizagem de características de instrumentos de percussão (contém entre outros informação sobre 52 instrumentos) e à criação de <i>SMPG</i> (contém entre outros a primeira tentativa de transcrição de <i>SMPG</i> e uma colagem com o alfabeto Morse (várias datas entre 17.9.2006 e 12.2.2011))
SMPG-2	Ficheiro de computador (.mus)	Partitura original de <i>SMPG</i> (última modificação a 12.4.2008).
EA	<i>vide</i> Tabela A2	<i>vide</i> Tabela A2
EN	Folha A4 solta manuscrita	Apontamentos num seminário de composição com Emmanuel Nunes (17.4.2002)
CLD	Folha A4 dactiloscrita	Programa de um concerto do Institut für neue Musik und Medien da Hochschule für Musik Karlsruhe a 20 de Janeiro de 2006: no alinhamento encontra-se participação própria na realização da electrónica ao vivo de <i>Con Luigi Dallapiccola</i> (Inverno 2005/2006)
SMPG-3	Ficheiro de computador (.mus)	Esboço de <i>SMPG</i> (última modificação a 11.11.2007).
SMPG-4	E-mail	Envio a Isao Nakamura de ficheiro PDF com introdução de <i>SMPG</i> (1.5.2009)
MSTRG-0	Folha A4 pautada manuscrita	Frente: Plano dos fonemas de cada verso a representar em <i>MSTRG</i> e sua contagem (6-8.4.2009 & 3.9.2009) Verso: Continuação do plano da página da frente; [invertido] Dois esboços do início de <i>MSTRG</i> (Março 2009)
SMPG-5	Folha A4 dobrada ao meio dactiloscrita	Programa de um concerto da classe de percussão da Escola Superior de Música de Karlsruhe nesta instituição a 2.6.2009; no alinhamento encontra-se <i>SMPG</i>
ABSCHLKNZ	Folhas A4 dobradas e agrafadas ao meio	Programa do concerto final de curso de Rita Torres em Hochschule für Musik Karlsruhe a 28.10.2009
SMPG-6	Ficheiro de computador (.mus)	Partitura revista de <i>SMPG</i> . Entre outros foram prolongadas/encurtadas e alteradas as secções II, VII e XIII (última modificação a 30.9.2009)

Tabela A8 Fontes de informação dos relatos de *Cyrano-Szenen III*

Referência	Características	Conteúdo (Data)
CSIII-1	Folha A4 dobrada ao meio dactiloscrita	Programa do concerto final de curso de Wang Jue na Hochschule für Musik Karlsruhe a 31.1.2009 às 16h (Parte I)
CSIII-2	Folha A4 dobrada ao meio dactiloscrita	Programa do concerto final de curso de Patrick Sutardjo na Hochschule für Musik Karlsruhe a 31.1.2009 às 16h (Parte II)
CSIII-3	Cartolina em formato não convencional	Panfleto com informação sobre o concurso Crossover Composition Award 2009 para dois violinos (sem data)
CSIII-4	E-mail	Comunicação da exclusão da ronda final do concurso Crossover Composition Award (12.8.2009)
CSIII-5	Folha A4 pautadas manuscrita	Frente (F): Notas e código Morse do nome Bergerac; rascunho para introdução da peça (Março 2009) Verso (V): Notas de um excerto de <i>Cyrano-Szenen</i> apropriado por <i>Cyrano-Szenen II</i> (sem data)
CSIII-6	Folha A4 pautadas manuscrita	F: Notas dos nomes próprios e apelidos de três personagens de <i>Cyrano de Bergerac</i> (Março 2009) V: Plano de notas a usar em cada “secção” de <i>Cyrano-Szenen III</i> (sem data)
CSIII-7	2 folhas A4 pautadas manuscritas juntas com fita-cola	F: Esboço do final da introdução da parte III de <i>Cyrano-Szenen III</i> V: Esboço da secção principal da parte III de <i>Cyrano-Szenen III</i> (ambos sem data)
CSIII-8	2 folhas A4 pautadas manuscritas juntas com fita-cola	F: Esboço da parte IV de, e rascunhos para, <i>Cyrano-Szenen III</i> (sem data) V: Rascunhos para <i>Cyrano-Szenen III</i> (sem data)
CSIII-9	Ficheiro de computador (.mus)	Partitura de <i>Cyrano-Szenen III</i> (última modificação a 15.10.2009)
GT	Ficheiro de computador (.pdf)	Digitalização da partitura de <i>Gran Torso</i> Helmut Lachenmann (última alteração a 18.12.2008)

