



Universidade de Aveiro
2021

**Rui Carlos
Bragança
Gomes
de Lima**

**CHORAL MOONS - Construção artístico-musical
de luas corais**



Universidade de Aveiro
2021

**Rui Carlos
Bragança
Gomes
de Lima**

**CHORAL MOONS - Construção artístico-musical
de luas corais**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música, realizada sob a orientação científica da Doutora Isabel Maria Machado Abranches de Soveral, Professora Associada C/ Agregação do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

Dedico este trabalho a quem cresce comigo, a minha família e amigos

O júri

Presidente

Prof. Doutor Evgueni Zoudilkine

Professor auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

Vogal - Arguente Principal

Prof. Doutor Tiago José Garcia Vieira Neto

Professor Adjunto Convidado, Escola Superior de Música de Lisboa, Instituto Politécnico de Lisboa

Vogal - Orientador

Prof. Doutora Isabel Maria Machado Abranches de Soveral

Professora Associada C/ Agregação do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

agradecimentos

À professora Isabel Soveral, a tutoria, a organização, o conhecimento.

A praticidade, o futuro construído, o carinho, aos meus pais.

Aos meus avós, a motivação, o lugar, a sensação de casa.

A cardinalidade, a direção (ou falta dela), a diversão e inspiração, a identidade da Jéssica, sempre.

A constância, a introspecção, a motivação da Catarina.

A imaginação e a amizade da Lilliana e da Tamsin.

palavras-chave

choral moons, processo criativo, composição, análise, linguagem, áreas artísticas, obra, luas, música coral, poético

resumo

O seguinte trabalho divide-se em três partes, e foca a criação da obra multimédia CHORAL MOONS, tratando os aspectos essenciais do seu desenvolvimento, desde a inspiração até à concretização da obra. Na primeira parte, dá-se particular atenção ao funcionamento do processo criativo na sua generalidade, estabelecendo uma relação entre a minha experiência criativa e o contexto artístico preexistente. Na segunda parte é apresentado o processo de criação da obra, interligando as suas áreas artísticas, e aprofundando uma análise da composição musical. A terceira parte expõem a obra CHORAL MOONS num formato visual, a composição musical em partitura, acompanhada do texto e das pinturas. O CD-ROM contém a versão digital do trabalho e os ficheiros sonoros da música.

keywords

choral moons, creative process, composition, analysis, language, artistic areas, music work, moons, choral music, poetic, poetry

abstract

The following work is divided into three parts, and focuses on the creation of the multimedia work CHORAL MOONS, dealing with the essential aspects of its development, from the inspiration until the completion of the work. In the first part, particular attention is paid to the functioning of the creative process in general, establishing a relationship between my creative experience and the pre-existing artistic context. In the second part, the creation process of the work is presented, interconnecting its artistic areas, and deepening an analysis of the musical composition.

The third part exposes the work CHORAL MOONS in a visual format, the musical composition in score, accompanied by the text and paintings.

The CD-rom contains the digital version of the work and the music sound files.

ÍNDICE

PARTE 1 - MODALIDADE CARDINAL.....	7
1. Nebulosa criativa (Introdução à Parte 1).....	7
2. Pensamentos sobre um disco protopoético (Questões de inspiração e pensamento no meu trabalho criativo).....	9
3. Objetivos	12
-Objectivo geral-	12
-Objectivos específicos-	12
4. Metodologias	13
5. Problemática de outros mundos	14
6. Panorâmica dos astros	16
-David Bowie-	16
-Vieille Prière Bouddhique-	19
-The Planets Suite-	24
-Lixo Luxo Poético-	32
-Gaze Through the Stars-	33
PARTE 2 - MODALIDADE FIXA.....	36
7. Corais de luas (Introdução à Parte II).....	36
8. Acreção artística	39
- poesia -	39
IO.....	39
EUROPA.....	40
ENCELADUS.....	41
GANYMEDE.....	42
CALLISTO.....	43
- música -	43
Instrumentação.....	45
Textura.....	46
Estilo, diversidade e simbolismo.....	48
- arte visual -	49
Poesia Visual.....	50
Temática Visual.....	50
Alma Visual.....	51

Música Visual	52
9. Fragmentos de lua (em específico cada peça, análise de exemplos).....	53
-1 . IO-	53
-2 . EUROPA-	56
-5 . VOYAGER I-	61
-6. ENCELADUS-	63
PARTE 3 - MODALIDADE MUTÁVEL	69
10. CHORAL MOONS (Um possível formato visual da obra, a composição musical em partitura, acompanhada do texto e das pinturas).....	69
1 - IO	73
2 - EUROPA	117
3 - GANYMEDE	170
4 - CALLISTO	201
5 - VOYAGER I	230
6 - ENCELADUS	246
7 - THETHYS DIONE and RHEA	274
8 - TITAN	294
9 - VOYAGER II	299
10 - ARIEL UMBRIEL MIRANDA TITANIA and OBERON	302
11 - TRITON	309
12 - CHARON	315
BIBLIOGRAFIA	321
ANEXOS	324

“While science, today, limits itself to suggesting a probable structure of things, art tries to give us a possible image of this new world, an image that our sensibility has not yet been able to formulate, since it always lags a few steps behind intelligence — indeed, so much so, that we still say the sun "rises" when for three centuries we have known it does not budge” (Eco 1989).

“I would define the poetic effects as the capacity that a text displays for continuing to generate different readings, without ever being consumed” (Eco 1983)

“Music is not a thing at all but an activity, something that people do. The apparent thing "music" is a figment, an abstraction of the action, whose reality vanishes as soon as we examine it at all closely” (Small 1998).

PARTE 1 - MODALIDADE CARDINAL

1. Nebulosa criativa (Introdução à Parte I)

O ímpeto cardinal à criação da obra CHORAL MOONS é originado numa supernova de ideias e relações pessoais em fusão com o seu contexto. Na área vocacional de composição do Mestrado em Música da Universidade de Aveiro tive a oportunidade de focar e condensar algumas das ideias e relações que esta obra apresenta num meio que leva à obtenção de conhecimento aprofundado e sistémico, e, por consequência, ao meu crescimento pessoal, e coletivo, da comunidade em que me insiro.

Nesta dissertação apresento uma obra que pertence a um ciclo mais vasto que deverá ser continuada nos próximos anos. CHORAL MOONS envolve várias áreas artísticas, e tem a composição e a música coral como maneira de expor a sua narrativa. Através desta obra formalizo o pensamento sobre a minha criação artística e musical.

Numa entrevista com Jeremy Paxton para o programa BBC Newsnight em 1999, David Bowie diz o seguinte: *"Adoto a ideia de que há um novo processo de transformação conceptual da arte entre artista e audiência. [...] A audiência é tão importante quanto o artista [...] A ideia de que a obra de arte não está terminada até que o público compareça e chegue às suas próprias interpretações. A obra de arte é sobre o espaço cinzento entre a audiência e o meio. O século XXI será sobre a transformação desse espaço e conceito de arte."*

A minha composição musical é apenas um elemento entre várias componentes da obra, a qual só existe em comunidade e na mente das pessoas que ritualizam este trabalho como arte. A interpretação do público e a interpretação da partitura, ou conjunto de instruções de performance musical, são igualmente importantes, assim, dou o nome comum de "participantes" ao público, performers e artistas¹. O meio artístico é o meio através do qual decorre a arte, ou seja, o espaço físico ou mental onde as pessoas se agregam para participar de um evento comum, ou aquilo a que se chama de obra. Este evento não é necessariamente fixo no espaço-tempo, e pode ocorrer de maneiras diferentes para pessoas diferentes. Na minha obra, adiro à ideia de diversidade de meios, e que estes, tornam mais rico o espaço entre participantes e evento, fecundando a imaginação das pessoas. Este sempre foi o propósito da arte, que no meu tempo se vê enriquecido pela morfogênese do que consideramos "meio" e "evento".

A primeira parte ou modalidade² desta dissertação aponta os factores e o amplo contexto que impele a criação da obra, fundamentada nas ideias e filosofias de vários

¹ *Todas as percepções de uma obra de arte são simultaneamente uma interpretação e uma performance* (Eco 1989, p.4)

² As modalidades cardinal, fixa e mutável referem-se respectivamente às Partes I, II e III da dissertação. São referências astronómicas/astrológicas para os momentos de cada estação do ano, sendo usadas esteticamente na dissertação para dar nome às suas partes ou divisões. Assim, a Parte I "Modalidade Cardinal" refere-se ao começo de algo, neste caso os fatores que impulsionam o estudo e a criação artística. A Parte II "Modalidade Fixa" remete para a parte prática e o foco dessa criação. A Parte III "Modalidade Mutável" remete para as várias possibilidades de como algo é terminado, neste caso a obra é terminada sob a forma de uma partitura (arte visual e musical).

artistas e pensadores. Na modalidade fixa é exibido o processo prático de criação artística desta obra, focando nas várias componentes, no pensamento e desígnio dos criadores, a sua interação, e a fusão de linguagens artística e científica. Aqui, proponho uma análise da obra com vários exemplos característicos. Nesta parte, é demonstrado como a comunidade de artistas, eu em específico, adenso e relaciono o ato de composição com as ideias e filosofias que me impellem ao mesmo.

Uma das possíveis exposições da componente visual de CHORAL MOONS, que inclui a partitura da minha composição musical, é feita na terceira parte. A obra é dividida em doze peças, das quais nove têm atualmente uma componente musical. A modalidade mutável refere a impermanência existencial da obra, mesmo quando composta e interligada, sendo concretizada apenas nos momentos da sua exposição, durante a lembrança ou o seu impacto na vida dos participantes.

2. Pensamentos sobre um disco protopoético (Questões de inspiração e pensamento no meu trabalho criativo)

Acredito que a Humanidade pode evoluir infinitamente sem se extinguir, pelo menos até que o Universo desapareça. As pessoas são identidades essencialmente perdidas nos bilhões de anos que a Terra levou a formar-se e nos trilhões de anos-luz que compõem a distância do Universo. Na ausência de sentido, cada um deve encontrar a sua missão de vida. Para Nietzsche, o Homem deve aprender a ver-se como criador, tomar iniciativa em moldar o seu destino. A ciência e a arte são maneiras de aliviar a dor do vazio, e transformam a compreensão que os seres humanos têm do que lhes rodeia. De acordo com alguns modelos matemáticos, a nossa consciência pode gerar uma consciência cósmica, e por isso a nossa evolução espelha a evolução do Universo. Num sentido inocente, mas puro, tento justificar o simples acto de criação para gerar significado.

A propósito da sua obra *the planets* (2015) para orquestra e eletrónica, Jeff Mills sugere que todos os humanos têm uma relação com o desconhecido e longínquo. Esta relação condiciona muitos dos nossos comportamentos existenciais, e é um dos traços que nos define enquanto espécie.

Desde muito novo, sinto a necessidade de expressar esta relação com o longínquo e misterioso. Esta necessidade de expressão serve assim de força impulsionadora e motivadora da criação artística.

Entre os gregos antigos, surgiu um desejo racionalista de obter um conhecimento mais completo do mundo e do Homem. Desenvolveram diversas ciências como a matemática, a medicina, a filosofia e a astronomia, e deixaram ainda as sementes para o desenvolvimento da psicologia.

Para disseminar este conhecimento, os antigos gregos do período clássico desenvolveram um modelo educativo de grande alcance, denominado *paideia*, dando uma instrução integral ao indivíduo. Esta instrução incluía além das ciências, a ginástica, a gramática, a retórica e as artes, para que o indivíduo pudesse ter o domínio de si mesmo, e exercesse em pleno as suas funções de cidadão, desfrutando também de uma vida mais rica, saudável, harmoniosa e significativa.

A *paideia*, inicialmente limitada à instrução de ginástica e instrução das musas¹ foi mais tarde, durante o período clássico, expandida para incluir novas disciplinas. Os antigos gregos consideravam assim a arte e a ciência como lados do mesmo conceito, e que contribuem para o desenvolvimento humano, despertando a criatividade uma da outra.

É neste estado idealista que a minha primeira noção “do que posso fazer com música” me surgiu, ainda nos primeiros anos de estudo. As disciplinas de física, química, matemática, biologia e geologia despertaram o meu lado artístico, e a música surgiu-me como meio de expressar e divulgar essas disciplinas de maneira alternativa e apelativa. A escrita musical permitiu-me procurar expressar coerentemente estas ideias, organizando e reorganizando os sons que tocava em alguns instrumentos.

¹ A instrução de ginástica era dada por homens, enquanto a instrução das musas era dada por mulheres, e incluía elementos de história, eloquência, dança, religião e música.

A minha primeira composição original para piano, *Starlit Night* (2009), retrata um romance de ficção científica fantástico passado em Marte, *A Princess of Mars*, de Edgar Rice Burroughs, demonstrando o meu interesse pelo longínquo e pelos mistérios do Universo.

2011 foi um ano significativo na minha vida que marcou a minha entrada no ensino universitário. Foi também o ano em que escrevi *Milky Way*, uma obra musical longa, dividida em 3 partes, gravada virtualmente e idealmente inserida para uma instalação artística, fazendo uso de uma narrativa para uma possível demonstração do que pode no futuro longínquo ser a colonização do espaço e a evolução da nossa espécie. Esta composição nunca foi performada e inserida numa instalação, no entanto, foi um passo significativo na criação do meu conceito de imersão em arte, ligando música, o mundo alternativo da arte que é criado, e as pessoas com que interage.

Num processo de exploração e procura artística, que na verdade nunca termina, deparo-me com obras e artistas que relacionam grandes questões filosóficas e a arte na praticidade da vida diária, cozinhadas sob estruturas exóticas.

2001: *A Space Odyssey* (1968) de Stanley Kubrick, questiona o propósito da existência do Homem como indivíduo e como espécie no Universo. Trata a descoberta do estranho e a natureza do perceptível e imperceptível e trata a evolução moral e ética da Humanidade. Todas estas questões são emolduradas e diluídas num ambiente exótico e contrapostas a outras obras de arte que se atrevem a questionar muitas das mesmas demandas e indagações. Uma das obras musicais usadas como banda sonora deste filme é o excerto de introdução de *Also sprach Zarathustra op.30* de Richard Strauss, ela mesma uma visão artística, musical, da obra filosófica de mesmo nome de Friedrich Nietzsche.

Em *The Planets suite*, Gustav Holst cria um mundo de etapas arquetípicas do Ser Humano, servindo como exploração psicológica da sociedade. Pode-se talvez ver algo semelhante na carreira artística e pessoal de David Bowie, que transforma os seus personagens musicais numa sequência evolutiva de questões sociais, morais e éticas, e existenciais que surgem ao longo de uma vida: começando a lidar com questões de isolamento pessoal, em *Space Oddity* (1969), culminando em *Blackstar* (2016) com “porque é inevitável a morte?” e, “que soluções existem para a remediar?”

Outro exemplo é a vida da compositora Lili Boulanger, que não deixa margem para questões, mas responde de imediato às necessidades de maneira prática. Os seus curtos 25 anos de vida foram essencialmente despendidos em momentos de doença ou intensas fases de composição e orquestração, colocando no centro da existência humana o trabalho artístico como forma de responder ao significado da vida.

Isaac Asimov transforma estas perguntas em estruturas, não se limitando a colocá-las em cenários alienígenas: os alienígenas são os humanos. Estas vagas perguntas são transformadas em respostas extremamente vastas e complexas, que parecem ser estranhas e no fundo simples. A estrutura megalómana romântica e íntima deste autor serve também como base inspiracional na criação da minha obra. Começo pelo macro conceito da mesma, polvilhando-a mais tarde com os detalhes.

É do senso comum que o conhecimento adquirido através da tecnologia e dos avanços da ciência consegue espelhar a evolução humana, alterando assim, a forma como a nossa espécie percebe a informação que a rodeia.

Um exemplo de expansão do horizonte perceptivo é o conhecimento que a Humanidade adquiriu da existência de luas no sistema solar, assim como as suas características físicas. Sou de opinião que a tecnologia serve maioritariamente de ferramenta na exploração concreta do espaço.

A geologia, a biologia, a paleontologia, a astronomia e a física são ciências que para mim despertam uma percepção de grande distância espacial e temporal, criando uma atmosfera de mistério e suscitando grande interesse e fascínio. Assim, encontrei nestas ciências objetos de inspiração com enorme potencial criativo.

As luas do nosso sistema solar surgiram como melhor opção guia e de suporte deste trabalho de composição.

Quando confrontados com objectos distantes, como as luas, os seres humanos expandem também o conhecimento interior e íntimo, individual, e o de grupo ou sociedade, que se reflecte na arte.

Quando me deparo com a imensidão do espaço preciso de exprimir um sentimento que é simultaneamente expansivo e íntimo, que reflecte a simbiose entre crescimento interior e a percepção humana adquirida através da tecnologia. Pensei em exprimir este sentimento aumentando o potencial imersivo da obra, integrando várias formas de arte em simbiose interativa e assim transmitir a minha mensagem de uma maneira mais direta.

A temática da minha obra é íntima e suficientemente abrangente para ser entendida por qualquer pessoa de alguma forma ou de outra: são as questões existenciais de todos os seres humanos, colocadas em sequência arquetípica, mergulhadas em cenários exóticos e espelhadas pelos corpos celestes, fonte de inspiração.

Esta obra surge por duas vias, o processo de exploração e procura artística antes mencionado, e o contacto direto com pessoas. Este contacto dá, ele próprio, o significado procurado nas questões, e é a fonte motivadora para a sua criação. Procuo nas pessoas a vontade de criar e viver.

Além dos artistas aqui falados, com os quais interajo indiretamente através das suas obras, posso mencionar outros artistas com quem vim a lidar diretamente ao longo do meu percurso artístico e as pessoas que me são queridas.

Usufri da tutoria da compositora Isabel Soveral que serviu de espelho criativo, foi uma inspiração artística, e acima de tudo ajudou a criar a ponte entre a linguagem cuidada, mais académica, necessária na produção deste trabalho, e a componente prática de criação artística individual, aprimorando os detalhes desta composição. Através do contacto com outros artistas e amigos, que têm por base das suas criações a escrita, a pintura, a bioquímica, a psicologia, a biotecnologia e a música, pude condensar os conceitos que procuro naturalmente, dar-lhes uma dimensão prática, mais focada, transformá-los nesta obra musical, intimamente ligada com as criações destas pessoas.

3. Objectivos

-Objectivo geral-

Este trabalho tem como propósito representar as luas do sistema solar, os distantes e misteriosos corpos celestes, numa narrativa artística que toma a forma final de projeto concerto espetáculo multimédia. Neste concerto, dar especial importância à relação entre texto, música e arte visual.

-Objectivos específicos-

- Criar uma narrativa artística
- Apreciação crítica de algumas obras, procurando nas mesmas potencial sensitivo
- Abordar criticamente obras e artistas musicais com elementos formais ligados diretamente à minha composição
- Apresentar um possível modelo do meu processo criativo na composição da obra
- Apreciar e expor as possíveis ligações da música e outras formas de arte nesta obra
- Análise formal da obra a partir das seguintes perspectivas:
estrutura formal; relação entre música e texto poético; meios de composição (orquestração); desenvolvimento do estilo e registos; transversalidade narrativa e dos registos musicais; desenvolvimento harmónico; relação e interação com as outras formas de arte que constituem a obra

4. Metodologias

A narrativa artística apoia-se em técnicas composicionais, tem uma construção e linguagem expressiva que serão apresentadas e analisadas ao longo desta dissertação. A criação da obra musical iniciou-se alguns anos antes da escrita da dissertação e pertence a um ciclo mais vasto de 12 peças, podendo em articulação com as outras áreas artísticas assumir diferentes formas de concerto.

A primeira fase do processo criativo centrou-se na procura de técnicas específicas de composição que dessem resposta à construção narrativa, podendo destacar: a progressão harmónica através de extensões e de fusão de modalismo-tonalismo-politonalismo, combinação de quiálteras para formar polirritmia, uso de polifonia, acentuação do significado do texto através de onomatopeias, timbre, melodia e ritmo, apresentação e desenvolvimento motivico-melódico, combinações menos comuns de instrumentos, utilização de dinâmica espacial, criação de uma nova linguagem para a partitura, combinação de eletrónica com instrumentos acústicos, recurso a técnicas estendidas dos instrumentos e voz, entre outras. Para albergar a narrativa artística dentro de um contexto, utilizei a análise musical de obras e artistas conceituados para formar uma temática e obter um objeto de inspiração.

O guião da obra foi definido em conjunto com os artistas colaboradores, e para esse fim foram realizadas várias entrevistas ao longo do processo criativo, onde se escolheram os componentes da obra e o tema de cada peça. Estas entrevistas serviram ainda para partilhar o processo criativo de cada artista, o estudo de obras relacionadas com as áreas artísticas desta obra, e como cada um trabalhou e integrou as peças no guião.

A fase seguinte do meu trabalho, tendo o objeto-tema de inspiração e o guião definidos, é elaborar um esboço manual da obra que inclui as primeiras ideias de instrumentação e ligação a outras formas de arte, especialmente à poesia. Começo por fazer um esquema das ideias principais, seguido de uma partitura manual que inclui as partes do coro, com letra incluída, seguida da transcrição e orquestração dessa partitura para meio digital.

A interação com outras áreas artísticas gera um efeito de feedback no processo criativo. Com o esboço manual e a aquisição de novos conhecimentos adquiridos através da análise de outras fontes bibliográficas, faço uma revisão holística da obra que leva à sua reestruturação e transformação. Assumem-se na obra as diferentes áreas artísticas como tendo funções integradas, onde são incorporados elementos da arte visual e poesia na composição base. Como fontes bibliográficas incluem-se composições musicais gravadas em vídeo, som e partitura, entrevistas com os artistas, artigos científicos, análise de obras, e contacto com as mesmas.

Após finalizar a escrita formal e editar a composição faço uma análise crítica da mesma, revendo fontes bibliográficas e dando a mim mesmo um novo entendimento sobre a obra (Eco 1995).

A metodologia deste trabalho é tendencialmente qualitativa (Bresler 2000), e em geral mista (Creswell 2003), onde a recolha de material se obtém primeiro, subjetivamente, seguindo-se a criação, e uma pesquisa bibliográfica com fim de se adequar ao objeto artístico e análise do mesmo.

5. Problemática de outros mundos

A composição musical, e o ato de fazer arte em geral, pode tornar-se uma prática de criar mensagens comuns que explicam o inefável e ainda distante, e por consequência, gerar uma força ou vontade unificadora entre os participantes dessa arte.

A música em especial, apresenta-nos quase sempre um grau considerável de subjetividade e intocabilidade, assim, a narrativa artística que apresento nesta composição espelha-se num contexto e temática distantes, não só fisicamente, mas também na esfera do que pode ser compreendido.

O que são “luas” para as pessoas? Não a definição, mas o que representam para os humanos no seu dia-a-dia, como estão assimiladas nas suas vidas, como influenciam a vida na prática? A linguagem científica, que nos mostrou os corpos celestes que servem de inspiração a esta obra, torna-se muitas vezes demasiado abstracta para a realidade quotidiana da maioria das pessoas. Há uma dificuldade na comunicação e entendimento do que as luas do sistema solar são, encontrando-se no campo do incomum, irrelevante e imaterial.

O entendimento de algo passa muitas vezes pela conexão emocional que se tem desse algo, e, a conexão emocional pode ser criada através da empatia e compreensão de outros pontos de vista. Esta compreensão e empatia crescem com o conhecimento do máximo de linguagens possíveis, incluindo as artísticas. Por sua vez, o aprofundamento das linguagens artísticas, subjectivas, leva a um maior conhecimento do que é distante e de outras pessoas.

A música e a arte, podem assim, criar abertura de vocabulário e de conceitos, e um leque maior de ferramentas de interação com o mundo através de um desprendimento dos conceitos definidos. Por esta razão, a composição musical torna-se o veículo de conhecimento abstracto e a justificação das pessoas para se reunirem em torno de algo (Small 1998) que vai além do seu quotidiano.

Não há subjetividade absoluta nesta composição, porque a temática descreve objetos reais. Há elementos da obra que são representações simbólicas dos objetos, mas nunca são os objetos em si, e nem sempre devem sequer ser entendidos como símbolos (Eco 1984). O objetivo é dar liberdade ao espectador e criador, de fazer as suas próprias interpretações. Assim, coloca-se a questão “de onde podem surgir estas ligações entre o objeto e a composição?” No caso destas ligações serem provenientes de elementos de entendimento comum, “que símbolos servem de ponte?”

As características físicas do objeto de inspiração, observáveis pelos espectadores, a mitologia partilhada que cerca o objeto de inspiração, e a exposição a diferentes técnicas musicais e artísticas, são elementos de conhecimento geral que levam à criação de ligações entre este objeto de inspiração e a obra. Estes elementos de conhecimento são partilhados pelo público desuniformemente (Eco 1989). É minha função enquanto artista, usar esses elementos de forma a criar símbolos que relacionam diretamente o objeto e a composição, mas que não revelem de imediato e abertamente o seu significado.

Há uma necessidade de independência (Eco 1989) das diferentes áreas artísticas dentro desta obra, de maneira a dar liberdade de criação e interpretação. No entanto, requer-se um guião comum, capaz de movimentar os criadores e intérpretes num caminho semelhante de pensamento. Como podem as áreas artísticas, a composição em especial, ter um bom grau de distinção, e simultaneamente, estarem integradas na mesma obra, sem serem simples quadros separados e misturados aleatoriamente? De facto, há um processo experimental para criar as regras do guião, e há um forte acolhimento da individualidade artística na esperança de que os artistas que colaboram na obra sejam influenciados uns pelos outros através de elementos inesperados.

6. Panorâmica dos astros

Para compreender o processo de criação de CHORAL MOONS e como cheguei à sua forma final, apresento uma apreciação crítica de algumas obras e artistas, tentando encontrar neles um potencial sensitivo, e analiso elementos formais diretamente relacionados com a minha obra, incluindo a lírica, técnicas de composição e imagética.

-David Bowie-

Uma grande influência em CHORAL MOONS foi a vida e obra do artista David Bowie e os seus álbuns, *Space Oddity*, *Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*, *Station to Station* e *Blackstar*, e o concerto de homenagem da Stargaze Orchestra, com canções do autor, agrupadas e orquestradas por Jherek Bischoff.

Blackstar, o último álbum de David Bowie, lançado em 2016, e a um mês do falecimento do artista, reflete sobre a condição humana e a sua relação com a morte enquanto legado da vida e do seu significado. A morte é o verdadeiro desconhecido, assim, tratar a temática do distante, inexplorado e incógnito através da arte, passa em parte por retratar este tópico. Característico de vários álbuns e canções do artista, *Blackstar* é enquadrado numa temática e num imaginário espacial, alienígena, que oferece à minha obra uma linguagem estética e simbólica (McLeod 2003).

Enigmático e assustador, Blackstar marca uma última mudança na carreira do artista, pontuada por constantes alterações e reinvenções, e que transforma o estilo do cantor num registo mais experimental (Polyphonic 2017).

Além das referências ao espaço, a canção titular do álbum é contextualizada num ambiente ritualístico religioso, com várias referências judaico-cristãs. É apresentada no domínio da *Serpente*, que no mito da criação tentou *Eva*, a primeira mulher, a provar o fruto proibido do conhecimento, condenando-a, e à Humanidade a um mundo mortal, pós-paradisiáco.

*In the villa of Ormen¹
In the villa of Ormen
Stands a solitary candle*

Expulsa do *Éden*, ou 'paraíso', a Humanidade é condenada a percorrer um novo caminho, procurando conhecimento e retorno a esse mundo misterioso, divino e iluminado, após a morte. Inspirado neste simbolismo utilizado por Bowie, concebo as *luas* como uma jornada, onde se busca sabedoria, com várias etapas e que tem como destino final a transformação e renascimento.

Apesar de a Humanidade não conseguir enganar a morte, pode encontrar imortalidade simbólica na maneira como as pessoas são lembradas através da arte e do legado deixado em vida. Bowie reconhece o seu destino, e encontra uma possível salvação, o seu potencial para inspirar outros artistas.

*Something happened in the day he died,²
the spirit rose a meter and stepped aside.*

¹ *Blackstar* (excerto da letra): *Ormen* - Cobra ou serpente na mitologia viking/Suécia

² *Blackstar* (excerto da letra): O artista afasta-se e outro toma o seu lugar.

*Somebody else took his place,
and bravely cried
I'm a Blackstar, I'm a Blackstar.
I'm a blackstar,³
way up, on money I've got game.
I see right, so wide, so open-hearted pain.
I want eagles in my daydreams,
diamonds in my eyes.*

O álbum *Blackstar*, apresenta o culminar da carreira de Bowie, em que o artista revê todos os personagens que criou, demonstrando a sua transversalidade estilística. Na minha composição faço uma tentativa de criar personagens que percorrem um caminho semelhante aos de Bowie, e que podem ser encontrados na letra e nos motivos sonoros, mas também nos vários gêneros musicais que tento encaixar ao longo da obra.

No videoclipe da canção titular, *Blackstar*, é apresentado o esqueleto e caveira abandonados, e mais tarde ornamentos, de um astronauta, que figurativamente representa Bowie, ou uma das suas encarnações artísticas mais antigas, o astronauta *Major Tom*, que lhe trouxe reconhecimento internacional em *Space Oddity*, e fica perdido, à deriva, no espaço. O esqueleto artístico da encarnação de Bowie é encontrado por uma civilização desconhecida num planeta que orbita uma hipotética estrela negra (*Blackstar*), seguindo-se uma cerimônia de homenagem e exaltação ao personagem.

O segundo single de *Blackstar*, *Lazarus*, foi escrito enquanto o autor combateu o câncer, a canção debate a sua mortalidade, e torna-se um epitáfio. A estrutura lírica de *Lazarus* inspirou a criação de um dos poemas das *luas*. Abre com a condição presente do autor, seguida de uma reflexão do seu passado e conclui com uma mensagem de esperança acompanhada de um final emotivo e nobre.

Bowie fala ao público do ponto de vista da sua alma no “além”, encontra-se ao lado da morte personificada e olha para o mundo abaixo. Contempla os ecos de personagens e reinvenções do seu passado, que a *morte* nunca será capaz de roubar.

*Look up here, I'm in heaven⁴
I've got drama that can't be stolen.
I'm so high it makes my brain whirl,
By the time I've got to New York⁵
I was living like a king.*

Bowie menciona outros personagens antigos em *Lazarus*, e termina ainda com uma referência ao poema *Bluebird* de Charles Bukowski. Afirma, que tal como o “pássaro azul”, estará finalmente livre, após a morte. Sob a pressão da vida pública e dos inúmeros personagens criados para sustentar a sua imagem, torna-se difícil revelar e expressar a verdadeira personalidade do artista. No poema, Bukowski exprime a vontade de não querer revelar a sua verdadeira personalidade, e tentar mesmo matar essa pessoa recorrendo a

³ *Blackstar* (excerto da letra)

⁴ *Lazarus* (excerto da letra): referência à morte do artista, aos seus personagens criados durante a carreira, e o impacto que tiveram na sua vida

⁵ *Lazarus* (excerto da letra): referência biográfica à vida do autor em Nova Iorque, à sua fama e excessos

substâncias nefastas, como o cigarro. Bowie referência o poema dando-lhe duplo significado, e reflete sobre uma fase da sua vida quando sofria de problemas mentais e abuso de narcóticos. Esta fase da vida de Bowie viu a criação do *Thin White Duke*, a sua personagem mais negra, um Neo-nazi, sardônico, romântico, subversivo, apresentado pela primeira vez no álbum *Station to Station*, e que faz uma aparição no videoclipe de *Lazarus*. O *Duke* sai de um armário e escreve maniacamente uma mensagem reflexiva sobre como os personagens de Bowie assumem a sua vida deixando a verdadeira personalidade escondida, o seu “pássaro azul” oculto, enquanto morre na cama do hospital.

A teatralidade da performance é ainda outro elemento que influenciou a concepção da minha obra. Há uma liberdade de interpretar a minha composição que é proveniente do cruzamento estilístico e que se deve refletir na representação da performance (Rink 2002). Tanto as canções de Bowie como o concerto da Stargaze Orchestra, que ressignifica a obra do cantor, contam uma história que é colocada no centro de atenção do público, onde os elementos musicais passam a servi-la. A postura dos intérpretes que é derivada da música, da sua orquestração, e cruzamento de estilos, transmitem essa teatralidade na história. Tal como Bowie, a letra na minha composição cria uma narrativa. A teatralidade da performance pode ser analisada através da letra da canção *Rock n’ Roll Suicide*.

Em 1973 Bowie anunciou em pleno concerto que daria o seu último espetáculo com a banda. Na realidade, voltaria a atuar um ano mais tarde, mas, sem recorrer ao lendário personagem que criou para si, *Ziggy Stardust*. Os últimos momentos da exausta, dura e áspera vida de *Ziggy Stardust* encontram-se presentes na canção *Rock n’ Roll Suicide*. Esta canção encontra-se no final do álbum *Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* e foi interpretada pela última vez no fim do concerto em 1973, dirigida diretamente ao público através desse protagonista. A letra começa com uma frase que ecoa o significado de uma canção de Manuel Mikado, *Chants Andalous*. *O tempo é personificado como um velho amigo que acende um cigarro e se prepara para o inevitável* (Polyphonic 2019).

Time takes a cigarette⁶

Puts it in your mouth

Nesta canção, Bowie parece também encontrar-se num estado limiar entre o “agora” e o “depois”, olhando e refletindo sobre a sua juventude. Apesar de jovem quando escreveu a canção, percorreu um grande caminho artístico e esteve sob o estrelato internacional.

don’t let the sun blast your shadow⁷

don’t let the milk float ride your mind

A mensagem é direcionada ao público de uma forma muito íntima e teatral, retratando uma despedida não só do personagem, mas também da própria juventude, sua e do público.

O cantor afirma que pretendia um cruzamento estilístico entre o rock and roll da década de 1950 e pop francês mais tradicional. A canção encontra-se em compasso

⁶ *Rock n’ Roll Suicide* (excerto da letra): Estes dois versos retratam também um certo desgaste do tempo e que obriga ao uso e abuso de substâncias narcóticas.

⁷ *Rock n’ Roll Suicide* (excerto da letra): Esta estrofe mostra uma imagem da adolescência, enquanto regressa a casa solitário e exausto, e a cidade segue a sua movimentada rotina. Denota-se uma certa sensação de pureza e orgulho na imagem.

composto 12/8, e gradualmente aumenta a dinâmica recorrendo a novos naipes de guitarras e sopros. A canção termina triunfante com uma mensagem de esperança, amor e aceitação, *Give me your hands 'cause you're wonderful*. *Ziggy Stardust* recorda aqueles que impactou.

-Vieille Prière Bouddhique-

Para CHORAL MOONS encontrei outra grande inspiração em duas obras, *Vieille Prière Bouddhique* e *Psalm 130 Du fond de l'abîme*, no que toca ao registo coral-orquestral, e técnicas composicionais, e na própria vida pessoal da sua compositora.

Lili Boulanger foi uma compositora do final do século XIX e início do século XX, fenomenalmente dotada e precoce nos seus estudos, e que sofreu ao longo da sua curta vida uma crônica doença pulmonar que veio revelar-se terminal aos 25 anos de idade. Na sua curta carreira escreveu longas horas de música muitíssimo bem trabalhada e detalhada tecnicamente, na orquestração e edição, irradiando uma aura de outro mundo, emotiva e impressionista. O tempo de vida da compositora foi praticamente despendido e dividido entre momentos de doença e de trabalho composicional.

No entanto, *nota-se que a sua composição não carece de auto-piedade, e em vez de tal, traz uma qualidade humanitária, sábia, de enorme prazer, júbilo e dignidade que abarca as mágoas* (OrchestrationOnline 2012). O estilo da compositora pode ser enquadrado no contexto de outros compositores a si contemporâneos, como Ravel, Debussy e Fauré, partilhando muitas das técnicas composicionais como a ambiguidade tonal e uso de escalas de tons inteiros, e características expressivas como uma franqueza emocional, um naturalismo lírico, simplicidade que parte de blocos básicos, complexidade harmônica e grande alcance orquestral.

Uma das suas obras mais conceituadas é *Vieille Prière Bouddhique*, onde trabalha a textura do conjunto coral com orquestra de forma integrada, a qual usei como inspiração, principalmente em IO e ENCELADUS pelo tipo de harmonia e orquestração.

O primeiro elemento musical e proeminente desta obra encontra-se representado na *figura 1*, abaixo. Trata-se de uma passagem coral que surge logo a meio do primeiro compasso, *Que toute chose qui respire*, baseada numa escala de tons inteiros, que desce melodicamente seis meio-tons em graus conjuntos, e regressa à nota original.

The image shows a musical score for four vocal parts: SOPRANOS, ALTOS, TÉNORS, and BASSES. The score is in 3/8 time and features a melodic line for the vocalists with lyrics in French and English. The lyrics are: "Que toute chose qui respire, sans en - ne - Let e - very crea - ture, all things liv - ing, With - out a". The score is divided into three measures by vertical blue lines, with red numbers 1, 2, and 3 above the first three measures. The first measure is marked "p grave, simple".

figura 1

Esta frase é acompanhada harmonicamente de dois acordes alternados e estáticos, constituídos respectivamente pelas notas Dó e Sol (acorde 1), e Sib, Fá e Réb (acorde 2),

tocadas pelos instrumentos de cordas. O acompanhamento cria um movimento de acordes paralelos, ambos distanciados em intervalos de sete meio-tons (quintas-paralelas), como representado na *figura 2*. Esta sonoridade traz um ambiente relaxado e exótico ao longo de toda a composição.

The image shows a musical score for four string parts: Violons (Violins), Altos (Violas), Violoncelles (Cellos), and Contrebasses (Double Basses). The score is in 3/2 time and marked 'Large' with a tempo of 'd=46 à 52 approx.' and 'Div.' (divisi). The music features parallel motion in both hands, with a red box highlighting the first measure. The dynamics are marked 'mf' (mezzo-forte) and 'pp' (pianissimo).

figura 2

A nota Sol no topo é comum ao acompanhamento dos dois acordes e ao começo da frase inicial, ligando os dois elementos e criando de imediato um ambiente imersivo na obra.

O tempo e métrica apresentados “Large” são indicativos de como esta obra deve ser interpretada solenemente e com gestos longos, pausados para reflexão. O compasso 3/2 acentua a necessidade de interpretar a obra pausadamente.

Os clarinetes e trompas dobram equilibradamente a voz dos altos e baixos. Para que a orquestra não seja tratada como ferramenta de suporte, a dinâmica dos instrumentos é cuidadosamente deliberada. Os clarinetes e trompas tocam em *mezzo-forte*, e a dinâmica do coro em *piano*, demonstrando uma fusão de timbres. Os fagotes, a terceira trompa e a harpa alternam subtilmente a dobragem das cordas, tocando em dinâmica *piano*.

Os sopranos e tenores iniciam um segundo elemento musical, indicado na marca de ensaio 1, como apresentado na figura abaixo, onde está indicado, *Bouches fermées* (bocas fechadas).

The image shows a musical score for voices with lyrics. A red box highlights the first measure, marked '1'. The lyrics are: "leur et at.tei.gnant le bon.heur scend, At last at.tain peace and joy." The instruction "Bouches fermées pp" is written above the notes.

figura 3

Este excerto apresenta também uma das peculiaridades da compositora, a sobreposição de elementos melódicos, onde o final da melodia anterior serve como passagem e suporte à melodia seguinte. O tom produzido ao cantar de boca fechada é

misterioso e torna-se ainda mais ao ser dobrado pelo fagote e flauta solo. Esta dobragem é uma técnica recorrente na minha obra, que acentua o seu carácter exótico. Enquanto isso, as cordas tocam uma dinâmica *pianíssimo*, dando destaque à melodia e ao seu timbre.

3

Fl.

Cor A.

Clar.

Bons

Sarr.

Corns

1re H.

S.

A.

T.

B.

vons

Alt.

velles

C. B.

p *mf* *pp* *p2o*

sans arpéger

sans nuances

sans nuances

Unis

Unis

puis.se se mouvoir li . bre - ment, cha - cu . ne dans la -
 Let all crea - tures free . ly move, Each one in the

Div.

Div.

Div.

Div.

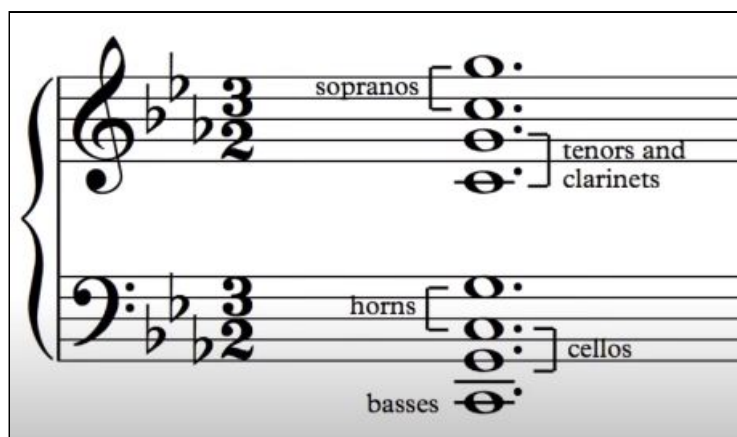
figura 4

A *figura 4* acima, mostra a terceira página, excerto da obra de Boulanger. Realcei a amarelo a alternância de acordes arpejados e não arpejados na harpa, que além de acentuarem a progressão harmônica criam uma diferente e sutil textura sonora, sendo uma técnica que uso em certos pontos da minha composição. No quinto compasso desta página, o acorde da harpa é diferente do acorde do resto dos instrumentos de cordas, realçado a roxo. Esta leve diferença torna-se, no entanto, perceptível por causa do arpejo e natureza dedilhada da harpa. A azul ciano e azul escuro realcei a segunda melodia, cantada pelas sopranos e tenores, marcado *sans nuances*, sem vibrato, e *pianíssimo*, tratando a voz humana como um instrumento integrante da textura orquestral e que se funde lírica e de maneira simples com os outros instrumentos e com a primeira melodia, das altos e baixos. A flauta e o fagote, que é trocado pelo clarinete no terceiro compasso da página, dobram a segunda melodia.

Na *figura 6*, abaixo, encontra-se a quarta página de *Vieille Prière Bouddhique*, onde destaco a azul ciano o reaparecimento da segunda melodia, estendida em três oitavas, tocada pelas flautas e primeiro fagote e dobradas pela celesta e harpa. Noto ainda na harpa, destacado em linhas vermelhas, a cuidadosa distribuição alternada das três oitavas pelas duas mãos, para que o intérprete não mude a sua posição abruptamente.

A roxo destaco o prato suspenso, que se encontra indicado para tocar com baqueta de tímpano, e em dinâmica *pianíssimo*, somando à sensação de suspense meditativo desta passagem.

A amarelo destaco uma das técnicas composicionais mais proeminentes em CHORAL MOONS, que retirei desta obra de Boulanger, a formação de acordes por empilhamento de notas distanciadas em cinco e sete meios-tons (intervalos de quartas e quintas perfeitas).



*figura 5*⁸

Um dos efeitos desta distribuição de vozes pelos intervalos é que os tons harmônicos parciais de cada secção instrumental reforçam o timbre da secção seguinte mais aguda, criando ressonância, e dando um ar enevado à sonoridade. A melodia

⁸ *Figura 5*: Exemplificação - As sopranos cantam as duas notas mais agudas, os tenores dobrados por clarinetes tocam as duas notas seguintes, as trompas tocam o terceiro intervalo de quinta perfeita, e, os violoncelos e contrabaixos tocam o intervalo de quinta perfeita mais grave.

combina perfeitamente com esta sonoridade de fundo, criando um efeito adicional, a projeção de sons que são interpretados pelo ouvido e que não são realmente tocados.

The image displays a page of a musical score, numbered '4' in the top left corner. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments and parts are labeled on the left side: Fl. (Flute), Cor A. (Cor Anglais), Clar. (Clarinet), Bsns. (Bassoons), Sarr. (Saxophone), Cors. (Trumpets), Cymb. (Cymbal), Célesta (Celesta), 1^{re} H. (First Horn), 2^e H. (Second Horn), S. (Soprano), A. (Alto), T. (Tenor), B. (Bass), Vons. (Violins), Alt. (Alto), Velles. (Violas), and C. B. (Cello/Double Bass). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key annotations include '1^o Solo' above the Flute staff, 'Solo en dehors' above the Bassoon staff, 'avec des baguettes de timb.' (with timpani mallets) above the Cymbal staff, and 'pp toujours' (pianissimo always) above the Soprano staff. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) have lyrics in French and English: 'voie qui lui est destinée' and 'path which to him is assigned'. The score is annotated with several colored highlights: blue highlights are present in the Flute, Bassoon, Célesta, and 2^e Horn staves; yellow highlights are present in the Clarinet, Cors., Soprano, Tenor, Bass, Velles., and C. B. staves; and a pink highlight is present in the Cymbal staff. The page is titled 'figura 6' at the bottom center.

figura 6

Entre as páginas oito a onze da partitura de *Prière Bouddhique*, como mostra a *figura 7*, há um excerto que apresenta um solo de flauta, acompanhado de harpa e cordas em tremolo, quase murmuradas. Esta passagem musical, cheia de detalhe e sensibilidade, serviu de influência para dois momentos semelhantes em *EUROPA* e *GANYMEDE*. A flauta suspende momentaneamente o tempo e o peso da obra, dando uma atmosfera alternativa, consistente com o mundo da mesma.

figura 7

-The Planets Suite-

Esta obra de Gustav Holst serviu de molde a *CHORAL MOONS*, estruturalmente, tematicamente, e recurso a técnicas de composição semelhantes. É assim indispensável fazer uma pequena análise desta obra.

