



UNIVERSIDADE DE ÉVORA

ESCOLA DE ARTES

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

***Essay IX* para trompete de Christopher
Bochmann**

A obra e a interpretação

André Filipe Mateus Marçal

Orientação:

Prof. Doutor José Manuel Bettencourt da Câmara

Prof. Pedro Manuel Pereira Monteiro

Mestrado em Música

Área de especialização: *Interpretação*

Trabalho de Projeto

Évora, Ano 2014



UNIVERSIDADE DE ÉVORA

ESCOLA DE ARTES

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

***Essay IX* para trompete de Christopher
Bochmann**

A obra e a interpretação

André Filipe Mateus Marçal

Orientação:

Prof. Doutor José Manuel Bettencourt da Câmara

Prof. Pedro Manuel Pereira Monteiro

Mestrado em Música

Área de especialização: *Interpretação*

Trabalho de Projeto

Évora, Ano 2014

“ Esta obra leva o título de mero ensaio no sentido estrito da palavra (...) “

In Jacob Burckhardt,

A Civilização do Renascimento na Itália

Aos meus pais...

Agradecimentos

As minhas primeiras palavras de agradecimento são dirigidas, ao Doutor Christopher Consitt Bochmann, Professor na Universidade de Évora, por ter aceite a proposta do tema desta dissertação, pela amizade e pela disponibilidade demonstrada para o esclarecimento de dúvidas que foram surgindo ao longo da realização deste trabalho, bem como pelo incentivo e apoio demonstrados. Foi um privilégio ter podido usufruir de disponibilidade do compositor que cedeu muita da informação disponibilizada nesta dissertação, assim como esclarecimentos sobre o percurso e sobretudo esclarecimentos sobre a sua obra de compositor, em particular a peça de que trata a presente dissertação. Esta é assim devedora do inestimável contributo do próprio compositor.

Ao Doutor José Manuel Bettencourt da Câmara, Professor na Universidade de Évora, meu orientador, agradeço não só o facto de ter aceite o tema deste trabalho, como também os valiosos ensinamentos que me concedeu, o incentivo, a confiança e sobretudo a amizade com que sempre me distinguiu. Quero agradecer-lhe, igualmente, a criteriosa orientação prestada ao longo deste período, bem como a disponibilidade demonstrada para a cuidada revisão do manuscrito e as múltiplas sugestões apontadas.

Ao professor Pedro Manuel Pereira Monteiro, a quem devo grande parte da minha formação no âmbito musical como instrumentista, meu professor e amigo, sempre presente ao longo da realização deste trabalho, também pela amizade que sempre me dispensou, pela disponibilidade, incentivo e apoio, uma palavra de agradecimento.

Ao meu amigo Fernandes, por ter estado sempre atento e ao meu lado para me apoiar sempre que foi necessário, agradeço ter estado sempre presente nos bons e maus momentos. Para ele, um abraço especial.

Ao meu irmão Luis Emanuel Mateus Marçal e à minha irmã Telma Alexandra Mateus Marçal um especial agradecimento pelas inúmeras sugestões e presença constante.

Por fim, o meu agradecimento à minha família em geral pelo apoio, disponibilidade e compreensão constantes, demonstradas desde o início até ao último momento desta empresa, apesar das dificuldades e dos momentos críticos que tivemos de ultrapassar, o meu profundo obrigado. Uma palavra especial de carinho para os meus pais, a quem dedico esta dissertação pela compreensão, apoio, amor e por todo o conforto que me deram em todas as horas.

Por fim, desejo manifestar o meu reconhecimento a todos os outros que não nomeio e que, com o seu apoio e incentivo, de forma directa ou indirecta, estimularam a execução deste trabalho e contribuíram para que chegasse a bom termo.

Resumo

Esta dissertação ocupa-se do percurso e da obra do compositor Christopher Bochmann, particularmente de uma das obras de sua autoria, *Essay IX* para trompete solo. Esta pertence a um conjunto de dezasseis peças para instrumentos solo intituladas *Essays*, visando cada uma as características técnicas do instrumento a que se destina e obedecendo a uma série de sons, que assim contribui para definir a identidade de cada peça.