Tabela A9 Fontes de informação dos relatos de *MSTRG*

Referência	Características	Conteúdo (Data)
MSTRG-1	Dua folhas A4 dobradas ao meio dactiloscritas	Programa de um concerto do coro Vox Pulchra na Hochschule für Musik Karlsruhe com obras dos alunos da classe de composição de Wolfgang Rihm a 22.4.2009
ABSCHLKNZ	vide Tabela A7	vide Tabela A7
MI-4–MI-6	vide Tabela A6	vide Tabela A6
MSTRG-2	Folha A4 solta manuscrita dobrada em duas partes	Ideias para uma peça para quatro vozes e percussão intitulada <i>O Mostrengo</i> (várias datas entre 8.10.2008 e 11.1.2009)
MSTRG-3	Ficheiro de computador (.doc)	p. 1: Citações de Berio do livro <i>Remembering the Future</i> e de Boulez do livro <i>Points de Repère</i> ; Citação incompleta de Boulez do livro <i>Relevés d'Apprenti</i> . p. 2: Continuação da citação de Boulez do livro <i>Relevés d'Apprenti</i> ; Citação de Nono do livro <i>Écrits</i> . As páginas onde se encontram as citações estão todas identificadas (última modificação a 5.2.2009)
MSTRG-4	DVD	Cópia do documentário <i>Furcht und Verlangen: Musik von Helmut Lachenmann</i> de Peider A. Defilla. Editado por Schott em 2005 (copiado a 15.4.2007)
MSTRG-5	Cinco folhas A4 impressas com pautas de uma linha e manuscritas	Esboço de <i>MSTRG</i> (sem data)
MSTRG-6	Seis folhas A4 dactilografadas e manuscritas encadernadas com argolas	Partitura original de <i>MSTRG</i> usada nas duas revisões da peça. Foi usada uma cor diferente para as alterações da segunda revisão (Novembro de 2010 e Outubro de 2014)
MSTRG-7	Ficheiro de computador (.mus)	Partitura revista de <i>MSTRG</i> . Entre outros, foram encurtadas secções, tendo nalgumas sido substituídos instrumentos, e foi eliminado um instrumento (última actualização a 20.10.2014)
MSTRG-8	E-mail	Anúncio de resultados aos participantes do concurso <i>Shut up and listen</i> (10.11.2014)

Tabela A10 Fontes de informação dos relatos de *Aquelarre step-by-step*

Referência	Características	Conteúdo (Data)
ASBS-1	E-mail	De Teresa Carrasco convidando para escrever para o projecto <i>Aquelarre</i> da plataforma chaotic.moebius (14.11.2011)
ASBS-2	Ficheiro de computador (.mus)	Partitura de <i>Aquelarre step-by-step</i> (última modificação a 3.10.2012)
MLSKN	Caderno de bolso Moleskine com folhas pautadas manuscrito	Caderno com ideias e informações para/sobre processos criativos (várias datas entre Primavera/Verão 2005 e 27.6.2020)
ASBS-3	Folha A4 dactiloscrita	Programa de dois concertos do projecto <i>Aquelarre</i> a 19 e 20 de Novembro de 2012, organizados por chaotic.moebius (sem data)

Tabela A11 Fontes de informação dos relatos de *Le tombeau de Falla*

Referência	Características	Conteúdo (Data)
LTF-1	E-mail	Convite de Anna Alàs i Jové para apresentar uma peça para voz e guitarra num concerto em Barcelona (26.7.2012)
LTF-2	Livro	Catálogo da exposição <i>La Guitarra: Visiones en la Vanguardia</i> editado por Laura G. Lorca e publicado por Huerta de San Vicente – Casa-Museo Federico García Lorca (1996)
LTF-3	Ficheiro de computador (.doc)	Poemas <i>La guitarra</i> , <i>Las seis cuerdas</i> , <i>Memento</i> e <i>Adivinanza de la guitarra</i> de F. García Lorca e duas traduções para inglês de <i>La guitarra</i> (última modificação a 13.4.2007)
LTF-4	Ficheiro de computador (.doc)	Poemas <i>La guitarra</i> , <i>Adivinanza de la guitarra</i> , <i>Las seis cuerdas</i> e <i>Memento</i> de F. García Lorca. Estão assinaladas as frases repetidas de <i>La guitarra</i> (última modificação a 4.9.2009)
MLSKN	vide Tabela A10	vide Tabela A10
LTF-5	Ficheiro de computador (.mus)	Partitura de <i>Le tombeau de Falla</i> (última modificação a 26.12.2013)
LTF-6	Ficheiro de computador (.doc)	Cópia do texto de uma página de internet contendo uma entrevista de 1976 de W. Spalding a J. Rey de la Torre (última modificação a 5.12.2012)
LTF-7	Ficheiro de computador (.pdf)	Textos editados por Versos Libres (Havana, 2005) de F. G. Lorca e M. de Falla sobre o <i>cante jondo</i> (última modificação a 19.12.2012)