The Planets é uma das grandes obras modernas mais influentes, imaginativas e abrangentes. Enquanto obras orquestrais contemporâneas aos planetas, como *'La Mer'* (1905) de Debussy, *'Daphnis et Chloé'* (1912) de Ravel, e *'Le Sacré du Printemps'* (1913) de Stravinsky seguem um programa e um roteiro bem definidos, os planetas não descrevem nenhuma ação em particular, em vez disso, apresentam os estados da mente e essência humanos, separados por sete excertos diferentes, ou andamentos, descrevendo mudanças de humor, contrastes de emoção e a evolução da consciência. O ouvinte é convidado a livremente encontrar significado e associações na música em vez de ficar preso no contexto programático. É no entanto paradoxal, que esta obra tão pessoal, ambígua e emocionalmente direta, se tenha gradualmente associado à banda sonora de filmes, um dos tipos de música mais contextualizado dentro de um programa. [...] Os planetas são para qualquer ouvinte uma obra formidável, potente e quase intoxicante. Para qualquer compositor iniciante, o fascínio pode ser dobrado, e é quase um ritual de passagem ter um

intenso período de ‘amores’ por esta composição, ouvindo-a repetidamente e maravilhando-se com as subtis cores sonoras, e a sua imensidão. Contudo, quando se olha para a partitura desta intrincada e formidável obra encontra-se uma estrutura simples e direta, com o mínimo de subjetividade possível, quanto à escrita. As peças juntam-se firmemente, fazendo crescer a obra com confiança (Goss 2014).

Holst compôs a obra durante mais de dois anos, gradualmente ganhando forma. O compositor era fascinado por astrologia, e, encorajado por Clifford Bax, escritor de teatro, costumava fazer mapas astrais para os amigos. Esta paixão tornou-se naturalmente um tópico central na sua grande obra musical, afirmando em carta a um amigo: “apenas estudo matérias que me sugerem música [...] Estudei Sânscrito, e recentemente o carácter de cada planeta tem-me sugerido imensas ideias musicais, por isso, tenho vindo a estudar astrologia” (Holst, Imogen 1974). O título original da composição, *Seven Pieces for Orchestra*, originalmente inspirado na obra de Schönberg *Five Pieces for Orchestra*, tornou-se *The Planets Suite*, associando os planetas e as características e ou estados de mente a cada peça da obra.

A astrologia, que compreende psicologia e astronomia, é uma maneira pessoal de perceber o mundo que me rodeia, encontrando-se entre o específico e o abstrato, adquirindo uma natureza artística. Torna-se natural transpor esta visão para a própria arte que eu crio. Como forma de atualizar e reconstruir a astronomia e psicologia dos planetas de Holst, e por extensão a astrologia associada, tento expressar pessoalmente estes temas através das luas do sistema solar.

The Planets está dividido em sete peças musicais contrastantes. A primeira peça, *Mars the bringer of war*⁹, é criada a partir de três padrões proeminentes. O primeiro padrão é um ritmo primitivo, marcial, em compasso irregular 5/4 na nota Sol que aparece no início da música, como representado na figura abaixo. É expressamente pedido que o naipe de cordas de arco, interprete este padrão usando a madeira do arco, *col legno*. É acompanhado por harpas e tímpanos, usando batutas de madeira e um *roll* de tam-tam. Este padrão gera uma enorme textura, arrojada, que cresce dinamicamente até um primeiro clímax, mantendo essa força em contraponto ao segundo padrão, e mantendo-a até à entrada do terceiro padrão. Esta agressiva textura assemelha-se a um enorme exército, que vai alternando, por vezes, o destaque de algumas secções instrumentais.

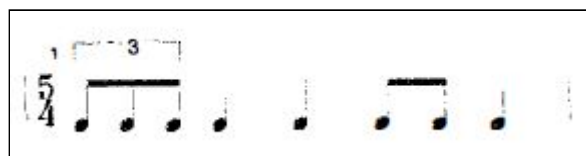


figura 8

O segundo padrão é a primeira melodia principal, interpretada primeiro pela tuba tenor como demonstrado na figura 9. É composto de dez notas, alternadas ritmicamente entre *semínimas com ponto* e *colcheias*, que se deslocam por meios-tons e tons inteiros, dando uma impressão de arrastamento e peso.

⁹ Marte, o portador da guerra



figura 9

A enorme textura é quebrada abruptamente, para dar lugar à entrada do terceiro padrão, um tema melódico tocado pela tuba tenor, a solo, acompanhado da secção de trompetes que surgem como resposta à tuba e em forma de sobreposição, como apresentado na *figura 10*. Esta melodia é tocada no registo mais agudo da tuba tenor, garantindo um som gutural e inesperado, ao contrário de um trombone solo ou trompete. A tuba tenor permite à melodia ser mais tarde usada como contraponto aos trompetes com surdina.

figura 10

Em contexto, *Marte* foi composto durante a 1ª Guerra Mundial, quando a brutalidade, a estupidez e os horrores da guerra se encontram expostos. Mesmo momentos que parecem heroicos são arrastados para o chão e para o sangue da batalha. [...] O segundo padrão demonstra esse fardo e peso. O primeiro solo é inesperadamente o de uma tuba, em oposição aos brilhantismo do trompete (OrchestrationOnline 2013).

Esta peça termina num acorde oco, usando apenas as notas Dó como base e Sol, marcado quádruplo *fortíssimo* na dinâmica. A harmonia revela que *Marte* está simultaneamente na tonalidade de Dó Maior e Dó menor. Enquanto isso, as progressões harmônicas consistem principalmente na passagem de acordes de meio-tom ou tom inteiro, transformando a sensação de tonalidade. É comum a sobreposição de notas das tonalidades de Réb, podendo ser visto o contraste entre a verdadeira tonalidade, o padrão de *ostinato* da nota Sol e as notas da melodia e progressão de acordes (Leelasiri 2001). Esta sobreposição cria um ambiente simultaneamente puro e dissonante. Para a minha composição tento recriar essa atmosfera direta, forte, que contrasta entre a dissonância e a pureza, especialmente em IO.

A orquestra em *Venus the bringer of peace*,¹⁰ é dramaticamente diferente e mais contida que a utilizada em *Marte*, fazendo uso de apenas seis trompas do naipe de sopros

¹⁰ *Vênus, o portador da paz*

de metal, e glockenspiel do naipe de percussão, tornando a música muito mais íntima. Ainda assim, a sonoridade é expansiva e não menos grandiosa, e simultaneamente leve.

Vênus começa com um tema melódico (ver *figura 11*) composto de dois elementos proeminentes, um motivo de quatro notas ascendentes, interpretadas por trompa no seu registo agudo e delicadamente marcado com dinâmica *piano*, e um motivo de resposta interpretado por flautas, oboés ou clarinetes. O compositor gosta de usar movimentos contrários de acordes, fazendo-o várias vezes ao longo da peça, criando a possibilidade de ter mais de um acorde em cada momento. Neste primeiro tema de *Vênus*, as flautas criam um movimento de acordes descendentes, enquanto os oboés ou clarinetes criam um movimento de acordes ascendentes.

figura 11

A peça é interpretada lentamente, marcado *Adagio*, variando entre um tempo *largo* e alguns momentos mais rápidos, marcados *Andante* e *Animato*.

O movimento melódico e harmônico contrário, em conjunto com a interpretação lenta da música cria um ambiente telescópico-microscópico, que dá à música a sensação

de flutuação e de pairar sobre algo belo e esteticamente equilibrado. O planeta Vênus é de fato o planeta com o período mais lento de rotação do sistema solar, e dá-se em movimento contrário ao dos outros planetas. Tão lento, que o dia é mais longo que o ano. Apesar de não haver uma relação direta entre a escrita de Holst e estes dados científicos, é para mim importante relacioná-los e estar consciente dessa associação.

O equilíbrio estético que *Vênus* aparenta mostrar esconde ainda assim um manto de retalhos temáticos, com imensos elementos, temas musicais e motivos rítmicos e melódicos, que transtornam a sua estrutura formal.



figura 12 ¹¹

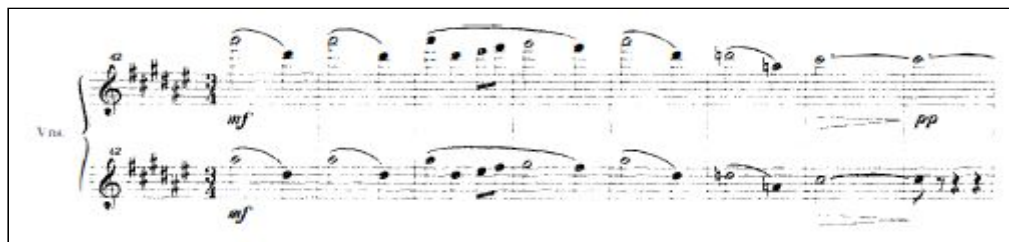
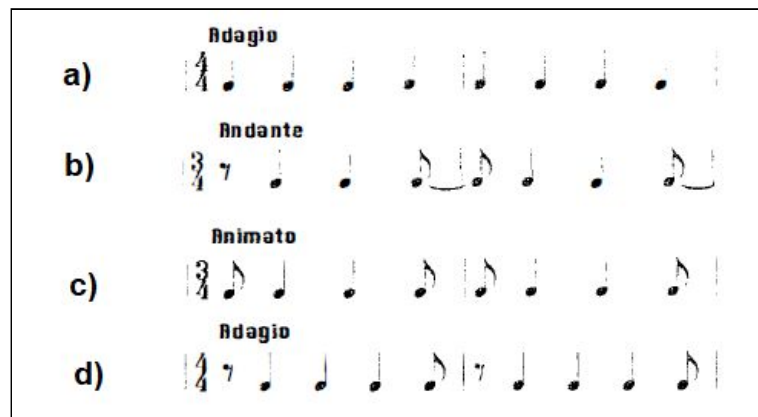


figura 13 ¹²



figura 14 ¹³



¹¹ Figura 12: Vênus - Tema melódico 2

¹² Figura 13: Vênus - Tema melódico 3

¹³ Figura 14: Vênus - Tema melódico 4. a) interpretado pelo oboé solo; b) interpretado pelo violoncelo.

figura 15 ¹⁴

Os vários temas melódicos e padrões ritmos, em si mesmos, não contêm um desenvolvimento musical proeminente, preservando os seus contornos, intervalos harmonia e ritmo. Por outro lado, há diferentes sobreposições destes elementos e alternância de instrumentação, que vão variando a música, e oferecem alguma ambiguidade tonal, ainda que esta tenha uma tonalidade fixa (Leelasiri 2001).

*Jupiter the bringer of jolity*¹⁵ é especialmente importante na minha obra como influência e modelo conceptual das peças. A secção central de *Júpiter*, mais lenta, é expandida em GANYMEDE. O elemento melódico mais longo nos *planetas* encontra-se neste andamento (ver figura 16).



figura 16

Holst utiliza variadas maneiras de criar motivos ascendentes, sendo uma delas na melodia, caracterizando os conceitos de expansão, crescimento, sorte e abundância na peça. Os elementos melódicos mais proeminentes de *Júpiter* contêm grandes saltos entre notas (intervalos superiores a um tom). Ou, pelo menos, são os motivos mais perceptíveis da melodia, como pode ser visto no início do tema na figura 16, enfatizando o carácter e conceito da peça.

Este elemento melódico (figura 16) surge numa secção central da peça, caracterizada pela natureza hínica, que pretende demonstrar um sentimento de pertença e união entre pessoas. Em geral, *Júpiter* traz a euforia e o heroísmo para a psique humana, sendo evidente pelo uso distintivo e abundante da secção de trompas. Estes instrumentistas interpretam papéis principais e de suporte ao longo de toda a peça.

*Saturn the bringer of old age*¹⁶ tem uma grande influência em CHORAL MOONS, não só moldando o conceito das minhas peças associadas às suas luas, mas também pelo uso direto de excertos motivicos que transformo e incorporo na minha obra.

A música de *Saturno* conceptualiza o tempo, e caracteriza a sua passagem e o efeito na psique humana. A maior parte dos padrões musicais em *Saturno* são ostinatos, incluindo o primeiro ostinato harmônico de toda a obra, que abre esta peça (ver figura 17). O recurso composicional que é o ostinato, é figurativa e literalmente a repetição de algo, assim está associado à passagem do tempo e à sua constância. O facto de Holst recorrer ao primeiro ostinato harmônico demonstra também a sua importância neste andamento.

¹⁴ Figura 15: Vênus - Motivos rítmicos

¹⁵ *Júpiter, o portador de alegria*

¹⁶ *Saturno, o portador da velhice*

No primeiro elemento (*fig.17*) Holst utiliza ainda síncope rítmica das notas, acentuando a importância que a noção de tempo tem mais na peça.

The image shows a musical score for a section titled "Adagio." in 4/4 time. It features four staves: Flute (Fl.), Bass Flute in G (Bass Fl. in G), Harp I (Hp. I.), and Harp II (Hp. II.). The Flute part has a melodic line with syncopation, marked with a first ending bracket and a second ending bracket. The Bass Flute part plays a steady eighth-note accompaniment. The Harp I part has a melodic line with dynamic markings like "p" and "Eb". The Harp II part plays a steady eighth-note accompaniment. The tempo is marked "Adagio."

figura 17

O segundo elemento proeminente na peça é o surgimento de um tema melódico interpretado pelos contrabaixos (ver *figura 18*), que vai crescendo dinamicamente até ao clímax central da peça, e por vezes é interrompido por outros elementos. Holst utiliza a diminuição e aumento do valor temporal das notas na melodia como meio composicional, especificamente nas várias iterações deste segundo elemento, ou tema. A *diminuição* e *aumento* rítmico é um meio utilizado em várias peças da minha autoria para representar o peso e morfologia do tempo, assim é um recurso que emprego na minha obra, especificamente em ENCELAUDS e TITAN.

The image shows a musical score for a double bass (Db) part. It features a single staff with a melodic line that starts with a dynamic marking of "p" and ends with a dynamic marking of "f". The tempo is marked "Adagio."

figura 18

O terceiro importante elemento (ver *figura 19*) é um ostinato com forma de quatro notas descendentes, que surge primeiro interpretado pelos contrabaixos e violoncelos com a técnica de *pizz*. As notas são pesadas nos instrumentos graves, mas o padrão repetitivo e descendente traz ainda consigo uma sensação de decaimento, que é constante.

Poco animato

Vc. 28 pizz. *p*

Dh. 28 unis. pizz. *p*

figura 19

O quarto elemento (ver figura 20) é um tema simples melodicamente, harmonizado, interpretado primeiro por três flautas e flauta baixo. A flauta alto, substituída em CHORAL MOONS por uma flauta baixo, cria aqui um ambiente sonoro pesado, soturno e íntimo. A sua sonoridade não é apenas simbolicamente conotada com o cansaço, traz consigo uma dificuldade de interpretação ligada à maneira como o instrumento é tocado.

Fl. 53 *pp* simile

Bass Fl. in G 53 *Soli* *pp* simile

figura 20

De acordo com Leelasiri (2001) *Saturno* pode ser dividido formalmente em seis secções com base nos elementos acima apresentados, incluindo ainda outros não mencionados. Esta estrutura dá-se sob a forma A-A'-B-A'-C, dividida respetivamente por 155 compassos, de [1-27], [28-49], [50-77], [77-104], [105-124] e [125-155]. Além dos elementos exemplificados, a orquestração, a melodia, harmonia e dinâmica da peça são consideravelmente alterados quando se retorna à secção "A". Esta estrutura formal pode ser ainda indicativa de um aspecto astrológico que pretende representar, conhecido como "retorno de Saturno", e que mais uma vez caracteriza o tempo como o pesar da idade, da velhice, ou a chegada simbólica da maturidade na psique humana. O clímax central da peça pode ter várias interpretações, numa delas, faço notar o gradual aumento de pressão e tensão dinâmica e orquestral até à secção B, onde passado o clímax, se retorna a uma secção A, parecida, mas onde os elementos são trabalhados de maneira a transmitir a aceitação do tempo e idade.

Ao compor a minha obra, senti necessidade de a conectar de alguma maneira prática à obra de Holst. Assim, decidi utilizar a melodia da figura 18, e o elemento da figura 17 em ENCELADUS, de forma escondida, transformando-os para se adaptarem ao compasso, material melódico e instrumental num excerto da minha peça.

*Neptune the mystic*¹⁷ é uma das peças mais incomuns dos *planetas*, não só por ser a única onde Holst recorre a um coro feminino de quatro vozes, mas porque também não contém material musical que se assemelhe a melodias ou temas concretos. A estrutura formal de *Neptuno* pode ser também incomum, dividida em quatro secções não repetidas, sem repetição de material anterior, com exceção da quarta, ou *coda*. A harmonia em *Neptuno* é verdadeiramente bitonal, sobrepondo acordes sem relação diatônica, em contraste com outros andamentos que podem demonstrar uma certa ambiguidade harmônica por uso frequente de notas “emprestadas” de outras tonalidades.

O grupo coral além de acentuar a harmonia, cria um dos primeiros efeitos ambientais e dinâmicos de *fade out*¹⁸, na composição moderna. Assim, incentiva-me a procurar novas sonoridades e climas musicais que possam ser criados através da voz.

-Lixo Luxo Poético-

No meu processo criativo, de investigação de diferentes abordagens à criação musical e artística, deparei-me com o trabalho do artista João Ricardo Barros Oliveira e a sua desconstrutiva obra. *Lixo Luxo Poético* é toda a arte deste autor-criador, que abrange esculturas, objetos e instalações artísticas, sempre relacionadas com o som e com o intuito de produzir som. Além da componente física da sua obra, incluem-se peças puramente sonoras, como filmes, bandas sonoras e gravações áudio.

As suas experiências com som são baseadas na ideia de converter lixo em soar arte - assim, luxo. Seu “Objetos Sonoros” é construído principalmente de coisas e materiais encontrados. Então surgem instrumentos esculturais únicos com os quais novos sons são produzidos. Os instrumentos e as composições estão em constante evolução (lixoluxo 2020).

O trabalho deste artista foca-se principalmente na criação de novos sons, produzidos de esculturas, e instrumentos ou objetos musicais, construídos a partir de material encontrado no lixo. O seu conceito artístico atribui aos objetos uma identidade própria, ligada ao som. Por outro lado, assume a mutabilidade e perpétua alteração da sua arte, que se encontra “sempre inacabada”. O som produzido de cada objeto é diferente e inusitado em cada performance, e o próprio objeto vai-se transformando ao longo do tempo.

A experimentação estética e sonora de objetos triviais, sem prender a arte a um produto finalizado, torna-se um perpétuo ensaio sobre a arte em si mesma. Este ensaio permite a criação de possibilidades linguísticas e de troca interpessoal, e assume a arte como indispensável e indissociável da vida das pessoas.

Lixo Luxo Poético demonstra a dificuldade de conceptualizar uma definição de arte, e de a restringir a algo concreto. Quando componho, tenho de estar consciente da falta de significado da própria criação artística, e só assim ter plena liberdade de ação-criação. É importante no meu processo criativo, ao conceber CHORAL MOONS, que a obra não tem uma verdadeira definição. Ao observar e analisar *lixo luxo* posso estabelecer o padrão do

¹⁷ *Neptuno, o místico*

¹⁸ Desaparecimento gradual do som através da diminuição de dinâmica

que está mais afastado possível de uma definição de arte, e assim, escolher os limites e estruturação da minha obra.

As criações de João Ricardo partiram de uma necessidade natural e primordial de explorar o som e de um interesse em aprofundar essa exploração. O som é explorado em plena integração com os outros sentidos e meios artísticos, assim, há uma simbiose entre a língua falada/escrita, o som, os objetos, e o conceito de arte. A invenção de palavras¹⁹ que descrevem as ideias do artista e o seu imaginário são comuns, e alteram a percepção de quem é exposto à arte. Deste autor, retiro as imensas possibilidades linguísticas geradas ao perceber a música como parte de um todo artístico integrado. A minha obra deve fazer parte de um imaginário completo, coerente com as outras áreas artístico-linguísticas.

Por último, a análise de *lixo luxo*, obriga a uma reconsideração do significado de música e composição musical. O som, é a temática pura de lixo luxo, não possui uma estrutura pré-definida pelo autor, a não ser aquela que parte do improvisado e do contacto com o objeto que produz o som. CHORAL MOONS faz uso da composição sonora pré-definida, para falar e explorar o seu tema, afunilando o ato artístico, social para o momento da performance musical.

-Gaze Through the Stars-

Stockhausen é considerado por muitos críticos um dos compositores mais influentes e importantes do século XX e também controverso. A sua obra tem tido uma influência extensa na minha composição e na minha forma de pensar em arte, muitas vezes subconsciente e difícil de detetar. A sua importância como inspiração em CHORAL MOONS pode aparecer na criação alternativa de notação e interpretação musical, no uso de dados científicos para a criação de arte, na transformação eletrônica de temas musicais reconhecíveis, e no imaginário, que vai desde temas da astrologia, ao próprio espaço sideral.

O meu interesse neste compositor foi despertada ao encontrar o álbum *Gaze Through the Stars*, uma compilação de peças de Stockhausen reinterpretadas e reimaginadas por Ricciarda Beljogoso, Mario Mariotti e Walter Prati. Intercaladas entre os andamentos da obra *Tierkreis*, reinventada²⁰, estão uma série de interlúdios denominados *Interstellar*.

Em *Interstellar No. 5* recorreu-se ao uso de uma sonificação²¹ de ondas rádio, detectadas por uma sonda espacial em rota pelo sistema solar. Assim, como modelo, usei uma sonificação semelhante na minha composição. O ficheiro áudio inicialmente utilizado, foi criado pela agência espacial americana NASA, a partir de ondas rádio vindas do campo magnético de Saturno²², detectadas pela sonda *Cassini-Huygens*, a 22-11-2003²³.

¹⁹ Exemplo de palavra inventada: *mutasom* - a transformação do som. Transformação da palavra original *mutação*, substituindo a sonoridade semelhante da palavra *som*, no sufixo *-ção*.

²⁰ A obra *Tierkreis* é reinterpretada recorrendo ao método/conceito de *música intuitiva* (Stockhausen 1993).

²¹ Sonificação é o uso de áudio não verbal para transmitir informação ou percepção de dados abstratos (Kramer 1994).

²² SKR: Saturn Kilometric Radiation

²³ <https://soundcloud.com/ben-dolan-9/123163main-cas-skr1-112203> / https://www.nasa.gov/wav/123163main_cas-skr1-112203.wav

Estes interlúdios inspiraram-me a criar excertos semelhantes na minha composição. No entanto, a componente electrónica da música e o seu conceito, foram mais tarde trabalhados de forma semelhante e inspirados noutra composição de Stockhausen, *Hymnen*.

Realizada entre 1966 e 1967, e modificada novamente em 1969, a obra²⁴ é caracterizada por um carácter universal. Cerca de 40 hinos nacionais são usados como objetos sonoros, que servem de base para a modulação e transformação eletrônica, e assim, estão ligados de maneira a formar uma única unidade musical.

A música inclui uma componente eletrônica e concreta, usando um sistema sonoro quadrifônico²⁵. Stockhausen dividiu a obra em diferentes hinos nacionais categorizados por regiões diferentes do mundo. *Os hinos nacionais são as músicas mais reconhecidas pelas pessoas. Toda a gente conhece o hino de seu país e talvez alguns outros. Se se integrar uma música conhecida numa nova composição musical, desconhecida, pode-se ouvir particularmente bem como esta foi integrada: transformada, não transformada, transposta, modulada, etc. Quanto mais natural é “o quê?”, mais atento ao “como?”*²⁶.

Stockhausen usou os hinos nacionais que eram as sonoridades mais reconhecidas, como “o quê?” da composição. Ao colocar este conhecimento geral, cultural, numa nova constelação sonora, e ao adicionar outros objetos encontrados, como fragmentos de áudio verbal e eventos de rádio, abriu novas conexões sonoras, dando-se a oportunidade de ouvir com maior atenção os antigos hinos de uma forma completamente nova e inexplorada. A obra não pode ser vista simplesmente como uma compilação do tipo colagem, em vez disso, os objetos sonoros são conectados uns aos outros por modulações eletrônicas de ritmo, harmonia e dinâmica de tal forma que os graus de reconhecimento variam desde matéria-prima original, ao irreconhecível (Mendes 2009).

Em *Hymnen* transforma-se o conceito de *world music*: a obra com duas horas de duração, é dividida em quatro partes, ou regiões. Stockhausen idealiza o desejo de escrever música que incluía pessoas de todas as etnias e nacionalidades. Nesse sentido, os hinos devem também ser entendidos como uma visão utópica do futuro, onde as pessoas vivem juntas e em harmonia. Este idealismo foi concebido também na composição *Telemusik* (1966), e desenvolvida ainda mais com os *hinos*.

*A composição de hinos nacionais numa polifonia de tempo e espaço musical comum pode tornar-se tangível à unidade de povos e nações numa família humana harmoniosa, como uma visão musical do futuro.*²⁷ Com isto, o compositor retoma a ideia de um parlamento mundial, que posteriormente desenvolveu em profundidade e concretizou na ópera *Mittwoch* (quarta-feira) do seu ciclo meta-operático, *Licht*.

Em alguns excertos de música eletrônica da minha obra procuro também um conceito de “o quê?”, encontrando-o na voz humana, reconhecível, e transformando-a (“como?”) por manipulação sonora. Neste caso, trata-se da voz dos participantes e artistas colaboradores de CHORAL MOONS, e assim, transmitir o ideal semelhante ao de

²⁴ *Hymnen*: Número 22 no catálogo de obras de Stockhausen

²⁵ Som quadrifônico também conhecido como *estéreo 4.0* usa quatro canais de áudio, posicionados em quatro cantos de um espaço, reproduzindo sons inteiramente ou parcialmente independentes.

²⁶ K. Stockhausen, livreto de *Hymnen* em álbum, p. 26

²⁷ K. Stockhausen, livreto de *Hymnen* em álbum, p. 28

Stockhausen de conceber uma visão universal de paz e harmonia entre as sociedades humanas.

Como analisado em *The Planets suite* de Holst, um conceito temático base da minha composição é a astrologia, também presente na obra de Stockhausen. *Tierkreis*²⁸ é uma composição deste autor, também presente no álbum *Gaze Through the Stars*, e que consiste em 12 melodias serialistas, que representam cada um dos signos do zodíaco e cada uma das notas da escala de 12 meios tons.

Nesta composição, as melodias seguem-se naturalmente como os signos ou as notas da escala musical. Cada melodia é baseada numa série de 12 notas, tendo por base uma nota inicial diferente, começando por *Lowe* (Leão) em Lá, seguida de *Jungfrau* (Virgem) em Lá#, *Waage* (Balança) em Si, etc.

De forma semelhante a *Hymnen*, e usando o tema da astrologia de *Tierkreis* e *Licht*²⁹ reitero o conceito de inclusão e integração humanas numa visão de futuro e exploração espacial, do distante, em CHORAL MOONS.

²⁸ *Tierkreis*: “Zodíaco” em alemão

²⁹ Os teatros musicais de *Licht*, que representam os sete dias da semana, seguem-se naturalmente, sem início ou fim definidos. Nesta obra, os dias da semana estão tradicionalmente associados aos planetas e divindades mitológicas da antiguidade, por sua vez conotados com uma carga simbólica astrológica também presente em *The Planets suite* (Holst).

PARTE 2 - MODALIDADE FIXA

7. Corais de luas (Introdução à Parte II)

CHORAL MOONS é um trabalho artístico colaborativo, com enfoque principal na área musical. A fonte de inspiração para a sua criação são as mais notáveis luas (satélites naturais secundários) do nosso sistema solar.

O trabalho contém quatro componentes: poesia, música, arte visual e instalação (ou espaço), o qual pede a colaboração intelectual e criativa de artistas de principais áreas diferentes. Alguns destes artistas cruzam a fronteira entre componentes e em alguns casos partilham crédito das suas peças.

Mas, antes de entender as componentes desta obra e como funcionam ou mesmo como estes artistas cooperaram, sugiro que conheçamos a sua fonte de inspiração.

Entre os vários objectos astronómicos do nosso sistema solar, o Sol, os oito planetas, a nossa Lua, o planeta anão, Plutão, a Cintura de Asteroides e a Cintura de Kuiper chamam a atenção por fazerem parte do conhecimento geral.

Incluindo o planeta Terra, seis dos planetas e Plutão possuem objectos orbitais secundários, estáveis, ou luas. As luas são satélites naturais de planetas ou planetas menores (planetas anões) com um diâmetro superior a 1,6 Km ou 1 milha. Objectos de dimensões idênticas ou inferiores a este diâmetro são usualmente referidos e categorizados como pequenas luas (moonlets) ou como fazendo parte de um sistema de anéis de um planeta. Conhecem-se 375 luas no nosso sistema solar que orbitam os planetas e planetas anões.

A tarefa de escolher que luas deveriam ser objetos de inspiração artística deste trabalho é em si mesma uma opção artística. Por isso, antes de olhar para as luas, olhei para os planetas, mais especificamente *The Planets suite* (1916) de Gustav Holst, e para a sua estrutura formal dividida em sete contrastantes andamentos, cada um dedicado a um dos planetas do sistema solar, excluindo a Terra, bem como a sua duração aproximada em concerto - 40 minutos a uma hora.

Escolhi as luas de acordo com o seu tamanho natural; número, que permita ser encaixado num concerto de uma hora para a componente musical, com andamentos (peças ou excertos) de uma duração relativamente idêntica à duração dos andamentos da obra de Holst; reconhecimento geral da existência das luas.

Estes foram os objetos considerados como interessante fonte de inspiração à obra: Luna (Terra), Deimos e Fobos (Marte), Ceres (planeta anão localizado na Cintura de Asteroides), Io, Europa, Ganimedes, Calisto (Júpiter), Mimas, Encélado, Tétis, Dione, Reia, Titã, Hipérion, Jápeto e Febe (Saturno), Puck, Miranda, Ariel, Umbriel, Titânia e Oberon (Urano), Larissa, Proteus, Tritão e Nereida (Neptuno), Plutão (o planeta em si mesmo) e Caronte (Plutão).

Teria de ser capaz de encaixar estes objetos em consideração numa desejada estrutura formal.

Decidi organizar formalmente a obra dividida em peças, cada uma dedicada a uma lua. Estas peças podem ser interpretadas, performadas ou expostas de maneira separada,

mas preferivelmente de acordo com a estrutura ditada. Esta escolha de formalizar a obra em peças sub categorizou ainda mais as mesmas em três grupos, dando-me a necessidade de acentuar esses grupos adicionando interlúdios, ou momentos de passagem entre eles. Dei o nome das sondas espaciais Voyager I e Voyager II aos interlúdios em sua homenagem, por darem um novo conhecimento e entendimento das luas à comunidade científica e população em geral. Algumas luas estão agrupadas em conjunto numa única peça.

A estrutura formal da obra pode ser interpretada seguindo a tabela abaixo:

	peça	grupo	“parte”	planeta
1	IO	1	I	Júpiter
2	EUROPA			
3	GANYMEDE			
4	CALLISTO			
5	VOYAGER I	2		---interlúdio---
6	ENCELADUS			
7	TETHYS DIONE and RHEA			
8	TITAN			
9	VOYAGER II	3	II	---interlúdio---
10	MIRANDA ARIEL UMBRIEL TITANIA and OBERON			
11	TRITON			
12	CHARON			

Tabela 1

A obra começou como uma necessidade de expressar através de música a minha visão dos objetos de inspiração. Como compositor e músico, este trabalho toma a forma de uma composição escrita, para no futuro ser performada ao vivo, inserida no quarto componente, a instalação ou espaço.

Ao ter um crescente envolvimento em grupos corais e nova apreciação pela música coral, tanto no ambiente académico e círculos amadores, pareceu-me apropriado dar a tarefa de expressar a composição através de canto coral. O nome da obra passou a ser CHORAL MOONS (luas corais). Peguei imediatamente num poema da artista, escritora Jéssica Jacinto chamado “Arešia” e decidi passá-lo a canto coral *a cappella*, associando-o

à lua Enceladus, influenciado pela escrita do colega compositor e maestro Bruno Martins, e movimento poético do *Poetry Slam*, que tem como um dos seus estilos mais proeminentes a *Spoken Word*.

Ainda que não na sua forma final, esta obra/poema viria a tornar-se a sexta peça da obra.

Uma colaboração foi iniciada com Jacinto visionando uma composição baseada em vários poemas escritos e como poderiam influenciar a música.

8. Acreção artística

A construção artística procura as componentes literária, musical, visual e espacial com intenção de as fundir numa obra final. Para tal é necessário ter uma consciência do que cada componente é, e do que cada uma das áreas artísticas pode ser no seu contexto isolado e num sentido mais abrangente.

-Poesia-

A base da obra é poesia, não se limita apenas a ser uma área das artes, faz parte da sua concepção. Um poema separado da sua função pode ser encarado apenas como uma estrutura formal e genérica de texto escrito, talvez desprovido de um significado. Mas quando associado ao papel que desempenha, o poema torna-se uma linguagem que permite a troca de informação. O poema que desempenha a sua função usa uma linguagem poética, artística, que o define esteticamente.

O texto que constitui esta obra é poético, transcende a sua escrita e entra numa área sonora de musicalidade. Este texto tem individualidade poética, a sua expressão autónoma e musical quando apresentado, podendo ser realizado separadamente das outras componentes. Em simultâneo, é criado propositadamente para estar em plena integração com as outras formas de arte.

Nesta obra há uma aproximação e uma inclusão de diferentes linguagens artísticas que permite desvendar múltiplas perspectivas de compreensão. O próprio texto é construído de várias línguas que se aproximam e se fundem, o que permite aumentar a sua expressão interpretativa. Estão presentes línguas faladas por uma maioria da população em contraponto com línguas menos conhecidas e menor quantidade de falantes, ou até mesmo construções linguísticas artificiais.

A obra pode ser imediatamente compreendida em algumas partes da sua extensão a partir da linguagem que é reconhecível. Por outro lado, pretende-se que os elementos menos distintos inspirem interesse e mistério na compreensão da obra. O leitor ou ouvinte é convidado a explorar os poemas por outros meios além dos que conhece, mais abstratos, como a sonoridade, a pontuação ou os caracteres.

A fusão e aproximação da linguagem conhecida e desconhecida pode permitir a um leitor ou ouvinte a compreensão da outra parte. A inclusão de línguas e linguagens artísticas pode assim aproximar e expandir a consciência do observador em questões sociais e existenciais.

Os primeiros três poemas que foram escritos pertencem exclusivamente à autoria de Jacinto, são eles IO, EUROPA e ENCELADUS. Apesar de contidos no mesmo universo da obra, e pertencentes à mesma autora, cada um destes poemas tem uma abordagem muito diferente à forma de escrita, à própria estrutura formal e à maneira como encaram os próprios conceitos de poesia e arte. São por isso, o motor literário da obra de onde os poemas posteriormente criados tiram inspiração para a construção deste mundo.

IO

IO é o poema que faz a ponte entre o ambíguo e o objetivo, e por isso seja talvez o mais maleável de todos os poemas da obra. A sua escrita é um recorte de nomes de crateras vulcânicas da respectiva lua, como é explicado pela artista. Por sua vez, as

crateras de Io têm o nome de deuses ligados ao elemento do fogo e trovão proveniente de múltiplas culturas à volta do mundo e de mitologias diferentes, identificados na sua forma latinizada.

A autora escolheu e organizou as crateras de Io por nome de maneira a construir um significado próprio, e, criando no processo, uma língua artificial, auto-gerada e específica deste poema. IO é a primeira peça da obra a ser apresentada e inspirada na lua mais próxima de Júpiter. Representa a energia primordial gerada num momento tipo “Big-Bang”. Por causa de fenómenos físicos e interação entre os dois corpos celestes, Io é extremamente vulcânica, como se as suas entranhas geológicas estivessem permanentemente a serem exteriorizadas e renovadas. Em simultâneo, Jacinto faz do poema uma carta de amor ao Universo e um universo de palavras autogerado, com significação própria, que só pode ser entendida por dentro, que se renova e exterioriza constantemente. Dentro do poema, a mensagem de amor à consciência do Universo escala sucessivamente e energeticamente em cada estrofe, como uma erupção. No entanto, este escalar não é violento, mas sim reconfortante e caloroso.

A latinização dos nomes é simbólica de uma língua ancestral e por isso de uma força primordial da linguagem na construção do mundo. A semelhança de nomes latinizados com palavras da língua portuguesa pode ter sugerido e influenciado a autora na criação do significado interno do poema. É de salientar ainda, que para a autora as palavras não são fixas ao significado que ela lhes dá no contexto do poema. A junção de nomes gera um múltiplo significado, propositado, dentro do poema que não é imposto ao espectador, porque não é fixo. Assim, a impressão do poema tem simultaneamente um carácter objetivo e enigmático, tornando-o bastante maleável.

EUROPA

Se no poema de IO se pretende apresentar uma mensagem universal e simbólica, no poema de EUROPA a escrita é pessoal, específica e teatral. EUROPA está escrito em inglês e em islandês, conta a história do astronauta que mergulha no oceano interior da lua, fazendo imensas referências às suas características físicas e geológicas.

Parecem existir três elementos ou personagens que interagem uns com os outros ao longo do poema: *diver-astronaut* ou *astronauta-mergulhador*, de certa maneira personifica a vontade e espírito da Humanidade; *electric-red* ou *Júpiter*, um personagem cínico controlador que mantém a vida de Europa num estado orgânico, terreno de subdesenvolvimento; e o *alienígena*, nunca mencionado ou especificado por nome, mas que personifica a possibilidade ou existência de vida no oceano sob a crosta gelada da lua, e que pode ser completamente estranha à vida terrestre.

As duas primeiras estrofes apresentam os personagens da história e colocam três questões a *diver-astronaut*, dirigidas realmente ao espectador e que vão sendo respondidas ao longo do poema: Há vida em Europa? Consegue ser contactada? Quais as consequências da descoberta?

A terceira e quarta estrofes apresentam-se no ponto de vista do espectador. Declaram o desejo da Humanidade personificada por *diver-astronaut*, *space-cowboy*, *skysurfer* ou *skygazer*, de encontrar e contactar vida alienígena. E que do contacto surja um desenvolvimento mútuo das espécies. Para haver este desenvolvimento é necessário que a vida exceda a opressão orgânica, física, de Júpiter e regresse ao estado puro, energético anterior, demonstrado em IO. *Criss-cross* é um gesto simbólico de fazer “figas” e esperar

pelo melhor que há de vir. Criss-crosses e veias geladas são características geológicas à superfície de Europa, têm um formato de riscas cruzadas e são polvilhadas de compostos orgânicos a vermelho.

A quinta, sexta e sétima estrofes descrevem a vida alienígena do ponto de vista humano de quem a vê pela primeira vez. A oitava estrofe, em islandês, representa uma comunicação indecifrável, alienígena, usando um tipo de escrita e sonoridade diferentes da língua anterior, que corta a narrativa. O poema termina com um último verso em inglês, desejando boa sorte para a descoberta e contacto com a vida extraterrestre. A única resposta para o contacto entre espécies sem que haja mútua destruição assegurada é seguir em frente, sem retorno ao estado energético de IO.

Apresenta algumas semelhanças estilísticas com a lírica e o uso de metáforas da canção *Lazarus*, de David Bowie, mantendo uma estrutura formal muito idêntica mas criando uma subversão do seu significado. Além de lidar com a possibilidade de vida alienígena e do contacto futuro que a Humanidade poderá vir a ter com outras espécies, representa também o estado físico e orgânico em que esta Vida é obrigada a existir, após se condensar do estado puro e energético prévio. Como muitas obras de ficção que lidam com vida extraterrestre (*Alien*, *Close Encounters of the Third Kind*, *Starman*, *Life*), o poema serve também para falar de sexualidade, do contacto carnal e do desejo de voltar a um momento de fusão com outros seres do Universo. O que distingue esta peça de outras obras, em que o tema relaciona vida alienígena e sexualidade, é não tomar um lado específico. Em vez disso, demonstra que o estado orgânico e o encontro físico de dois seres pode ser simultaneamente o aspecto mais desejável da existência e a experiência mais traumática possível, quando essa ligação é quebrada.

A língua islandesa oferece uma comparação entre a Islândia, o país, e a lua Europa. Ao mesmo tempo dá uma alternativa ao significado concreto do inglês, ordenando as palavras em frases sem sentido definido. A comparação entre a Islândia e Europa pode ser retirada a partir da natureza física e geológica do país, da mitologia que dá nome à lua, e pela cultura islandesa que lida costumemente com os tópicos retratados no poema de maneira semelhante.

ENCELADUS

O poema de ENCELADUS foi o primeiro da obra a ser escrito e é fruto de uma residência artística informal e do intercâmbio cultural com pessoas de vários países. O poema chama-se *Arešia*, e mistura três línguas: português, letão e sérvio, sendo talvez o mais subjetivo e ambíguo de todos os textos de CHORAL MOONS. Em *Arešia* aborda-se uma questão de “o que não se pode traduzir?” Serve para a autora como um possível caminho de exploração dos limites da linguagem escrita.

Jacinto começou este processo de exploração pela palavra *jura*, letão para *mar*, fazendo um mapa de sons encontrados nessa palavra e o seu campo semântico. Mais palavras foram encontradas nas três línguas, que se relacionam em significado como *maresia*, *urdu* e *dvesma*, ou em sonoridade como *nar*, *murmurā*, *purpurā* e *clausura*.

Neste poema testa-se o significado das palavras ao criar para elas um labirinto, onde se deixa de saber o que se fala ou mesmo que língua ao certo está a ser usada. Pretende-se assim dar ao leitor ou ouvinte dimensões alternativas das palavras e da própria poesia, fazendo com que se duvide do seu significado e sobre o que não lhes pertence. Nestas condições o próprio poema atinge uma qualidade musical, no sentido em

que não há uma significação concreta das palavras, mas há uma tentativa de comunicação sonora por meios das mesmas, ainda que sem direção específica.

Existem ainda palavras inventadas que utilizam pontuação proveniente de diferentes alfabetos como o macron ou a braquia invertida e que podem alterar a sua sonoridade e expressão gráfica.

Ambas as luas Europa e Enceladus apresentam indícios muito fortes da existência de um oceano interno sob as suas crostas de gelo. Ambas as peças da obra dedicadas às duas luas tratam a temática do contacto com vida alienígena e desconhecida, usando o mar ou o oceano como motivo. *Jura*, ou *mar* está no centro da temática de ENCELADUS e concilia a multiculturalidade com as características físicas da lua. *Mar* é simultaneamente uma fronteira, um limite, um tecido de contacto, representa o desconhecido e aquilo que é reconhecível no próximo. É por esta razão que Arešia é usado como texto da peça central da obra.

GANYMEDE

Em GANYMEDE a poesia assume uma qualidade teatral, metafórica e simbólica de forma muito semelhante a EUROPA. Tem autoria de Catarina Viegas e tradução para língua alemã de Bárbara Viegas. Funciona como continuação ao poema anterior, EUROPA, onde é apresentado um novo personagem, *der Mondjäger*, o Caçador de Luas equivalente a *diver-astronaut*.

Este texto é uma cristalização pessoal das vivências da autora e é fruto de uma exploração temática de CHORAL MOONS comigo e com Jacinto.

Viegas pretende dar ao leitor uma possível solução ao problema que se impõe no final da peça anterior. Para que a Humanidade se consiga desenvolver sustentavelmente, tem de criar um plano para o seu futuro, uma idealização, um salto de mentalidade e de poder agir. Torna-se impossível voltar ao anterior estado de pura energia, assim, *Der Mondjäger* deixa para trás as duas luas de Júpiter e na descoberta de novos corpos celestes foca a sua atenção para si mesmo, construindo a sua resiliência, o seu plano e a sua coragem.

Ganimedes é a maior lua do sistema solar em diâmetro e massa e é a única a possuir um campo magnético. A autora traça um paralelo simbólico entre a dimensão e camadas de Ganimedes com a capacidade das pessoas em se construírem por dentro no seu carácter. O poema refere as camadas da lua, nomeadamente a superfície (crosta) composta de silicatos e água em estado rochoso, com extensões mais escuras formadas por crateras de impactos meteoríticos e extensões mais claras que formam as cordilheiras e cumes da lua. Outras camadas são referidas no texto, como o oceano líquido de água salgada, a camada de gelo, o manto rochoso e o núcleo de ferro. Outra comparação simbólica é feita entre a postura psicológica, atrativa das pessoas, com a criação de um campo magnético em Ganimedes. Esta lua possui correntes de convecção no núcleo líquido de ferro, criadas por aquecimento interno através da interação gravítica entre Júpiter, Io e Europa.

Em conversação com a autora e ainda em estado de concepção da obra, surgiu a ideia de usar alemão para este texto. Como todas as peças de texto nesta obra, GANYMEDE usa uma língua diferente dos outros poemas. A primeira razão para usar alemão nesta peça foi a estadia de Viegas na Alemanha e o contacto informal com as pessoas da cultura que lhe permitiu adquirir algum conhecimento da língua. Pôde assim

pensar como escrever e construir a escrita sob as regras deste idioma e retirar algumas ideias associadas à cultura e pessoas deste país.