Diretor de orquestra, pedagogo e compositor, Christopher Bochmann estudou em Inglaterra até aos dezasseis anos, alternando a sua vida como estudante entre Paris e Inglaterra durante dois anos. Em 1978, fixou-se no Brasil, onde lecionou as disciplinas de Harmonia, Contraponto e Análise Musical, tendo ali permanecido durante alguns anos até vir para Portugal. Aqui, lecionou na Escola Superior de Música de Lisboa, integrando actualmente o corpo docente do Departamento de Música da Universidade de Évora.

Composto em 1993, *Essay IX* não foi escrito para nenhum trompetista em particular. Destinada à trompete solo, estrutura-se a partir da série de Fibonacci, que neste caso seria mais adequadamente chamada sequência de Fibonacci, visto que o *Essay IX* se organiza efetivamente segundo uma sequência, ou série de sons, e não segundo os princípios do serialismo atonal.

Palavras-Chave: Música, composição, trompete, Christopher Bochmann, *Essays*.

Essay IX for trumpet by Christopher Bochmann

The work and the interpretation

Abstract

This dissertation refers to the path and work of composer Christopher Bochmann, especially focusing on his *Essay IX* for solo trumpet. This piece is part of a set of sixteen instrumental works named *Essays*, in which each of the respective instrument's characteristics is approached, as well as obeying a tonal series, thus contributing to define the identity of each of the pieces.

A conductor, pedagogue and composer, Christopher Bochmann studied in England until he reached sixteen years of age. He continued to study in Paris, where he stayed for two years, and completing his studies with Richard Roney Bennet. In 1978, Bochmann moved to Brazil, where he taught courses on Harmony, Counterpoint and Musical Analysis, before coming to Portugal a few years after. In Portugal he taught at Escola Superior de Música e Educação de Lisboa and now integrates the teaching staff of the Universidade de Évora music department.

Composed in 1993, *Essay IX* was not written for any trumpet player in particular. This work, conceived for solo trumpet, is structured according to the Fibonacci series, which in this case would be more adequately referred to as the Fibonacci sequence, since *Essay IX* is actually set up according to a sequence, or tonal course, and not according to the principles of atonal serialism.

Key-words: Music, composition, trumpet, Christopher Bochmann, *Essays*.

Índice

Introdução	9
Capítulo I. Christopher Bochman: Percurso e obra do compositor	11
1.1 O percurso.....	11
1.2 O compositor e a obra	21
Capítulo II. A série de Essays, para instrumentos diversos	27
2.1. A série de Essays.....	27
2.2. Escrita idiomática.....	29
Capítulo III - <i>Essay IX</i> : Análise da obra e propostas de interpretação	34
3.1. Análise da obra.....	34
3.2 Propostas técnicas interpretativas.....	41
Conclusão	43
Bibliografia	46
Anexo: Christopher Bochmann, <i>Essay IX</i>	49

Introdução

Numa cidade chamada Chipping Norton, situada nas encostas de Cotswold Hills, no condado de Oxfordshire, em Inglaterra, nasceu a 8 de Novembro de 1950, Christopher Bochmann, de seu nome completo Christopher Consitt Bochmann, futuro compositor, professor e diretor de Orquestra.

Christopher Bochmann, como é correntemente conhecido no mundo musical, nasceu no seio de uma família de músicos; a sua avó Bertha Tresseler fora violinista, professora e compositora; seu avô, Benjamin Boulter, professor de línguas e escritor; seu pai Martin Bochmann (1914-1983), violoncelista e professor; sua mãe Mary Beatrice Consitt Bochmann (1916-2001), violoncelista; seu único irmão, nascido em 1953 é violinista ocupando o cargo de concertino na English String Orchestra.