Tabela A12 Fontes de informação dos relatos de *Si amanhece, nos vamos*

Referência	Características	Conteúdo (Data)
SANV-1	E-mail	Convite de Jürgen Ruck para escrever para um concerto em Portugal (7.11.2014)
MLSKN	vide Tabela A10	vide Tabela A10

Tabela A13 Fontes de informação dos relatos de *The Fireflies, twinkling among leaves, make the stars wonder*

Referência	Características	Conteúdo (Data)
MLSKN	vide Tabela A10	vide Tabela A10
TF-1	E-mail	De Francisco Huguet perguntando, entre outros, pela peça para guitarra e electrónica (23.9.2007)
TF-2	E-mail	De Diana Ferreira da associação Arte no Tempo perguntando pela possibilidade de apresentar <i>The Fireflies, twinkling among leaves, make the stars wonder</i> num festival em 2019 (27.10.2017)
TF-3	Ficheiro de computador (.mus)	Partitura de <i>The Fireflies, twinkling among leaves, make the stars wonder</i> (última modificação a 5.3.2019)
L-3	vide Tabela A14	vide Tabela A14
MLSKN	vide Tabela A10	vide Tabela A10

Tabela A14 Fontes de informação dos relatos de *Luminescências*

Referência	Características	Conteúdo (Data)
L-1	E-mail	De Diana Ferreira da associação Arte no Tempo perguntando pela possibilidade de compor para um projecto pedagógico (11.11.2017)
L-2	E-mail	Enviado a Diana Ferreira aceitando o seu convite do dia anterior [L-1] (12.11.2017)
L-3	Ficheiro de computador (.mus)	Partitura de <i>Luminescências</i> (última modificação a 17.9.2018)
MLSKN	vide Tabela A10	vide Tabela A10

Tabela A15 Fontes de informação dos relatos de *Estudo em jeito de homenagem*

Referência	Características	Conteúdo (Data)
EJH-1	E-mail	De Diana Ferreira da associação Arte no Tempo perguntando pela possibilidade de compor para para o mesmo projecto para o qual seria escrita <i>Luminescências</i> (19.11.2017)
EJH-2	E-mail	De Diana Ferreira a formalizar a encomenda de uma peça para harpa e electrónica, a qual seria publicada no terceiro volume da colectânea Nova Música para Novos Músicos (29.1.2019)
EJH-3	Folha A4 solta manuscrita	Apontamentos de um seminário de composição com Emmanuel Nunes (18.4.2002)
MLSKN	vide Tabela A10	vide Tabela A10
EJH-4	Folhas soltas pautadas A4 manuscritas	Partitura de <i>Estudo em jeito de homenagem</i> (21.8.2019)

Tabela A16 Fontes de informação dos relatos de *MSTRG-TRLD*

Referência	Características	Conteúdo (Data)
MTRLD-1	E-mail	De Diana Ferreira da associação Arte no Tempo a confirmar a encomenda de um septeto de percussão (18.12.2019)
MTRLD-2	E-mail	De Diana Ferreira da associação Arte no Tempo a indicar os instrumentos disponíveis para o septeto de percussão (4.3.2020)
MTRLD-3	E-mail	Enviado a Diana Ferreira em resposta a um e-mail que inquiria acerca da possibilidade de compor um septeto de percussão para o Festival Itinerante de Percussão (1.1.2019)
MLSKN	vide Tabela A10	vide Tabela A10
MTRLD -4	Ficheiro de computador (.mus)	Partitura revista de <i>SMPG</i> (última modificação a 30.9.2009)
MTRLD -5	Ficheiro de computador (.mus)	Partitura de <i>MSTRG-TRLD</i> (última modificação a 14.9.2020)
MTRLD -6	Ficheiro de computador (.mus)	Partitura revista de <i>MSTRG</i> (última modificação a 20.4.2014)
MTRLD-7	Ficheiro de computador (.xls)	Plano de distribuição do material apropriado de <i>MSTRG</i> em <i>MSTRG-TRLD</i> (última modificação a 16.12.2020)