Entre várias traços linguísticas do alemão, a autora refere a construção de palavras, principalmente adjetivos e caracterizações como de especial interesse para uso no poema. Muitas palavras deste tipo são formadas por junção de um ou mais afixos qualitativos àquilo a que se referem, por exemplo nomes, sendo normalmente longas e especificarem a palavra de uma maneira muito particular. De acordo com a autora esta especificação da língua alemã traz-lhe uma profundidade e construção que acha ser interessante desenvolver na escrita e que se adequou ao caráter da peça dedicada a Ganimedes.

CALLISTO

O poema CALLISTO da autoria de Tamsin Cornish é resultante da colaboração artística iniciada num movimento poético de rua e está escrito inteiramente em inglês. A poesia de Cornish pode ser descrita como um quadro surrealista e pela forte imagem anímica que transmite relativa à lua a que é dedicada. O poema aborda questões de espaço, isolamento, identidade e longanimidade revestidas alegoricamente pela mitologia grega da personagem Calisto e pelas características geológicas, astronômicas e físicas da lua.

Nesta peça, a autora coloca-se no papel de Calisto, uma jovem bela que pertencia à corte de Artemis, a deusa da caça, e assumindo que esta personagem é o próprio satélite natural de Júpiter. Existem assim várias correlações figurativas entre a autora, a personagem e a lua.

De entre as quatro luas galileanas, Calisto é o satélite natural mais afastado de Júpiter e não se encontra em ressonância gravitacional com as restantes três. Na mitologia grega, após dar à luz Arcas, filho de Zeus (equivalente grego de Júpiter), Calisto vê-se transformada num urso por Hera, a sua esposa. Ao viver uma vida de medo dos outros caçadores e animais, Calisto vê-se forçada a fugir. O poema torna-se para a autora uma forma de estudo de si própria, explorando o seu isolamento auto-imposto através da escrita e de empatia pela tragédia da personagem fictícia. Nota-se ainda um corte estilístico no tipo de escrita, de GANYMEDE para CALLISTO que pode ser encaixado artisticamente com a real não-ressonância gravítica entre Calisto e as outras luas.

Calisto sofre a menor incidência de radiação proveniente do campo magnético de Júpiter. A sua superfície é a mais antiga do sistema solar e está repleta de crateras com gelo, podendo ter um oceano interno sob a crosta como Europa e Ganimedes. Já na mitologia, Arcas, torna-se mais tarde um caçador e sem reconhecer a mãe que o tentava abraçar, ergue a lança contra ela. Nesse mesmo instante são transformados em constelações por Zeus, que assiste compadecido à cena. Tamsin alude à figura da mãe protetora, a mãe urso conformada, aceitadora e altruísta, ou a lua que é capaz de suportar uma colônia de humanos no seu futuro. No contexto da obra, este texto apela à necessária preparação da Humanidade no planeamento de futuros projetos, centrando-se na necessidade individual ou familiar de preservação e defesa.

-Música-

A música constitui a energia viva da obra para onde as várias áreas artísticas se dirigem, se fundem e condensam. Uma composição musical que é tocada sem partitura

desempenha a sua finalidade conceptual, tal como uma música que tenha equivalente visual-gráfico. Assim, a partitura e o texto poético são apenas elementos indicadores da direção ou forma que a música pode tomar. A composição musical pode ser definida por dois elementos que trabalham em conjunto para lhe dar significado, o tempo e os seus participantes. Requer o humor e uma atmosfera por parte do participante, uma percepção existencial e o intérprete que lhe dá estrutura formal. O outro elemento é o prazo da performance, porque esta existe num dado intervalo de tempo, mudando a percepção temporal dos participantes de maneira fluida e alterável durante o momento de interpretação.

O objetivo desta obra é ser musical, conceber uma cerimónia em torno de som esteticamente organizado (Small 1999) que é dirigido e inspirado por arte visual, podendo esta arte serem os textos de poesia, os desenhos, as pinturas ou a partitura. A música agrega em si todas as áreas e todos os participantes: ouvintes-intérpretes da obra, não existindo sem eles e sendo, no entanto, a força que impulsiona a sua própria existência. A música está portanto na mente do seu criador: o compositor, ouvinte e intérprete.

Ao contrário de uma língua comum, a música não tem discurso verbal ou regras linguísticas. É uma linguagem cuja articulação de significado não é absoluta e portanto não tem o mesmo sentido para todos os seus participantes. O ato de usar sons e ruídos na obra transforma-os em música, ritualizando para as pessoas o momento em que são usados.

Enquanto artista e compositor musical, o meu trabalho é fazer com que o som ritualizado siga estruturalmente do modo mais semelhante ao idealizado na minha imagem mental (Davidof and Nik 2007). Neste trabalho sou confrontado com uma paleta de meios práticos disponíveis para transformar essa estrutura mental do som numa concretização real. Esta imagem de fundo vai sendo construída também durante a própria prática composicional, onde faço uso da partitura escrita para anotar e organizar os elementos da composição. Os elementos podem vir por influência externa, sendo internalizadas e reorganizadas de forma a construir essa imagem mental. Entre as diversas influências posso contar com as imagens das luas, a arte visual, os textos e obras de vários artistas, incluindo os que constroem esta obra também.

A partitura escrita que uso para anotar a composição é baseada numa tradição musical académica, clássica, mas eu integro ainda elementos visuais inspirados pelas pinturas e pelas imagens das luas. Durante o meu processo de composição, ao nível consciente e subconsciente, as áreas artísticas são aproximadas e incluídas. A partitura como arte visual contém diversas línguas em texto, elementos das pinturas e é ainda o conjunto de instruções do som organizado. A música torna-se o recipiente de todas estas linguagens, permitindo a expansão da consciência nas questões sociais e existenciais tratadas na obra. O ritual em torno de som organizado, enquadrado num tempo e pelos seus participantes, que lhe dão significado, torna-se mais do que ampliar a mentalidade e pensamento. A música torna-se a própria consciência do participante.

O estudo e a exploração artística desta obra foram mudando e evoluindo durante a sua composição. A música pode ser desmontada em várias camadas e entender a evolução e o seu processo de escrita. Estas camadas são as necessidades que a obra requer para existir.

Instrumentação

Ao longo do processo de criação, a escolha de instrumentos foi sofrendo alterações. Selecionei um agrupamento versátil de instrumentos e vozes para expor a música, influenciado e baseado em várias fontes de inspiração como outras obras musicais, associações pessoais aos sons e por necessidade prática no processo de escrita.

Flauta dobrada por flautim e flauta baixo, clarinete em Si bemol dobrado por clarinete baixo, uma soprano e um tenor solistas, grupo coral dividido em oito vozes (sopranos 1 e 2, altos 1 e 2, tenores 1 e 2, baixos 1 e 2), várias percussões com e sem tonalidade a serem tocadas por dois intérpretes e por membros do coro (dois tímpanos, lira, vibrafone, marimba, caixa de rufo, bombo de orquestra, pratos, prato suspenso, pandeireta, pau de chuva, triângulo e um conjunto de bateria), estação de sintetizador ou computador, harpa, violoncelo e guitarra elétrica.

O coro, elemento vocal, é o foco central da composição, obtendo o resto do conjunto musical por *aumento* das suas qualidades tímbricas, flexibilidade interpretativa, dimensão do grupo, estilo associado a cada instrumento e por mero complemento e suporte à voz. A escolha de conjunto instrumental não seguiu nenhum critério formal a princípio. A harpa foi o primeiro instrumento escolhido para acompanhar a voz, por influência estilística e auditiva selecionada da obra de Holst: *Choral Hymns from the Rig Veda, 3rd Group, Op.26 for a female choir and harp*.

Este instrumento foi pensado também para cumprir o papel de suporte harmónico e suporte inicialmente modal pelo qual a obra é por vezes caracterizada. A harpa oferece um ambiente ancestral, clássico e expansivo à obra que provém da música vocal da antiguidade e música trovadoresca da Idade Média.

O segundo instrumento a ser adicionado ao agrupamento foi a flauta transversal, incluindo todas as suas possíveis dobragens. Foi sugerido devido à sua capacidade de acentuar o contorno melódico das vozes mais agudas ou em destaque, podendo simultaneamente criar variações nas mesmas. A natureza sibilante da flauta é também remanescente de tempos ancestrais, servindo como instrumento acompanhante da harpa. Pode criar transições entre secções vocais e servir passagens instrumentais como solista em conjunto com a harpa, sendo usada em variação ou contraponto à melodia e criar novos ambientes com os seus sons específicos e técnicas estendidas.

O flautim pode muito facilmente alcançar notas muito agudas, sendo um instrumento ágil, bastante útil para representar figurativamente certas características físicas das luas. A flauta baixo, por outro lado, é perfeita para caracterizar momentos íntimos, tendo também no seu timbre um toque de exotismo que pode prover à sua menos usual utilização em contexto clássico, mas que é tão necessário para encarnar as estranhas e vastas paisagens daqueles distantes objetos astronómicos.

Percussões sem tonalidade e de pequenas dimensões como a pandeireta, o pau de chuva ou o triângulo são utilizadas pelos membros do coro em momentos específicos da obra em que o corpo humano não pode produzir certas sonoridades ou são difíceis de simular. O coro consegue por exemplo imitar vocalmente o som de vento e com os pés e pernas o som de trovões. No entanto, a percussão pode ajudar.

Os restantes instrumentos foram adicionados mais tarde e em conjunto, como resposta à crescente necessidade de uma composição musical mais ousada e diversa, seguindo os seguintes critérios:

Foco no coro e nas técnicas vocais, não estender demasiado o número de instrumentos de uma orquestra de câmara, ter em conta o tamanho das instalações do concerto - não demasiadamente grandes ou pequenas, diversidade de naipes, balanço de timbre e alcance de dinâmicas.

Alguns critérios específicos incluem a semelhança de timbre do clarinete com a voz humana, o lirismo e linha de baixo do violoncelo, o estilo rock, o timbre exótico distante e flexibilidade da guitarra elétrica, e, a diversidade da percussão aliada à sensação épica que esta transmite.

Textura

Perpendicularmente à audição temporal e linear, a música pode ser ouvida contemplando momentos isolados. No processo de composição tratei estes instantes da obra dando atenção à sobreposição de timbre, intervalos harmónicos, dinâmicas e intensidade, constituindo assim a textura da música. Ao longo da composição tentei retratar na textura, diversas características físicas das luas, características físicas da arte visual, da sonoridade e significado do texto. No meu subconsciente, a composição ganha as dimensões de relevo e cor comparáveis às artes plásticas, onde o timbre, a harmonia, dinâmica e intensidade concebem a imagem vertical e momentânea da música.

O timbre está limitado pela capacidade dos instrumentos, as suas capacidades, técnicas estendidas e possíveis combinações. Em geral, a instrumentação da obra serve como padrão para as variações de timbre ao longo da composição. O coro, como grupo vocal expressa um largo espectro de timbres, não só pela qualidade individual dos vários elementos do grupo, mas também variedade de técnicas individuais que podem ser usadas.

Nesta composição, a voz forma o bloco de timbres normalmente mais destacado. A voz lírica exprime uma sonoridade agreste, séria, severa, responsável e muito consciente do mundo que a rodeia, infunde a música e a temática de importância. Os solos e duetos líricos podem focar essa importância e seriedade de um modo personificado e a mensagem ganha uma qualidade mais pessoal. A voz natural, que associa à música popular alternativa, é nesta obra usada a solo, em dueto, em trio e em quarteto, focando a essência pessoal e individualista de um modo mais informal e íntimo. O grupo coral, clássico, pode ser usado monofonicamente e polifonicamente. Nesta obra, assume um carácter limpo e claro, independentemente da dinâmica ou do número de vozes em contraponto. A voz é usada ainda para imitar deliberadamente o vento, o mar e outras sonoridades. O registo falado e estilo semi-encenado focam menor interesse no timbre, sendo capazes de orientar a atenção para mensagens muito específicas, em parte baseadas na dicção, porte pessoal e expressão do intérprete. O bloco vocal pode ainda associar-se em combinações com outros instrumentos. A extensão da voz por adição de instrumentos amplia os ambientes que podem ser retratados, criando variação, mistério e exotismo. Deste bloco de timbres contam-se as dobragens da voz, usualmente com sopros, violoncelo, harpa e percussão tonal, e, contraponto, dinamicamente menos proeminente, de suporte à voz, usando harpa, percussão tonal e atonal, violoncelo, *pizzicato*, técnicas estendidas ou a guitarra elétrica com vários pedais.

A combinação de instrumentos constitui outro bloco de timbres, incluindo a gravação da eletrónica. A minha escolha de instrumentos tonais para a composição é feita

em grande parte pela larga amplitude de timbres que têm e a capacidade de se camuflarem uns nos outros quando necessário assumir uma sonoridade de fundo.

Ao longo da composição tratei a harmonia por diferentes ângulos criando um sistema informal de prioridades baseado em intervalos harmônicos estruturais. É assente num sistema de harmonia funcional, clássico, usualmente dividido em 12 tons de uma oitava equitativamente separados.

Dividir a composição em 12 peças permitiu-me genericamente trabalhar a harmonia de maneira diferente em cada uma delas, criando quadros que denotam uma evolução e uma sensação de progressão ao longo da obra. A música começa exclusivamente com intervalos harmônicos estruturais, de cinco e sete meio-tons, caracterizados por uma impressão de força, crueza, abertura e pureza. Inicialmente, acordes da obra são formados apenas a partir destes intervalos, sendo adicionadas sucessivamente novas distâncias harmônicas. A música é gradualmente movida da sua natureza modal, podendo experimentar novas vias da tonalidade funcional, de politonalismo e passando pela música atonal.

Neste sistema informal de composição harmônica pretendo diluir e remover a impressão do modo ou escala de tons. Acrescentar novos graus de uma escala aos acordes da música resulta numa sensação de ambiguidade tonal, para a qual sinto necessidade de metamorfosear e diluir. O primeiro grupo de peças trabalha individualmente os sistemas de organização de tons. IO é essencialmente modal, EUROPA é politonal, GANYMEDE é bitonal e CALLISTO é tonal, simplificando a ambiguidade de tons dentro do primeiro grupo. O segundo grupo de peças explora a transformação destes sistemas de tons. ENCELADUS, inicialmente modal, é gradualmente convertida em politonal e finalmente tonal. THETHYS DIONE and RHEA apresenta momentos separados, dedicados ao sistema tonal, modal e bitonal. Em TITAN tentarei lentamente transformar estes sistemas de organização de tons em novos sistemas não explorados até esta secção da obra. O terceiro grupo oferecerá resultados alternativos à adição de graus da escala. MIRANDA ARIEL UMBRIEL TITANIA and OBERON apresenta os sistemas modal, tonal e bitonal sem ordem específica, contraditória, aparecendo quase aleatoriamente e de forma abrupta, oferecendo liberdade de uso desses sistemas. Em TRITON tenciono usar um sistema atonal como resultado de remover a impressão de modo ou escala. Na última peça, CHARON, não pretendo usar o meu sistema informal de composição nem seguir alguma regra harmônica de maneira consciente.

Fazendo a minha análise à obra verifico que muitas regras do sistema de criação são quebradas constantemente. Além dos intervalos que servem de alicerce e de guia, a harmonia pode ser explorada por outros pontos de vista e a obra evolui em maneiras diferentes das do sistema harmônico que desenhei para a compor.

A dinâmica e a intensidade estão bastante associadas aos picos emocionais da música. No processo de composição a dinâmica é dos últimos elementos a serem considerados, porque funciona para mim como um pano de fundo. No entanto, são estes dois elementos que trabalham o detalhe da obra em conjunto com o timbre. A dinâmica *forte* projeta uma maior coluna de ar no meio da instalação que por sua vez dá uma caracterização mais intensa à música. Por outro lado, uma dinâmica *pianíssimo* obriga maior atenção e cuidado por parte do participante em observar o detalhe, onde a

intensidade não vem diretamente de fora e do próprio ambiente, mas da exploração interna do participante desses detalhes na música.

Considero na execução de cada peça três maneiras gerais de usar a dinâmica. A *dinâmica global* compreende a estrutura formal, feita de grandes contrastes, acompanha os outros elementos da textura servindo para denotar os seus momentos importantes como o clímax ou secções maiores. Por outro lado, as pequenas mudanças dinâmicas formam o contorno emotivo delicado e subtil da peça, que pode ser abrupto, e para o qual exponho claramente na partitura o alcance e alterações de intensidade, sendo a dilatação e contração rápidas de dinâmica bastante comuns ao longo da obra. Uma terceira maneira de usar a dinâmica é a sobreposição de alcances diferentes, ou seja, dinâmicas *forte* e *piano* tocadas em simultâneo. Esta última maneira de apresentar a dinâmica pode ser usada em conjunto com as anteriores e posso criar bons pontos de interesse como momentos de tensão e relaxamento, camadas de som e transições.

A criação de planos ou camadas diferentes pode vir também com a sobreposição de diferentes dinâmicas, que também é comum ao longo da obra e por exemplo reflete simbolicamente a existência de camadas geológicas das luas.

Estilo, diversidade e simbolismo

A diversidade e interseção de estilos e meios composicionais é um dos fatores que contribui para a criação desta nova obra artística. A maneira como trato estes meios na composição não é usualmente linear ou lógica e contém uma forte conexão simbólica com a imagem mental que tento representar, que é fortemente inspirada pela imagem e conhecimento científico das luas. Cada peça salienta diferentes meios composicionais na obra, ampliando o estilo enquanto realça a narrativa musical.

IO foca características musicais que em geral são associadas ao fogo enquanto conceito, ao vulcanismo, à intensidade, à impulsividade, ao desbravamento, à pureza, à força de vontade, à individualidade e aos novos inícios. A dinâmica varia geralmente entre *forte*, *mezzo-forte* e *fortíssimo* para transmitir uma aura intensa e direta de força e poder. Os momentos de dinâmica *piano*, *pianíssimo* ou *mezzo-piano* são mais raros e curtos, usados deliberadamente para criar tensão antes dos momentos efusivos da música e funcionam como respirações, transições ou pequenas preparações. A instrumentação tenta ser o mais direta possível na atribuição de funções. O ritmo e o ritmo harmónico são criados principalmente pelo coro e percussão. Os elementos de percussão, incluindo por exemplo as cordas percutidas, acentuam o ritmo de forma quase marcial e quebrada, enquanto noutros instantes pode ser usada para transições ou sonoridades de fundo. Com a percussão pretende-se ainda aludir ao vulcanismo de Io, simulando o som produzido pelos vulcões no planeta Terra e dar ainda uma impressão de rito primitivo e ancestral. O coro em conjunto com a harpa é o principal portador da melodia e expositor da harmonia, rica em intervalos paralelos de cinco e sete meios-tons. A melodia também é direta, é rica em homorritmias e pequenos *fugatos*. Os motivos melódicos são de maneira geral equilibrados, constituídos por uma porção de notas que se desloca por um ou dois meios tons, e outra porção de notas, usualmente mais curta, que se desloca em intervalos mais afastados. Esta melodia realça os conceitos de individualidade, afirmação e pureza com os deslocamentos de um ou dois meios tons e realça a impulsividade, desbravamento e também pureza através dos deslocamentos em intervalos mais afastados. Harmonicamente, a intensidade, o poder e a pureza do fogo são demonstrados pelo

abundante uso de acordes feitos majoritariamente por intervalos de cinco e sete meios-tons. Estes intervalos impressionam pela sua abertura e transparência e pela relação próxima que têm com as primeiras notas da série de harmônicos descrita na literatura. Algumas das obras que me inspiraram conscientemente na composição de IO são *Choral Hymns from the Rig Veda* e *Mars the bringer of war* (Holst).

EUROPA conecta os atributos da música a percepções do que é material, físico, sensorial e orgânico. No processo de relacionar simbolicamente a música com estas percepções surge ainda um tema anexo que é o das imposições colocadas sobre a vida para que possa existir no universo físico. Tento expressar imagens sonoras contrastantes entre o sensorial e a austeridade, frio e calor, contacto e hostilidade, sexualidade para reprodução e como ato de defesa. A dinâmica e efeitos usados pela voz, como imitar vento ou sons de orgasmos, refletem estes aspectos da temática e simbolismo. A minha imagem mental desta peça transmite-me uma sensação de “gelo que queima”.

-Arte visual-

A arte visual assume o estado físico e material da obra onde os criadores podem organizar as suas ideias, concepções e práticas artísticas num formato de linguagem comum. Na realidade não há um tipo de arte que possa ser vista como universal, mas a presença de objetos artificiais desligados de um aparente contexto prático indicam quase sempre um propósito extra para a sua existência. Seja pela necessidade consciente ou inconsciente de simplesmente passar o tempo, seja com o objetivo de transmitir uma mensagem, a arte de criar gera significado através da expressão humana e com ele vem um potencial de interpretação.

Assimilar os distantes corpos do sistema solar é o primeiro passo que os artistas tomam na criação desta obra e é o elo que os liga conceptualmente. No processo de assimilação do objeto artístico, os criadores poderão ter de estruturar a obra num meio físico, do qual provém a componente visual e que por si mesma gera uma nova expressão. Ainda que haja este objetivo comum de assimilar as luas como objeto de inspiração, cada artista materializa a criação de maneira diferente e com propósito diferente de vir a ser interpretada.

Além de dar variedade visual aos participantes e de os artistas terem maneiras diferentes de se expressar criativamente, a obra pode e deve ser interpretada visualmente por diferentes vias. O texto escrito, a partitura e o desenho/pintura são os três caminhos de interpretação da obra para transmitir a expressão dos artistas e a sua mensagem visualmente, mas diferem no tipo de instruções de interpretação do participante e na maneira de serem recriados. Tanto o texto como a partitura atribuem um código de significados muito específico aos seus traços e caracteres, partindo do pressuposto que alguns dos participantes consigam recriar uma sonoridade muito particular reimaginada pelos artistas no processo de criação. O texto tem por base a palavra falada, declamada, e a atribuição de significado dessa palavra aos caracteres, mesmo que não seja totalmente reconhecida pelos participantes. O texto pode também caprichar em algumas peculiaridades dos seus traços visuais sem alterar o sistema-código de palavras a que é associado. A partitura, codifica a expressão sonora da obra também através de um sistema de atribuição de significado aos caracteres, baseado numa tradição de escrita musical

académica, com casuais alterações ou invenções que devem ser especificadas pelo compositor para compreensão dos participantes na recriação da obra.

O desenho e a pintura não são colocados em posição de precisarem de um sistema de mútua compreensão entre criador e participante, mas colocam ao participante a sugestão de livremente recriar a obra na sua imaginação, exigindo um esforço diferente, menos específico, na sua apreciação. A arte visual é a linguagem comum onde os criadores e participantes buscam inspiração, levando muitas vezes nesta obra a transpolinizar o significado, as pistas e as características da mesma, com as particularidades expressivas uns dos outros.

É possível considerar o corpo físico da obra distribuído em quatro sub-áreas visuais que comunicam os quatro propósitos distintos da mesma.

Poesia Visual

A obra começa no reconhecimento e assimilação das luas do sistema solar e das suas características através da recolha de informação científica. O tratamento de dados segue opções estéticas e compõem-se de possibilidades artísticas. Os artefactos provenientes dessa organização artística e estética constituem a primeira subárea de arte visual. Os desenhos de Jacinto e textos escritos funcionam em paralelo para nos dar a primeira idealização do objeto artístico.

Foram escolhidos 14 desenhos para conceber o mundo da obra e que populam o imaginário das luas. Estas ilustrações de Jacinto apresentam-nos paisagens e personagens como alternativas à realidade fazendo-nos questionar a sua natureza. A sua criação pode remeter a um nível subconsciente para temáticas de emancipação, liberdade, multiculturalismo, irmandade e futurismo. Os desenhos têm um formato parecido a esboços banais e pequenos fragmentos perdidos da realidade, íntimos e sensíveis, que aproximam o espectador às temáticas a que remetem.

Os dez textos que constituem a obra podem apresentar-se visualmente em três meios: na partitura, em formato narrativo e escritos no esboço original. Os esboços de texto podem dar indicações de como os artistas trabalham visualmente e espacialmente as palavras e os pensamentos. Para os participantes que interpretam musicalmente, o significado do texto ou partitura é extremamente importante, requerendo clareza de fonte escrita e esclarecimento sobre como pronunciar o som representado pictoriamente. O texto apresenta palavras de 13 línguas, algumas com sistemas de escrita e caracteres bastante diferentes, tornando a sua interpretação mais rica e peculiar, mas também mais confusa. Para ajudar os participantes, artistas, espectadores, o formato narrativo e partitura foram organizados e padronizados quanto à fonte e disposição visual, além dos seus esboços iniciais, de maneira a tornar a sua leitura simples e mais agradável esteticamente.

Temática Visual

A concretização da obra requer uma narrativa mais perceptível em torno das luas e das temáticas mostradas nos desenhos, construindo os fragmentos numa direção mais tangível. Os quadros de Viegas assumem a dimensão mais material, palpável e terrena desta obra, como excertos que vieram diretamente das luas, cheios de textura, sem nunca esquecer o que representam simbolicamente.

O processo criativo destes quadros parte sempre de uma pesquisa muito concreta sobre as propriedades físicas e químicas de cada lua escolhida, o que elas são enquanto

objeto. Viegas tem a necessidade de compreender fisicamente o corpo da lua pensando em extrapolar dele a sua psique, o seu espírito e o que pode representar para nós humanos. Estes quadros não exprimem tanto a ideia de distância física entre as luas e nós, ou as suas propriedades, mas sim no que se traduz nas possibilidades que essas características e distância representam.

Em EUROPA aproveitou bastante o uso de textura para representar o gelo e a parte densa da lua. Europa sendo constituída por uma crosta gelada e tendo um oceano interno representa para a artista um mistério e uma possibilidade de vida. Este mistério revela-se em profundidade, na incógnita do que sucessivamente está por baixo das camadas do corpo celeste, *se o ferreroché tem bicho ou se não tem bicho, se tem avelã, se é um embuste ou só uma carapaça a chocalhar um bocado a água*. Neste seu processo criativo a artista sentiu necessidade de abordar a possibilidade de vida de um ponto de vista muito estreito e microscópico. O quadro não encarna todo o corpo da lua e sim apenas um dos seus fragmentos, um equivalente à informação que temos no presente sobre Europa, como excerto de uma imagem maior do objeto. Esta peça funciona como uma porção simbólica fotográfica, propõem uma sensação de verticalidade e intrusão na paisagem, de maneira a analisar profundamente os mistérios desse corpo celeste. Tecnicamente, as cores têm um simbolismo mais óbvio e direto, os tons de azul sugerem a água, a fonte da vida, e os tons de brancos sugerem o gelo. Os pigmentos vermelhos criam um choque visual em contraste com os outros tons, sugerindo os compostos orgânicos à superfície e interior da lua, e a surpreendente possibilidade de vida num local tão inóspito, distante e frio.

Em IO, a criação do quadro segue um processo semelhante a EUROPA, as suas propriedades físicas e geológicas traduzem-se no que ela pode representar simbólica e psicologicamente. Tal como outros quadros e obras de Viegas, IO tem uma forte ligação com a psique feminina, sendo especialmente acentuada nesta obra por se assumirem as luas como figuras femininas. O vulcanismo de IO é visto como uma fonte de energia, dinâmica, potência e vitalidade. A cor usada nesta peça é direta na sua associação simbólica ligada ao calor, ao fogo e à terra, traduzindo-se em tons vermelhos, amarelos, laranjas e castanhos. Viegas sentiu a necessidade de metaforizar esta lua. Na sua visão, o vulcão retratado serve de metáfora para um seio feminino, e uma fonte de vida onde se busca alimento. Os compostos inorgânicos, sulfurosos e silicatados provenientes da lava dos vulcões de IO, funcionam alegoricamente como leite, seiva, como combustível nutritivo à criação de vida orgânica. Num noutro plano metafórico, o vulcanismo e compostos inorgânicos são os ingredientes da criação artística, que no contexto desta obra se inicia exatamente com esta peça.

Alma Visual

No processo de composição e na interpretação sonora da obra surge uma alma musical que pode ser expressa visualmente no sentido contrário à interpretação simbólica do texto, partitura, desenho e quadros. Assim, a pintura de Cornish abre a real possibilidade de auto-exploração e personalidade através desta obra e da arte em geral, demonstrando como o processo criativo é cíclico e busca inspiração no que está antes, incitando o espectador a fazer o mesmo e a tornar-se o artista.

Cornish começou o seu processo artístico ouvindo primeiro as peças musicais da obra, sem se ligar inicialmente ao seu contexto e interiorizando os seus elementos individuais. O segundo passo no seu modo de criação foi fazer uma pesquisa sobre a

mitologia e psicologia associadas às luas e as suas características astronômicas. A artista encontrou na mitologia e na astronomia um grande espectro de histórias sobre as personagens associadas às luas, que se traduz numa imagem mental em várias camadas. Guiada pela audição da obra e pela sistematização do que absorveu da sua pesquisa mergulhada no seu processo de auto-exploração psicológica, a artista foi capaz de conceber muito naturalmente um vago plano de pintura de cada peça.

Cada lua traz consigo uma sensação muito diferente, conjurada pela ligação entre música, ciência e mitologia, que ajuda na formação de uma identidade, de uma personalidade credível ou uma alma verdadeira da lua que é transmitida aos novos participantes-espectadores.

Na imaginação, as luas são antropomorfizadas, relacionam-se umas com as outras, têm personalidades distintas e vidas paralelas. As pinturas de Cornish podem ser percebidas e sentidas numa esfera anímica, onde muito diretamente nos mostram todos os planos e história associada a cada lua, diluída e mistificada.

Música Visual

A apresentação estética da partitura tem uma influência subconsciente na maneira como o intérprete “vê” a música, e recria a sua imagem mental. Assim, é importante para mim trabalhar alguns detalhes gráficos e estéticos da partitura, como a edição, a fonte e a sua apresentação geral, intercalada com representações dos outros componentes. Integrado na escrita tradicional de música, inclui ainda alguns elementos distintos, que devem ser interpretados como sonoridades específicas.

Padronizei a edição e a fonte da partitura e do texto que a acompanha, criando um elo de coesão adicional na narrativa e guião da obra. Procurei uma edição e fontes da partitura e texto que sugerissem simplicidade, clareza, minimalismo, futurismo e humanidade. Estas características associo à inovação e à temática da exploração do espaço, e aos corpos celestes que servem de inspiração à obra. É também necessário que a fonte e edição sejam claros no contexto de uma escrita com partitura tradicional, em que esta é capaz de transmitir uma grande quantidade de informação muito específica.

O conhecimento generalizado da partitura tradicional e a sua interpretação intuitiva tornam-na indicada para poder integrar elementos adicionais. Tomei o cuidado de, ao adicionar novas formas de escrita, tornar a sua interpretação clara e inclusiva da partitura clássica.

9. Fragmentos de luas

Neste capítulo ofereço uma possível análise de quatro peças e respectivos fragmentos da minha obra musical, onde são integradas algumas técnicas e recursos composicionais mais marcantes, suportando-me principalmente de excertos da partitura escrita.

-1. IO-

Dividi IO em duas grandes partes baseado no material melódico-harmônico, ritmo e tempo, nitidamente diferentes. A primeira parte compreende os compassos de 1-61, a segunda parte compreende os compassos de 62-155. Os motivos melódico-harmônicos são construídos a partir do texto. A primeira parte utiliza os versos do texto 1-10 (ver *figura 1*), enquanto a segunda parte usa o texto da respetiva forma: [11-13], [1-4], [10-13], 10, 1, [11-13], 10, 1, 10, 13, 10.

1	Amaterasu ātar	6	lo t'amaterasu ātar	10	lo t'amirani surt
2	daedalus,	7	lambarena oscura	11	arinna fluctus
3	pyerum galai	8	daedalus	12	marduk
4	arusha ekhi	9	pyerum galai	13	arusha ekhi
5	itzamna				

figura 1

Na primeira parte criei um sistema de tema-resposta para o material melódico-harmônico. Cada tema corresponde a um verso, que é respondido pela repetição do mesmo verso com alteração do tema (melódico-harmônico) ou repetição do mesmo (ver *figura 2*). Por vezes, dois versos podem ser aglutinados para formar o tema (ver *figura 3*).

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The music is in 9/8 time. The lyrics are: 'pyerum ga-lai - - (ai) pye-rum ga - lai ga - lai'. The score is divided into three measures by vertical dashed lines. Dynamic markings are *mp*, *mf*, and *f*. Slurs are used to group notes. The lyrics are written below the staves, with hyphens indicating syllables across measures.

figura 2: O tema-verso *pyerum galai* nos compassos 9-10 é repetido com o mesmo verso com alteração harmônica das vozes nos c.11-13

figura 3: O tema é formado pelos versos “arusha ekhi” e “itzamna”. O tema é repetido com modificação melódico-harmônica, mantendo o ritmo idêntico.

A primeira parte de IO demonstra a sua principal característica harmônica, a dobragem melódica do tema, transposta em diferentes tonalidades da escala, especialmente à distância de intervalos de cinco e sete meios-tons (4ª Perfeita e 5ª Perfeita) (ver figura 4).

figura 4

A segunda parte é construída estruturalmente sobretudo com dois temas melódico-harmônicos, alternáveis, a que chamo “B1” e “B2” (ver figuras 5 e 6), construídos de material transformado, provenientes da primeira parte.

figura 5: este tema, “B1”, é composto de três motivos, que realcei a laranja (“B1a”), ciano (“B1b”) e amarelo (“B1c”). O uso do motivo B1a como contraponto, e as transposições melódicas, são alguns exemplos de transformação dos motivos ao longo da peça.



figura 6: Tema “B2”, composto de dois motivos, que realcei a magenta (“B2a”) e verde (“B2b”). Sofre variações ao longo da peça, mantendo a sua estrutura básica intacta.

O motivo “B1a” provém do material melódico do compasso 5 (ver figura 5 - sopranos). A letra, “Amataresu atar” (figura 5 - cp.5), é modificada para “lo t’amaterasu atar”, obrigando à transformação dos seus motivos (ver figura 7).

O motivo B1b é proveniente da sucessiva transformação do material dos compassos 9 e 10 (ver figura 2 - sopranos - “pyerum galai”), no material dos compassos [32-33] e 35 (ver figura 7).

O motivo B1c não tem relação direta com nenhum material, a não ser o facto de ser uma escala descendente, parecido com o tema “daedalus” da primeira parte (cp.21-30)

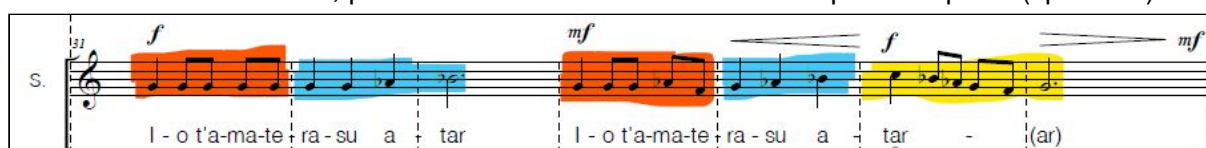


figura 7: Pré-tema “B1”

Melodicamente, o motivo “B2a” é a imagem em espelho horizontal do motivo que surge logo no início do compasso 16 (ver figura 3 - sopranos).

O motivo “B2b” tem relação melódica, descendente, com o motivo B1c, diferindo na sua resolução.

Os temas e motivos da segunda parte vão sofrendo alterações, mantendo a sua estrutura básica intacta, o ritmo e os intervalos da melodia. No compasso 96 introduzo uma variação do tema B2, invertido, que serve de molde para uma secção (cp.96-109) de *fugato*, com sucessivas entradas de vozes. Uma segunda secção de *fugatos* surge entre os compassos 110-120, usando o material B1 não-invertido, mas com os seus dois motivos, separados.

Nos compassos 121-127 recapitulo os motivos B1a e B1b para dar início ao fim da peça. Não há uma secção de “Coda”, mas há uma sucessão de secções com diferentes maneiras de adensar a textura. 126-131 o tema B2 é sobreposto a si mesmo sobre diferentes transposições. 132-138 os motivos B1a e B1b sobrepõem-se a si mesmos em duas transposições, formam um *ostinato*, e crescem dinamicamente até *fortíssimo*, que se silencia abruptamente. 140-147 o motivo B1a é sobreposto a si mesmo em várias transposições, é alterado para criar diferentes vozes (linhas melódicas), e cresce de novo dinamicamente, terminando com um abrupto glissando descendente que desvanece. Imediatamente a seguir, B1a é comprimido, reordenado e expandido servindo de material ao final de IO, que inclui diferentes transposições melódicas, entradas distintas de vozes, e crescimento da dinâmica até *tripla fortíssimo*.

-2. EUROPA-

Esta peça pode ser dividida em oito partes, baseadas nas estrofes (divisórias) do texto, ordem cronológica, na sua narrativa, e significado simbólico. Sugiro a divisão da peça apresentada na *figura 8*, seguindo os compassos da composição como guia.

A estrutura formal, dividida em partes, baseia-se primeiro na presença e uso do texto na música. As partes sem texto são para mim secções de texto invisível, nunca escrito expressamente, mas que o conecta. O segundo critério de divisão é a forma como esse texto é usado ou o papel desempenhado pela voz: se cantado maioritariamente por solistas ou vozes isoladas, com acompanhamento, ou, cantado por um grupo maior do coro recorrendo a polifonia mais densa. O terceiro critério diz respeito à textura específica da música: a instrumentação, timbre, harmonia, melodia e ritmo.

A dinâmica, também é um elemento composicional que está associado à estrutura formal da peça. As oito partes podem ser delineadas facilmente por uso dinâmico contrastante.

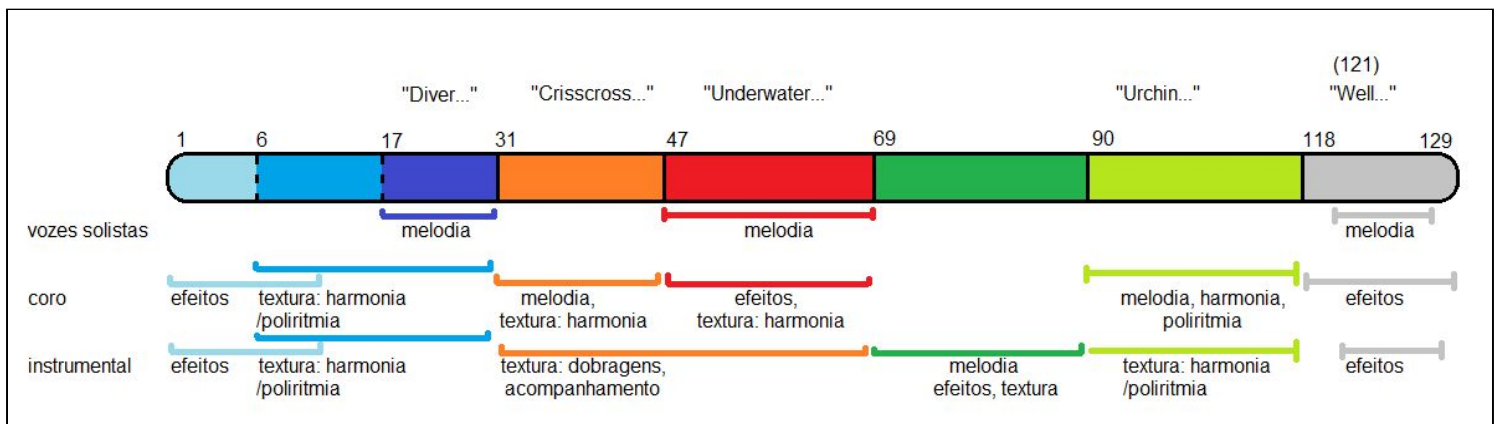


figura 8: Esquematização da estrutura formal de EUROPA: partes divididas por cor; número correspondente ao compasso inicial de cada parte; palavras entre aspas indicam partes que integram texto (a primeira palavra de cada excerto de texto usado); chaves correspondem às ações principais na composição, alocadas a três grupos de intérpretes (solistas, coro, instrumentistas).

Os efeitos podem ser categorizados como extensão da instrumentação, visto serem técnicas de interpretação de sons menos comuns da escrita clássica (técnicas estendidas). No entanto, visto que o uso de efeitos é frequente ao longo da peça, requereu para mim a construção de uma nova escrita que pudesse ser integrada na partitura.

O primeiro efeito surgiu no contexto do texto, onde imaginei uma paisagem desolada, agreste, fria, da superfície de gelo da lua Europa. Para transmitir essa sensação como um efeito, decidi imitar o som do vento em tempestades de neve, e o coro pode produzir essa sonoridade. A criação de uma escrita para interpretar vento como música, foi baseada em três elementos: a morfologia do aparelho vocal, a integração na partitura clássica, e inspiração nas imagens da própria lua e pinturas da obra. Este efeito vocal surge na primeira, segunda e oitava partes (início e fim) da peça, criando uma atmosfera sonora envolvente.

Na *figura 9* encontra-se um exemplo do formato escrito do efeito de "vento vocal". As linhas horizontais contínuas são atribuídas às vozes do coro (sopranos 1, 2, altos 1, 2, tenores 1, 2 e baixos 1 e 2), integradas num sistema de partitura tradicional. A altura (vertical) das linhas corresponde ao tipo de notas de harmônicos parciais a serem

realçados: a linha alta (no topo) representa harmônicos mais agudos, e a linha na base representa harmônicos mais próximos da nota fundamental. A acompanhar as linhas existem 30 tipos diferentes de combinações de caracteres alfabéticos, que devem indicar o formato do aparelho vocal¹ e a altura (tipo) das notas de harmônicos parciais².

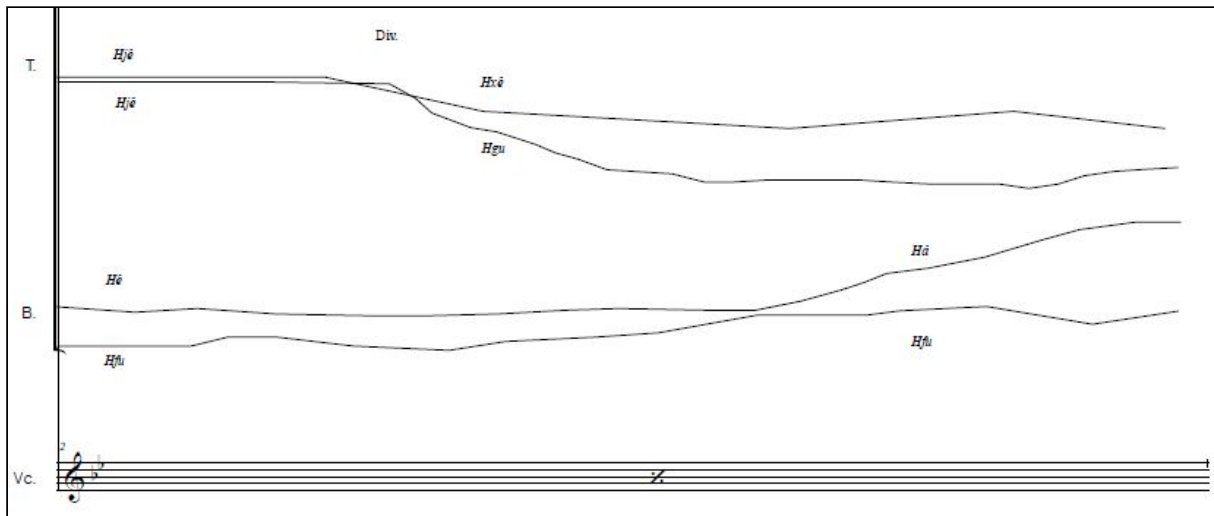


figura 9

Surge ainda a semelhança gráfica entre o sistema de escrita do efeito de “vento vocal”, os detalhes das pinturas e as características geológicas da lua em que a peça é inspirada, e que a representa (ver figura 10).



figura 10: à esquerda, pormenor das linhas na pintura EUROPA de Tamsin Cornish; à direita, pormenor de “linae”, características geológicas da superfície da lua Europa

O segundo efeito (técnica vocal estendida) para o qual considere importante criar um sistema de escrita, foi o som de orgasmos femininos e masculinos. Este efeito surge na quinta parte da peça, em contraponto com a técnica clássica de canto coral e lírico. O texto e a sua narrativa sugeriram-me a temática do contacto sexual sob a forma simbólica de contacto com vida extraterrestre. Assim, em primeira instância, tentei aproximar a música a um gênero musical que sugerisse sensualidade. A harmonia da “parte 5” é distintamente jazzística. No entanto, porque os estilos e gêneros musicais não são universais, decidi representar o tema da sexualidade através de sonoridades diretamente relacionadas.

¹ Caracteres alfabéticos que indicam a forma do aparelho vocal: “H”, “Hf”, “Hj”, “Hg”, “Hx”, “Hb”.

² Caracteres alfabéticos que indicam o tipo de notas de harmônicos parciais, organizados dos mais graves para os mais agudos: “u” < “ê” < “â” < “i” < “í”.

A criação de uma escrita para interpretar estes sons musicalmente, foi baseada em três elementos: poder ser integrada na partitura clássica (ver *figura 11*); inspiração nas imagens da própria lua e pinturas da obra (ver *figura 12*); e a capacidade intuitiva, natural e universal de produzir esses sons.

The image shows a musical score for a Tenor Solo and piano accompaniment. The Tenor Solo part is written in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The lyrics are: "works! Un - der tongue, Un - der ton - gue fi - re works!". The piano accompaniment is written in treble and bass clefs. Dynamics include *f* (forte) and *mp* (mezzo-piano). There are also triplets and slurs indicated in the piano part.

figura 11

Integrado no sistema da partitura clássica encontram-se as representações que devem ser interpretadas pelo coro, de maneira a criar o efeito sonoro. Apesar da interpretação *ad lib*, a integração das figuras no sistema de pautas indica várias relações de interpretação. A disposição das figuras, enquadradas nos compassos, indica uma relação temporal com os mesmos, de limite de performance, aí circunscrita. Porque a partitura clássica é lida da esquerda para a direita, torna-se natural para os músicos assumirem essa tendência na interpretação das figuras. Assume-se que as figuras representam som, e, por relação, o espaço em branco representa silêncio. A altura do tom pode ser deduzida pela relação do eixo topo-base, tons agudos no topo, e tons mais graves na base. Já o contorno e preenchimento da figura podem ser interpretadas através de efeitos extra, como *vibrato*, profundidade, ou variações no timbre.



figura 12: à esquerda, pormenor da forma, mancha, na pintura EUROPA de Catarina Viegas; ao centro, perspectiva vertical sobre a superfície de Europa e as suas características geológicas, "dorsae" e "linae" sobrepostas; à direita, representação gráfica do som de um orgasmo, na partitura

A textura de EUROPA, vai tornando-se gradualmente mais densa nos compassos 6-22. O coro substitui o efeito de vento vocal por uma harmonia politonal, e textura

polirrítmica (ver *figura 13*), que serve de base à entrada do texto na melodia. No excerto de cp. 6-22 a harmonia base é construída de dois acordes de oito notas. Cada nota de um acorde tem uma nota correspondente no outro acorde (ver *figura 14*). O excerto está em compasso 4/4, e atribuo um valor rítmico diferente, mas constante, a cada voz (ver *figura 13*). A textura resultante é um cruzamento constante de linhas vocais que multiplicam as possibilidades da harmonia e ritmo. O cruzamento de linhas vocais é ainda um produto sonoro secundário que se relaciona e assemelha com a imagem da lua Europa, “*linae*”, “*dorsae*” e quebras da superfície gelada.

figura 13: EUROPA, coro, compassos 15 e 16

Acorde 1	Acorde 2	Número de notas	Valor temporal
Ré 4	Dó# 4	seis	semínimas
Lá 3	Sol# 3	seis	semínimas
Mib 3	Ré 3	quatro	semínimas
Dó 3	Si 2	quatro	semínimas
Sib 2	Lá 2	três	mínimas
Sol 2	Sol# 2	três	mínimas
Dó 2	Dó# 2	duas	mínimas
Fá 1	Fá#1	duas	mínimas

figura 14: à esquerda, as notas dos dois acordes em correspondência, que constituem a harmonia base no excerto dos compassos 6-22; à direita, correspondência das linhas vocais com o valor temporal das suas notas, e com as notas dos dois acordes.

A partir da melodia, em conjunto com o timbre e instrumentação, desenvolvi temas e motivos para representação de personagens, nomeadamente *Diver-astronaut*, *Electric-red* e o *Alien*, que estão presentes no texto (ver figuras 15, 16, 17).

Musical score for 'Diver-astronaut' in Soprano Solo. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It starts at measure 15. The melody consists of two parallel lines of notes, one above the other, with a descending and then ascending contour. The lyrics are: 'Di - ver - as - tro - naut is She a - li - - - - ve?'. There are triplets and slurs over the notes.

figura 15: Tema (melodia) de “Diver-astronaut”. O tema contém as notas dos dois acordes da textura. O contorno melódico segue uma forma descendente e ascendente, semelhante ao movimento de um mergulho e ressurgimento à superfície; a melodia são duas linhas melódicas paralelas e alternadas. O timbre da soprano solo neste registo agudo cria uma sonoridade austera e perfurante, que se assemelha a uma sensação de ao frio ou gelo

Musical score for 'Electric-red' in Soprano Solo. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It starts at measure 23. The melody consists of two parallel lines of notes, one above the other, with a descending and then ascending contour. The lyrics are: 'e - le - - - - tric red brui - ses' and 'E - lec - tric Red A - live?'. There are slurs and dynamic markings (mf, f, mp, ff) over the notes.

figura 16: Tema (melodia) de “Electric-red”. O tema é normalmente acompanhado de guitarra eléctrica e contraposto a figuras rítmicas sincopadas, notas pedal ou acordes estáticos. O contorno melódico é muito semelhante com o tema “Diver-astronaut”, podendo ser uma extensão do mesmo.

Musical score for 'Alien' in Soprano Solo. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It starts at measure 15. The melody consists of two parallel lines of notes, one above the other, with a descending and then ascending contour. The lyrics are: 'rau - ður chãos ou-ter yaw - gher shell'. There are triplets and slurs over the notes.

figura 17: Tema (melodia) de “Alien”. Este tema é formado de maneira semelhante aos temas de IO, sobrepondo a melodia a si mesma em diferentes transposições. As transposições são preferencialmente de intervalos de três, quatro, oito e nove meios tons.

-5. VOYAGER I-

VOYAGER I funciona como interlúdio, ou ponte, entre o primeiro grupo de peças (*Jupiter*) e o segundo grupo (*Saturn*) Ao contrário das outras peças da obra, não usa um texto específico associado, e não inclui o grupo coral ou os solistas vocais. Por outro lado, tem a utilização mais proeminente de música eletrônica da obra.

A composição é formada sobrepondo uma componente de música instrumental e outra componente de música eletrônica, durante toda a sua extensão.

A componente instrumental é toda derivada de uma melodia original (ver *figura 18*), interpretada ao longo da peça, na sua totalidade ou de forma fragmentada (*fig. 18*), e recorrendo a variações por transformação.

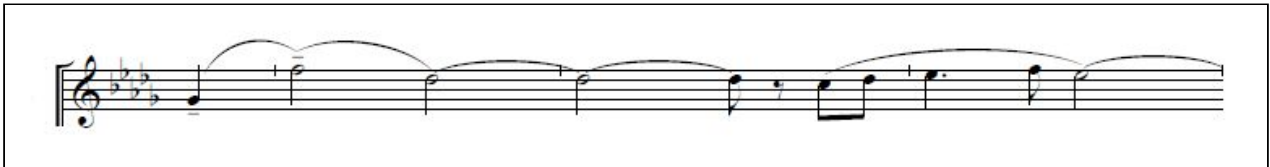


figura 18: fragmento da melodia original. O contorno melódico começa com um intervalo ascendente de 11 meios-tons (7ªM), descendo a seguir quatro meios-tons (3ªM), sugere o formato geométrico de um arco ou semicírculo, associando-o ao espaço sideral.

Nas duas primeiras páginas desta peça (compassos 1-8) usei exclusivamente as três primeiras notas do fragmento melódico (*fig. 18*), na sua ordem original, Solb-Fá-Réb. Como recurso composicional, transformei o fragmento original por alongamento do valor temporal das notas, o qual me sugere simbolicamente às grandes distâncias físicas percorridas no espaço sideral (ver *figura 19*). Peço ainda neste fragmento que a sua interpretação seja feita recorrendo a notas de harmônicos parciais, e que me sugerem uma imagem mental, a passagem rápida, em viagem, por luzes distantes de estrelas no espaço.

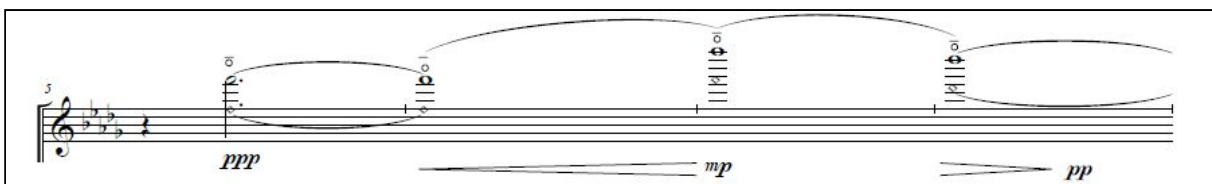


figura 19

O timbre e a dinâmica são de extrema delicadeza, focando a atenção nos detalhes sonoros, criando um momento musical mais íntimo, e relaxado. Ajudada pela interpretação de notas de harmônicos parciais, a dinâmica é muito leve, muitas vezes marcada *triplo pianíssimo*, e em poucos e curtos momentos, *forte*. A instrumentação é reduzida aos dois sopros, harpa, violoncelo, glockenspiel e vibrafone. O tímpano e o vibrafone têm um papel muito reduzido na composição, expandindo a sensação de profundidade instrumental.

Os dois sopros, a harpa e o violoncelo têm a função musical mais proeminente, alternando entre eles a harmonia, a melodia, e os seus efeitos mais característicos, entre eles, o *sul tasto* (sobre o tasto), no violoncelo, cortando as notas de harmônicos parciais. Escolhi usar a flauta baixo como solista em vários momentos, por causa do seu timbre distinto, profundo, grave mas sensível, que me sugere algo alienígena, brilhante mas obscurecido. E, porque a tessitura da flauta baixo está relacionada com a dinâmica, que

funciona melhor em dinâmicas mais fracas, torna-se um elemento de timbre distinto, nesta peça de sonoridade mais sensível.

A alteração de tonalidade em VOYAGER I também é simbólica da viagem pelo espaço, modulando e atravessando algumas escalas sem retorno (ver *figura 20*). No compasso 46, a narrativa musical completa o seu transporte do sistema de luas jovianas, entrando no sistema saturnino.

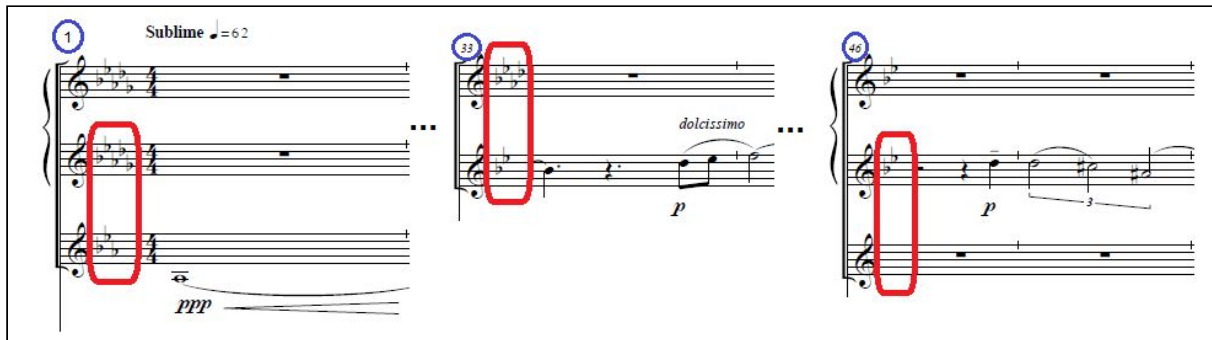
The image shows a musical score for 'Sublime' by Stockhausen. It consists of three measures of music. The first measure is marked with a blue circle '1' and a red box around the piano part. The second measure is marked with a blue circle '33' and a red box around the piano part. The third measure is marked with a blue circle '46' and a red box around the piano part. The score includes dynamic markings like 'ppp', 'dolcissimo', and 'p'. The tempo is marked as 'Sublime' with a quarter note equal to 62. The score is in 4/4 time and features a key signature of two flats.

figura 20: denotado a vermelho, a mudança de armação de clave, e respectivas tonalidades ao longo da peça; o número do compasso denotado a azul

Com a componente electrónica tentei criar um conceito musical-artístico muito semelhante ao de *Hymnen* (Stockhausen). A componente electrónica é uma faixa musical, gravada e sujeita a várias transformações, que deve ser inserida entre os compassos 3 e 49 da peça. Para compor esta faixa eletrônica usei várias gravações, contendo a voz dos artistas que colaboraram na criação do mundo visual e poético de CHORAL MOONS.

A ideia por detrás de VOYAGER I é semelhante a *Hymnen*, onde são usadas sonoridades facilmente reconhecidas para criar uma nova composição. O processo de transformação das sonoridades torna-se visível, sendo o próprio foco e propósito da peça, sugerindo ao ouvinte novas maneiras de escutar as sonoridades que já reconhecia. No caso de *Hymnen*, são os hinos nacionais de vários países, enquanto no caso de VOYAGER I, as sonoridades reconhecíveis são vozes de pessoas. Em ambas obras, pretende-se transmitir a ideia de juntar e congregar a humanidade num propósito comum.

Escolhi, em particular, usar as vozes dos artistas por três razões: os artistas criaram o mundo conceptual da obra, e portanto, fazem parte dele, assim a sua essência sonora, literal deve para mim ser integrada na música; A voz humana é um objecto sonoro facilmente reconhecível, universal. A narrativa da peça retrata uma viagem espacial, que deve ser levada a cabo por pessoas, unidas num objetivo comum; Serve de substituição às vozes do coro e solistas.

A primeira tarefa na criação desta componente foi selecionar as gravações, que escolhi de acordo com, a sua possível função dentro da peça, e possíveis transformações. Considerei as seguintes funções: integração conjunta com a componente instrumental; uma sonoridade de fundo, constante ao longo de toda a gravação; a leitura de texto, ou fala coloquial e perceptível na sua mensagem; voz cantada; profundidade; estereofonia; várias modulações de som; dinâmica. Selecionei seis gravações, que cortei em excertos mais curtos adaptáveis ao contexto das suas funções.

Como sonoridade de fundo, ou “BASE” (ver *figura 21*), usei uma gravação³ de 30 segundos à qual apliquei os efeitos de alongamento (até 2 minutos e 15 segundos), *reverberação*, *distorção* e *vocoder*. O som resultante torna-se irreconhecível da voz humana, assemelhando-se, em vez disso, à sonificação de ondas rádio, usada como inspiração, captadas pela sonda *Cassini-Huygens*.

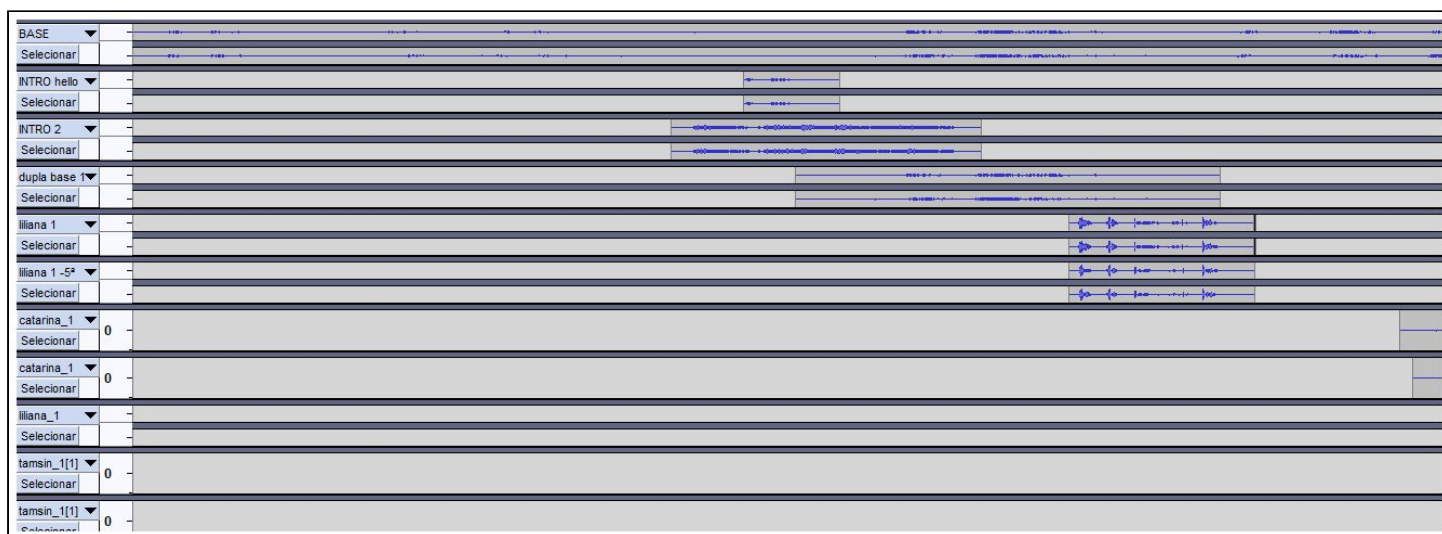


figura 21: componente eletrônica em VOYAGER I. Espectrogramas de som dos excertos das gravações, vista geral

No ambiente sonoro, tentei desenvolver uma impressão de profundidade e estereofonia. Para criar profundidade apliquei os efeitos de *Eco*, *Wah-Wah*, *Filtro Low-Pass*, e uma combinação de modulação de tom e duplicação de faixas (ver *fig.21 - faixas “liliana 1”, e “liliana 1 -5ª”*). Criei estereofonia, combinando a duplicação de faixas, o seu deslocamento temporal, e sua atribuição a diferentes canais de reprodução áudio, sincronizados, criando em certos um efeito artificial de *Eco*. A integração e sobreposição das duas componentes, eletrônica e instrumental, geram um ambiente imersivo, onde o som envolve os participantes.

-6. ENCELADUS-

A estrutura formal desta composição segue a forma natural do poema *Arešia*, de Jéssica Jacinto, incorporada no sistema harmônico que idealizei para a narrativa da obra. Nesta peça musical, tentei criar um microcosmos da narrativa harmônica da obra completa. Por poder localizar esta peça musical no meio de CHORAL MOONS, o sistema harmônico que emprego na obra, já estabelecido, torna-se aqui mais evidente. Em ENCELADUS faço um resumo da narrativa harmônica da obra até esse momento, a partir do qual, posso contrariar ou desviar-me desse modelo narrativo nas composições musicais seguintes.

A harmonia nesta peça é preliminarmente modal, não havendo desvios significativos às notas da escala diatônica. Uso a linha melódica, com o texto cantado pelo coro, sobre acordes ritmicamente estáticos, com *notas pedal* (ver *figura 22*). Nestes acordes tento

³ Gravação: “*Lista vermelha de espécies ameaçadas da União Internacional para a conservação da natureza...*”

apenas utilizar o primeiro e último graus da escala em que se encontram, **I** e **VII**, mesmo que não saiba exatamente qual a tonalidade. Sobre os acordes estáticos, a melodia, cantada principalmente pelas vozes mais agudas, usa os graus intermédios da escala, dando uma sensação de extensão harmônica. O objetivo é criar uma atmosfera etérea, mas rica em tonalidades, e usando construções harmônicas simples e básicas, com o mínimo de notas possível.

Musical score for voice parts S, A, T, and B, measures 5-6. The score shows vocal lines with lyrics and piano markings (mp, pp). The lyrics are: "Pur - pur a - re - ši - a ma - re - si - a púr - pu - ra". The vocal lines are in a key with two flats (B-flat major or D minor).

figura 22: No compasso 6, a melodia usa os graus III / X e V / XII da escala, sobre o acorde constituído pelas notas do grau I e VII

Seguindo o arco narrativo harmônico, a peça leva-nos para momentos de politonalismo (ver figura 23). No momento musical em que estabeleço o modo de “Sol eólio”, ou tonalidade de “Sol menor”, sugerido pela armação de clave no começo da peça, inicio um sucessivo empilhamento de graus distantes a essa escala, criando momentos de ambivalência harmônica.

Musical score for voice parts S, A, T, and B, measure 73. The score shows vocal lines with lyrics and piano markings (mp). The lyrics are: "re - - - fú - - - gi - o, re - fú - gi - o,". The score shows a change in key signature to one flat (F major or D minor).

figura 23: No compasso 73, acorde de Lá Maior sobreposto ao acorde de Sol menor.

A composição termina de maneira tonal, onde vou gradualmente estabelecendo a tonalidade secundária, ou sobreposta, *Lá Maior*, como a principal.

Para criar esta composição tive de fazer um compromisso com o texto poético. A natureza aberta do poema de Jacinto demonstra as suas imensas possibilidades de interpretação. Além de mostrar os limites do que “pode ser traduzido” ou do próprio significado das palavras, obriga a considerar a sua própria natureza artística, ou o que pode ser arte. Diferente da sugestão musical da autora do texto, ou da sua própria performance poética, declamada, obrigo a minha composição a tomar uma forma específica.

*Jūra*⁴, é a palavra do texto que gera todo o seu campo semântico, por isso, para mim, o elemento sonoro musical mais importante na composição é o som de água, e concretamente as ondas do mar. Sem apresentar explicitamente o som das ondas na composição, coloco dois elementos que o sugerem. O primeiro elemento apresenta-se sob a forma do contorno melódico (ver *figura 24*), que se assemelha ao movimento *vai-e-vém* das ondas do mar.

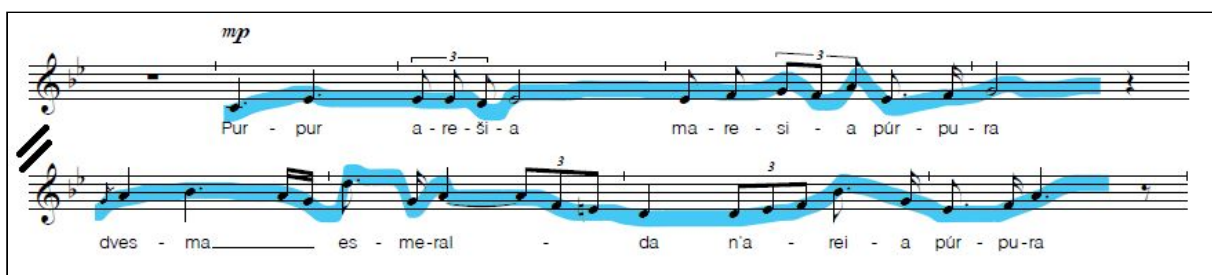


figura 24: o contorno melódico, salientado a azul, não é uma representação fiel, visual ou sonora, do movimento e som das ondas mar, servindo apenas de ideia implícita. As diferenças entre o verdadeiro movimento das ondas (sonoro ou visual) e o contorno melódico, sugerem ainda a alienação da música, indicando que o ambiente criado se contextualiza num local distante e estranho, como a lua Enceladus

O segundo elemento que sugere as ondas do mar, é o efeito vocal produzido quando se pronunciam algumas *consoantes* do texto, sem recorrer a tons musicais (ver *figura 25*). No texto poético recorre-se à aliteração de vários fonemas como [v], [s], [g], [ʒ], [z], [u] e [ʃ]⁵.



⁴ *Jūra*, palavra *mar* em Letão

⁵ Exemplos de [v] surge em: **amor**, **urgência**, **escura**, **amargura**; [u] **Saturno**, **urgência**, **escura**, **censura**, **amargura**, **gravura**, **murmura**, **n'ardūra**, **jūra**, **tortura**, **aūra**, **dura**; [g] **geizers**, **kilig**, [ʒ] **urgência**; [z] **zero**, **geizers**, **heresia**, **clausura**, **existência**; [s] **dvesma**, **ešmeralda**, **jušura**, **Saturno**; [ʃ] **Enceladus**, **arešia**,

figura 25: salientado a vermelho o uso de consoantes sem tom musical. O fonema indicado como “sh”, [ʃ], é figurativamente imitativo do som das ondas do mar junto à costa. O desfaseamento deste som, dividido entre vozes do coro, também amplifica a ideia de onda.

Sendo Enceladus uma lua aquática, posso associar livremente o campo semântico de *mar*, a *água*. Além da sonoridade figurativa do mar na composição, integrei ainda outros sons de água. Ao longo de toda a peça é usado um pau-de-chuva e, ou, uma gravação sonora da chuva de monções, para criar um ambiente-tapete sonoro contextual, onde se desenrola a música.

Os geisers de Enceladus são também representados figurativamente na música através de três diferentes figuras ou elementos musicais, usando a flauta no seu registo mais agudo (ver figura 26).

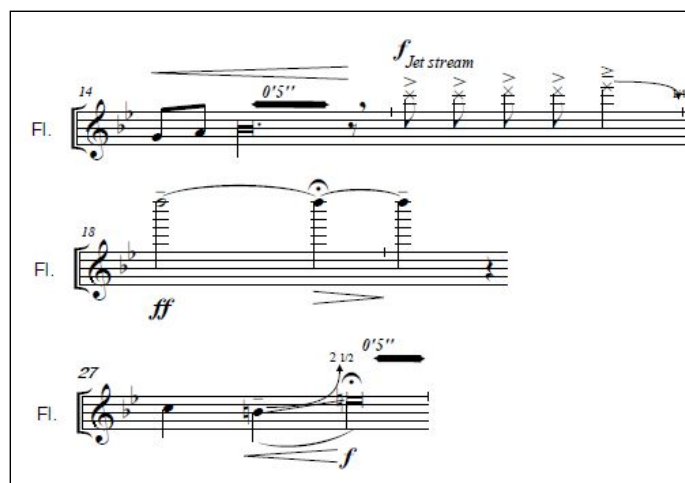


figura 26: os geisers de Enceladus são simbolicamente representados por súbitas e fortes sonoridades da flauta no seu registo mais agudo, por vezes acompanhada de outros instrumentos como a harpa, a lira ou o clarinete. Em cima, cinco notas tocadas em destaque recorrendo às técnicas de “Jet stream” e “staccato”, sem altura exatamente definida; No centro, nota prolongada, no registo mais extremo agudo da flauta; Em baixo, técnica de “bending” ou “glissando dobrado”, para destacar o movimento de subida da nota, simbolicamente o jato de um geiser

Além dos geisers, represento simbolicamente o criovulcanismo⁶ de Enceladus, onde recorro às técnicas de *tremolo*, *vibrato*, *glissando*, *bending* (*glissando dobrado*), ou mesmo *ostinato*, e que aqui associo ao aquecimento ou borbulhar interno da água da lua.

Em ENCELADUS, decidi ainda introduzir duas referências diretas, mas subtis, a motivos provenientes da peça *Saturn the bringer of old age*, em *The Planets suite* de Gustav Holst. Desta forma posso ligar artística e simbolicamente, Enceladus ao seu planeta pai, Saturno.

A primeira referência é o *ostinato harmônico* (ver figura 27) presente no início de *Saturno* e que caracteriza o conceito de “tempo” nessa peça. Na minha composição o *ostinato harmônico* é interpretado por três vozes do coro, alternadas, e acompanhado de um segundo *ostinato* na marimba, mais rápido (ver figura 28). O compasso ternário da

⁶ O criovulcanismo é caracterizado pelas baixas temperaturas em que os seus fenómenos ocorrem, normalmente envolvendo soluções aquosas, salinas, ou de amônia. Em Enceladus os criovulcões envolvem a expulsão de água.

minha peça cria também um efeito de síncope. Em conjunto com a marimba gera-se uma maior sensação de pressa e agilidade, que associo, como referido, ao criovulcanismo da lua, e também à sua menor dimensão, ágil, de satélite do planeta pai.

figura 27: ostinato harmônico, em “Saturn the bringer of old age”

figura 28: destacado a azul escuro, o ostinato harmônico alternado entre três vozes do coro, acompanhado do ostinato da marimba, destacado a verde

A segunda referência é o motivo melódico que surge no compasso 4 em *Saturno*, nos contrabaixos (ver figura 29). Na minha peça, o motivo original de Holst é transformado para se adaptar ao compasso simples ternário, e cortar parte do valor temporal das notas mais longas. O motivo é ainda prolongado e desenvolvido melodicamente até ao compasso 52. Os contrabaixos de *Saturno*, são substituídos em ENCELADUS, pelos baixos do coro e dobrados pela guitarra elétrica. No compasso 47, a melodia passa para os tenores e guitarra.

The image contains two musical staves. The top staff is labeled 'Db.' and '4', indicating a key signature of one flat and a 4/4 time signature. It shows a melodic line starting with a half note, followed by quarter notes, and ending with a half note. A dynamic marking 'p' is present. The bottom staff is labeled 'B.' and '43', indicating a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It shows a melodic line starting with a half note, followed by quarter notes, and ending with a half note. Dynamic markings 'p' and 'mp' are present. Below the staff, the lyrics 'Cri - o vul - cões - (ens) - - (sh)' are written, with hyphens under the syllables.

figura 29: Em cima, motivo-melodia de “Saturn the bringer of old age”, em compasso 4/4, interpretado pelos contrabaixos; Em baixo, motivo-melodia de ENCELADUS, em compasso 3/4, com entrada em anacrusa, interpretado pelas vozes graves do coro, Baixos. Ambos os motivos têm um contorno melódico e dinâmica idênticos.

Relacionei ainda estes dois motivos referenciais com o texto poético. A sobreposição dos dois motivos dá-se no momento em que o poema refere criovulcões, ou *Crio Amor*, no texto original. Com isso, sugiro a relação simbólica entre o criovulcanismo da lua, o texto com aliteração do fonema [ʃ], e os elementos musicais.

PARTE 3 - MODALIDADE MUTÁVEL

CHORAL MOONS

-Instrumentation-

woodwinds

Flute	doubling	piccolo, Bass flute
Clarinet in Bb	doubling	Bass clarinet

voices

-soli-

2 Female voices	used	lyrically	&	non-lyrically
2 Male voices	//	//		//

-choir-

Sopranos	1	2	
Altos	1	2	
Tenors		1	2
Basses	1	2	

percussion

-divided among 2 percussionists-

2 Timpani
Glockenspiel
Xylophone
Vibraphone
Marimba
Bass drum
Cymbals, suspended cymbal

-hand held by the choir-

Tambourine
Rainstick

synth / computer

Stereophonic Sound System

strings

Harp
Violoncello
Electric Guitar

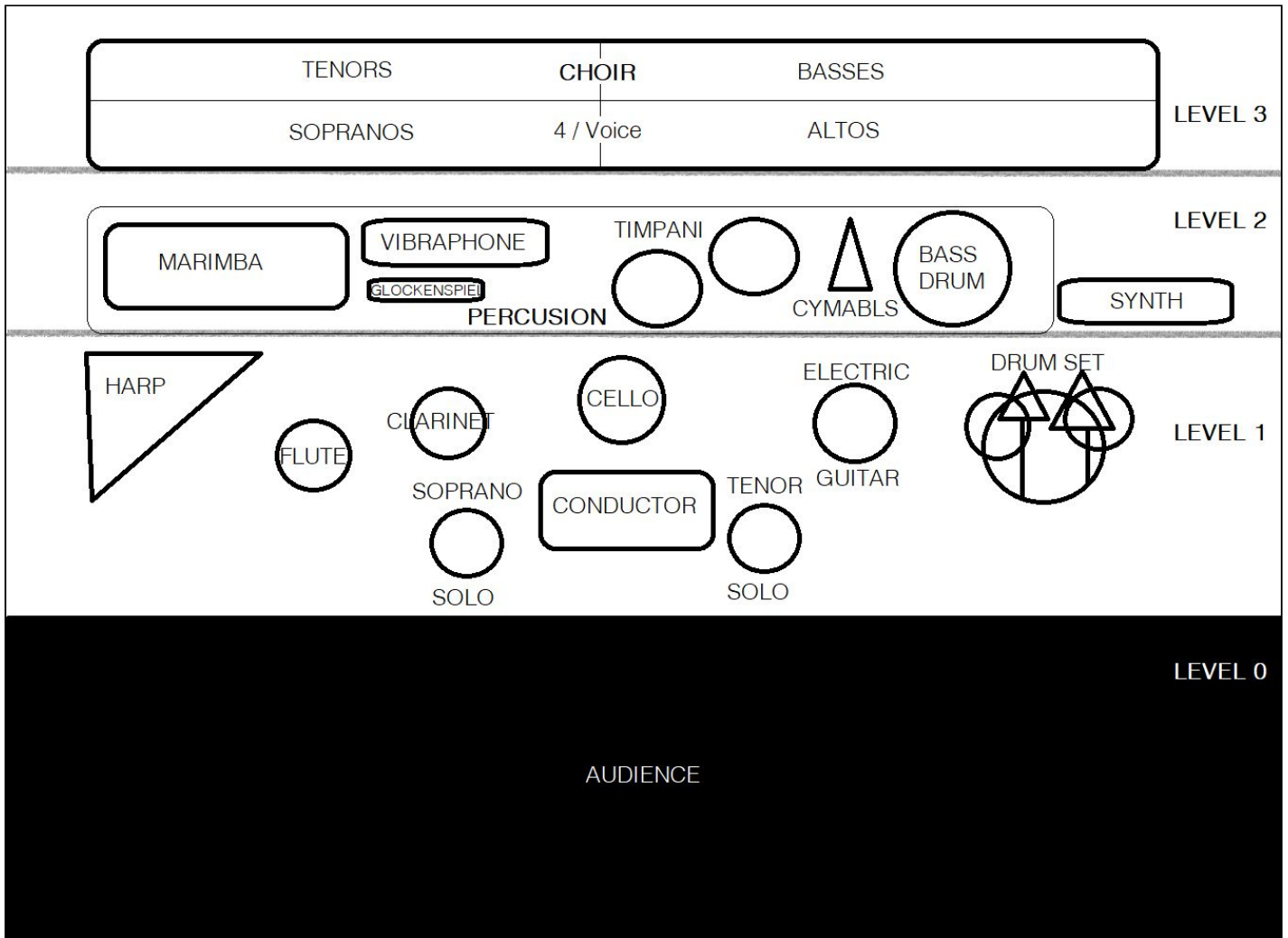


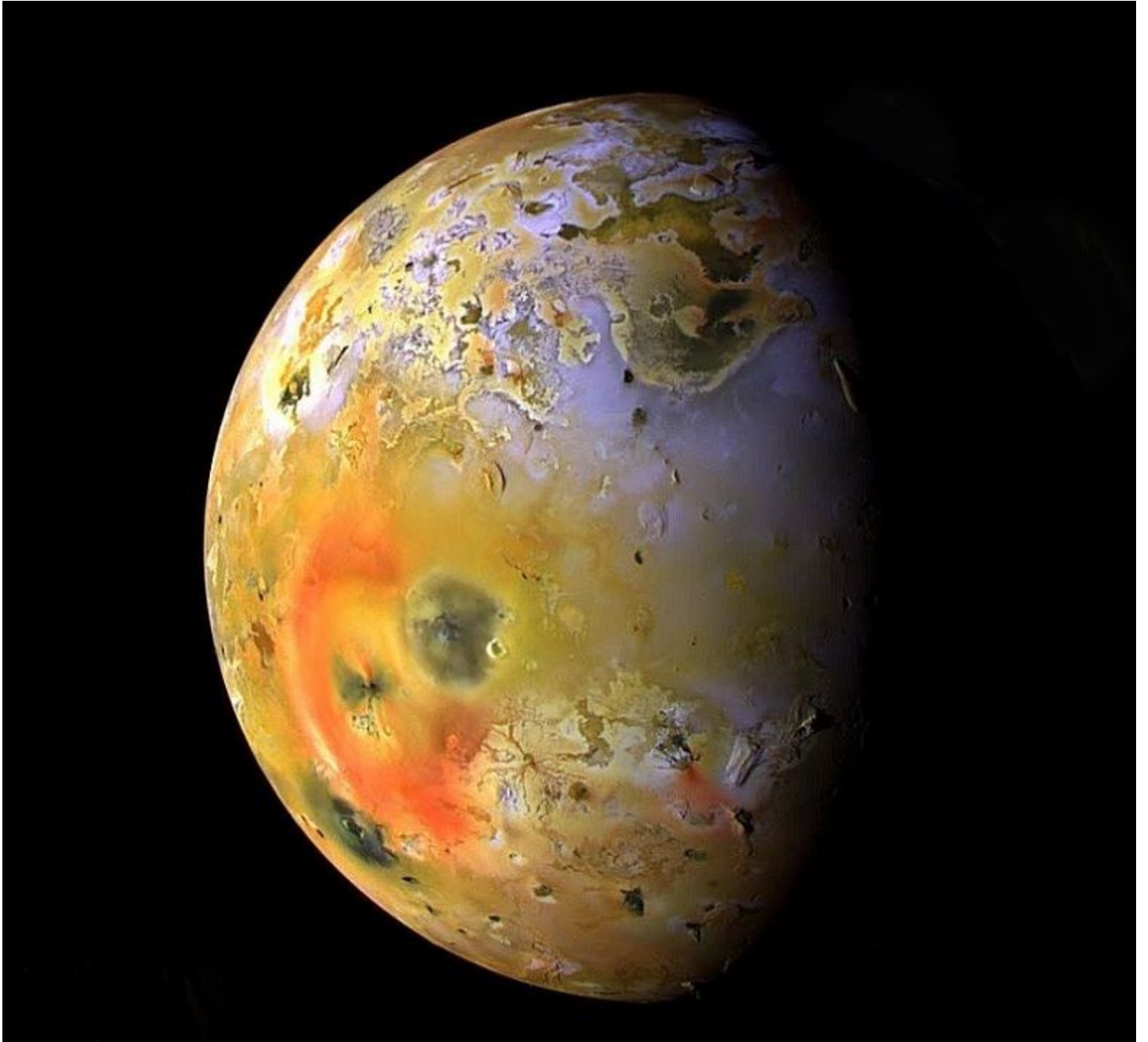
figura 1: sugestão da disposição espacial dos músicos na performance

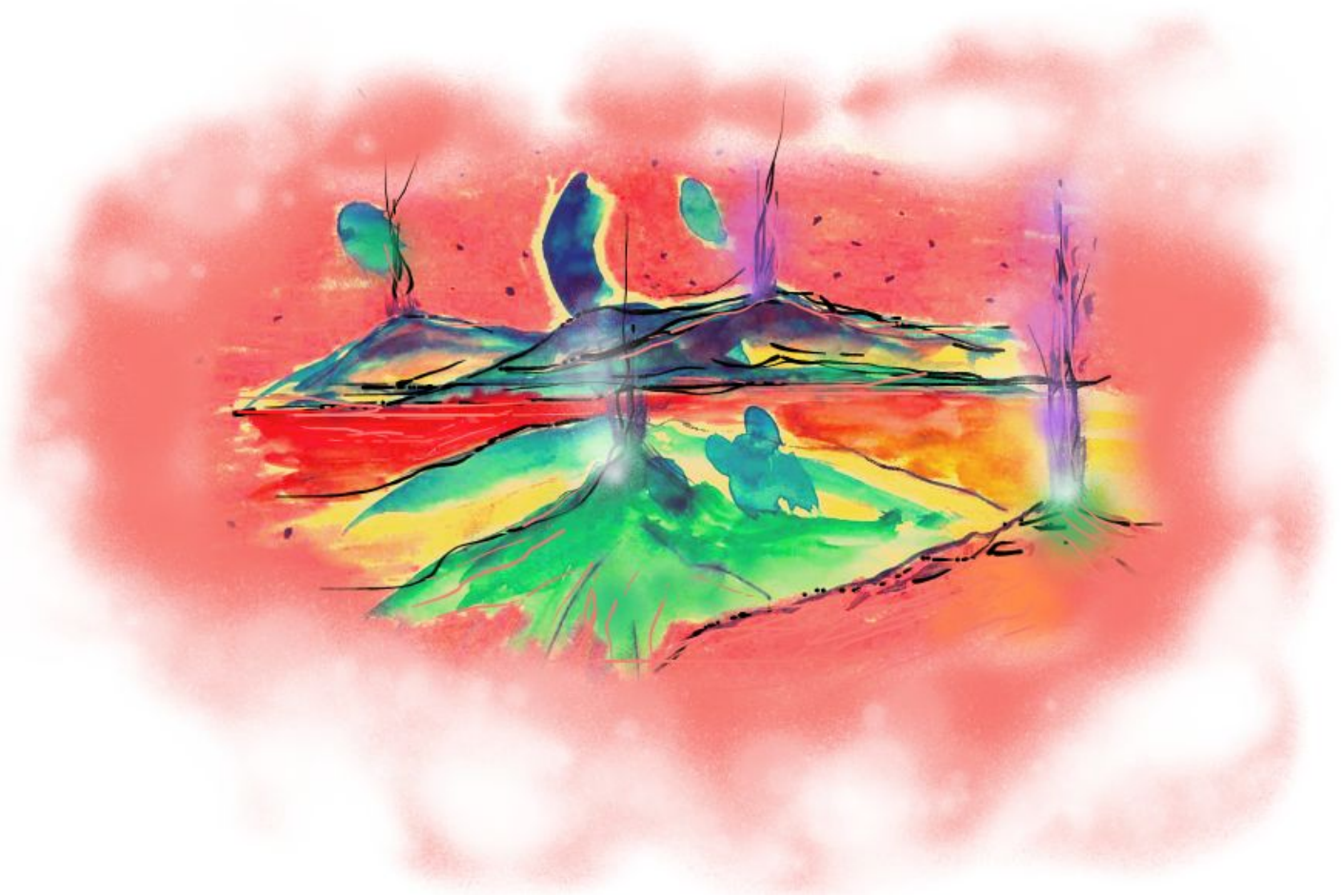
lo

1/12

CHORAL MOONS

Jupiter

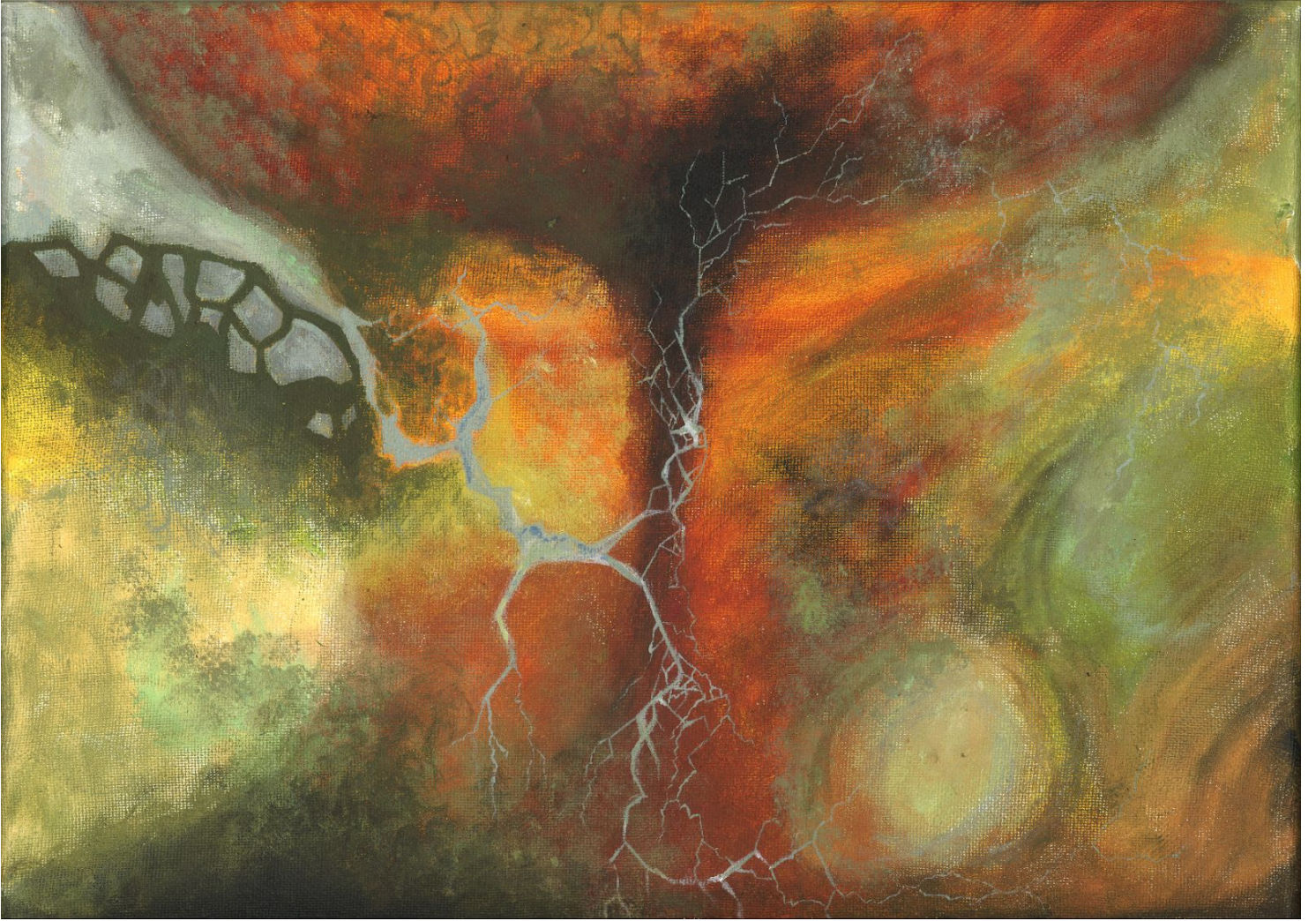




Amaterasu ātar
daedalus,
pyerum galai
arusha ekhi
itzamna

lo t'amaterasu ātar
lambarena oscura
daedalus
pyerum galai

lo t'amirani surt
arinna fluctus
marduk
arusha ekhi



lyrics JÉSSICA JACINTO

music RUI LIMA

art

JÉSSICA JACINTO

TAMSIN CORNISH

CATARINA VIEGAS



Io

CHORAL MOONS

Jupiter

lyrics JÉSSICA JACINTO

music RUI LIMA

Marching, with movement ♩ = 102

Flute rest: 0'.20"

Clarinet in B♭ rest: 0'.20"

Sopranos rest: 0'.20"

Altos rest: 0'.20"

Tenors rest: 0'.20"

Basses rest: 0'.20"

choir body
 figure B: the choir should jump over the stage platform, in turn and in quick succession, mimicking a volcanic eruption or a thunder
 fff figure A 3x
 Figure B 3rd X: fff right before the entrance of the vocal choir
 ppp figure A: beating the stage platform floor in rumbling manner, using the two feet for tremolo effect
 ppp ppp ppp ppp

Tambourine held by choir member
 ppp

Percussion
 Bass Drum fff figure A 3x
 fff
 Figure B 3rd X: right before the entrance of the vocal choir fff
 ppp ppp ppp ppp

Harp rest: 0'.20"

Cello rest: 0'.20"

Electric Guitar rest: 0'.20"

5 (3-4) (4-3) 6/4

Fl.

B♭ Cl.

S. *f*
A-ma-te-ra - su - a - tar A-ma-te - ra - su - a - tar

A. *f*
A-ma-te-ra - su - a - tar A-ma-te - ra - su - a - tar

T. *f*
A-ma-te-ra - su - a - tar

B. *f*
A-ma-te-ra - su - a - tar

choir body *ff* hit the floor with your foot

choir: Tambo-rine

Bass Drum *ff*

Hp.

Vc. *f* pizz.

E.Gtr.

9 (3-3)

Fl.

B♭ Cl.

S.

A.

T.

B.

choir body

Bass Drum

Hp.

Vc.

E.Gtr.

mp *mf* *f*

pye-rum ga-lai - - - - - lai ga - lai

mp *mf* *f*

pye-rum ga-lai - - - - - lai ga - lai

mp *mf* *mf* *f*

pye-rum ga-lai - - (ai) - - - - - lai ga - lai

mp *mf* *mf* *f*

pye-rum ga-lai - - - - - (ai) - - - - - lai ga - lai

mf *f* *mf*

mf *f* *mf*

DCBb|EbFGA

mp *mf* *mf* *f*

col legno staccato pizzi Ord.

arco

mp *mf* *mp* *f* *mp*

14 (3-2)

Fl.

sfz \rightrightarrows *mp*

B♭ Cl.

S.

sfz \rightrightarrows *mp*

A.

sfz \rightrightarrows *mp*

T.

B.

14 **Db C Bb | Eb F G Ab**

Hp.

sfz \rightrightarrows *mp*

Vc.

sfz \rightrightarrows *mp*

E.Gtr.

14

19

Fl. *f*

B♭ Cl. *f*

S. *f* *p*
i - tza - mna dae - da - lus dae - da - lus

A. *f* *p*
i - tza - mna dae - da - lus dae - da - lus

T. *f*
i - tza - mna

B. *f*
i - tza - mna

Glk. *p*

Hp. *f* *p*

Vc. *f* *f* *pizz.*

E.Gtr.

Detailed description: This page of a musical score, numbered 84, features the title 'lo' at the top. It contains parts for various instruments and voices. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) sing the lyrics 'i - tza - mna dae - da - lus dae - da - lus'. The instrumental parts include Flute, B♭ Clarinet, Glockenspiel, Harp, Violoncello, and Electric Guitar. The score is divided into two systems. The first system covers measures 19 to 22, with a time signature change from 4/4 to 3/4 at measure 20. The second system covers measures 23 to 26, with a time signature change from 3/4 to 4/4 at measure 24. Dynamics include forte (f) and piano (p). Performance markings include accents (>) and pizzicato (pizz.) for the cello. The electric guitar part is mostly silent, indicated by rests.

25

Fl. *f dim.* *p*

B♭ Cl. *f dim.* *p*

S. *f dim.* *p*
dae - da - lus dae - da - lus dae - da - lus

A. *f dim.* *p*
dae - da - lus dae - da - lus dae - da - lus

T. *f dim.* *p*
dae - da - lus dae - da - lus dae - da - lus (us)

B. *f dim.* *p*
dae - da - lus dae - da - lus dae - da - lus (us)

Glk. *f dim.* *mp*

Hp. *f dim.* *mp*

Vc. *arco dim.* *p*

E.Gtr. *dim.* *p*

31

Fl.

B♭ Cl.

S.

A.

T.

B.

choir body

Bass Drum

Hp.

Vc.

E.Gtr.

f *mf* *f* *mf*

f *mf* *f* *mf*

f *mf* *f* *mf*

f *mf* *f* *mf*

f *mf* *f* *mf*

f *mf* *f* *mf*

f *mf* *f* *mf*

pizz. arco pizz. arco

f *mf* *f* *mf*

f *mf* *f* *mf*

poco vibrato (upwards)

l - o t'a-ma-te ra - su a tar l - o t'a-ma-te ra - su a tar - (ar)
l - o t'a-ma-te ra - su a tar l - o t'a-ma-te ra - su a tar - (ar)
l - o t'a-ma-te ra - su a tar l - o t'a-ma-te ra - su a tar - (ar)
l - o t'a-ma-te ra - su a tar l - o t'a-ma-te ra - su a tar - (ar)
l - o t'a-ma-te ra - su a - tar l - o t'a-ma-te ra - su a - tar - (ar)

8

3

ritardando

38

Fl.

B♭ Cl.

S.

A.

T.

B.

Mrb.

Hp.

Vc.

E.Gtr.

lam - ba - re - na os cu - lam - re - ra
 lam - ba - re - na os cu - lam - re - ra
 lam - ba - re - na os - cu - ra
 lam - ba - re - na os - cu - ra

pp *f* *mf* *ff* *pp* *f* *mp* *f* *mf* *pp* *f* *pp*

3/4 5/4

3

3

1/4

Graciously ♩=72

41

Fl. *mf* *f* *p sub.* *f*

B♭ Cl. *mf* *f* *p sub.* *f*

S. *mf* *f* *p sub.* *f*
 lam - ba - re - na os - cu - ra dae - da - lus

A. *mf* *f* *p sub.* *mf*
 lam - ba - re - na os - cu - ra

T. *mf* *f* *p* *mf*
 lam - ba - re - na os - - - cu - ra

B. *mf* *f* *p* *mf*
 lam - ba - re - na os - - - cu - ra

Mrb. *p* *f* *p*

Hp. *f* *p* *mf*
 DC Bb | Eb F G A

Vc. *mf* *f* *p* *mf*

E.Gr.

accel.

(2-4)

44

Fl.

B♭ Cl.

S.
dae - da - lus dae - da - - - lus

A.
dae - da - lus dae - da - - - lus

T.
dae - da - lus dae - da - - - lus

B.
dae - da - lus dae - da - - - lus

Glk.
mf *mp*

Hp.
DCB|EFGA
dim. *mp*

Vc.
p *mp*

E.Gtr.

5/4

a tempo

47 (3-2) (2-3)

Fl. *mf* *f* *ff*

B♭ Cl. *mf* *f* *ff* *f*

S. *mf cresc.* *f* *ff*

pye-rum ga-lai pye-rum ga-lai ga-lai ãh... ãh...

âh... pye-rum ga-lai pye-rum ga-lai ãh...

A. *mp* *f* *ff* *dim.*

âh... pye-rum ga-lai pye-rum ga-lai (ai) ãh...

T. *mp* *f* *ff* *dim.*

âh... pye-rum ga-lai pye-rum ga-lai (ai) ga-lai ãh

B. *mp* *f* *ff* *dim.*

âh... pye-rum ga-lai pye-rum ga-lai (ai) ga-lai ãh

choir body *mf* *f* *ff*

Bass Drum *mf* *f* *ff*

Hp. *f* *ff*

Vc. *mp*

E.Gtr. *f* 1/4

, Fiery ♩ = 72

Fl.

B♭ Cl.

S.
ãh... ãh. I - o t'a-mi-ra - ni surt

A.
ãh... ãh. I - o t'a-mi-ra - ni surt

T.
ãh... ãh. I - o t'a-mi-ra - ni surt

B.
ãh... ãh. I - o t'a-mi-ra - ni surt

choir
body

Timp.
(F1-D2)

Mrb.

Hp.
D#CB|EF G#A D#CB|EF G Ab

Vc.

52

p

f

mp

f

f

Unis. *f*

4/4 3/4 4/4

56

Fl.

B♭ Cl.

S.

A.

T.

B.

Timp. (F1-D2)

Hp.

Vc.

E. Gtr.

pp *mf* *mf* *pp* *mp* *f* *pp* *mp* *f* *pp* *mp* *f* *pp* *mp* *f* *pp* *p* *mp* *mf*

I - o t'a-mi-ra - ni surt I - o t'a-mi - ra - ni

I - o t'a-mi-ra - ni surt I - o t'a-mi - ra - ni

I - o t'a-mi-ra - ni surt I - o t'a-mi - ra - ni

I - o t'a-mi-ra - ni surt I - o t'a-mi - ra - ni

DCB|EFGAb

Fiery ♩ = 132

60

Fl.

B. Cl.

S.

A.

T.

B.

choir body

Timp. (F1-D2)

Mrb.

Hp.

Vc.

E.Gtr.

p *f* *mf*

p *f* *mf*

surt - - - (urt)

surt - - - (urt)

surt - - - (urt) a - ri - na flu - ctus a - ri - na flu - ctus

surt - - - (urt) a - ri - na flu - ctus a - ri - na flu - ctus

p *ff*

f

f

f

Db C Bb | E F G Ab

64

Fl. *mf* *f* *mf* *f* *mf* *f*

B♭ Cl. *mf* *f* *mf* *f* *mf* *f*

S. *f*
a - ri - na flu - ctus - - - - (us)

A. *f*
a - ri - na flu - ctus - - - - (us)

T. *f*
a - ri - na flu-ctus a - ri - na flu-ctus a - ri - na flu - ctus a - ri - na flu-ctus

B. *f*
a - ri - na flu-ctus a - ri - na flu-ctus a - ri - na flu - ctus a - ri - na flu-ctus

choir:
Tambo-
-rine *f*

Mrb.

Hp.

Vc.

E.Gtr.

68

Fl. *mf*

B♭ Cl. *mf*

S. a - ri - na - flu - ctus mar - duk - - (uk)

A. mar - duk - - (uk)

T. mar - duk - Ah - (uk)

B.

choir: Tambo - rine *sfz*

68

Hp.

68

Vc.

68

E.Gtr.

Detailed description: This page of a musical score, numbered 95, contains measures 68 through 71. The score is for a full orchestra and choir. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) sing the lyrics 'a - ri - na - flu - ctus mar - duk - - (uk)', 'mar - duk - - (uk)', and 'mar - duk - Ah - (uk)'. The woodwinds (Flute and B♭ Clarinet) play a melodic line marked *mf*. The strings (Violin, Viola, Cello, Double Bass) provide harmonic support. The piano part features a rhythmic accompaniment. The choir (Tambo-rine) has a single note marked *sfz*. The score includes dynamic markings, articulation marks, and a multi-measure rest for the guitar. The time signature changes from 4/4 to 3/4 and back to 4/4.

72

Fl. *mp* *mf* *f* *mf* *f*

B. Cl. *mp* *f*

S. mar - duk - - - (uk) a - ru - sha e - khi

A. mar - duk - - - (uk) a - ru - sha e - khi

T. mar - duk Ah - a (uk) e - khi

B. Ah ah (uk) Ah e - khi

Mrb.

Hp.

Vc. *f*

E.Gtr.

Detailed description: This page of a musical score, numbered 96, features the title 'lo'. It contains parts for a vocal ensemble and instrumental accompaniment. The vocal parts are for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.), with lyrics in Hindi. The instrumental parts include Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (B. Cl.), Maracas (Mrb.), Harp (Hp.), Violoncello (Vc.), and Electric Guitar (E.Gtr.). The score is written in 3/4 and 4/4 time signatures. Dynamics range from mezzo-piano (mp) to fortissimo (f). The vocal lines are synchronized with the instrumental accompaniment, which includes melodic lines for the woodwinds and strings, and rhythmic patterns for the maracas and harp.

76

Fl.

B♭ Cl.

S.

A.

T.

B.

choir:
Tambo-
-rine

Mrb.

Hp.

Vc.

E.Gtr.

mf *f* *mf* *f* *f*

f

f

a - ru - sha e - khi. A - ma-te-ra-su a - tar

a - ru - sha e - khi. A - ma-te-ra-su a - tar

a - ru - sha e - khi

a - ru - sha e - khi

f *f* *f*

f

mf *f* *mf* *f*

82

Fl.

B♭ Cl.

S.

A.

T.

B.

choir:
Tambo-
-rine

Mrb.

Hp.

Vc.

E.Gtr.

A - ma-te-ra-su A - ma-te-ra-su A - ma-te-ra-su a - tar dae - da-lus - (us)

A - ma-te-ra-su A - ma-te-ra-su A - ma-te-ra-su a - tar dae - da-lus - (us)

A - ma-te-ra-su A - ma-te-ra-su A - ma-te-ra-su a - tar

A - ma-te-ra-su A - ma-te-ra-su A - ma-te-ra-su a - tar

sfz

sfz

f

mf *f* *mf* *f*

mf *f*

88

Fl.

B \flat Cl.

S.

A.

T.

B.

88

dae - da-lus - - (us) pye - rum - - ga - lai

dae - da-lus - - (us) pye - rum - - ga - lai

dae - da-lus - - (us)

88

Hp.

88

Vc.

mf *f*

88

E.Gtr.

92

Fl.

B \flat Cl.

S.
pye - rum - ga - lai a - ru - sha e - khi

A.
pye - rum - ga - lai a - ru - sha e - khi

T.
pye - rum - ga - lai

B.
pye - rum - ga - lai

choir:
Tambo - rine

Timp.
(F1-D2)

Hp.

Vc.

E.Gtr.

p *f*

mp *f* *mp*

mf *f*

Detailed description: This page of a musical score, numbered 100, is for a piece titled 'lo'. It features a vocal soloist and a choir. The vocal soloist parts are for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.), with lyrics in a non-Latin script. The choir part is for Tambo-rine. The instrumental parts include Flute (Fl.), B-flat Clarinet (B \flat Cl.), Timpani (Timp. (F1-D2)), Harp (Hp.), Violoncello (Vc.), and Electric Guitar (E.Gtr.). The score is divided into four measures, with time signatures changing from 3/4 to 4/4 and back to 3/4. Dynamics include *p*, *f*, *mp*, *mf*, and *f*. The vocal lines have lyrics: 'pye - rum - ga - lai a - ru - sha e - khi' for Soprano and Alto, and 'pye - rum - ga - lai' for Tenor and Bass. The Tambo-rine part has a crescendo from *p* to *f*. The Timpani part has a crescendo from *mp* to *f* and then a decrescendo back to *mp*. The Harp part has a melodic line. The Violoncello part has a crescendo from *mf* to *f*. The Electric Guitar part has a rhythmic accompaniment.

96

Fl. *p* *sfzmf* *mf* *p sub.*

B♭ Cl. *p* *sfzmf* *mf* *f* *p sub.*

S. *mp* *sfzmf* *mf*
 I - o t'a-mi ra - ni surt I - o t'a-mi ra - ni

A. *mp* *sfzmf* *mf*
 I - o t'a-mi ra - ni surt (urt) I - o t'a-mi ra - ni

T. *8*

B.

Mrb. *f* *mp* *f*

Hp. *p* *f*

Vc. *p* *sfzmf* *mf*

E.Gtr. *sfzmf* *poco vibrato* *

101

Fl. *mf* *f* *p* *f* *mf* *f*

B \flat Cl. *mf* *f* *p* *f* *mf* *f*

S. *mf* *f* *p* *f*

A. *mf* *f* *p* *f*

T. *p* *f*

B. *f*

surt | - o t'a-mi - ra - ni surt

surt | - o t'a-mi - ra - ni surt

| - o | - o t'a - mi - ra - ni surt

t'a - mi - ra - ni surt

101

Mrb. *mp* *f* *p* *f* *mf*

101

Hp. *mp* *f*

101

Vc. *mf* *p* *f*

101

E.Gtr. *f* *sfz* *p* *mf* *f*

105

Fl. *mf* *f* *p* *mf* *f*

B♭ Cl. *mf* *f* *p* *mf* *f*

S. *mf* *f* *mp* *ff*

A. *mf* *f* *mp* *ff*

T. *mf* *f* *mp* *ff*

B. *mf* *f* *mf* *ff*

Mrb. *ff*

Hp. *mf* *f* *mp* *f*

Vc. *mf* *f* *p* *ff*

E.Gtr.

surt surt surt surt

l - o t'a-mi ra - ni surt

l - o t'a-mi ra - ni surt

ra - ni surt

3 3 3 3

3 3

110

Fl.

B♭ Cl.

S. *mp*
a - ri - na

A. *mp*
a - ri - na flu - ctus mar - duk *mf*

T. *mp*
a - ri - na flu - ctus *mf*

B. *mp*
a - ru - sha

Mrb. *mp* *f*

Hp. *mp* *mf* **D# C Bb | E F G Ab**

Vc.

E.Gtr.

114

Fl.

B♭ Cl.

S.

A.

T.

B.

Mrb.

Hp.

Vc.

E.Gtr.

f *mf* *f* *mf*

mf *f*

a - ri - na flu - ctus

a - ri - na flu - ctus

a - ru - sha e - khi

mar - duk

mf *f* *f*

4/4 3/4 4/4

Fl. *mf* *sfz* *fffz* *ff*

B♭ Cl. *f*

S. *f* *sfz* *fffz* *ff*
I - o t'a - mi - ra - ni surt

A. *f* *sfz* *fffz* *ff*
I - o t'a - mi - ra - ni surt

T. *fffz* *ff*
surt

B. *ff*
surt

Mrb. *f*

Hp.

Vc.

E.Gtr. *f* *ff*

Detailed description: This page of a musical score, numbered 106, features the title 'lo' at the top. It contains staves for Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.), Maracas (Mrb.), Harp (Hp.), Violoncello (Vc.), and Electric Guitar (E.Gtr.). The score is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). Measures 117-120 are shown. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) sing the lyrics 'I - o t'a - mi - ra - ni' followed by 'surt'. The instrumental parts include dynamic markings such as *mf*, *f*, *sfz*, *fffz*, and *ff*. The Electric Guitar part starts with a *f* dynamic and features a *ff* section in the final measure. The Maracas part has a *f* dynamic. The Harp part has a *ff* dynamic. The Violoncello part has a *ff* dynamic. The Flute part has dynamics *mf*, *sfz*, *fffz*, and *ff*. The B♭ Clarinet part has a *f* dynamic. The Soprano part has dynamics *f*, *sfz*, *fffz*, and *ff*. The Alto part has dynamics *f*, *sfz*, *fffz*, and *ff*. The Tenor part has dynamics *fffz* and *ff*. The Bass part has a *ff* dynamic.

121

Fl.

B \flat Cl.

S.

A.

T.

B.

choir body

choir: Tambo-rine

Timp. (F1-D2)

Bass Drum

Hp.

Vc.

E.Gtr.

p *f* *ff*

A - ma-te-ra-su A - ma-te-ra-su a - tar

A - ma-te-ra-su A - ma-te-ra-su A - ma-te-ra-su a - tar

A - ma-te-ra-su A - ma-te-ra-su A - ma-te-ra-su a - tar

A - ma-te-ra-su A - ma-te-ra-su A - ma-te-ra-su a - tar

RF LF

pp *f* *mf* *f*

p *f* *f*

col legno staccato pizzi

p *f* *f*

Db C Bb | E F G Ab

(4-3)

126 *ff*

Fl.

B♭ Cl.

126 *mf* *f*

S. a - ri - na flu - ctus mar - duk

A. *mf* *f*

a - ri - na flu - ctus mar - duk

T.

B.

126 **DCBb|EFGAb**

Hp. *mf* *f*

126 Ord. *f*

Vc.

126 *f*

E.Gtr.

128

Fl. *mf* *f* *mf*

B♭ Cl. *mf* *f* *mf* *f*

S. *mp* *f*
a - ru - sha e - khi | l - o t'a - mi - ra - ni surt___

A. *mp* *f*
a - ru - sha e - khi | l - o t'a - mi - ra - ni surt___

T. *f*
| l - o - t'a - mi - ra - ni surt___

B. *f*
| l - o - t'a - mi - ra - ni surt___

Mrb. *mf* *f*

Hp. *mp* *f*

Vc. *mp* *f*

E.Gtr. *f*

130

Fl. *ff*

B♭ Cl. *ff*

S. *ff* I - o t'a - mi - ra - ni surt *ff*

A. *ff* I - o t'a - mi - ra - ni surt *ff*

T. *ff* I - o t'a - mi - ra - ni surt *ff*

B. *ff* I - o t'a - mi - ra - ni surt *ff*

choir: Tambo-rine *mf*

Mrb. *mf* *f*

Hp. *f*

Vc.

E.Gtr.

Db C Bb | E F G Ab

accel.

132

Fl.

B♭ Cl.

S.

A.

T.

B.

choir body

Timp. (F1-D2)

Bass Drum

Bass Drum

Hp.

Vc.

E.Gtr.

mf

mf

mf

mf

mp

mp

mp

mf

ff

A - ma - te - ra - su A - ma - te - ra - su A - ma - te - ra - su A - ma - te - ra - su

A - ma - te - ra - su A - ma - te - ra - su A - ma - te - ra - su A - ma - te - ra - su

A - ma - te - ra - su A - ma - te - ra - su A - ma - te - ra - su A - ma - te - ra - su

A - ma - te - ra - su A - ma - te - ra - su A - ma - te - ra - su A - ma - te - ra - su

mp

ff

mp

mp

mf

136

rit. molto

Fl.

B♭ Cl.

mp *ff*

S.

A - ma - te - ra - su a - - - tar *ff*

A.

A - ma - te - ra - su a - - - tar *ff*

T.

A - ma - te - ra - su a - - - tar *ff*

B.

A - ma - te - ra - su a - - - tar *ff*

choir body

f *ff*

Timp. (F1-D2)

f *ff*

Bass Drum

f *ff*

Hp.

f *ff*

Vc.

f *ff*

E.Gtr.

f *ff*

Reo.

vibrato extension arm

Fiery $\text{♩} = 72$

The score is for measures 140-144 of a piece titled "Fiery" with a tempo of quarter note = 72. The music is in 4/4 time. The instruments and parts are:

- Flute (Fl.)**: Measures 140-141 are rests. Measures 142-143 play a melodic line starting on G4, moving to F4, E4, and D4. Measure 144 has a whole note on B3.
- B♭ Clarinet (B♭ Cl.)**: Measures 140-141 are rests. Measures 142-143 play a melodic line starting on G3, moving to F3, E3, and D3. Measure 144 has a whole note on B2.
- Soprano (S.)**: Measures 140-141 are rests. Measures 142-143 are rests. Measure 144 has a whole note on B3. Lyric: "t'a - mi - ra - ni".
- Alto (A.)**: Measures 140-141: A4, G4, F4, E4. Measure 142: A4, G4, F4, E4. Measure 143: A4, G4, F4, E4. Measure 144: A4, G4, F4, E4. Lyric: "A - ma - te - ra - su a - tar t'a - mi - ra - ni".
- Tenor (T.)**: Measures 140-141: A3, G3, F3, E3. Measure 142: A3, G3, F3, E3. Measure 143: A3, G3, F3, E3. Measure 144: A3, G3, F3, E3. Lyric: "A - ma - te - ra - su a - tar".
- Bass (B.)**: Measures 140-141: A2, G2, F2, E2. Measure 142: A2, G2, F2, E2. Measure 143: A2, G2, F2, E2. Measure 144: A2, G2, F2, E2. Lyric: "A - ma - te - ra - su a - tar t'a - mi - ra - ni".
- choir body**: Measures 140-141 are rests. Measures 142-143 are rests. Measure 144 has a whole note on B3. Lyric: "t'a - mi - ra - ni".
- Timp. (F1-D2)**: Measures 140-141: quarter note on G2, quarter note on F2. Measure 142: quarter note on G2, quarter note on F2. Measure 143: quarter note on G2, quarter note on F2. Measure 144: quarter note on G2, quarter note on F2.
- Bass Drum**: Measures 140-141 are rests. Measure 142: quarter note on G2. Measure 143: quarter note on G2. Measure 144: quarter note on G2.
- Hp.**: Measures 140-141: chords on G2, F2, E2. Measure 142: chords on G2, F2, E2. Measure 143: chords on G2, F2, E2. Measure 144: chords on G2, F2, E2.
- Vc.**: Measures 140-141 are rests. Measure 142: quarter note on G2. Measure 143: quarter note on G2. Measure 144: quarter note on G2.
- E.Gtr.**: Measures 140-141 are rests. Measure 142: quarter note on G2. Measure 143: quarter note on G2. Measure 144: quarter note on G2.

144

Fl.

B♭ Cl.

S.

A.

T.

B.

choir body

Hp.

Vc.

E.Gtr.

Jet stream

ff

Glissando

ff

Gliss.

ff

Gliss.

ff

Gliss.

surt - - - - (urt)

surt - - - - (urt)

surt - - - - (urt)

surt - - - - (urt)

surt - - - - (urt)

Db C Bb | E F G Ab

f

*

148

Fl.

B♭ Cl.

S.

A.

T. *f*
a - ru - sha a - ru - sha a - ru - sha

B. *f*
a - ru - sha a - ru - sha a - ru - sha *ff*
e - khi

choir body

Mrb. *f*

Bass Drum *f*

Hp. *mf* *f*

Vc. *f* *ff*

E.Gtr.

ritardando

152

Fl. *ff*

B♭ Cl. *ff*

S. *ff* ra - ni surt *fff*

A. *ff* | - o ra - ni surt *fff*

T. *ff* t'a - mi - ra - ni surt *fff*

B. t'a - mi - ra - ni surt *fff*

choir body

Timp. (F1-D2) *ff* *fff*

Bass Drum *ff*

Hp. *ff*

Vc. *fff*

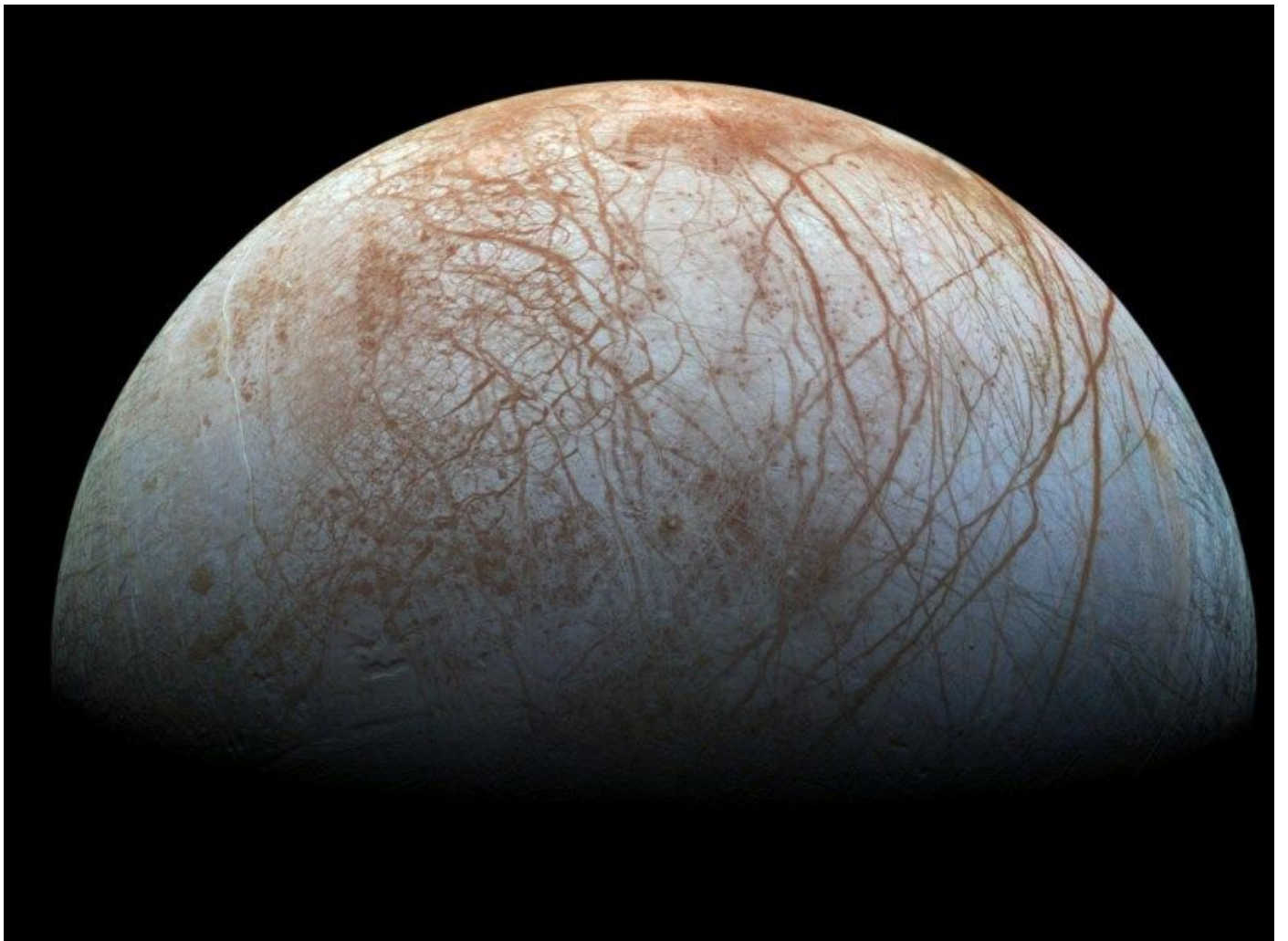
E.Gtr. *f* *fff*

Europa

2/12

CHORAL MOONS

Jupiter



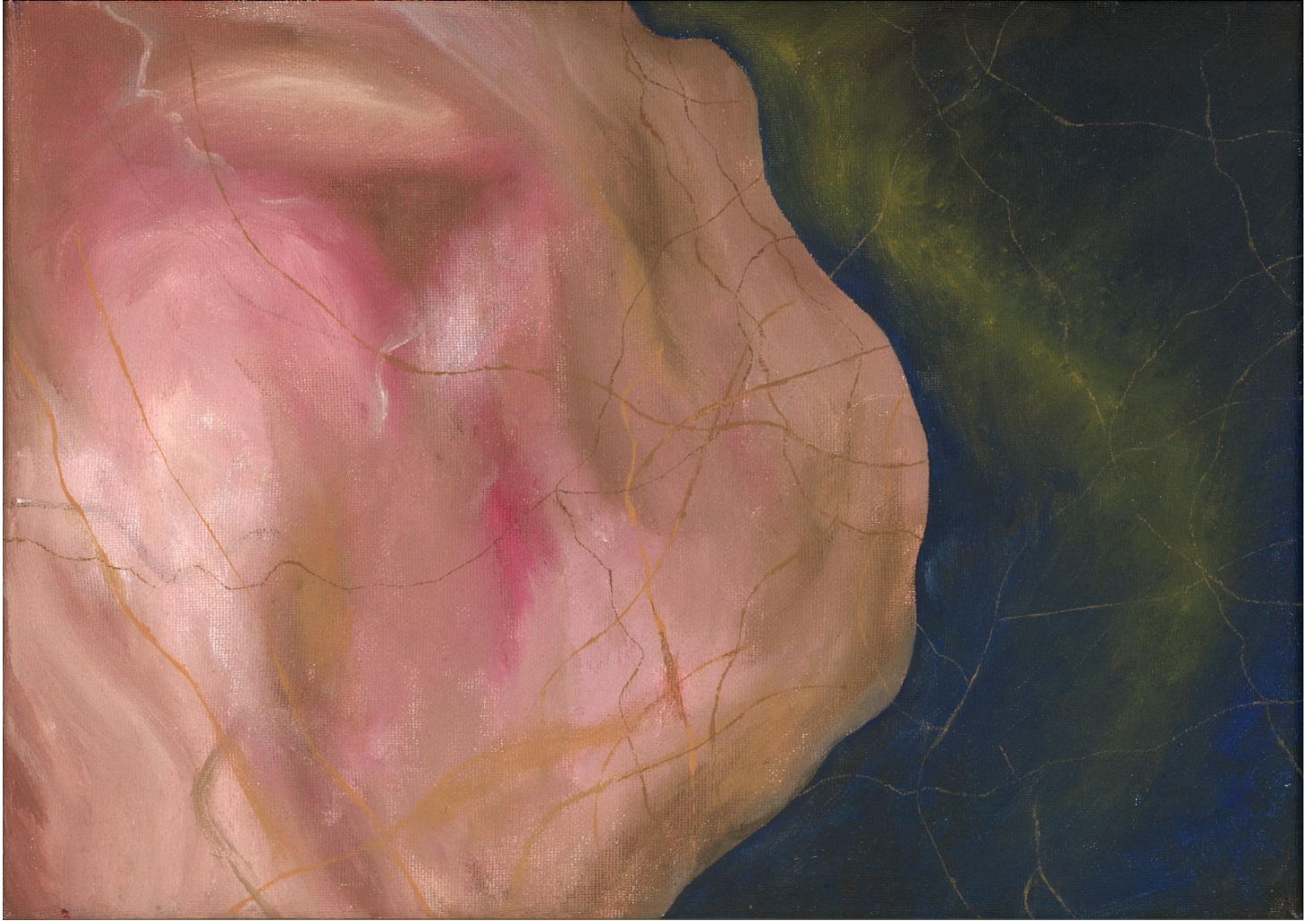


Diver-astronaut, is she alive?
Can you hear the diving bell?

Under the moonrise salty-tongues
electric red bruises and star-scars
jigsaw-broken inner seascapes
electric red alive?

Crisscross your icy veins, space-cowboy, crisscross
a life promise
electrically conducted
underwater

Crisscross your creative blind spots, Skysurfer, crisscross
your spotless white bull,
crisscross, Skygazer,
your polka-dot reddish nautical twilights



underwater fireworks
alizarin-crimson-scarlet-carmine-cinnabar

undertongue fireworks
crimson-carmine-scarlet-alizarin-cinnabar

(that ocean is a liquorice lollipop)
that ocean is a liquorice lollipop!

urchin-ur-veth cr-ees-tal lakkrís rauður cháos
outer-yaw-gher-shell outer ic-yyy yaw-gher shell
Pristur lakkrísreimar or fjallagrös svartur
urchin-ur agenor hvítur maculæ
ígulker-ur yaw-gher

Well-travelled gut-colored dreams, Diver astronaut.



lyrics

JÉSSICA JACINTO

music

RUI LIMA

art

JÉSSICA JACINTO

TAMSIN CORNISH

CATARINA VIEGAS

2./(12)
Europa

Europa

CHORAL MOONS

Jupiter

lyrics JÉSSICA JACINTO

music RUI LIMA

04":30"

Flute rest: 4":30"

Clarinet in B \flat rest: 4":30"

Sopranos rest: 4":30"

Altos Choir - use the upper vocal apparatus without vowels to emulate the sound of blizzard wind

Tenors Unis. T1 Hjë T2

Basses B1 Hu B2 Hfu Hfu Hê

Synth rest: 4":30"

Percussion rest: 4":30"

Harp rest: 4":30"

Cello *Con sord.* *gliss. sul D* *8va-* *pp* 10 10 10 10

Electric Guitar rest: 4":30"

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Europa' from the 'CHORAL MOONS' series, 'Jupiter'. The score is for a 12-part ensemble. The instruments listed are Flute, Clarinet in B-flat, Sopranos, Altos, Tenors (Unison), Basses, Synth, Percussion, Harp, Cello, and Electric Guitar. The score is divided into two main sections. The first section, lasting 4 minutes and 30 seconds, features a rest for all instruments. The second section, also 4 minutes and 30 seconds long, begins with the Cello part. The Cello part is marked *pp* and includes performance instructions: *Con sord.*, *gliss. sul D*, and *8va-*. The Cello part consists of four measures, each containing a series of notes with a '10' marking below them, suggesting a double stop or a specific fingering technique. The rest of the ensemble remains silent during this section.

04'' : 30''

2

Bass Flute

B♭ Cl.

rest: 4'' : 30''

S.

S1

Hbê

S2

Hbê

Hbâ

A.

A1

Hê

A2

Hjê

Hê

T.

Hjê

Hjê

Div.

Hxê

Hgu

B.

Hê

Hfu

Hâ

Hfu

2

Vc.

z

04'' : 30'''

3

Bass Flute

B♭ Cl.

rest: 4'' : 30'''

S.

A.

T.


B.

Vc.

3

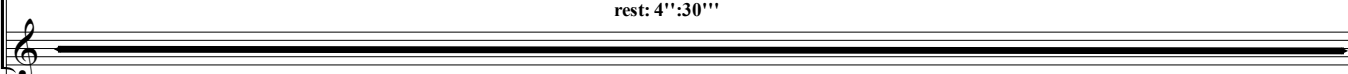
04'' : 30'''

Bass Flute



B♭ Cl.

rest: 4'' : 30'''



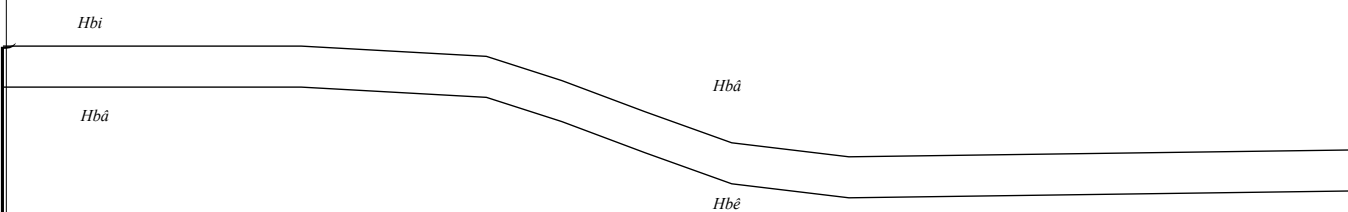
S.

Hbî

Hbâ

Hbâ

Hbê



A.

Hfâ

Hâ

Hfî

Hê



T.

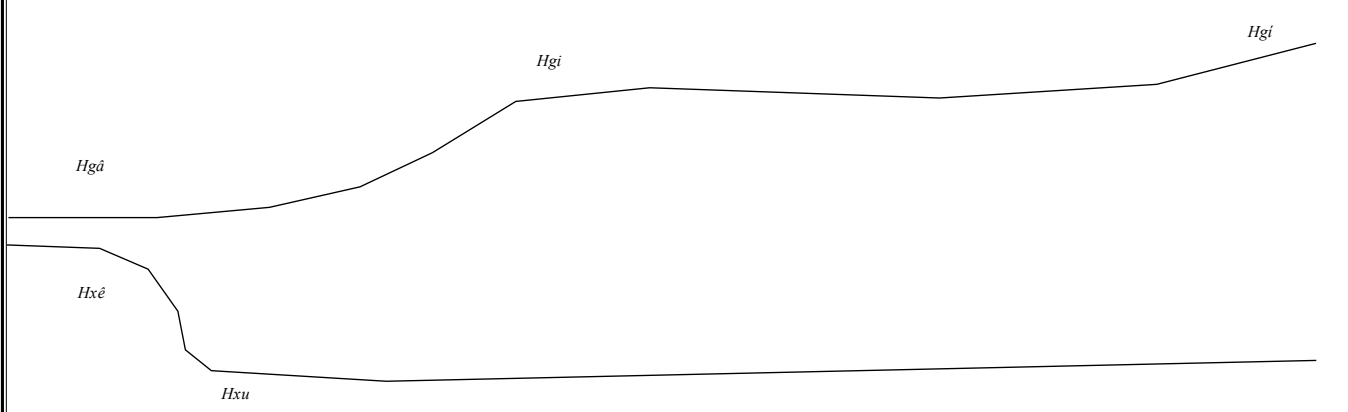
Hgâ

Hgi

Hgi

Hxê

Hxu



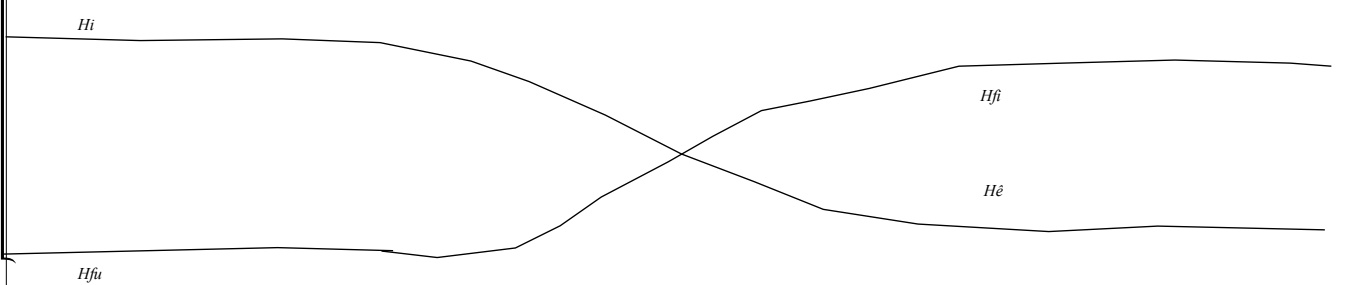
B.

Hi

Hfî

Hê

Hfu



Vc.



04":30"

5

Bass Flute

rest: 4":30"

B♭ Cl.

S.

Hbâ

Hbê

Hfi

Hfi

A.

Hê

Hu

Hgi

Hxi

T.

Hxu

Hgê

B.

Hfi

Hu

Hfâ

Hfê

Hu

Hfu

5

Vc.

/:

04'' : 30'''

6

Bass Flute

B \flat Cl.

rest: 4'' : 30'''

S1

Unis.

S2

Hbi

Hb \acute{a}

Hb \hat{e}

Hf \acute{i}

Hf \hat{i}

Hu

Hu

Hxi

Hg \acute{e}

Hgu

Hxu

Hj \acute{a}

Hj \hat{i}

Hx \acute{e}

Ord.

PPP

Ah...

Vc.

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'Europa' on page 130. It features vocal parts for Soprano 1 (S1), Soprano 2 (S2), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B), along with instrumental parts for Bass Flute, B♭ Clarinet (B♭ Cl.), and Violoncello (Vc.). A prominent feature is a 4-minute and 30-second rest for the woodwind instruments. The vocal lines are marked with various syllables and accents, such as 'Hbi', 'Hbá', 'Hbê', 'Hfí', 'Hfî', 'Hu', 'Hxi', 'Hgê', 'Hgu', 'Hxu', 'Hjá', 'Hjî', and 'Hxé'. The Bass line includes a dynamic marking of 'PPP' (pianissimo) and the vocalization 'Ah...'. The Violoncello part has a 'Z' symbol, likely indicating a specific performance instruction or a rest. The score is written in a key signature of two flats (B♭) and includes a common time signature (C) for the vocal parts.

Fiery and impetuous ♩ = 64

Bass Flute
7

B♭ Cl.

S.
Hbi
Hbi
Hbã
Hbi

A.
Hfi
Hfã
Hu
Hfi
Hu

T.
8
pp
Ah...

B.
ppp
pp

Vibraphone
pp
*
*
*

Vc.
7
ppp
pp

Bass Flute *p mp*
 B \flat Cl. *p mp*
 S. *mp* Ah...
 A. *p mp* Ah...
 T. *p mp*
 B. *p mp*
 Vibraphone *p mp*
 Hp. *pp*
 Vc. *p mp*

Hbi
Hbâ
Hbu

D C# Bb | Eb F G#A
pp

15

Bass Flute *mf* *p*

B♭ Cl. *mf* *p*

Soprano Solo *f*
Di - ver - as - tro - naut is She

S. *mf* *p*

A. *mf* *p*

T. *mf* *p*

B. *mf* *p*

Glockenspieler *f*

Vibraphone *mf* *p*

Hp. *mp* *mf*
mp *f*

Vc. *mf* *p*

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Europa', page 133. The score is written for a vocal soloist and a large ensemble of instruments. The vocal soloist part (Soprano Solo) features a melodic line with lyrics 'Di - ver - as - tro - naut is She' and includes dynamic markings of *f* and *p*. The instrumental parts include Bass Flute, B♭ Clarinet, Soprano Saxophone, Alto Saxophone, Tenor Saxophone, Bass, Glockenspiel, Vibraphone, Harp, and Violoncello. The woodwinds and strings play sustained chords with dynamic markings of *mf* and *p*. The harp part has dynamic markings of *mp*, *mf*, and *f*. The vibraphone part features a rhythmic pattern of triplets with dynamic markings of *mf* and *p*. The score is marked with a rehearsal cue '15' at the beginning of the page.

19

Bass Flute

B♭ Cl.

Soprano Solo

a - li - - - ve? Can - you ear the di - ving bell?

S.

A.

T.

B.

Glockenspi

Vibraphone

Vc.

23

Flute

B♭ Cl.

Soprano Solo

Tenor Solo

S.

A.

T.

B.

Timpani

Vibraphone

Hp.

Vc.

mp *f* *mp sub* *e -*

Un - der the moon - rise sal - ty ton - - -

p *mf* *p sub*

mp *f* *mp sub* *

D C Bb | Eb F GA

p *f* *p sub*

p *mf* *p sub*

gliss. gliss.

27

Flute *mf*

B♭ Cl.

Soprano Solo

Tenor Solo

S.

A.

T. *mp* *f*
jig - saw bro - ken i - nner sea sca - pes

B. *mp* *f*
jig - saw bro - ken i - nner sea scar - pes

Timpani *pp* *mp* *p* *f*

Hp. *mp* *f*
D C# Bb | E F GA

Vc. *mp* *f*

29

Flute *mp* *ff* 00'03"

B♭ Cl. *mp* *ff* 00'03"

Soprano Solo *mp* *ff* 00'03"
E - lec - tric Red A - live?

Tenor Solo *mp* *ff* 00'03"
E - lec - tric Red A - live?

S. *mp* *ff* 00'03"

A. *mp* *ff* 00'03"

T. *mp* *ff* 00'03"

B. *mp* *ff* 00'03"

Vibraphone *mp* *ff* 00'03"

Perc. *pp* *ff* *p* 00'03"
Bass Drum

Hp. *p* *f* gliss. 00'03"

Vc. *mp* *ff* 00'03"

E. Gtr. *mf* *ff* 00'03"

31

Flute

B♭ Cl.

S.

A.

T.

B.

Hp.

Vc.

E. Gtr.

mp

mp

mp

mp

mp

mp

mp

Space__ cow - boy, _____ criss - cross__ a

Space__ cow - boy, _____ criss - cross__ a

Criss - cross your i - cy veins, Space__ cow - boy, _____ criss - cross a

Criss - cross your i - cy veins, Space__ cow - boy, _____ criss - cross a

31

31

31

35

Flute

B \flat Cl.

S. *pp*
life ___ pro-misse, Ah... _____

A. *pp*
life ___ pro-misse, Ah... _____

T. *mf*
life pro-misse, e - le - ctri - cally con - du - cted un - der wa - ter. _____

B. *mf*
life pro-misse, e - le - ctri - ca - lly ___ con - du - cted un - der wa - ter. _____

Synth

Vibraphone

p
* * *

35

Hp.

Vc. *mf*

35

E. Gtr. *mf*
*
1/4

39

Flute

p *mf* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p sub*

B♭ Cl.

p *mf* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p sub*

S.

Criss - cross your crea - tive blind spots, sky sur - fer,

p *mf* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p sub*

A.

Criss - cross your crea - tive blind spots, sky sur - fer,

p *mf* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p sub*

T.

Criss - cross your crea - tive blind spots, sky sur - fer,

p *mf* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p sub*

B.

Criss - cross your crea - tive blind spots, sky sur - fer,

p *mf* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p sub*

Vibraphone

p *mf* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p sub* *

Perc.

39

Snare Drum

p *mf* *p sub*

Hp.

D C Bb | Eb F G Ab

mp *mf* *p* *f*

Vc.

p *mf* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p sub*

E. Gtr.

p *p* *

41

Flute *mp* *f* *p*

B♭ Cl. *mp* *f* *p*

S. criss - cross your spot - less white bull. Criss - cross, sky - ga -

A. criss - cross your spot - less white bull. Criss - cross, sky - ga -

T. criss - cross your spotless white bull. Criss - cross, sky - ga -

B. criss - cross your spotless white bull. Criss - cross, sky - ga -

Timpani *pp*

Vibraphone *p* *f* *p*

Perc. *f*

Hp. *p* *f* *mp* *f*

Vc. *f* *p*

E. Gtr. *p* *mp* *mf* *f* *mf*

44

Flute *mf* *p sub* *ff* *full* 00'04"

B♭ Cl. *mf* *p sub* *ff* *full* 00'04"

S. *mf* *p sub* *f* *mp* 00'04"

A. *mf* *p sub* *f* *mp* 00'04"

T. *mf* *p sub* *mp* *f* *mp* 00'04"

B. *mf* *p sub* *mp* *f* *mp* 00'04"

Timpani *mp* *mf* *mp* *f* 00'04"

Vibraphone *mf* *p sub* *f* 00'04"

Hp. *f* *mp* *f* *mf* *mp* 00'04"

Vc. *mf* *p sub* *mp* *f* *mp* 00'04"

E. Gtr. *mp* *f* *mp* 00'04"

zer your pol - ka - dot twi - lights.

zer your pol - ka - dot re - ddish nau - ti - cal twi - lights.

zer your pol - ka - dot re - ddish nau - ti - cal twi - lights.

zer your pol - ka - dot re - ddish nau - ti - cal twi - lights.

47

Flute *pp*

B♭ Cl. *p* *mp* *mf*

Tenor Solo *mf*
Un - der wa - ter fi - re works! Un - der wa - ter fi - re

S.
Sopranos and altos - orgasm sounds

A.

T. *p*

B. *p*

Timpani

Vibraphone

Vc. *pp*

E. Gtr. *mp* *fill*

Detailed description of the musical score: The score is for a 4/4 piece in B-flat major. It features a vocal soloist (Tenor Solo) with lyrics 'Un - der wa - ter fi - re works! Un - der wa - ter fi - re'. The vocal line includes triplets and a half note. The instrumental parts include Flute (pp), B♭ Clarinet (p, mp, mf), Tenor (p), Bass (p), Timpani, Vibraphone, Violoncello (pp), and Electric Guitar (mp, fill). The score includes dynamic markings, articulation marks like slurs and accents, and specific performance instructions for the vocalists.

50

Flute *p*

B♭ Cl. *p* *mf* *f* *mp*

Tenor Solo
works! Un - der tongue, Un - der ton - gue fi - re works!

S.
A.

T. *mp*

B. *mp*

50

Timpani

Vibraphone *pp* *p* *

Vc. *mp* *p sub* *Sul tasto*

E. Gtr. *long vibrato* *

54

Flute *mp* *mf* *ff*

B♭ Cl. *mp*

S.

A.

T. *mf*
a - li - za - rin crim-son scar-let car-mine ci - nna - bar, crim-son car-mine scar-let a - li - za - rin ci - nna - bar!

B. *p*

Timpani *p* *ff* *pp_{sub}* *p*

Vibraphone *mp* *Rea* *

Vc. *p*

E. Gtr. *mf* *Rea* *



58

Bass Flute *mf*

Bass Clar. *p* *mf*

S. *f* *pp*
That ___ o - cean is ___ a li - quo - rice lo - lli - pop, ___

A. *mp* *mf* *p*
That ___ o - cean is a li - quo - rice ___ lo -

T. Tenors and basses - orgasm sounds

B.

58

Timpani *pp* *mp* *ppp*

Glockenspieler *mf*

Vc. *molto vibrato* *p*

E. Gtr. *mp* *p*
* * * * *

62

Bass Flute

Soprano Solo

S.

A.

T.

B.

Vc.

E. Gtr.

s *p* *mf* *f* *p* *p* *s* *mf* *f*

That _____ o - cean is a li - quo - rice lo - lli - pop, _____

Unis.

lli - pop, _____

65

Bass Flute

Bass Clar.

Soprano Solo

S.

A.

T.

B.

Vc.

E. Gtr.

mp *f* *mp* *f* *mp* *f* *mp* *f*

That o cean is a li - quo - rice lo - lli - pop!

That o - cean is a li - quo - rice lo - lli - pop!

65

65

65

65

65

65

65

65

69

Bass Flute

Bass Clar.

S.

A.

T.

B.

Synth

Timpani

Glockenspi

Hp.

Vc.

E. Gtr.

pp

p

pp

p

pp

pp

0% 25%

p

p

mp

Ord. *senza vibrato*

p

p

mp

D C# B | E F# G# A

*

77

Bass Flute

Bass Clar.

S.

A.

T.

B.

Synth

50%

77

Timpani

Glockenspiel

Vibraphone

77

Hp.

77

Vc.

77

E. Gtr.

mf < *f*

mf < *f*

mf < *f*

mf < *f*

mf < *f*

86

Flute *pp*

B♭ Cl.

S.

A.

T.

B.

86

Synth 100%

Vibraphone

86

Hp.

86

Vc. *pp*

86

E. Gtr.

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Europa', page 154. The score is written for a full orchestra and includes parts for Flute, B♭ Clarinet, Strings (Soprano, Alto, Tenor, Bass), Synth, Vibraphone, Harp (Hp.), Violoncello (Vc.), and Electric Guitar (E. Gtr.). The music is in 4/4 time and the key signature has two flats (B♭ and E♭). The Flute part begins at measure 86 with a *pp* (pianissimo) dynamic, playing a melodic line with a slur. The B♭ Clarinet, Strings, Vibraphone, Harp, and Electric Guitar parts are mostly silent, indicated by rests. The Synth part is marked '100%' and plays a sustained, low-frequency line. The Violoncello part begins at measure 86 with a *pp* dynamic, playing a melodic line with a slur. The Electric Guitar part is silent.

90

Flute

B \flat Cl.

S. *mp*
Ur - chin ur - veth crees-tal ³ la - kkrís rau - ður_ cháos_ ou-ter yaw - gher shell

A. *p*
Ur - chin ur - veth crees-tal_ la - kkrís rau - ður_ cháos_ ou-ter_ yaw - gher shell

T. *pp*
Uh... Uh...

B. *pp*
Uh... Uh...

Synth
90 50%

Timpani

Glock-enspiel

Vibraphone
p scia *

Hp.
90

Vc.
90

E. Gtr.
p scia * *mp* scia * *p*

Detailed description: This page of a musical score, numbered 155, is titled 'Europa'. It features a vocal ensemble with Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.) parts, along with instrumental accompaniment for Flute, B-flat Clarinet (B \flat Cl.), Synthesizer (Synth), Timpani, Glockenspiel, Vibraphone, Harp (Hp.), Violoncello (Vc.), and Electric Guitar (E. Gtr.). The music is in 4/4 time and a key signature of two flats. The vocal parts have lyrics in a stylized language. The Soprano and Alto parts are marked with *mp* and *p* respectively, and include triplet markings. The Tenor and Bass parts are marked *pp* and consist of vocalizations 'Uh...'. The Synth part is marked with a 50% volume indicator. The Vibraphone part is marked *p* and includes a scia marking and an asterisk. The Electric Guitar part is marked *p*, *mp*, and *p*, and includes scia markings and asterisks. The page number '90' appears at the beginning of several staves.

96

Flute

B♭ Cl.

S. *pp*
Ah... Ah...

A. *pp*
Ah... Ah...

T. *mf*
Ou - ter i - cyy yaw - gher shell Pris - tur__ la - kkrís - rei - mar or__ fjal - la - grös

B. *mf*
Ou - ter i - cyy yaw - gher shell Pris - tur__ la - kkrís - rei - mar or__ fjal - la - grös

Synth

Glockenspiél *p*

Vibraphone *mp*
Res. *

Hp.

Vc. *mp* *pp*

E. Gtr. *mp* *pp*
* *Res.* -----

102

Flute

B♭ Cl.

S. *mf*
Svar - tur ___ ur - chin ur a - ge - nor ___ hví - tur ma - cu - læ *mp*

A. *pp*
Svar - tur chin ur a - ge - nor ___ hví - tur ma - cu - læ *mp*

T. *pp*
Svar - tur chin ur a - ge - nor ___ hví - tur ma - cu - læ *mp*

B. *pp*
Svar - tur chin ur a - ge - nor ___ hví - tur ma - cu - læ *mp*

Synth

Glockenspieler

Vibraphone
mp

Hp.
mp
D C B♭ | E♭ F G A

Vc.
mp

E. Gtr.
mp
Rec.

105

Flute

B♭ Cl.

S.
í - gul - ker - ur yaw - gher, í - gul - ker - ur yaw - gher

A.
í - gul - ker - ur yaw - gher, í - gul - ker - ur yaw - gher

T.
Ah...

B.
Ah...

Synth
0%

Vibraphone
mp

Hp.
DCB|EFGA
p

Vc.
105

E. Gtr.
mp mf

* ... *

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Europa', page 158. The score is in 4/4 time and features a vocal ensemble (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a variety of instruments. The vocal parts have lyrics in Italian: 'í - gul - ker - ur yaw - gher'. The Soprano and Alto parts feature triplet patterns. The Tenor and Bass parts have long, sustained notes with 'Ah...' lyrics. The instrumental parts include Flute, B♭ Clarinet, Synth (marked 0%), Vibraphone (marked mp), Harp (Hp., marked p), Violoncello (Vc., marked 105), and Electric Guitar (E. Gtr., marked mp and mf). The guitar part includes a guitar-specific notation with asterisks and a dashed line. The score is marked with dynamics such as p, mp, and mf. A chord sequence 'DCB|EFGA' is indicated above the Harp part.

mp

Piccolo

mp

B♭ Cl.

p *mp*

S.

p

Ah...

A.

p

Ah...

T.

8 3 3 3 3

B.

Vibraphone

p *mp*

Snare Drum

pp *f*

Perc.

DCB|EFGA

Hp.

mp

Vc.

E. Gtr.

mp

mp

114

Piccolo *fff* 00'07"

B♭ Cl. *fff* 00'07"

S. *fff* 00'07"

A. *fff* 00'07"

T. *fff* 00'07"

B. *fff* 00'07"

Vibraphone *fff* 00'07"

Perc. *pp* *fff* 00'07"

Hp. *mf* *8va* 00'07"

Vc. *ff* 00'07"

E. Gtr. *mf* *s* *ff* 00'07"

* 200

04'' : 30'''

Flute *fls*

B \flat Cl. *rest: 4'' : 30'''*

S.

A.

T.

B.

Vc. *fls*

Unis.
S1 *Hbi*
S2 *Hi*

A1 *Hji*
A2 *Hjá*

T1 *Hgé*
T2 *Hgu*

B1 *Hxu*
B2 *Hu*

Hé
Hxu

rest: 4'' : 30'''

04'' : 30'''

Flute *119*

B♭ Cl. *rest: 4'' : 30'''*

S.

A.

T.

B.

Vc. *119*

Con sord. gliss. sul D

pp

8va

10

8va

10

04'' : 30'''

120

Flute

B♭ Cl.

rest: 4'' : 30'''

S.

A.

T.

B.

Vc.

120

Slower and deconstructed ♩ = 56

The musical score is arranged vertically from top to bottom as follows:

- Flute:** Treble clef, key signature of two flats, measure 121. A whole rest is present.
- B♭ Cl.:** Treble clef, key signature of two flats, measure 121. A whole rest is present.
- Soprano Solo:** Treble clef, key signature of two flats, measure 121. Dynamics: *mp*. Lyrics: Well tra - velled gut co - lo - red dreams. Includes triplet markings.
- Tenor Solo:** Treble clef, key signature of two flats, measure 121. Dynamics: *mp*. Lyrics: Well tra - velled gut co - lo - red dreams. Includes triplet markings.
- S. (Soprano):** A single melodic line with lyrics: *Hbâ*.
- A. (Alto):** Two melodic lines with lyrics: *Hjâ*, *Hjâ*, *Hjê*, *Hji*, *Hjâ*.
- T. (Tenor):** Two melodic lines with lyrics: *Hgê*, *Hgi*, *Hgê*, *Hgu*, *Hgi*, *Hgu*.
- B. (Bass):** Two melodic lines with lyrics: *Hxê*, *Hxâ*, *Hé*, *Hu*.
- Vc. (Violoncello):** Bass clef, key signature of two flats, measure 121. A whole rest is present.

123

Flute

B♭ Cl.

Soprano Solo

mf

Di - ver as - tro - naut,

Tenor Solo

mf

8

Di - ver as - tro - naut,

S.

Hbá

Hgá

Hbi

Hgi

A.

Hjá

Hjê

Hji

Hjá

T.

Hgê

Hgu

Hgá

Hxi

B.

Hxá

Há

Hé

123

Vc.

125

Flute

B♭ Cl.

Soprano Solo

Tenor Solo

Di - ver as - tro - naut

Di - ver as - tro - naut

f

f

S.

Hbi

Hgi

Hbi

Hgi

Hbâ

Hgâ

A.

Hji

Hjâ

Hjâ

Hjê

Hji

Hjâ

T.

T1

Hgé

Hgâ

T2

Hgu

Hgé

B1

Hxi

Hxé

B2

Hâ

Hxé

Hé

B.

Hu

Hu

Vc.

125

04'' : 30'''

127

Flute

B \flat Cl.

rest: 4'' : 30'''

S.

A.

T.

B.

Hbá

Hgá

Hji

Hjá

Hgi

Hjá

Hgê

Hxá

Hu

Hbi

Hgi

Hji

Hji

Hxi

Hu

127

Vc.

Con sord.
gliss. sul D

8^{va}

10

10

10

10

pp

04'' : 30'''

128

Flute

B♭ Cl.

rest: 4'' : 30'''

S.

Hbi

Hgi

A.

Hji

Hji

Hjá

T.

Hgi

Hgi

Hgá

B.

Hxi

Hxi

Hxá

Há

Hê

Hê

rest: 4'' : 30'''

Vc.

128

Detailed description: This page of a musical score, numbered 168, is titled 'Europa'. It features a vocal line and instrumental parts for Flute, B♭ Clarinet, and Violoncello. The vocal line is divided into Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.) parts. The Flute and B♭ Clarinet parts have a rest of 4'' : 30''' starting at measure 128. The vocal lines contain various syllables: S. (Hbi, Hgi), A. (Hji, Hjí, Hjá), T. (Hgi, Hgá), B. (Hxi, Hxá, Há, Hê). The Violoncello part also has a rest of 4'' : 30''' starting at measure 128. The score is written in a standard musical notation with a treble clef for the vocal and woodwind parts, and a bass clef for the cello part.

04''':30'''

129

Flute

B♭ Cl.

rest: 4''':30'''

fade out to silence

Hbi

Hgi

Hbâ

Hgâ

fade out to silence

Hji

Hjâ

A.

Hjâ

Hjê

Hju

fade out to silence

Hgâ

Hgu

Hgê

Hgu

T.

Hxi

fade out to silence

B.

Hê

Hu

Hxu

Hu

129

Vc.

Con sord.
gliss. sul D

8^{va}

10

10

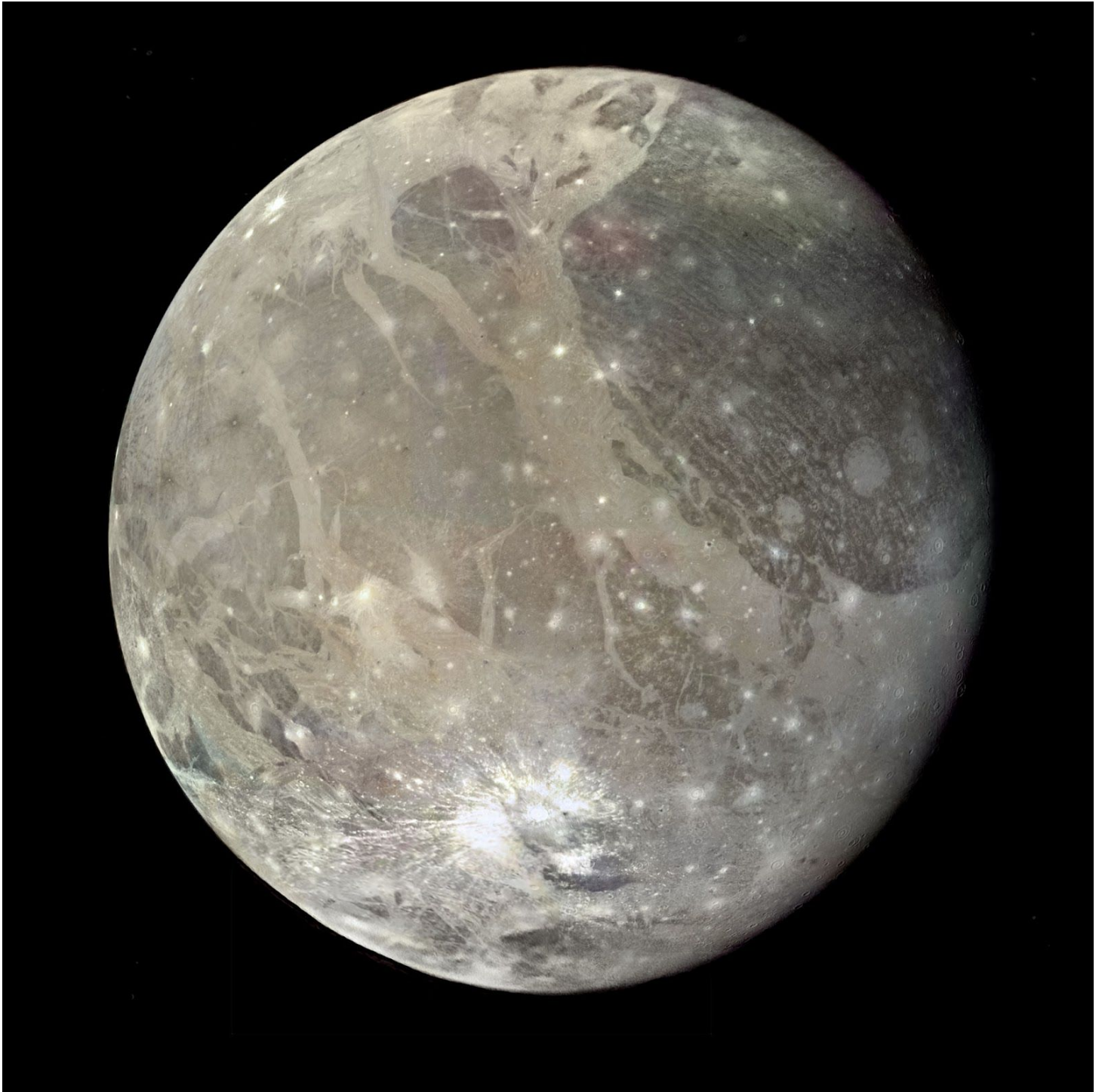
pp

Ganymede

3/12

CHORAL MOONS

Jupiter





Was hältst du in deinen Händen, Mondjäger?

Die Psychologie der Gezeiten?

Die magnetische Illusion eines Moments,
der niemandem gehört?

Das Kommen und Gehen von emotionalen Kratern,
die bis zur Station Einigkeit auf Erfahrung wandern.

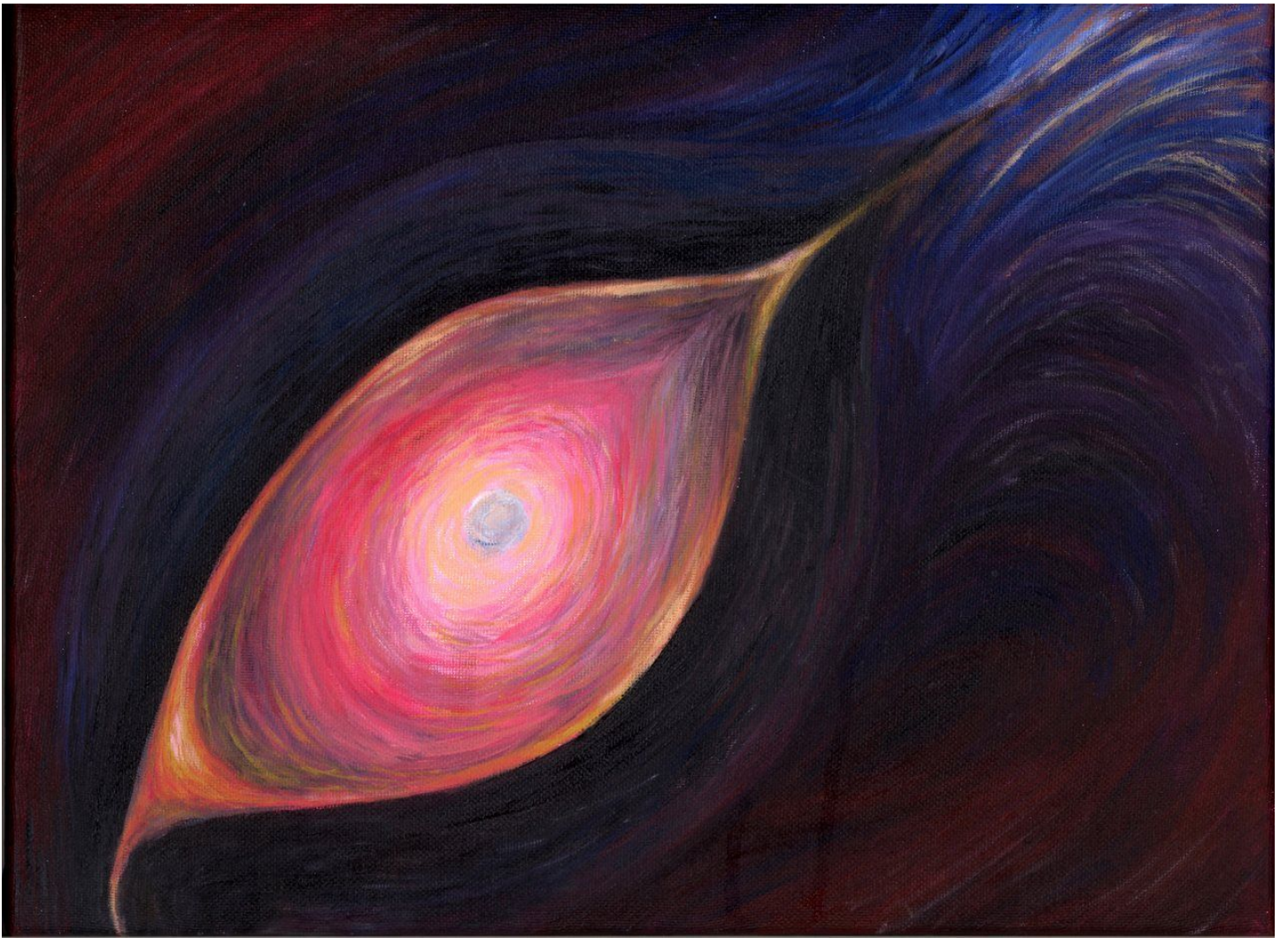
Die Gefühle heben ohne Vorwarnung ab.

Der Schichten verstreut, der Weltraum gehört dir.

Wenn du die eingefrorenen Enttäuschungen an der
Oberfläche zurückgibst,

wirst du das eiserne Herz besser geschützt lassen.

Und die Belohnung wartet auf dich, Mondjäger.



- Gib mir den Frieden vom Unbekannten zurück.
- Kenne die Zeit besser, als du jemanden kennst.
- Gib mir das Salz aus den Kratern zurück.
- Kenne die Zeit besser, als du jemanden kennst.
- In meinen Händen, das Magnetfeld.

Die Fragmente verurteilen die Ordnung,
endlos in einer wüstenartigen Suche zu reisen.
Die kraft zieht wandernde Schichten an den Ausgangspunkt.
Die Hauptraumstation entsteht, die Versöhnung befreit.
Und für dich, Mondjäger, ein geschütztes Herz.

Wie lange dauert es, bis dieser Ort vollständig ist?



lyrics CATARINA VIEGAS

german translation by
BÁRBARA VIEGAS

music RUI LIMA

art

JÉSSICA JACINTO

TAMSIN CORNISH

CATARINA VIEGAS

3./(12)
Ganymede

Ganymede

CHORAL MOONS

Jupiter

lyrics CATARINA VIEGAS
& BÁRBARA VIEGAS

music RUI LIMA

Gracefully ♩ = 56
(3-2) (2-3)

Flute

Bass Clarinet

Tenor Solo

Sopranos

Altos

Tenors

Basses

Timpani

Harp

Cello

ppp

pp

p < mp
dolce

Was hältst du in dei-nen Hän den Mond -

Ah... Uh...

Ah... Uh...

Ah... Uh...

Ah... Uh...

pppp < pp >

pppp < pp >

D C B | E F# G A

(3-2)

8

Flute

Bass Clar.

Tenor Solo

S.

A.

T.

B.

Glockenspiel

Vibraphone

Hp.

Vc.

E. Gtr.

Die ma - gne - ti - - - sche i - llu - sion ei - nes Mo - ments,

uh... ah... ah...

uh... ah... ah...

uh... ah... ah...

uh... ah... ah...

mf *mp* *mf* *f*

pp *mp*

mf *mf* *f*

p

p

p

p

mf *mp*

pp *

p *mf*

p *mp* *mf* *

12 (3-2) gliss. Jet stream

Flute

Bass Clar.

Tenor Solo

S.

A.

T.

B.

Glockenspiel

Vibraphone

Hp.

Vc.

E. Gtr.

der nie - man - dem ge - - - hört?

uh... der ni - man - dem ge - - - hört?

uh... ni - man dem ge - - - hört?

uh... ge - - - hört?

uh... ge - - - hört?

mp *ff* *ff* *p*

mp *mf* *mp* *f* *p*

f *p*

f *p*

f *p*

f *p*

p *mp*

ff *pp*

f *mp* *f* *mp* *f* *p*

pp *ff*

16

Flute *f* *pp* gliss.

Bass Clar. *f* *pp* *mp* gliss.

S. *ff* *p*
Das ko-mmen und ge-hen von e-mo-tio - na-len Kra-tern, die bis zur Sta-tion Ei-nig-keit auf Er-fah-rung wan-der-n.

ff *p* gliss.
Das ko-mmen und ge-hen von e-mo-tio - na-len Kra-tern, Ah... ah...

A. *ff* *pp* gliss.
Das ko-mmen und ge-hen von e-mo-tio - na-len Kra-tern, ah...

T. *ff* *pp* gliss.
Das ko-mmen und ge-hen von e-mo-tio - na-len Kra-tern, ah...

B. *ff* *pp* gliss.
Das ko-mmen your ge-hen von e-mo-tio - na-len Kra-tern, ah...

Glockenspiel *pp*

Vibraphone *f* *p* 3 3 3 3 *

Hp. *ff* *pp* *mp*

Vc. *f* *pp* *mp* gliss.

E.Gtr. 16

DCB|EFGA

20 (3-2)

Flute

Bass Clar.

S.

A.

T.

B.

Timpani

Glockenspiel

Vibraphone

Hp.

Vc.

E. Gtr.

flutter

Ord.

Die Ge-fühle he-ben ohne Vor-war-nung ab. Der Schi-chten ver-streit, der Wel-traum ge - hört dir. ah... Der Schi-chten ver-streit, der Wel-traum ge - hört dir. ah... Der Schi-chten ver-streit, der Wel-traum ge - hört dir. ah... Der Schi-chten ver-streit, der Wel-traum ge - hört dir.

fp *pp* *mf* *pp*

pp *fp* *f sub*

fp *f sub* *pp_{ub}* (3-2)

f sub *pp_{ub}*

f sub *pp_{ub}*

f sub *pp_{ub}*

f *pp_{ub}* *f mp* *mp* *pp*

mp *mf* *f* *p*

pp *fp* *f sub* *pp_{sub}* *mf* *pp*

p *f*

Reo * Reo * Reo * Reo *

26

Flute *f* *mf* *mp*

Bass Clar. *f* *mf*

S. Div. *f* Unis. *mf*

A. *f* *p*

T. *f* *p*

B. *f* *p*

Timpani (I) G# > F *f* *p*

Vibraphone *f* *mf* *mp*

Vc. *f*

E.Gtr. *f* *mf* *mp*

Die Be - loh - nung war-tet auf dich, Mond-jä - ger Wenn du die ein-ge-fro-re - nen schun - gen
 Die Be - loh - nung war-tet Mond - jä-ger ein-ge-fro-re - nen En-täu - schun-gen
 Die Be - loh - nung war-tet Mond - jä-ger ein-ge-fro-re - nen En-täu - schun-gen
 Die Be - loh - nung war-tet Mond - jä-ger ein-ge-fro-re - nen En-täu - schun-gen

35 majestic $\text{♩} = 87$ Unis.

S. Gib mir den Frie-den vom Un-be-kann-ten zu-rück _____

A. Gib mir den Frie-den vom Un-be-kann-ten zu-rück _____

T. *f* Gib mir den Frie-den vom Un-be-kann-ten zu-rück Ke-nne die Zeit be-sser, als du je-man-den

B. *f* Gib mir den Frie-den vom Un-be-kann-ten zu-rück Ke-nne die Zeit be-sser, als du je-man-den

Hp. 35 Db C Bb | E F Gb A Eb Ab

38 Div.

S. Ke-nne die Zeit be-sser, als du je-man-den kennst. (ennst) Gib mir das Salz aus den

A. Ke-nne die Zeit be-sser, als du je-man-den kennst. (ennst) Gib mir das Salz aus den

T. kennst. _____ (ennst) Gib mir das Salz aus den

B. kennst. _____ (ennst) Gib mir das Salz aus den

Hp. 38 A

41

S. Kra - tern____ zü - ruck Gib mir das Salz aus den Kra - tern____ zü - ruck.

A. Kra - tern____ zü - ruck Gib mir das Salz aus den Kra - tern____ zü - ruck.

T. Kra - tern____ zü - ruck Gib mir das Salz aus den Kra - tern____ zü - ruck. Div.

B. Kra - tern____ zü - ruck Gib mir das Salz aus den Kra - tern____ zü - ruck.

Hp. **D C B | E b F G A**



44

S. *Unis.* Ke-nne die Zeit be-sser, als du je-man-den kennst Ke-nne die Zeit be-sser, als du je-man-den kennst

A. Ke-nne die Zeit be-sser, als du je-man-den kennst Ke-nne die Zeit be-sser, als du je-man-den kennst Ke-nne die Zeit be-sser, als du je-man-den kennst

T. Ke-nne die Zeit be-sser, als du je-man-den kennst Ke-nne die Zeit be-sser, als du je-man-den kennst Ke-nne die Zeit be-sser, als du je-man-den kennst

B. Ke-nne die Zeit be-sser, als du je-man-den kennst Ke-nne die Zeit be-sser, als du je-man-den kennst Ke-nne die Zeit be-sser, als du je-man-den kennst

Hp.

56

Tenor Solo

Un - be - kann - ten zu - rück. _____

A.

B.

mp

Gib mir das Salz aus den

Ke - nne die Zeit be - sser, als du je - man - den kennst. _____

56

Timpani

ppp

Vibraphone

p

56

Hp.

56

Vc.

62

Flute

mf

Bass Clar.

mp *mf*

S.

mf

In mei - nen Hän - den, das Ma - gnet - feld. _____

A.

Kra - tern zu - rück. _____

62

Hp.

mp *mf*

62

Vc.

f *p*

62

E. Gtr.

p *mp*

68

Flute

Bass Clar.

Hp.

Vc.

E.Gtr.

p *f* *p*

pp

p *sc.* *

74

Hp.

79

Hp.

E.Gtr.

dim. *cresc.* *mf*

pp *f* *mf* *mf*

RH LH

Gracefully ♩ = 56

84

Flute

Bass Clar.

S.

A.

T.

B.

Timpani

Glockenspiel

Vibraphone

Hp.

Vc.

E. Gtr.

p *f* *mf*

pp

pp

pp

die Ord - nung, die Ord -

Die Fra - gmen - te ve - rur tei - len die Ord - nung, die Ord -

Die Fra - gmen - te tei - len die Ord - nung, die Ord -

Die Fra - gmen - te ve - rur tei - len die Ord - nung, die Ord -

Div.

Div.

p

p

DCB|EFGA

p

p

p

88

Flute *mf* *mp* *fp* *mp* *p*

Bass Clar. *mp* *p*

S. *mp* *p* Div.

A. *mp* *p* Div.

T. *mp* *p* Div. Unis.

B. *mp* *p*

Timpani *pp* *mp* *pp* *p*

Vibraphone *mp* *p*

Hp. *mp* *p*

Vc. *mp* *p*

E.Gtr.

nung, end-los in ei-ner wüst-nar-ti-gen Su-che zu rei-sen. Die kraft zieht wan-

nung, end-los in ei-ner wüst-nar-ti-gen Su-che zu rei-sen. Die kraft zieht wan-

nung, end-los in ei-ner wüst-nar-ti-gen Su-che zu rei-sen. zieht wan-

nung, end-los in ei-ner wüst-nar-ti-gen Su-che zu rei-se. wan-

DCB|EFGAb

92

Flute

Bass Clar.

S.

A.

T.

B.

Timpani

Vibraphone

Harp

Vc.

E. Gtr.

mf p sub

mf p sub

Unis.

Unis.

Div.

Unis.

dern - de Schi - chten an der Aus - (s) gangs - (ngs) - punkt. - (nkt)

dern - de Schi - chten an der Aus - (s) gangs - (ngs) - punkt. - (nkt)

dern - de Schi - chten an der Aus - (s) gangs - punkt. - (nkt)

dern - de Schi - chten an der Aus - (s) gangs - punkt. (nkt)

mp

mp

DCB|EFGA

mf p sub

p

mf p sub

1/4

96

Flute

Bass Clar.

S.

A.

T.

B.

Timpani

Vibraphone

Hp.

Vc.

E. Gtr.

p sub *f*

p sub *f*

p sub *f*

Die - - - - ent - steht, die Ver - söh - nung be - freit.

Div. *p sub* Unis. *f*

Die Die Die Die Haup - traum - sta - tion ent - steht, die Ver - söh - nung be - freit.

Div. *p sub* *f*

Haup - traum - sta - tion ent - steht, die Ver - söh - nung be - freit.

p sub *f*

ent - steht, die Ver - söh - nung be - freit.

pp *mp* *p* *f*

p *p sub* *

p sub *f*

p sub *f*

mf *p sub* *f*

DCB | E# G# A

3 1/2

101

Flute *pp* *mf*

Bass Clar. *pp* *mf*

Soprano Solo (2-3) *mf*
Mond - jä - ger, _____

S. *pp*
ein ges - chütz - tes Herz.

A. *pp* *pp*
Und für dich, ein ges - chütz - tes Herz. _____

T. *pp*
Und für dich, Mond - jä - ger, _____ Herz. _____

B. *pp*
Und für dich, Mond - jä - ger, _____

Glockenspiel *pp*

Vibraphone *pp* *

Harp *pp* *p*
DCB | EF# GA

Vc. *pp* *mf* *pp*

105

Soprano Solo
Mond - jä - ger.

Tenor Solo
ein ges - chütz - tes Herz.

S.
Herz. Mond - jä - ger. Herz.

A.
Herz. Mond - jä - ger. Herz.

T.
Herz. Mond - jä - ger. Herz.

B.
Herz. Mond - jä - ger. Herz.

mf

Hp.
D C B | E F# G# A

108

Soprano Solo
Die Frag - men - te ve - rur - tei - len die Ord - nung, end - los

Tenor Solo

S.
Die die Ord - nung, los

A.
Die die Ord - nung, los

T.
Die die Ord - nung, los

B.
Die die Ord - nung, los

Hp.
D C# B | E F G# A
D C# Bb
D C Bb | E F G A
Db C Bb | E F Gb A

Ganymede

Flute *p* *mf* *p_{sub}* *mp* *f*

Bass Clar. *mf* *p* *mf*

Soprano Solo
in ei - ner wüst - nar - ti - gen. Die Haup - straum - sta - tion ent - steht -

Tenor Solo *pp* steht

S. *pp* Ah...

A. *pp* Ah...

T. *pp* Ah...

B. Ah... Ah...

Timpani *pp* *mf*

Glockenspiel *p*

Hp. EFGA EFGbAb EFGAb

Vc. *pp* *mp* *pp* *f*

E.Gtr. *pp* *mf* *

119

Flute

Bass Clar.

Soprano Solo

S.

A.

T.

B.

Glockenspiel

Vibraphone

Hp.

Vc.

E. Gtr.

die Ver-söh-nung be-freit. Und für dich, Mond-jäger ein ges-chütz-tes Herz.

Ah... Ah... Ah... Ah...

mf *mp* *f*

pp *p* *pp* *f*

f

f

f

f

f

p

p

f

f

pp *p* *f*

f

D C Bb | E F G A

cresc.

E F G Ab

f

f

f

126

Flute *mf* *f* *ff* *f* *ff*

Bass Clar. *f* *ff*

Majestic (56bpm)

Tenor Solo *f* *ff*

S. *ff*

A. *ff*

T. *f* *ff*

B. *f* *ff*

Wie lan - ge dau - ert es, bis die - ser Ort vol - stän - dig - ist? ____

Ah... Wie lan - ge dau - ert

Wie lan - ge dau - ert

Wie lan - ge dau - ert

Wie lan - ge dau - ert

Wie lan - ge dau - ert

126

Timpani *mf* *ff*

Vibraphone *mf* *ff*

126 **Eb F G Ab**

Hp. *mf* *ff*

126

Vc. *mf* *f* *ff*

126

E. Gtr. *mf* *ff*

Ganymede

130 *rit.* flutter Ord. *fff*

Flute

130 flutter Ord. *fff*

Bass Clar.

S.
es, bis die-ser Ort voll-stän-dig ist?

A.
es, bis die-ser Ort voll-stän-dig ist?

T.
es, bis die-ser Ort voll-stän-dig ist?

B.
es, bis die-ser Ort voll-stän-dig ist?

130 *fff*

Timpani

Vibraphone
* *mf* *f*

130 DCB|EFGA *fff* DCB|EFGA

Hp.

130 *mp* *fff*

Vc.

130 *mp* *fff*

E. Gtr.

Callisto

4/12

CHORAL MOONS

Jupiter





There is a well, a spinning top of life,
a place where I feel calm, alive,
Together
A place, which all too often,
I rotate away from, becoming outsider to myself

Rotating away
Outsider.
I fade through trees, beyond, and beneath
Away from the heat and yet a split second closer,
your protection dissipates

I cannot land here,
Pushed away from Jupiter's touch,
I am pulled toward grey-green cracks,
Depths of light, ricocheting through me,
allured by the crisscross of eerie beauty,

I am absorbed by the subliminal.
Vacant holes hide the whispers of an ocean
Trapped in your belly, shivering, alone
Breeding beings, will they ever be birthed?
Belly swollen, with icy water



I see children, neglected, disregarded,
walls condense around my heart.
The beings sink their feet on my bear skin,
stealing each footprint, a
possibility of life

They unravel me
fill up their cups, until one drop is left
my last thread of memory,
Echoes
Never forget but always forgive.

There is a well, a spinning top of life,
a place where I feel calm, alive,
Together
A place, which all too often,
I rotate away from, becoming outsider to myself.

lyrics

TAMSIN CORNISH

music

RUI LIMA

art

JÉSSICA JACINTO

TAMSIN CORNISH

Callisto

CHORAL MOONS
Jupiter

lyrics TAMSIN CORNISH

music RUI LIMA

Whistfully ♩ = 84

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Bass Flute:** Treble clef, 4/4 time. Features a melodic line starting in the third measure with dynamics *pp*, *mf*, and *pp*.
- Bass Clarinet:** Treble clef with one sharp (F#), 4/4 time. Mirrors the Bass Flute part with dynamics *pp*, *mf*, and *pp*.
- Soprano solo:** Treble clef, 4/4 time. Rests throughout.
- Alto solo:** Treble clef, 4/4 time. Rests throughout.
- Tenor solo:** Treble clef, 4/4 time. Rests throughout.
- Bass solo:** Bass clef, 4/4 time. Rests throughout.
- Percussion:** Percussion clef, 4/4 time. Rests throughout.
- Timpani:** Bass clef, 4/4 time. Rests throughout.
- Glockenspiel:** Treble clef, 4/4 time. Rests throughout.
- Marimba:** Treble and Bass clefs, 4/4 time. Rests throughout.
- Harp:** Treble clef, 4/4 time. Features a melodic line with dynamics *pp* and *p*. Includes a chord sequence: **D Cb Bb | E F G Ab**.
- Cello:** Bass clef, 4/4 time. Rests throughout.

B. Fl. *f* *pp*

B. Cl. *p* *f* *pp*

S. There is a well a spi-ning top of life, *p*

A. a place where I feel calm, a - live,

T.

B.

Perc.

Timp.

Glk. *p*

Mrb.

Hp. (well a spi-ning top of life,) *p*

Vc. *pp* *f* *pp* *p* col legno

B. Fl. *pp* *f* *pp* *p*

B. Cl. *pp* *f* *pp*

S. *p*
To - ge - ther

A. *p*
To - ge - ther

T. *p*
To - ge - ther

B. *p*
To - ge - ther

Perc.

Timp.

Glk.

Mrb.

Hp.

Vc.

13

B. Fl.

B. Cl.

S

A

T

B

Perc.

Timp.

Glk.

Mrb.

Hp.

Vc.

place, which all ____ to o - ften, ____

I ro - ta - te'a - way from be - co - ming out - si - der to my

(place which all ____ too)

D# Cb Bb | E F G Ab

Ord.

pp

pp

p

p

p

p

p

17

B. Fl. *pp*

B. Cl. *f* *pp*

S. *p* I fade_ through

A. *p* Ro - ta - ting a - way Out - si - der

T. *8*

B. self. _____

Perc.

Timp.

Glk.

Mrb. *ff* *pp* *sfz*

Hp. *p* D# C B | E# F# G A

Vc. *f* *pp* *p*

Whistfully $\text{♩} = 74$

25

B. Fl.

B. Cl.

mf

S.

A.

T.

clo - ser, —

B.

your pro - te - ction di - ssi - pa - - - - (a)tes

Perc.

25

Timp.

trill

ppp \blacktriangleleft *pp*

Glk.

25

Mrb.

p

25

Hp.

mp *p*

D C Bb | E F G A

Vc.

mp \blacktriangleleft *mf* \blacktriangleleft *p* \blacktriangleleft

29

B. Fl. *mf* *mp* *mf* *mp*

B. Cl. *mf* *mp* *mf* *mp*

S. *mf* *mp* *mf* *mp*
I ca - nnot land here Pu - shed a - way from Ju - pi - ter's touch,

A. *mf* *mp* *mf* *mp*
I ca - nnot land here Pu - shed a - way from Ju - pi - ter's touch,

T.

B.

Perc.

Timp. *f* *p*

Glk.

Mrb. *mf* *mp* *f* *pp* *p*

Hp. *mf* *mp* *mf* *mp* *mf*

Vc. *mp* *p* *mf* *mp*

33

B. Fl.

B. Cl.

S

A

T

B

Perc.

Timp.

Glk.

Mrb.

Hp.

Vc.

mf

f

p

I am pulled tow - ard grey - green cracks, Depths of light ri - co - che - ting through me, a -

I am pulled tow - ard grey - green cracks, Depths of light ri - co - che - ting through me a -

mp

mf

8va

col legno

37

B. Fl. *mp* *f* *p*

B. Cl. *mp* *f* *p*

S. *mp* *f* *p*
lured by the criss - cross of ee - rie beau - ty

A. *mp* *f* *p*
lured by the criss - cross of ee - rie beau - ty

T.

B.

Perc.

Timp.

Glk.

Mrb. *p sub.* *mp* *p sub.*

Hp. *p sub.* *mp* *mp*

Vc. *mp* *mf* *p*

Ord.

DC Bb | E F G A

40

B. Fl. *mf* *p* *f* *p*

B. Cl. *mf* *p* *f* *p*

S

A

T *mf* *p* *f* *p*

B *mf* *p* *f* *p*

I'm a - bsorbed by the su - bli - mi - nal Va - cant holes hide the whis - pers of an o - cean

Perc.

Timp. *ppp* *ff*

Glk.

Mrb. *mf* *f* *p*

Hp. *mf* *f* *p*

Vc. *mf* *f* *p*

44

B. Fl. *mf* *p* *mf*

B. Cl. *mf* *p* *mf*

S

A

T *mf* *p* *mf*
 Trapped in ___ your be-ll-y, shi-ve - ring, a-lone, Bree-ding beings, will they ___ e-ver be birthed?

B *mf* *p* *mf*
 Trapped in ___ your be-ll-y, shi-ve - ring, a-lone, Bree-ding beings, will they ___ e-ver be birthed?

Perc. Ride Cymbal *pp* *mf*

Timp.

Glk.

Mrb. *ff* *ppsfz*

Hp. *f* *pp*

Vc. *mf*

48

B. Fl. *mf* *f*

B. Cl. *mf* *f*

S
Be - lly ___ swo - llen with i - cy wa - ter

A
Be - lly ___ swo - llen with i - cy wa - ter

T

B

Perc.

Timp. *mp* *pp* *fff*

Glk.

Mrb.

Hp. *p* *8va*

Vc. *p sub.*

Whistfully ♩ = 84

B. Fl. *pp* *mf* *pp* *f* *pp*

B. Cl. *pp* *mf* *pp* *f* *pp*

S *p*
I see chil - dren, dis - re-gar - ded, walls con - dense a - round my__ heart. The

A

T *p*
I see chil - dren, dis - re-gar - ded, walls con - dense a - round my__ heart. The

B

Perc.

Timp.

Glk.

Mrb. *p*

Hp. *p* (I see chil - dren, dis - re-gar - ded, walls con - dense a - round my__ heart. The)
D C Bb | Eb F G# A

Vc. *p*
col legno

57

B. Fl.

B. Cl.

S

mp

beings sink their _____ feet on my ___ bear skin, stea - ling each foot - print, _____ a

A

T

mp

beings sink their _____ feet on my ___ bear skin, stea - ling each foot - print, _____ a

B

Perc.

Timp.

Glk.

mp

(beings sink their _____ feet on my ___ bear skin, stea - ling each foot ___ print, _____ a

Mrb.

Hp.

Vc.

mp

mf

Ord.

61

B. Fl.

B. Cl.

pp ————— *mf* ————— *pp* *mp*

S.

po - ssi - bi - li - ty of life *mp*

A.

They un - ra - vel me fill their cups,

T.

po - ssi - bi - li - ty of life *mp*

B.

They un - ra - vel me fill their cups,

Perc.

61

Timp.

Glk.

po - ssi - bi - li - ty of life)

Mrb.

61

Hp.

61

Vc.

p

65

B. Fl. *mp* *mf* *p sub.* *mf*

B. Cl.

S *p* *f* *p*
 my last thread of me - mo - ry, _____

A un - til one drop is leaft

T *p* *f* *p*
 my last thread of me - mo - ry, _____

B un - til one drop is leaft

Perc.

Timp.

Glk.

Mrb. *p* *mp*

Hp.

Vc. *mp* *mf* *mp* pizz.

69 *mp* *mf* *mp* *rit.*

B. Fl. *mp* *mf* *mp*

B. Cl. *mp* *mf* *mp*

S. *f* *pp* *mp*
E - choes Ne - ver for - get _____

A. *f* *pp* *mp*
E - choes Ne - ver for - get _____

T. *f* *pp* *mf* *p*
E - choes but al - ways for - give. _____

B. *f* *pp* *mf* *p*
E - choes but al - ways for - give. _____

Perc.

Timp. *pp*

Glk.

Mrb. *p* *f*

Hp.

Vc. *mp* arco

Whistfully ♩ = 72

73

B. Fl. *mf* *mp* *p*

B. Cl. *mf* *mp* *p*

S *mf* *mp* *mf*

A *mf* *mp* *mf*

T *p* *mf*

B *p* *mf*

There is ___ a well, a spi-ning top of life, To -

There is ___ a well, a spi-ning top of life, To -

a place where I feel calm, a - live, ___ To -

a place where I feel calm, a - live, ___ To -

Timp. *f*

Glk.

Mrb. *mf sub.* *mp* *p*

Hp. *mf* *mp* *p sub.*

Vc. *mf* *mp* *p sub.*

DCBb|EFGA *8va*

77

B. Fl. *mf* *p* *mp*

B. Cl. *mf* *p* *mp* *mp* *p*

S
ge - ther _____ A place, which all too o - ften, _____ |
mp *p*

A
ge - ther _____ A place, which all _____ too o - ften, _____ |
mp *p*

T
8
ge - ther _____ |
p

B
ge - ther _____ |
p

Timp.

Glk. *mp*
(A place, which all _____ too o - ften,)

Mrb. *mf* *p* *p sub.* *mp*

Hp. *mf* *p* *mp*
D C Bb | E F G A

Vc. *mf* *p sub.*

81

B. Fl.

B. Cl.

S

A

T

B

ro - ta - te'a - way from, be - co - ming out - si - der_ to my - self.

f *mp*

81

Timp.

Glk.

Mrb.

Hp.

Vc.

ppp *ff* *f* *ff* *p*

DC Bb | EFGA

85

B. Fl. *mf* *p* *mf* *pp*

B. Cl. *mf* *p* *mf* *pp*

S

A

T

B

85

Timp.

Glk.

85

Mrb. *mp* *p*

85

Hp. *mp* *p* *8va*

85

Vc. *p* *ppp*

Voyager I

5/12

CHORAL MOONS

interlude



music RUI LIMA

art

JÉSSICA JACINTO

vocal recordings

JÉSSICA JACINTO CATARINA VIEGAS TAMSIN CORNISH LILIANA MACEDO
BÁRBARA VIEGAS RUI LIMA

Voyager I

CHORAL MOONS
interlude

music RUI LIMA

Sublime ♩=62

The musical score is for the interlude 'Choral Moons' from 'Voyager I'. It is in 4/4 time with a tempo of 62 beats per minute. The key signature has four flats (Bb, Eb, Ab, Db). The score includes parts for Flute, Bass Flute, Clarinet in Bb, Sound Recording, Timpani, Glockenspiel, Vibraphone, Harp, and Cello. The Clarinet part features a melodic line with dynamics *ppp* and *pp*. The Sound Recording part shows a volume ramp from 0% to 100%. The Harp part includes a chord sequence: Db C Bb | Eb F Gb Ab, with dynamics *pp* and an 8va marking. The Cello part has a melodic line with dynamics *pp*.

5

Bass Flute

ppp *mp* *pp*

B♭ Cl.

5

Rec.

5

Timp.

pp

Glk.

pp

Vib.

sva

5

Hp.

5

Vc.

Detailed description: This page of a musical score for 'Voyager I' features eight staves. The Bass Flute staff (top) has a melodic line with dynamics *ppp*, *mp*, and *pp*. The B♭ Clarinet staff has a sustained note. The Recorder staff is silent. The Timpani staff has a single note with *pp* dynamic. The Glockenspiel staff has a melodic line with *pp* dynamic. The Vibraphone staff has a melodic line with *sva* dynamic. The Harp staff has a melodic line with *sva* dynamic. The Violoncello staff has a sustained note. A rehearsal mark '5' is placed at the beginning of each staff.

9

Fl.

Bass Flute

B♭ Cl.

Rec.

Timp.

Glk.

Vib.

Hp.

Vc.

p

p

gliss.

let ring

*
Red. -----

13

Fl. *mp* *f sub*

B♭ Cl.

13

Rec.

13

Timp.

13

Glk. *mp*

Vib. *Red.* *

13

Hp. *f sub*

13

Vc. *p* *sul tasto* *sul ponticello* *pp* *mf* *Ord.*

Detailed description: This page of a musical score for 'Voyager I' features eight staves. The Flute (Fl.) part begins at measure 13 with a melodic line marked *mp*, transitioning to *f sub* later. The B♭ Clarinet (B♭ Cl.) and Recorder (Rec.) parts are present but mostly silent. The Timpani (Timp.) part has a few rhythmic accents. The Glockenspiel (Glk.) part has a triplet marked *mp*. The Vibraphone (Vib.) part has a few notes, with a 'Red.' marking and an asterisk. The Harp (Hp.) part features a complex texture with triplets and a *f sub* marking. The Violoncello (Vc.) part starts with a *p* dynamic, includes *sul tasto* and *sul ponticello* markings, and ends with *pp* and *mf* dynamics and an *Ord.* marking.

17

Fl.

mp *p*

B♭ Cl.

17

Rec.

17

Timp.

17

Glk.

17

Vib.

17

Hp.

mp

Db C Bb | Eb F Gb Ab

17

Vc.

pp

Detailed description: This page of a musical score for 'Voyager I' (page 237) features eight staves. The Flute (Fl.) staff begins at measure 17 with a melodic line marked *mp*, which then transitions to a *p* dynamic with a complex, multi-measure rest. The B♭ Clarinet (B♭ Cl.) staff has a melodic line in the first half of the page. The Recorder (Rec.) staff is marked with a thick black line, indicating it is silent. The Timpani (Timp.), Glockenspiel (Glk.), and Vibraphone (Vib.) staves are also marked with thick black lines. The Harp (Hp.) staff is divided into two parts: the upper part is silent, and the lower part features a melodic line starting at measure 17 with a *mp* dynamic, accompanied by a chord progression: Db C Bb | Eb F Gb Ab. The Violoncello (Vc.) staff has a melodic line in the first half and a *pp* dynamic marking at the end of the page.

21

Fl. *p* *f* *mf*

B♭ Cl. *mf* *p*

Rec.

21

Timp.

21

Glk. *p*

Vib. *p*

21

Hp.

21

Vc.

Detailed description: This page of a musical score, titled 'Voyager I', contains eight staves for various instruments. The key signature is three flats (B-flat major or D-flat minor) and the time signature is 4/4. The Flute (Fl.) part begins at measure 21 with a piano (*p*) dynamic, followed by a forte (*f*) section with accents, and then a mezzo-forte (*mf*) section. The Bass Clarinet (B♭ Cl.) part starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and ends with a piano (*p*) dynamic. The Recorder (Rec.) part is a solid black line, indicating it is silent. The Timpani (Timp.) part consists of a series of rhythmic pulses. The Glockenspiel (Glk.) and Vibraphone (Vib.) parts play sustained chords with a piano (*p*) dynamic. The Harp (Hp.) part features a complex texture with triplets and septuplets. The Violoncello (Vc.) part plays a rhythmic accompaniment with triplets.

25

Fl.

mp *mf* *mp*

B♭ Cl.

ppp *mp*

25

Rec.

25

Timp.

ppp *p*

Glk.

Vib.

25

Hp.

3 3

25

Vc.

pp

Detailed description: This page of a musical score for 'Voyager I' contains eight staves. The Flute staff (Fl.) begins at measure 25 with a melodic line, marked *mp*, *mf*, and *mp*. The B♭ Clarinet staff (B♭ Cl.) plays a rhythmic accompaniment, marked *ppp* and *mp*. The Recorder staff (Rec.) is silent. The Timpani staff (Timp.) features a tremolo pattern starting at measure 25, marked *ppp* and *p*. The Glockenspiel (Glk.) and Vibraphone (Vib.) staves are silent. The Harp (Hp.) staff has two parts: the right hand plays chords and a triplet in measure 25, and the left hand plays a triplet in measure 25. The Violoncello (Vc.) staff plays a long note, marked *pp*.

29

Fl.

B♭ Cl.

Rec.

29

Timp.

Glk.

Vib.

29

Hp.

Vc.

p

ppp

mp

mp

p

mp

pp

mp

Db C Bb | Eb F G Ab

Detailed description: This page of a musical score for 'Voyager I' contains measures 29 through 32. The score is for a full orchestra and includes parts for Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Recorder (Rec.), Timpani (Timp.), Glockenspiel (Glk.), Vibraphone (Vib.), Harp (Hp.), and Violoncello (Vc.). The key signature is three flats (B-flat major or D-flat minor). The Flute part features a melodic line with slurs and accents. The B♭ Clarinet part has a similar melodic line with dynamic markings of *p*, *ppp*, and *mp*. The Recorder part is silent. The Timpani part has a few notes. The Glockenspiel part has a few notes with a *p* dynamic. The Vibraphone part has a few notes with a *mp* dynamic. The Harp part has a few notes with a *mp* dynamic. The Violoncello part has a few notes with a *pp* dynamic. A chord progression is indicated at the end of the page: Db C Bb | Eb F G Ab.

33

Fl.

B♭ Cl. *dolcissimo*
p

3

3

33

Rec.

33

Timp.

Glk. *p*

3

Vib.

33

Hp. *p*

33

Vc. *pp*

Detailed description: This page of a musical score for 'Voyager I' contains measures 33 through 36. The score is for a full orchestra. The Flute (Fl.) part is mostly silent. The B♭ Clarinet (B♭ Cl.) part features a melodic line starting in measure 33 with a *p* dynamic and a *dolcissimo* marking. It includes a triplet in measure 34 and another triplet in measure 35. The Recorder (Rec.) part is silent. The Timpani (Timp.) part is silent. The Glockenspiel (Glk.) part has chords in measures 33 and 34, and a triplet in measure 35. The Vibraphone (Vib.) part is silent. The Harp (Hp.) part has chords in measures 33 and 34, and a melodic line in measure 35. The Violoncello (Vc.) part has a melodic line starting in measure 33 with a *pp* dynamic. The key signature has three flats (B-flat major or D-flat minor), and the time signature is 4/4.

37

Bass Flute

B♭ Cl.

Rec.

Timp.

Glk.

Vib.

Hp.

Vc.

f sub *mp* *mf*

ppp

mp

p *f* *pp* *f* *mf*

Detailed description: This page of a musical score for 'Voyager I' contains eight staves. The Bass Flute staff (top) begins at measure 37 with a series of sixteenth-note runs, marked with *f sub*, *mp*, and *mf*. The B♭ Clarinet staff has a single note at measure 37, marked *ppp*. The Recorder staff is silent. The Timpani staff is silent. The Glockenspiel staff is silent. The Vibraphone staff has a triplet of chords starting at measure 37, marked *mp*. The Harp staff has a triplet of eighth notes at measure 37 and another triplet of eighth notes at measure 40, both marked *mp*. The Violoncello staff has a series of notes starting at measure 37, with dynamics *p*, *f*, *pp*, *f*, and *mf* indicated below the staff.

41

Bass Flute

B♭ Cl.

41

Rec.

41

Timp.

41

Glk.

Vib.

41

Hp.

41

Vc.

f

mp

p

mp

p

p

Leg.

p

Detailed description: This page of a musical score for 'Voyager I' contains eight staves. The Bass Flute staff (top) starts at measure 41 with a melodic line marked *f*, which then transitions to *mp*. The B♭ Clarinet staff is mostly silent. The Recorder staff shows a continuous line of notes. The Timpani staff is mostly silent. The Glockenspiel staff has a melodic line starting at measure 41 marked *p*. The Vibraphone staff has a melodic line starting at measure 41 marked *mp*, with a *Leg.* (legato) marking and an asterisk at the end. The Harp staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Violoncello staff has a melodic line starting at measure 41 marked *p*.

45

Fl. *rest: 00:05'' - 00:06''*

B♭ Cl. *rest: 00:05'' - 00:06''*

45 *recording, solo: 00:05'' - 00:06''*

Rec.

45

Timp. *rest: 00:05'' - 00:06''*

Glk. *rest: 00:05'' - 00:06''*

Vib. *rest: 00:05'' - 00:06''*

45

Hp. *rest: 00:05'' - 00:06''*

45

Vc. *rest: 00:05'' - 00:06''*

46

Fl.

Bass Flute

B♭ Cl.

Rec.

100% *fade out* 0%

46

Timp.

Glk.

Vib.

46

Hp.

46

Vc.

p

3

pp

ppp

ppp

pppp

pp

ppp

Con sord.

ppp

ppp

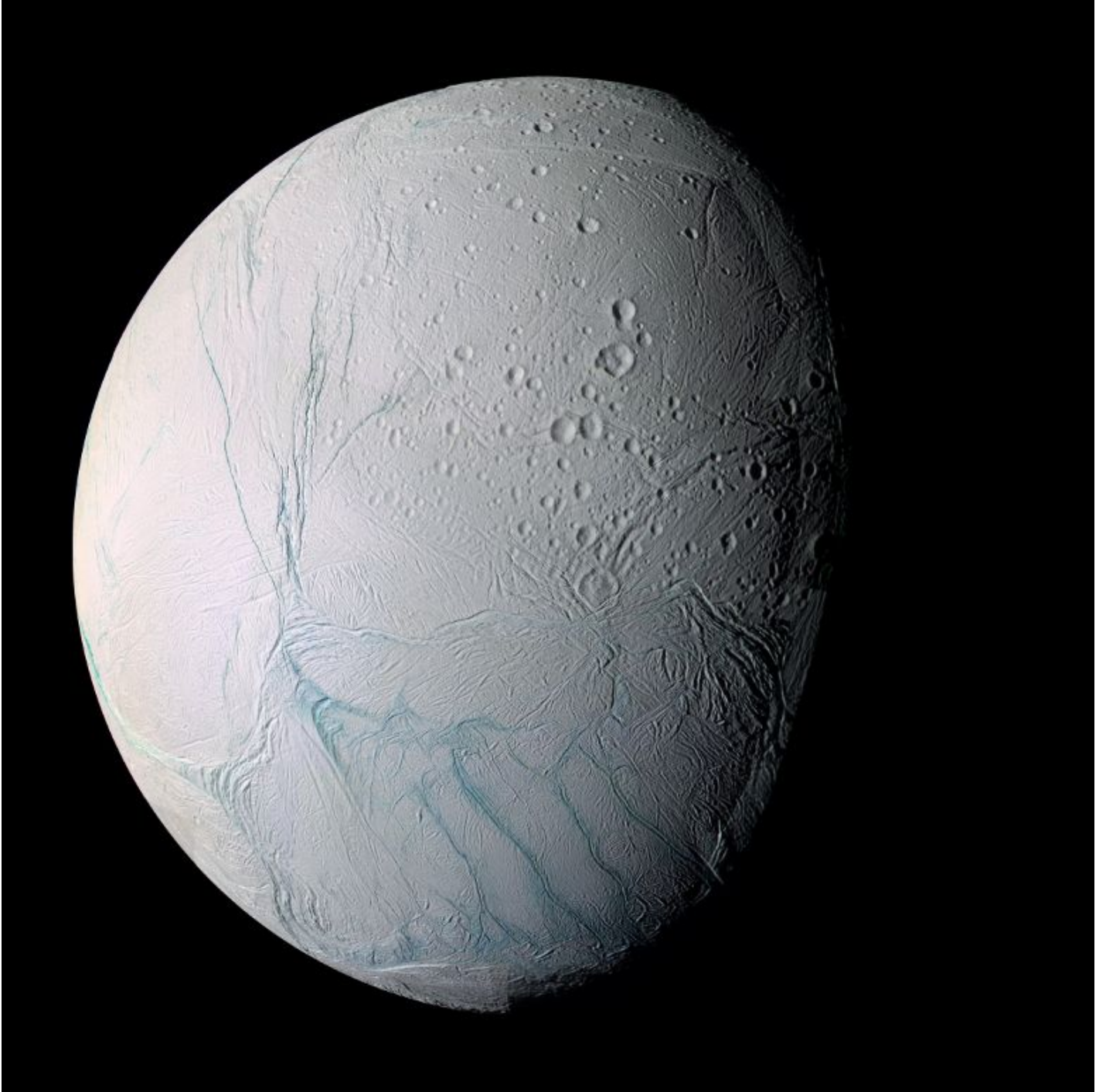
Detailed description: This page of a musical score for 'Voyager I' contains measures 46 through 50. The score is for a woodwind and percussion ensemble. The Flute (Fl.) part is mostly silent. The Bass Flute (Bass Flute) part begins in measure 46 with a piano (*p*) dynamic, featuring a triplet of eighth notes. The B♭ Clarinet (B♭ Cl.) part is silent. The Recorder (Rec.) part is silent, with a 'fade out' instruction from 100% to 0% across measures 46-50. The Timpani (Timp.) part has a tremolo effect in measure 46, followed by notes in measures 47 and 49, all marked *ppp*. The Glockenspiel (Glk.) part is silent. The Vibraphone (Vib.) part is silent. The Harp (Hp.) part has a piano (*pp*) dynamic in measure 46 and a *ppp* dynamic in measure 50. The Violoncello (Vc.) part has a *ppp* dynamic in measure 47 and a *ppp* dynamic in measure 50, with a 'Con sord.' instruction in measure 49.

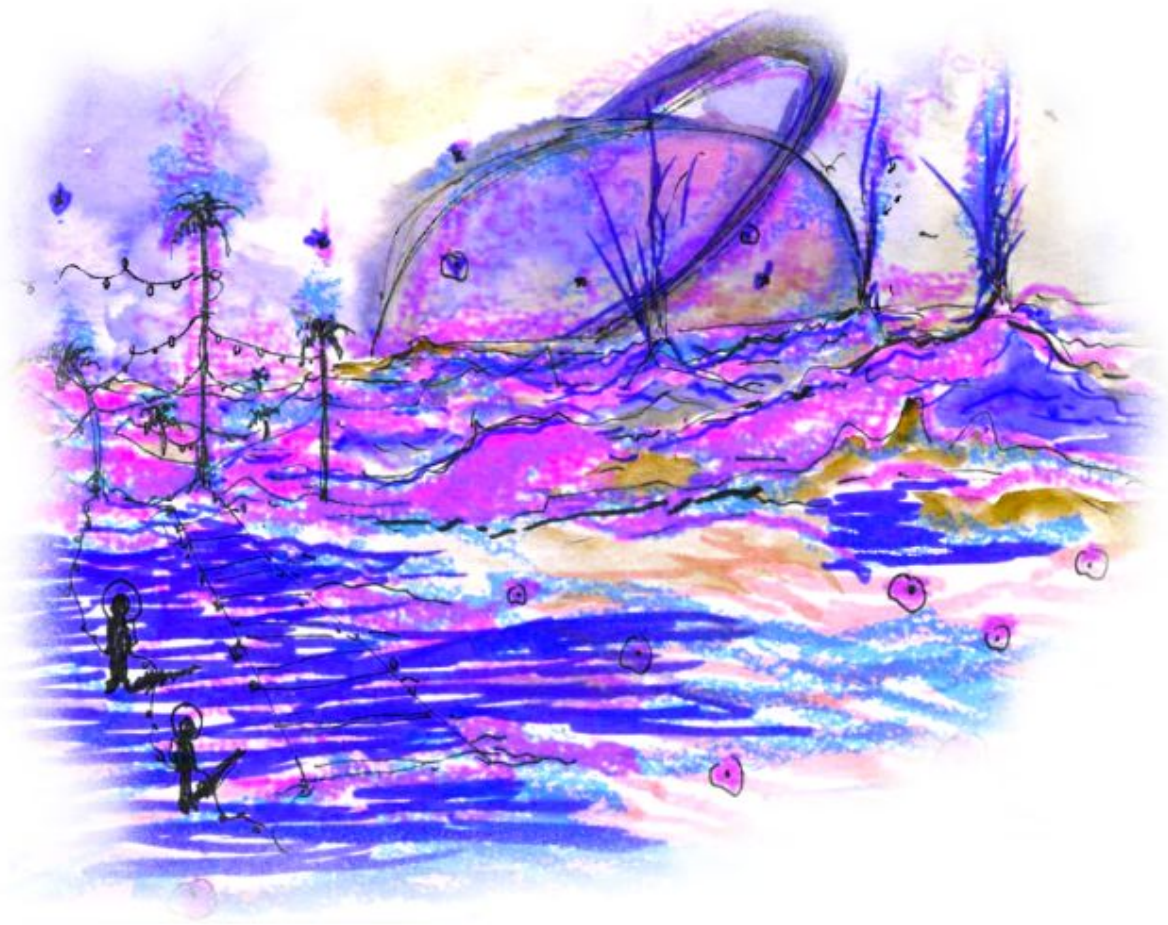
Enceladus

6/12

CHORAL MOONS

Saturn





purpūr arešia
maresia purpurā
aūra dura jūra nar
areia murmurā
more drama urdu
satūrno mar
enceladuš crio amor gravura
jušura
geizers é clausura
kilig amor, more drama
purpurā
n'ardūra amargūra:
dvesma ešmeralda,



heresia amor, urgência
escura
crio censura amargura
maresia amor,
a existência murmura
n'ardūra amargura,
dvesma ešmeralda
more drama urdu
saturno-mar
dvesma ešmeralda
zero ruža tortura
n'areia
purpūra jūra murmurā

lyrics

JÉSSICA JACINTO

music

RUI LIMA

art

JÉSSICA JACINTO

TAMSIN CORNISH

Enceladus

CHORAL MOONS

Saturn

lyrics JÉSSICA JACINTO

music RUI LIMA

Simple ♩ = 58

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- Flute:** Treble clef, 3/4 time signature, rests for 0'.12".
- Clarinet in B♭:** Treble clef, 3/4 time signature, rests for 0'.12".
- Sopranos:** Treble clef, 3/4 time signature, rests for 0'.12".
- Altos:** Treble clef, 3/4 time signature, rests for 0'.12".
- Tenors:** Treble clef, 3/4 time signature, rests for 0'.12".
- Basses:** Bass clef, 3/4 time signature, rests for 0'.12".
- Rain stick:** Percussion clef, 3/4 time signature. Instruction: *rain stick, or alternatively a recording of monsoon rain and thunder*. Dynamic: *pp*. Duration: *play for 0'.12" and to the end*.
- Percussion:** Treble clef, 3/4 time signature, rests for 0'.12".
- Harp:** Treble and Bass clefs, 3/4 time signature, rests for 0'.12".
- Cello:** Bass clef, 3/4 time signature, rests for 0'.12".
- Electric Guitar:** Treble clef, 3/4 time signature, rests for 0'.12".

5

Fl.

B♭ Cl.

S.

A.

T.

B.

Rain stick

Glockenspiel

Hp.

Vc.

E.Gtr.

p

ppp

p

ppp

mp

pp

pp

pp

mp

p

pp

Pur - pur a - re - ši - a ma - re - si - a púr - pu - ra
(a - re - shi - a)

Pur - pur a - re - š - i - a ma - re - si - a púr - pu - ra
(a - re - sh - i - a)

Pur - pur a - re - š - i - a
(a - re - sh - i - a)

DC Bb | Eb F GA

10

Fl.

p *ppp* *p*

B♭ Cl.

pp

S.

mp

dves - ma _____ es - me - ral - da n'a - rei - a púr - pu - ra
(dvéss - má _____ éss - mé - ral - dá)

A.

pp

na - a - rei - a púr - pu - ra

T.

8

dves - - - - ma _____
(dvéss - - - - má)

B.

dves - - - - ma _____
(dvéss - - - - má)

10

Rain stick

Glockenspiel

10

Hp.

10

Vc.

10

E.Gtr.

14 *f* *Jet stream* *p* *sub*

Fl.

B♭ Cl. *mf* *f* *pp* *sub*

S. *f* *dolce* *p* *sub*
 a - u - ra du - ra ju - ra Nar a - rei - a mur - mu - ra
 (iu - rha nár)

A. *f* *dolce* *p* *sub*
 a - u - ra du - ra ju - ra Nar rei - a mur - mu - ra
 (iu - rha nár)

T. *f* *dolce* *p* *sub*
 a - u - ra du - ra ju - ra Nar rei - a mur - mu - ra
 (iu - rha nár)

B. *f* *dolce* *p* *sub*
 a - u - ra du - ra ju - ra Nar rei - a mur - mu - ra
 (iu - rha nár)

14 Rain stick

14 Glockenspiel *mf* *p* *sub* *0'5''*

14 Hp. *f* *p* *sub* *0'5''*

14 Vc. *f* *pp*

14 E.Gtr.

18

Fl. *ff* *p*

B♭ Cl. *f* *p*

S. *f* *p whispering*
mo - re dra - ma (mó - rhé) Ur - du Sa - tur - no mar

A. *f* *p whispering*
dra - ma Ur - du Sa - tur - no mar

T. *f* *p whispering* *p*
dra - ma Ur - du Sa - tur - no mar a - re - š - i - (sh)

B. *f* *p whispering* *p*
dra - ma Ur - du Sa - tur - no mar a - re - š - i - (sh)

18

Rain stick

Glockenspiel *mf*

Hp. *f* *mp* *p*

Vc. *f* *pp* *p*

E.Gtr. *f* *pp* *p*

22 *long vibrato*

Fl. *p mp mf f* *full* *full* *2 1/2* *0'5''*

B♭ Cl. *p* *f* *3* *0'5''*

S. *p* *mf* *f* *0'5''*
 Púr - pu-ra es - me - ral - da es - me - ral - da
 (éss - mé - ral - dá)

A. *p* *mf* *f* *0'5''*
 Púr - pu-ra es - me - ral - da es - me - ral - da
 (éss - mé - ral - dá)

T. *p* *mf* *f* *0'5''*
 a En - ce - la - dus - (sh) es - me - ral - da
 (éss - mé - ral - da)

B. *p* *mf* *f* *0'5''*
 a En - ce - la - dus - - - (sh) es - me - ral - da
 (éss - mé - ral - da)

22 Rain stick

22 Glockenspiel

Hp. *p* *f* *mf* *mp* *f* *mf* *3* *3* *3* *3* *3* *0'5''*
 D C# B | E F# G# A

Vc. *mf*

E.Gtr.

28 *pp* *f* *long vibrato*

Fl.

28 *pp* *f* *long vibrato*

B>Cl.

28 *pp*

S.

ze - ro ru - ža tor - tu - ra n'a - re - i - a,
(zé - rhu rhu - já tur - tu - ra)

28 *pp*

A.

ze - ro ru - ža tor - tu - ra n'a - re - a,
(zé - rhu rhu - já tur - tu - ra)

28 *pp*

T.

ze - ro ru - ža tor - tu - ra n'a - re - i - a,

28 *pp*

B.

ze - ro ru - ža tor - tu - ra n'a - re - i - a,
(zé - rhu rhu - já tur - tu - ra)

28

Rain stick

28 *pp* *mf*

Marimba

28 *mp* *f* **D C Bb | Eb F G A**

Hp.

28 *pp* *f*

Vc.

28 *pp* *f*

E.Gtr.

32

Fl. *mf*

B♭ Cl. *mf*

S. *mf* es - cu - ra,

A. *mf* a - mor, na ur - gên - ci - a

T. *mf* he - re - si - a n'a - rei - a

mf n'a - rei - a n'a - rei - a

B. *mf* n'a - rei - a n'a - rei - a

Rain stick

Glockenspiel *mp*

Hp. *mp* *mf* *f* DCB | EFGA *mp*

Vc. *mp* *mf*

E.Gtr.

Detailed description: This page of a musical score, numbered 260, is for the piece 'Enceladus'. It features a vocal soloist and a full orchestra. The vocal parts include Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.), each with lyrics in Portuguese. The instrumental parts include Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Rain stick, Glockenspiel, Harp (Hp.), Violoncello (Vc.), and Electric Guitar (E.Gtr.). The score is in a key with two flats and a 4/4 time signature. It begins at measure 32. Dynamics range from *mf* (mezzo-forte) to *f* (forte). The harp part includes a chord sequence DCB | EFGA. The electric guitar part features a triplet of eighth notes in the first measure of the section.

41

Fl. *ff*

B♭ Cl. *f*

S. *f* *pp* *p*
su - ra, cri - o - ra, cri - - - o

A. *f* *pp* *p*
su - ra, cri - o - ra, cri - - - o

T. *f* *pp* *p*
su - ra, cri - o - ra, cri - - - o

B. *f* *p* *mp*
su - ra, Cri - o vul - cōens - (ens) -

Rain stick

41

Marimba *pp* *p*

41

Hp. *f*

Vc. *f* *pp* *ppp*
pizz. arco

41

E. Gtr. *f* *p* *mp*

46

Fl.

B \flat Cl.

S.

A.

T.

B.

46

Rain stick

46

Marimba

46

Hp.

46

Vc.

46

E.Gtr.

cri - o cri - o cri - o

cri - o cri - o cr - o

cri - o a - mor

(sh) cri - o cri - o

mp *mf*

p

mp *mf*

mf

55

Fl.

pp *f* *mf*

B♭ Cl.

f *gliss* *mf*

S.

p *3* Per - sis - tèn - ci - a per - sis - tèn - ci - a Cri - o a - mor, ___

pp *f* *mf*

A.

pp *f* *mf*

T.

pp *f* *mf*

B.

pp *f* *mf*

55

Rain stick

55

Glockenspiel

mp *mf* *f* *mf*

55

Hp.

p D C# Bb D C# B

55

Vc.

pp *f* *mf*

55

E.Gtr.

60

Fl.

ff *f* *pp*

B♭Cl.

ff *f*

S.

f *ff* *f* *ffz*

mo - re dra - ma ur - gèn - ci - a,

A.

f *f* *f* *ffz*

dra - ma ur - gèn - ci - a

T.

f *f* *ffz* *p*

dra - ma ur - gèn - ci - a En - ce - la -

B.

f *f* *ffz* *p*

dra - ma ur - gèn - ci - a En - ce - la -

60

Rain stick

Glockenspiel

f *p*

Vibraphone

p

p

p

p

60

Hp.

f *ffz*

60

Vc.

f *ffz* *p*

E.Gtr.

f *ffz* *p*

DC#B | EF#GA

arco

mallets

63

Fl. *mp* *mf*

B♭ Cl. *mp* *mf*

S. *mp* *mf*
Púr - pu - ra es - me - ral - da, A - re - š - i - a,

A. *mp* *mf*
Púr - pu - ra es - me - ral - da es - me - ral - da púr - pu - ra

T. *mf*
8 dus, - (sh) A - re - ši - a

B. *mf*
dus, - (sh) A - re - ši - a

63

Rain stick

Vibraphone

63

Hp.

63

Vc.

63

E.Gtr.

ritardando

68

Fl. *f* 0'6"

B♭ Cl. *f* 0'6"

S. *f* 0'6"

A. *f* 0'6"

T. *f* 0'6"

B. *f* 0'6"

En - ce - la - dus, gêi - sers plu - ma

En - ce - la - dus, (sh) gêi - sers plu - ma

En - ce - la - dus, (sh) gêi - sers plu - ma

En - ce - la - dus, (sh) gêi - sers plu - ma

Rain stick

Vibraphone *Ord.* *Leg.* 0'6"

Hp. *mf* *f* *mf*

Vc. *f* 0'6"

E.Gtr. *f* *Leg.* 0'6"

very slow and heavy ♩=45

73

Fl.

B♭ Cl.

S.

A.

T.

B.

Rain stick

Vibraphone

Hp.

Vc.

E.Gtr.

mp

mp

mp

mp

p

re - - - fú - - - re - gi - o, re - fú - gi - o,

re - - - fú - - - gi - o, re - fú - gi - o,

re - - - fú - - - re - gi - o, re - fú - gi - o,

re - - - fú - - - gi - o, re - fú - gi - o,

D C# B | E F# G A

Simple ♩ = 58

77

Fl.

mf *ff* *p*

B♭ Cl.

long vibrato

S.

ff *mf* *ff* *mp* *p*

gêi - sers plu - ma, dves - ma es - me - ral -
 (gái - zérs) (dvéss - ma éss - mé - ral -

A.

ff *mp*

gêi - sers plu - ma, dves - ma es - me -
 (dvéss - ma éss - mé -

T.

ff

gêi - sers plu - ma,

B.

ff

gêi - sers plu - ma,
 (gái - zérs)

77

Rain stick

Vibraphone

f *mp* *pp*

Hp.

Vc.

f

E. Gtr.

f *f* *mp* *pp*

83

Fl.

B♭ Cl.

S.

A.

T.

B.

Rain stick

Glockenspiel

Hp.

Vc.

E.Gtr.

pp *mp* *cresc.*

Ord. *pp* *mp*

pp *mp* *cresc.*

pp *mp* *cresc.*

mp *cresc.*

mp *cresc.*

mp *cresc.*

mp *cresc.*

mp *cresc.*

pp *p* *mp* *cresc.*

mp *cresc.*

mp *cresc.*

mp *cresc.*

da d-ves - ma es-me-ral - da. En - ce - la -
dá)

ral - da d-ves - ma En - ce - la -
ral - dá)

En - ce - la -

En - ce - la -

En - ce - la -

En - ce - la -

En - ce - la -

D C# Bb | EF# GA

D C# B | EF GA

* -----

Enceladus

ritardando

Fl. *f* *ff* *pp*

B♭ Cl. *mf* *f* *mp*

S. *f* *ff* *pp*
dus - (sh) En - ce - la - dus. - (sh)

A. *f* *ff* *pp*
dus - (sh) En - ce - la - dus. - (sh)

T. *f* *ff* *pp*
dus - (sh) En - ce - la - dus. - (sh)

B. *f* *ff* *pp*
dus - (sh) En - ce - la - dus. - (sh)

Rain stick *89*

Vibraphone *mp* *ff*

Hp. *f* *ff*

Vc. *f* *ff* *pp*

E. Gtr. *mf* *ff* *pp*

96

Fl.

B♭ Cl.

S.

A.

T.

B.

96 *rain stick: play for more 00'.10'' and fade out*

Rain stick

Vibraphone

96

Hp.

96

Vc.

96

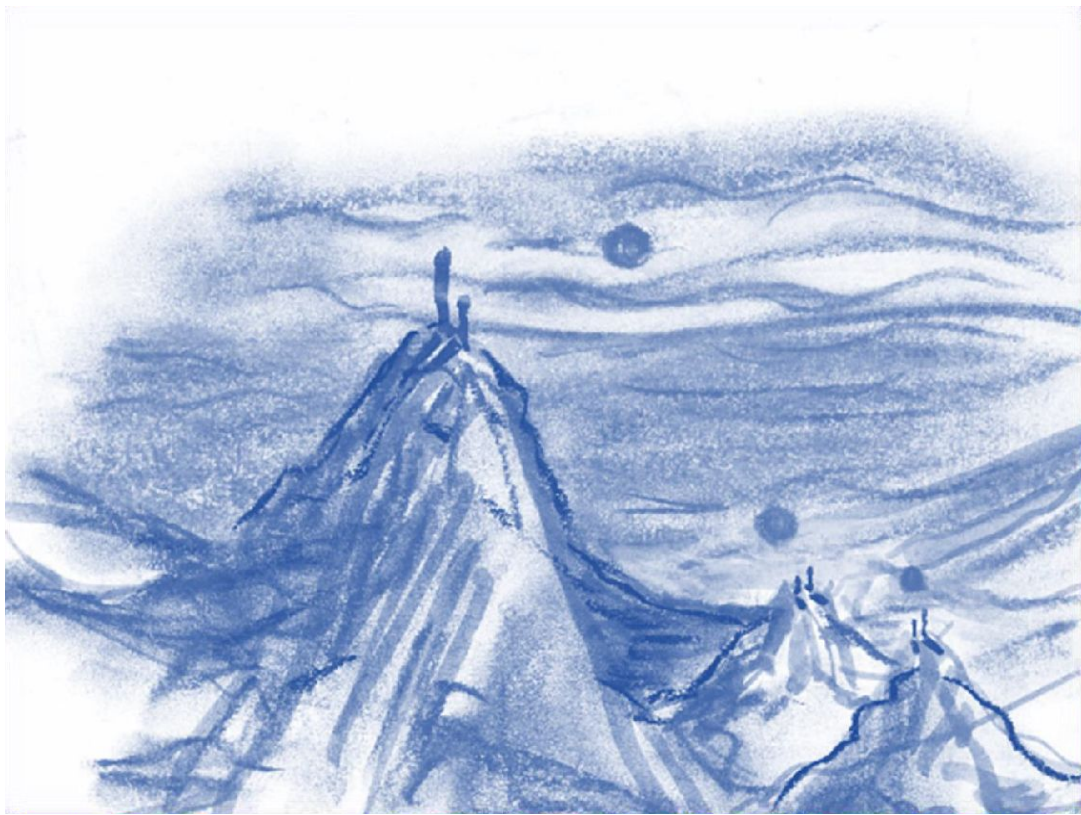
E. Gtr.

Thethys Dione and Rhea

7/12

CHORAL MOONS

Saturn



Zorg

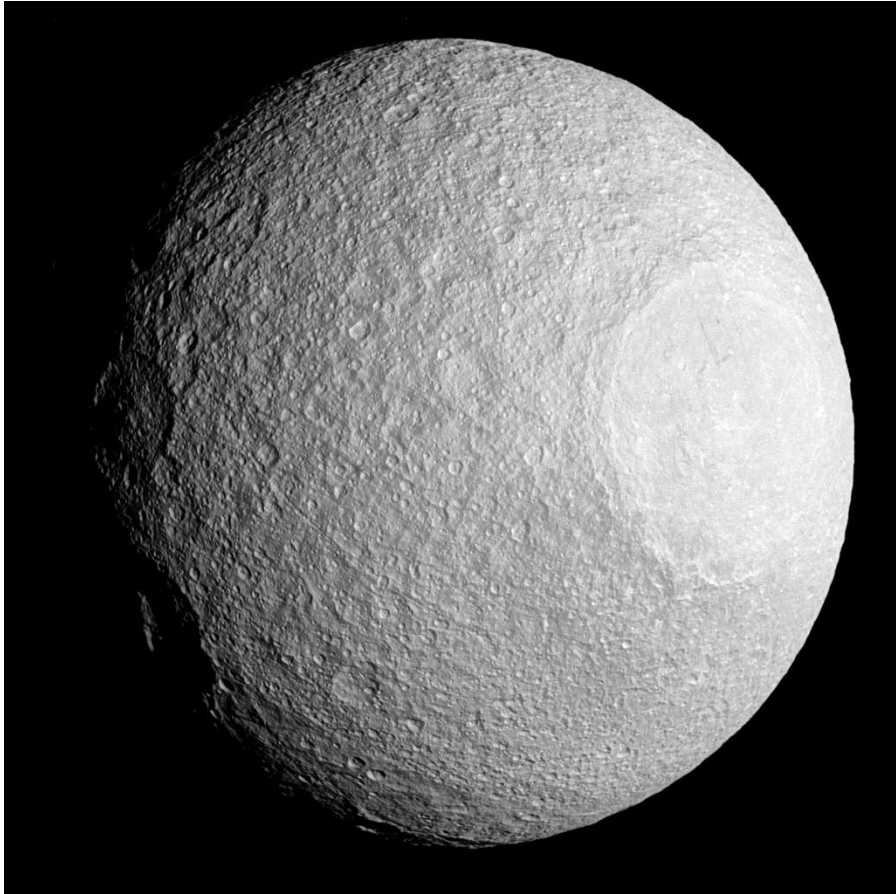
Pare terráqueo!

eu sou Zorgue

do planeta Zaion,

e vim invadir a Terra.

Leve-me ao seu Líder!



Minden az úton kezdődött
Sötét éjszaka volt
Amikor lejött a látogató
a Tejút közepén
a semmi közepén
Magas fej és szürke bőr
Cápa szemek, őrült arc
A rózsák ajkai pirosak
és kedves szavakat mondott:
Tétis, Dione e Reia
Reia Blorg Reia!!!



Neve branca do anel-E

densidade oceânica de zero ponto noventa e oito gramas por centímetro cúbico
cratera de impacto com quatrocentos quilômetros de diâmetro

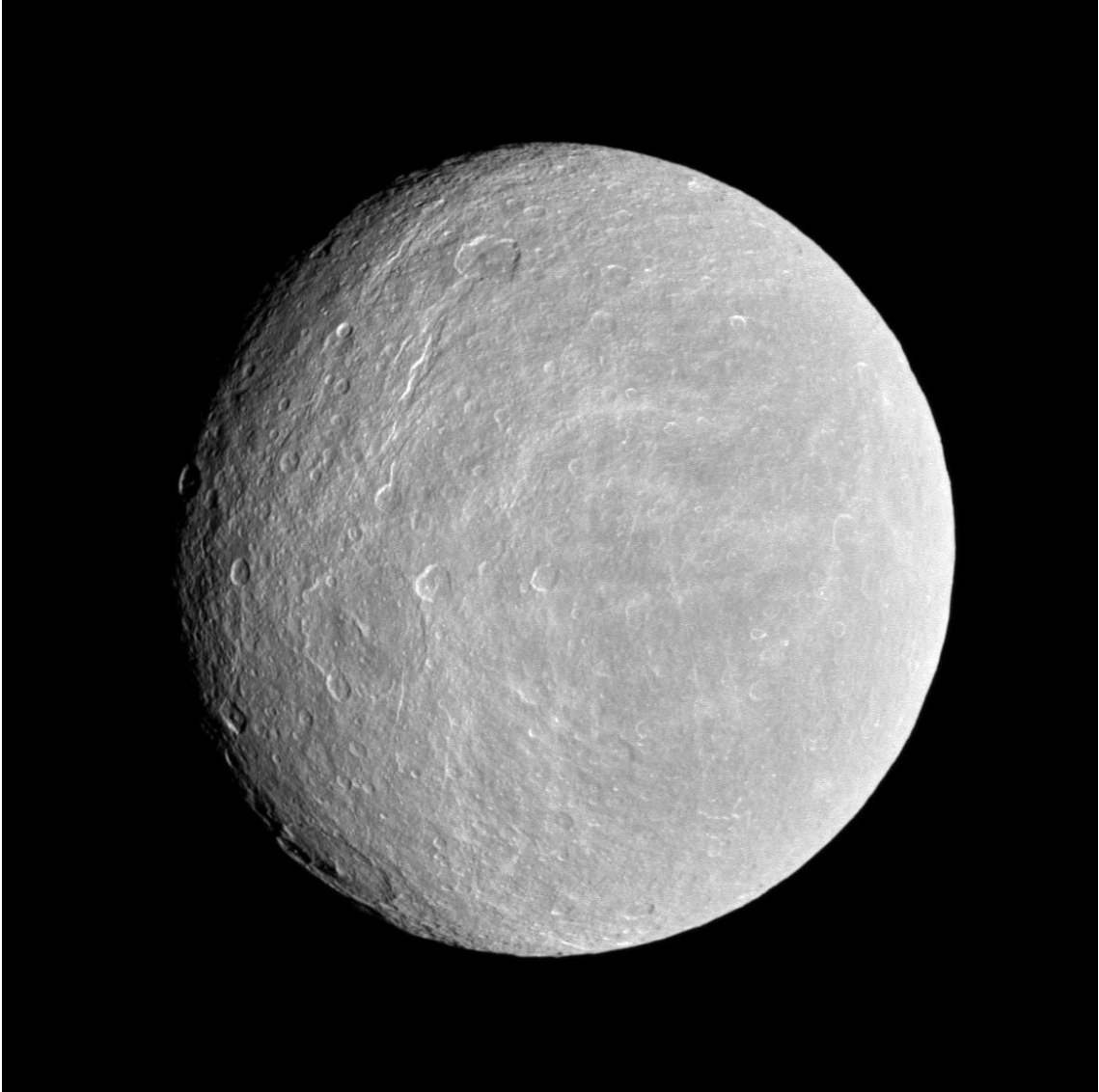
Superfície riscada, fina, com quatro milhões de quilômetros
ressonância de aquecimento orbital um para dois
águas salgadas com sessenta e cinco quilômetros de espessura

Hipotéticos anéis de detritos visíveis em ultravioleta na *esfera de Roche*
exosfera de gelo de água radiolizado
Criovulcões ancestrais fraturados

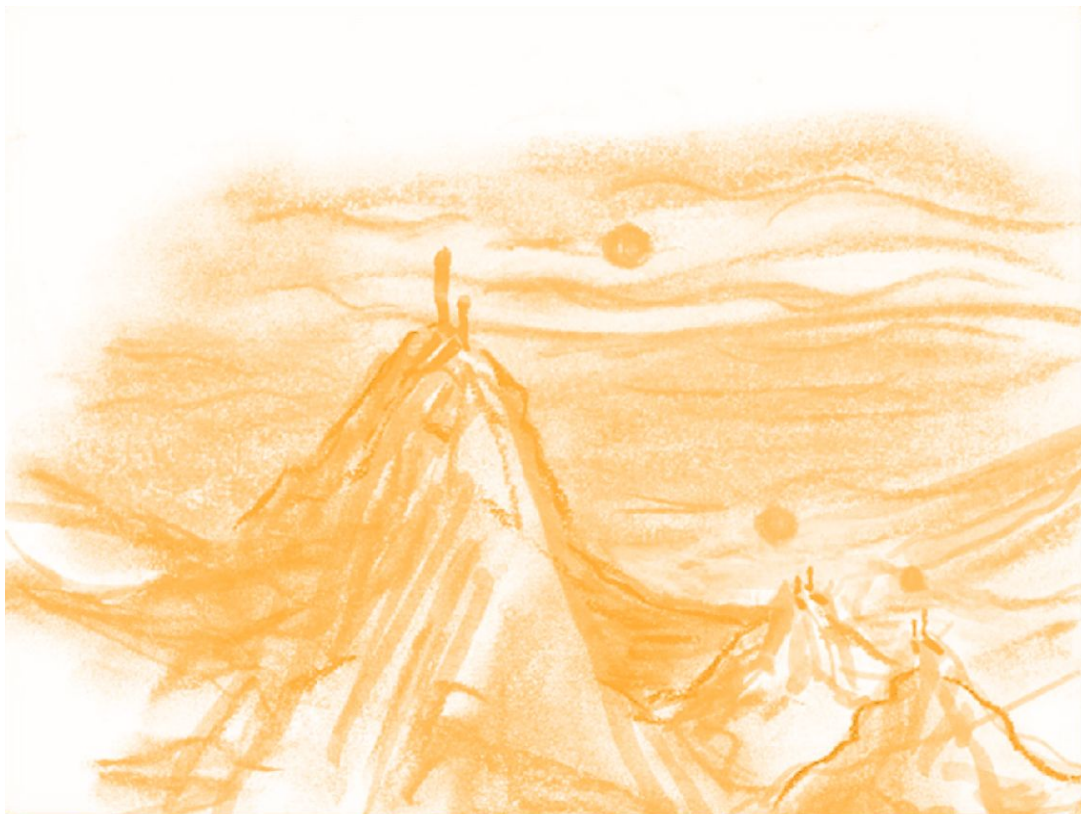
Tétis, Dione e Reia

Reia Blorg Reia, é para lá que eu quero ir!!!

(onde até as luas de Saturno têm anéis)



Her Őey tavan arasında baŐladı.
Herkes seni kabul ediyor.
Ve sen, kendini kabul ediyor musun?
KalabalıŐın iŐine dalmıŐ,
O eski arkadaŐa merhaba de
EndiŐe
Adeta bir anarŐist, sevgilim
Öyleyse Őimdi minik bÖcek geri dÖndÖ Ormana?
TuŐuna basın. Nereye gitmek istersin?
Tétis, Dione e Reia
Reia Blorg Reia!!!



Zorg

Ts ts ts ts Epah Ebah Ibah Brog

Homem

Não, não, calma, não

Zorg

Não'é Ts ts ts ts iiiih

Homem

Não, não calma, não, não precisa disso não Zorg. É assim, é só você girar essa chave e...

Zorg

E fala Rheia também?

Homem

Não

Zorg

Rheeeia

Homem

Nãaa, não precisa de... Aí você vai botar isso aqui na letra D e vai apertar aquele pedal que tem...

Zorg

Mas aberta falando Rheeeia?

Homem

Não precisa falar Rheia.

Zorg

Mas o Rheia é que dá... Tá

Homem

Não, se você quiser falar

Zorg

Rheeeia, falei, ahh, fale

Homem

É... M

Zorg

Tá!

Homem

Não precisa disso não...

Zorg

E isso aqui é o quê?

Homem

Isso... Não, você ligou o rádio agora...

Zorg

Ráááadio...

Homem

Isso!

Zorg

O que é que é rádio?

Homem

Rádio é esse equipamento pelo qual a gente pode ouvir música, se comunicar...

Zorg

Quê é que é música?

Homem

Música é essa melodia que você está ouvindo...

Zorg

Quê é que é melodia?

Homem

Melodia é uma sequência de notas musicais...

Zorg

Quê é que é sequência? Quê é que é notas musicais?

Homem

Eiiiish isso...

Zorg

Quê é que é "isso"?

Homem

"Isso" é uma interjeição... isso é isso

Zorg

Tá, tá...

Homem

É um rádio... é!

Zorg

Vamo'?

Homem

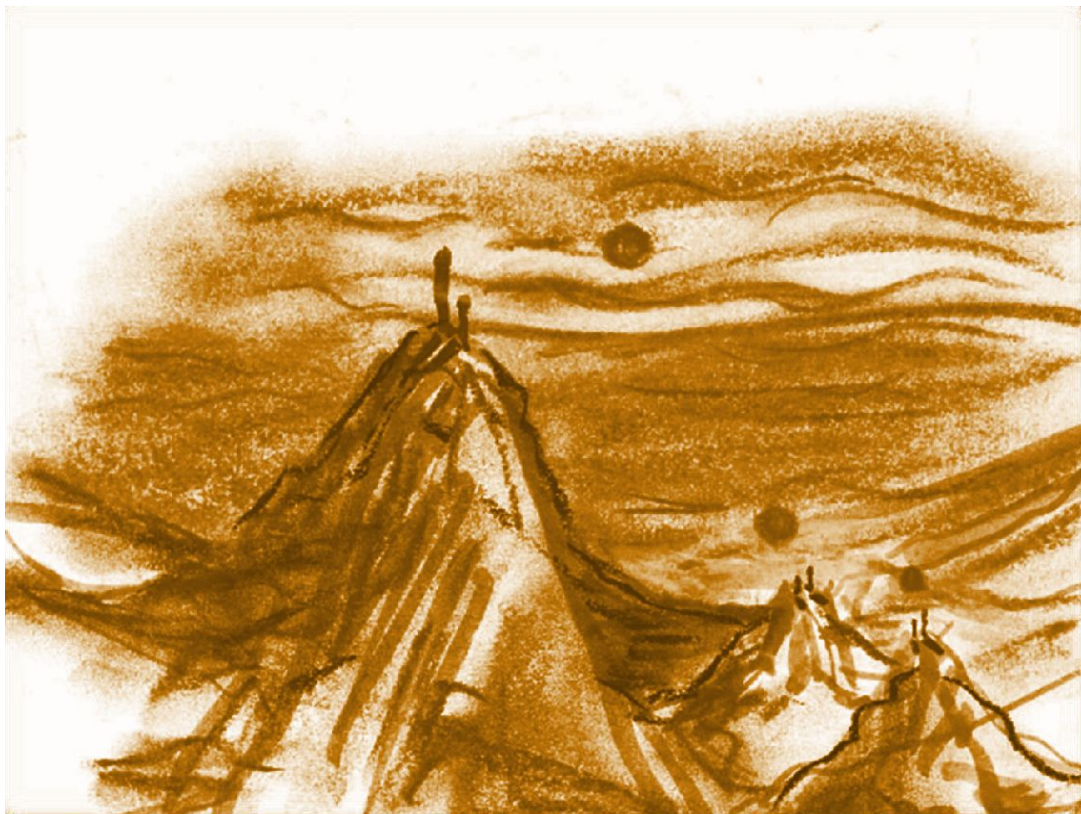
Vamo', você quer ir pra onde mesmo?

Zorg

Ahhh... eu quero iir... lá... pra lá...

Homem

Então vamos pra lá...



lyrics LILIANA MACEDO
 RUI LIMA

hungarian translation by
 ENIKŐ TÓTVÁRADI
turkish translation by
 AYŞENUR DEMİR
portuguese text by
 PORTA DOS FUNDOS
 GABRIEL ESTEVES

music RUI LIMA

art

JÉSSICA JACINTO

Tethys, Dione and Rhea

CHORAL MOONS

lyrics LILIANA MACEDO
RUI LIMA

Saturn

music RUI LIMA

Com pegada e cheio de flex ♩ = 140

The musical score is arranged in a grand staff format with the following parts from top to bottom:

- Flute:** Treble clef, 4/4 time, rests throughout.
- Clarinet in B \flat :** Treble clef, 4/4 time, rests throughout.
- Sopranos:** Treble clef, 4/4 time, rests throughout.
- Altos:** Treble clef, 4/4 time, rests throughout.
- Tenors:** Treble clef, 4/4 time, rests throughout.
- Basses:** Bass clef, 4/4 time, rests throughout.
- Vibraphone:** Treble clef, 4/4 time, melodic line starting in the second measure.
- Drum Set:** Percussion clef, 4/4 time, rhythmic pattern starting in the second measure with a 'Ped.' (pedal) marking.
- Harp:** Treble and Bass clefs, 4/4 time, arpeggiated accompaniment starting in the second measure.
- Cello:** Bass clef, 4/4 time, arpeggiated accompaniment starting in the second measure.
- Electric Guitar:** Treble clef, 4/4 time, arpeggiated accompaniment starting in the second measure.

The score consists of five measures. The first measure contains rests for all parts. The second measure begins the instrumental accompaniment. The tempo is marked as 140 beats per minute.

6

Vibraphone

Dr.Set

Hp.

Vc.

E.Gtr.

10

Vibraphone

Dr.Set

Hp.

Vc.

E.Gtr.

14

Flute

B♭ Cl.

Vibraphone

Dr.Set

Hp.

Vc.

E.Gtr.

18

Flute

B♭ Cl.

Vibraphone

Dr.Set

Hp.

Vc.

E.Gtr.

22

Flute

B♭ Cl.

Vibraphone

Dr.Set

Hp.

Vc.

E.Gtr.

26

Flute

B♭ Cl.

Vibraphone

Dr.Set

Hp.

Vc.

E.Gtr.

30

Flute

B♭ Cl.

Vibraphone

Dr.Set

Hp.

Vc.

E.Gtr.

34

Flute

B♭ Cl.

Vibraphone

Dr.Set

Hp.

Vc.

E.Gtr.

38 *flutter*

Flute

B♭ Cl.

Vibraphone

Dr.Set

Hp.

Vc.

E.Gtr.

Detailed description: This block contains the first system of the musical score, covering measures 38 to 41. It features six staves: Flute, B♭ Clarinet, Vibraphone, Drums, Harp, and Electric Guitar. The Flute part begins with a 'flutter' marking and a dynamic of *pp*. The B♭ Clarinet part consists of sustained notes with tremolos. The Vibraphone part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Drums part shows a consistent pattern of snare and cymbal hits. The Harp part provides harmonic support with chords and moving lines. The Violoncello part has a steady eighth-note accompaniment. The Electric Guitar part plays a rhythmic eighth-note pattern.

42

Flute

B♭ Cl.

Vibraphone

Dr.Set

Hp.

Vc.

E.Gtr.

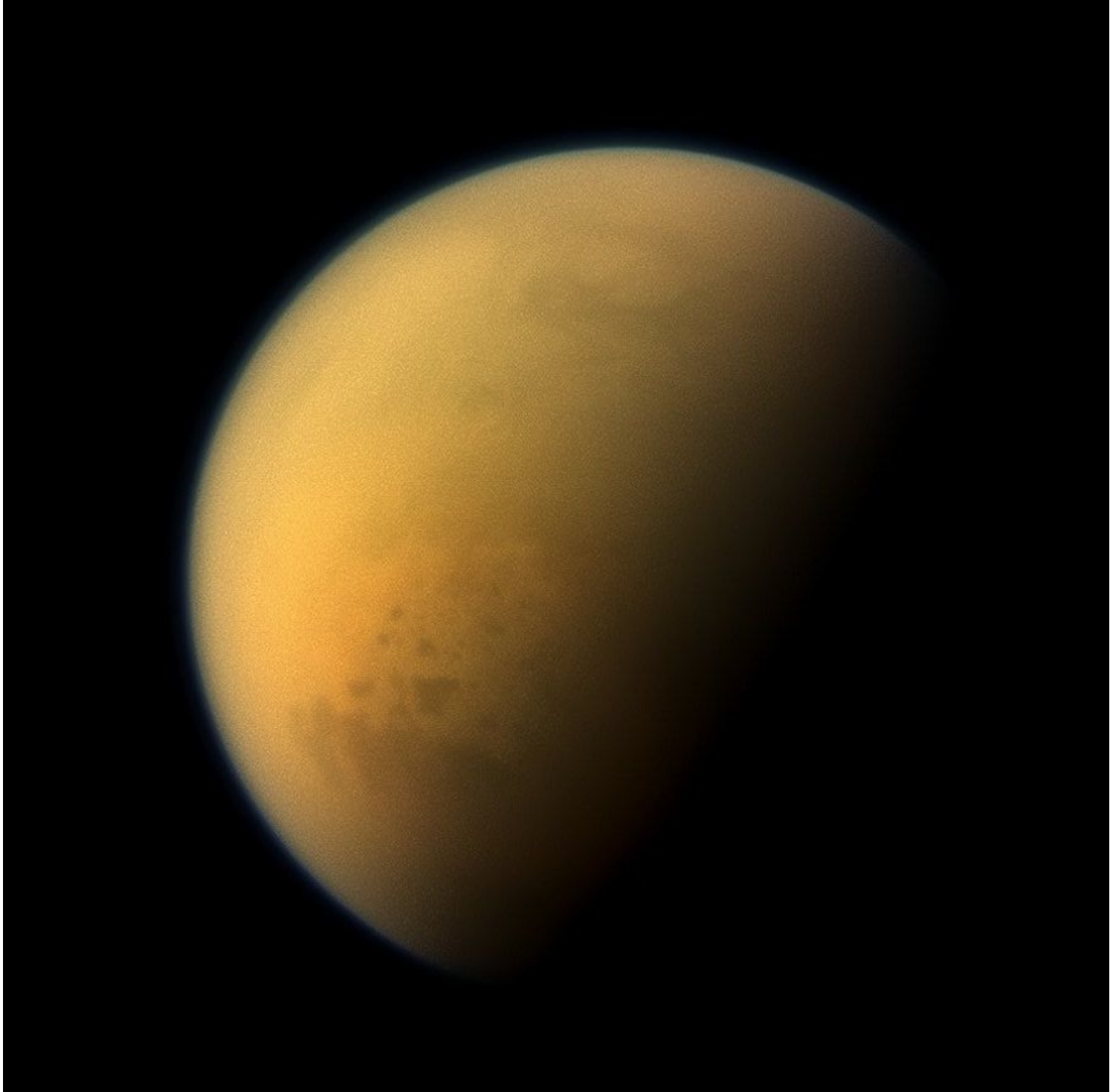
Detailed description: This block contains the second system of the musical score, covering measures 42 to 45. It features the same six staves as the first system. The Flute part continues with a dynamic of *pp*. The B♭ Clarinet part has sustained notes with tremolos. The Vibraphone part maintains its eighth-note pattern. The Drums part continues with snare and cymbal hits. The Harp part provides harmonic support. The Violoncello part has a steady eighth-note accompaniment. The Electric Guitar part plays a rhythmic eighth-note pattern. At the end of measure 45, there are markings for a 3/4 note and a 1/4 note.

Titan

8/12

CHORAL MOONS

Saturn





Πλανάται ο νους
Πλανάται η ύπαρξη σου όλη
Μαχόμενη να εναρμονιστεί με τις αέναες κινήσεις των ουρανίων σωμάτων

Ακατέργαστη η ροή του χρόνου
Αδάμαστη η ροή του σύμπαντος
Αντιμαχόμενη των ανθρωπίνων συμβάσεων

Όνόματα
που καθορίζουν και αυτοκαθορίζουν

Πανομοιότυπες μελωδίες
που ναρκώνουν τον Ρυθμό των μικρόκοσμων

Ευθύγραμμη ομαλή κίνηση
κατευθυνόμενη από τον αυτόματο πιλότο.

Όμοιοι δίχως επιλογή αυτοπροσδιορισμού
αντιβαίνουμε στη φυσικότητα της πλάσης.

lyrics

SOFIA KOTSOPOULOU

art

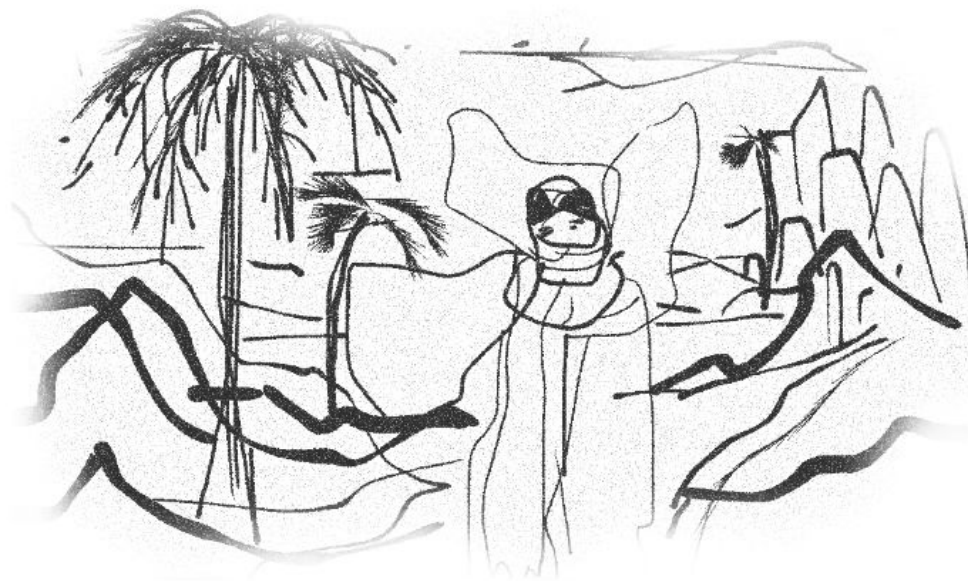
JÉSSICA JACINTO

Voyager II

9/12

CHORAL MOONS

interlude



art

JÉSSICA JACINTO

Ariel Umbriel
Miranda
Titania and Oberon

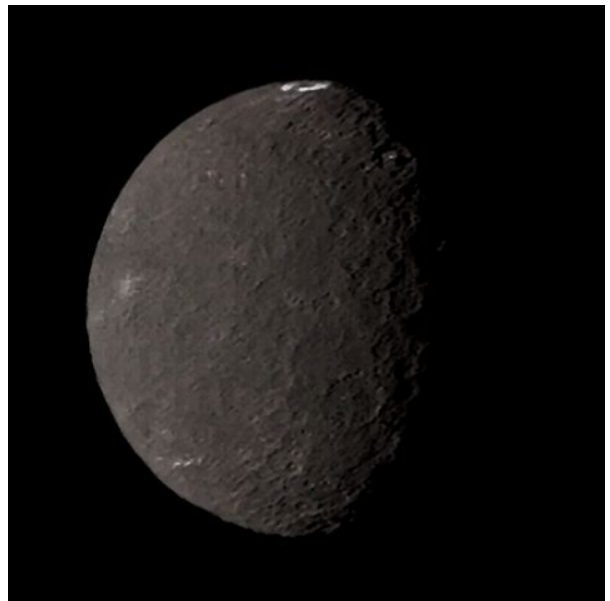
10/12

CHORAL MOONS

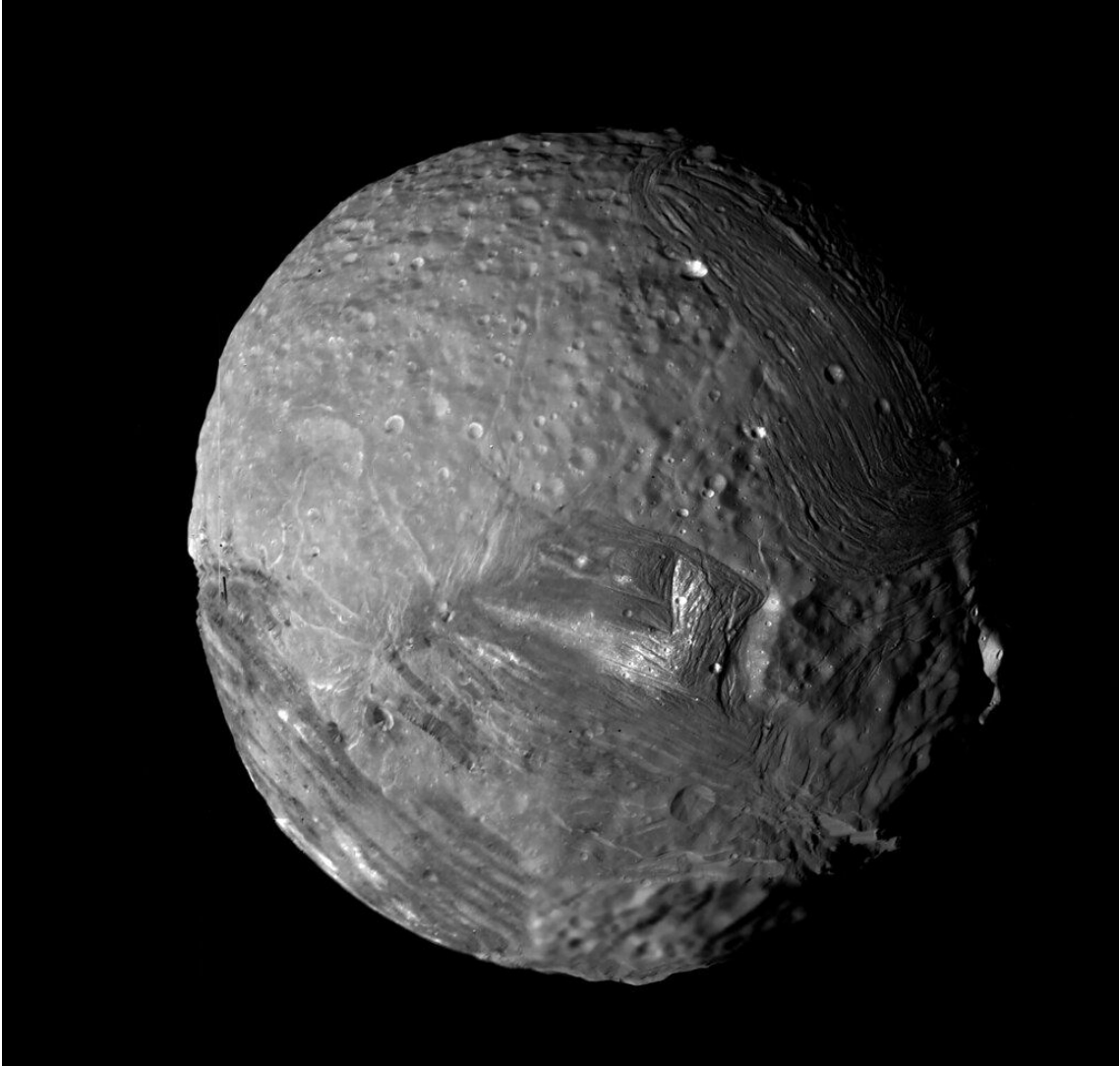
Uranus



ARIEL



UMBRIEL



MIRANDA

Sùil dhomhainn, dhorcha,
leth-chiontach, neo-fhoirfe,
fhosgailte is dhùinte,
shaor is
bheò-ghlacte.

Fàinneachan aotrom,
gealaichean nan altram,
mòr-ollamh na h-iarmailt
gan sgrùdadh
mu seach.

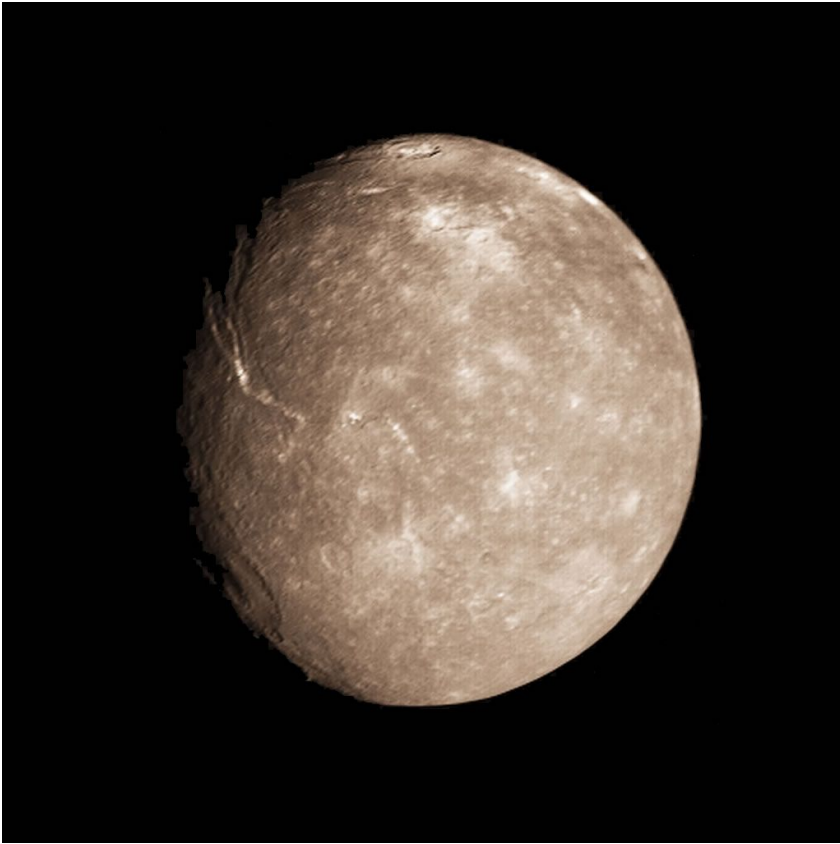
Mus do thionndaich e
bhon ghrèin
choimhead an t-sùil sin
air na planaidean

Adharan is Mireànda,
Uimbrigheal is Òbaron,
Tiotàinia,
a-nist nan àite
ann an eilean a eanchainn.

Gealach gu duslach,
duslach gu gealach

Toll-dubh ga thàladh
gu camhanaich gun lasadh

Chan eil solas na thaic
do shùil nach fhaic



TITANIA



OBERON



lyrics

DAIBHIDH EYRE

art

JÉSSICA JACINTO

Triton

11/12

CHORAL MOONS

Neptune

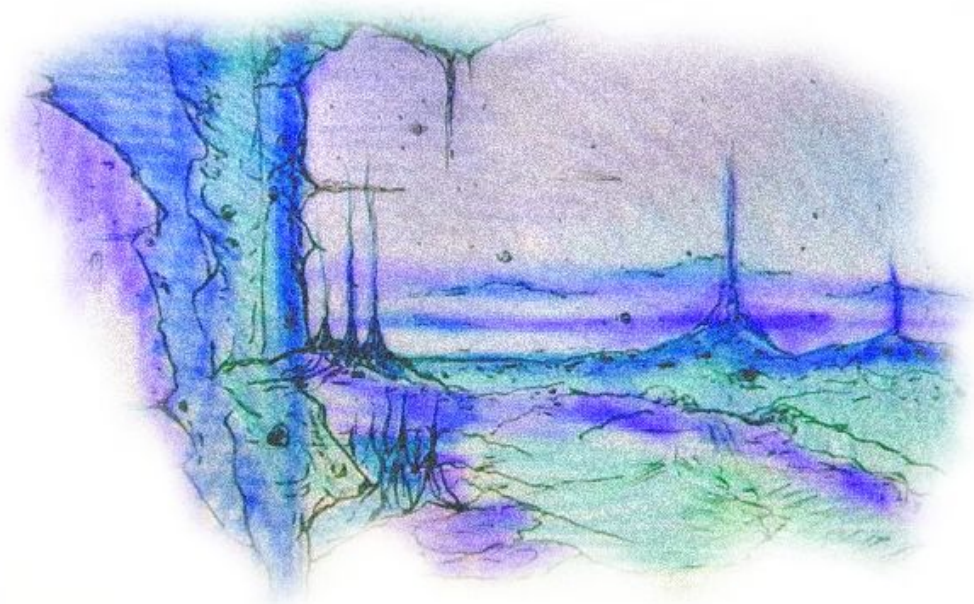




Besoa jaso dizu semeak,
gaztetxo bizargabea.
Oldartuz, aita mehatxatzen du
itsas handien jabea.
Erretrogradazioan bizkor
aitaren kontra semea:
aita hiltzea
ihes betea...

Neptunok beso sendoaz heldu
eta estutuz ordea...

Astronomoek hala diote
etorriko da urtea
noiz besarkatuz hertsi-hertsirik
galduko baita umea.



lyrics
JUAN KRUIZ IGERABIDE

art JÉSSICA JACINTO

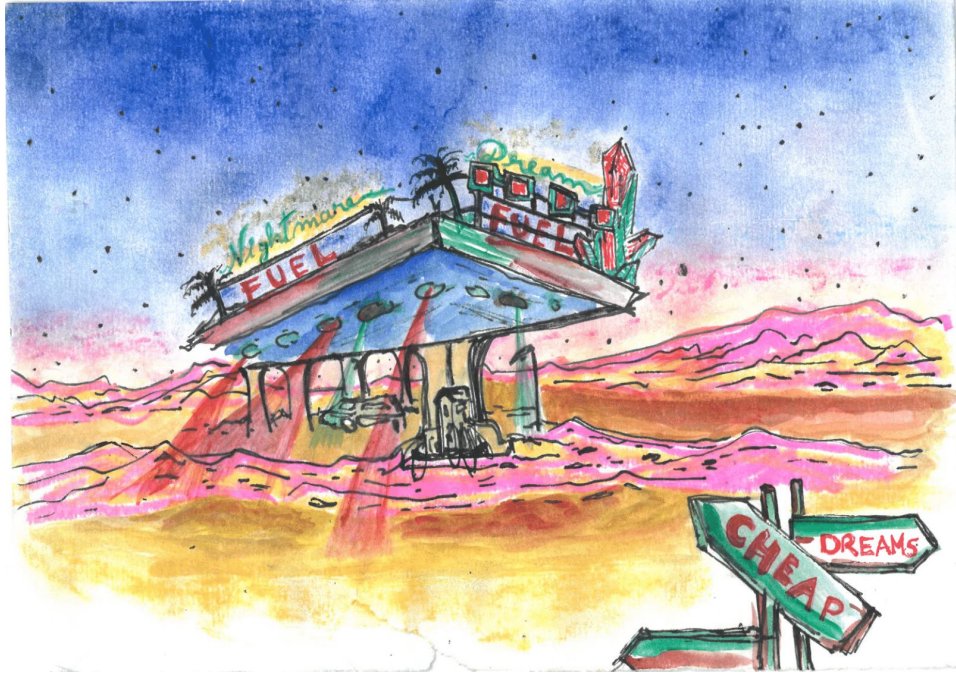
Charon

12/12

CHORAL MOONS

Pluto





Возьми меня на тропический остров
тот, который пахнет красными толинами

Ты отвезешь меня
через красочные воды
мела рек и заблудших душ?

Вы можете пополнить эти пальмы
вокруг барицентра
танца Плутона и Харона

Мы почти там
на другой стороне
и как прекрасно небытие

Ты слышишь пение дураков?

Похорони себя на заправке
это теплое место среди звезд
и наслаждайся бездонным небом

Пить кокос
наполнен твоей душой
и есть папайю

Слушай ветерок
чувствовать сладкий запах
метана и азота

Надеюсь, вам понравилась поездка

Мы здесь, мэм



lyrics

LILIANA MACEDO

russian translation
YANIS EL MASRI

art

JÉSSICA JACINTO

BIBLIOGRAFIA

-geral-

Eco, Umberto. 1983. Reflections on "*The Name of the Rose*". Minerva, 1994

Eco, Umberto. 1963. *A definição de arte*. 2ª ed. Arte & Comunicação, Volume 13. Lisboa: Edições 70, 2006.

Hall, Stuart and Dugay, Paul. 1996. *Questions of Cultural Identity*. London: Sage Publications, 2003.

Jaeger, Werner. 1944. *Paideia: the Ideals of Greek Culture*. The Conflict of Cultural Ideas in the Age of Plato. 1986 ed. New York, Oxford: Oxford University Press, 1986.

Kolker, Robert. 2006. *Stanley Kubrick's 2001: A Space Odyssey New Essays*. New York: Oxford University Press.

Macedo, Suianni Cordeiro. 2014. "A Arte na construção do pensamento: agir e variar como formas de provocar o pensar". Anais do seminário dos estudantes de pós-graduação em filosofia da UFCSCar, 10ª ed.

Nietzsche, Friedrich. 1882. *The Gay Science*. 7ª ed. Cambridge Texts in the History of Philosophy. Cambridge, United Kingdom: Cambridge University Press, 2001.

Nietzsche, Friedrich. 1885. *Assim Falou Zarathustra*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

-específica-

BBC Newsnight. 2016. "David Bowie speaks to Jeremy Paxman on BBC Newsnight (1999)". Youtube, 16:07. https://www.youtube.com/watch?v=FiK7s_0tGsg

Bresler, Liora. 2000. "Metodologias de Investigação em Educação Musical". *Journal Music, Psychology and Education*, 2 (2000): 5-30. DOI: 10.26537/rmpe.v0i2.2399.

Creswell, John W. 2003. *Research Design: Qualitative, Quantitative, and Mixed Methods Approaches*. 4th ed. California: Sage Publications, Inc, 2014.

Eco, Umberto. 1995. *Como se faz uma tese em ciências humanas*. 15ª Ed. Universidade hoje, 4. Lisboa: Editorial Presença, 2009.

Eco, Umberto. 1989. *The Open Work*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Eco, Umberto. 1984. *Semiótica e filosofia da linguagem*. São Paulo: Atica, 1991.

Goss, Thomas. 2014. "Thomas Goss explores The Planets". Radio New Zealand, 51:38, 20 April 2014, 02:00 p.m. https://www.rnz.co.nz/audio/player?audio_id=2572137
<https://www.rnz.co.nz/concert/programmes/sundayfeature/audio/2572137/the-planets>

Holst, Imogen Clare. 1974. *Gustav Holst: A Biography*. 2nd ed. London, New York, Toronto: Oxford University Press.

McLeod, Ken. 2003. "Space oddities: aliens, futurism, and meaning in popular music". *Popular Music*, 22: pp 337-355. DOI: 10.1017/S0261143003003222.

Mendes, Daniel de Souza. 2009. "O Cálculo e a Invenção na Poética de Stockhausen". Mestre em Música, Departamento de Música, Universidade Estadual Paulista.

Leal, E. J. M. 2002. "Um desafio para o pesquisador. A formulação do problema de pesquisa". *Contraponto*, Itajaí, ano 2, nº5 (maio/ago.), p. 227-235.

Leelasiri, Kanokrut. 2001. "An Analysis of Gustav Holst's *The Planets*". Master of Arts in Music, California State University, Northridge.

Mills, Jeff. 2015. "The Planets". *Orquestra Sinfónica Casa da Música - Verão na Casa*. 10 Jul 2015.

Nik, Laura e Davidof, Alex. 2007. *Composition - Science or Alchemy?* Basel, Switzerland: L'Arrangement.

OrchestrationOnline. 2018. "The Planets, Introduction: Holst's Orchestra". Youtube, 13:34. <https://www.youtube.com/watch?v=3lzG4HMypou>

OrchestrationOnline. 2013. "Orchestration Tip: Tenor Tuba from Mars!". Youtube, 9:18. https://www.youtube.com/watch?v=nkOFol_V-rM&t=385s

Polyphonic. 2019. "How David Bowie Said Farewell (Twice)". Youtube, 10:24. <https://www.youtube.com/watch?v=JbuVlrQMN-Q>

Polyphonic. 2017. "How Cohen and Bowie Faced Mortality". Youtube, 9:38. <https://www.youtube.com/watch?v=rkSj5Z7oVYI>

Rink, John. 2002. *Musical Performance: A Guide to Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press.

Small, Christopher. 1998. "A Ritual in Social Space", "A Separate World" e "Prelude". Em *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Hanover and London: Wesleyan University Press.

Small, Christopher. 1999. *El Musicar: Un ritual en el Espacio Social*. *Transcultural Music Review*, 4 (1999), ISSN: 1697-0101

-partituras-

Boulanger, Lili. 1917. *Vieille Prière Bouddhique | Prière Quotidienne Pour Tout L'univers*. Paris: A. Durands & Fils Editeurs.

Holst, Gustav T. 1916. *The Planets suite*. England: Boosey & Hawkes Music Publishers Lda.

Holst, Gustav T. 1910. *Choral Hymns from the Rig Veda: Third Group for Female Voices and Harp Accompaniment*. London: Stainer & Bell, Ltd.

ANEXOS

-Ideias de “Como?”-

-Espaço 1- formato concerto, ao ar livre em espaço aberto à noite, no verão, ou, sala¹. No concerto é alocado um espaço para os músicos, sob o qual é dedicada uma projeção visível ao público de um vídeo, usando a arte visual da obra, e estimulado em tempo real pela performance musical do espetáculo.

-Espaço 2- formato de galeria em espaço fechado para apresentação da arte visual. Pode ser apresentada seguindo a descrição da artista Tamsin Cornish (ver *figuras 1 & 2*).

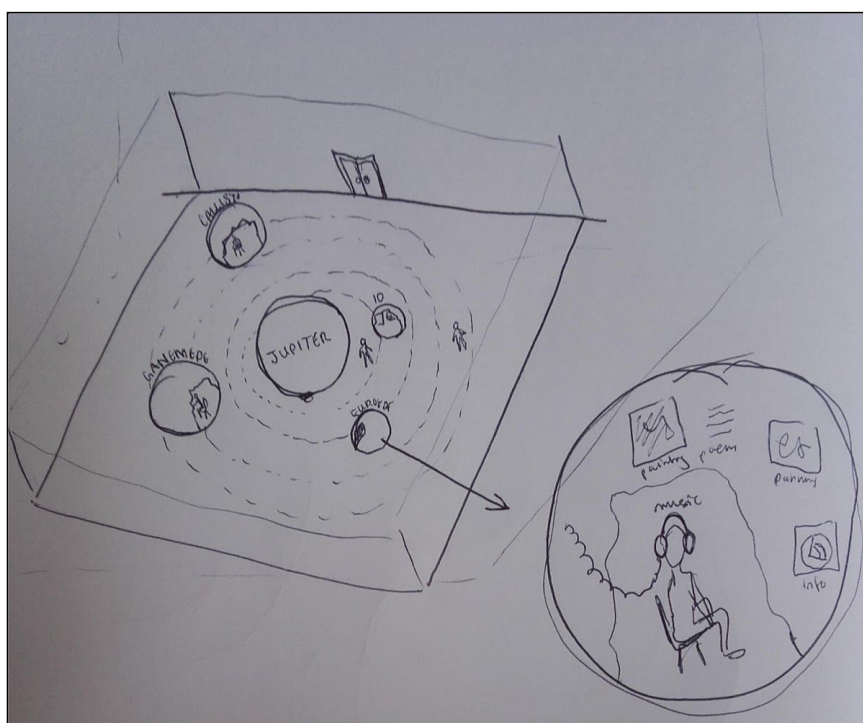


figura 1: instalação artística onde os vários elementos da arte visual - texto poético, quadros, fotografia, e desenhos, são agrupados por peça/“lua”. Cada grupo de elementos, “Moonpod”, que corresponde a uma peça/“lua”, é posicionado relativamente ao espaço e distância do planeta paterno. Nestes moonpods o espectador pode imergir-se num mundo diferente. Sugere-se ainda: a adição de informação científica factual, e da mitologia que circunda cada lua, e excertos auditivos da obra, servindo de complemento interativo e imersivo nos moonpods.

¹ Sala com *reverb*, não exagerado como em certas igrejas

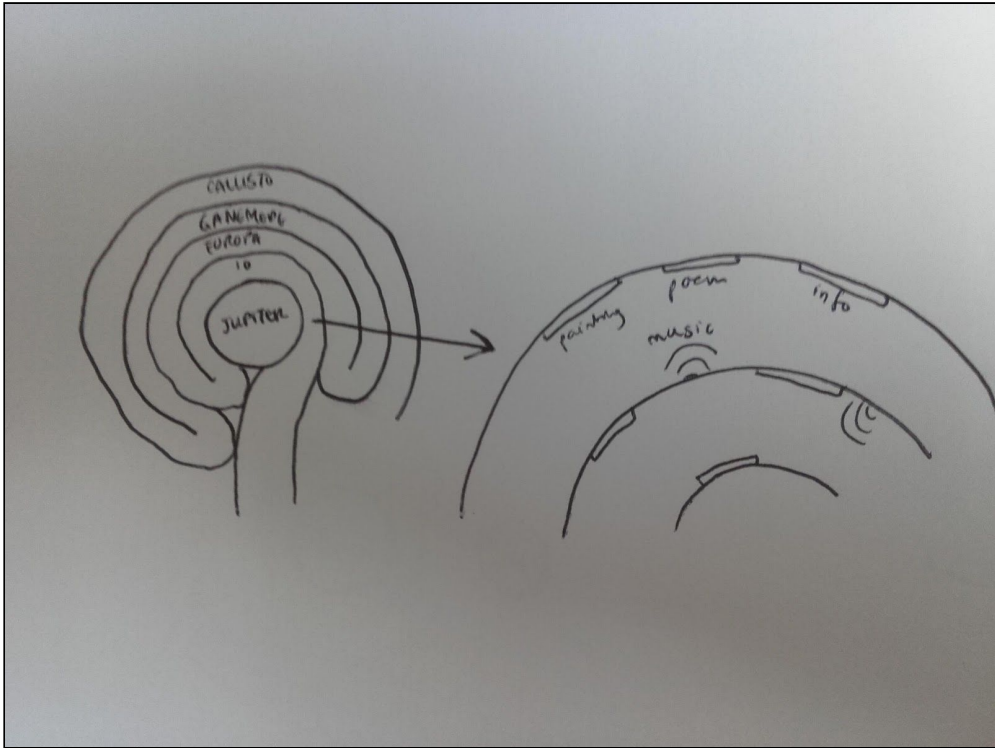


figura 2: moonpods dispostos e organizados na forma de labirinto, seguindo corredores que serpenteiam a posição relativa ao planeta parente. Cada corredor corresponde a um moonpod, e é dedicado aos elementos de uma peça "lua".

Anesia

purpura arexia maresia púrpura
 aúna dura jira nar areia murmurã
 more drama urdu úrano mar
 Kilimanjaro amor gravura júna
 evereste é clausura
 Kilig amor more drama purpura
 n'ardura amargura

 Dresma esmeralda
 more drama urdu úrano mar
 hnesia amor urgência esure
 cersura amargura
 maresia amor a existência murmurã
 n'ardura amargura

 Dresma esmeralda
 more drama urdu úrano mar
 zro ruza Torture n'areia purpura

figura 3: rascunho original de "Anesia" - ENCELADUS