Toda a vida de Christopher Bochmann decorreu ligada à música, não sendo excessivo dizer que ele vive da música, respira música, alimenta-se de música. Nascido num meio musical, é sempre apoiado pela sua família e pelos seus amigos, que curiosamente, também estão ligadas à música. Mais tarde, conhece Celia Williams com quem viria a casar, que também vivia no mundo da música onde tocava clarinete, tornando-se mais tarde atriz. Deste casamento nascem duas filhas, Alexandra Bochmann em 1985 e Elizabeth Bochmann em 1989. Crescendo ambas num meio musical, não admira que tenham obtido formação musical: Alexandra estudou violino e é Mestre em Artes Visuais e Elizabeth estudou violoncelo e é Licenciada em Estudos Teatrais.

É, desta relevante figura de músico, presente na vida musical portuguesa há mais de trinta anos, que aqui nos ocuparemos. Como ele próprio me disse:

" Sou músico, que não tem vergonha de sentir lágrimas nos olhos. A flexibilidade emotiva na música deve-se à coexistência da intuição com o rigor. É o rigor que nos permite a melhor expressão intuitiva."

Compositor, director de orquestra e pedagogo, Christopher Bochmann é autor de uma obra extensa para um alargado número de grupos Orquestrais e Corais. Começou a compor com catorze anos de idade tendo aos dezassete, iniciado a frequência da Universidade de Oxford e posteriormente completado os estudos de composição. O

compositor trabalha em Portugal desde 1980. Lecionou, em várias escolas na área de Lisboa, nomeadamente, no Instituto Gregoriano de Lisboa e no Conservatório Nacional. Durante seis anos, foi director da Escola Superior de Música de Lisboa, onde também coordenou o Curso de Composição de 1990 a 2006. Desde 2006, é professor catedrático convidado da Universidade de Évora, onde desde 2009 é também director da Escola de Artes. É ainda maestro titular da Orquestra Sinfónica Juvenil desde 1984.

A sua obra é de grande relevância no repertório da música contemporânea portuguesa, também pela sua qualidade e originalidade.

Assim, nesta dissertação propomo-nos a abordagem dos seguintes tópicos: a elaboração de um esboço biográfico do compositor, salientando os momentos mais relevantes da sua vida e do seu percurso académico; proporcionar uma perspetiva da sua obra para diversos grupos orquestrais e corais; destacar dessa obra as dezasseis peças intituladas *Essays* e as características técnicas que cada uma delas apresenta; finalmente analisar a escrita idiomática e os aspectos técnicos que sobressaem na escrita dos *Essays*; analisar *Essay IX* e apresentar propostas interpretativas para a obra.

A presente dissertação será complementada pela realização de um recital, cujo repertório integrará a peça *Essay IX*.

Capítulo I - Christopher Bochman: Percurso e obra do compositor

1.1 O Percurso

Ainda criança, Chistopher Bochmann começou a aprender violoncelo com o seu pai, Martin Bochmann (1914-1983). Após viver nove anos na Turquia, regressou a Inglaterra. Realizou audições muito exigentes e ingressou no coro da Capela de S. Jorge do Castelo de Windsor. Entre 1964 e 1967, estudou harmonia e contraponto com Donald Paine no colégio de Radley. Em 1966 e 1967, fez parte da orquestra nacional juvenil de Londres, como violoncelista. Com dezasseis anos, foi estudar, como aluno particular para Paris com Nadia Boulanger (1887-1979) a convite da própria, pois apesar da tenra idade, escrevera uma peça para violino solo que fora executada na escola Yehudi Menuhin. O próprio Yehudi Menuhin esteve presente e gostou da peça, tendo de imediato proporcionado um encontro entre o jovem músico e Nadia. Como resultado deste, a estada em Paris prolongou-se de 1967 a 1968 e esporadicamente até 1971. Ao mesmo tempo, e não decurando a composição, prosseguia o seu estudo através de aulas particulares, com Richard Rodney Bennett em Londres, de 1969 a 1972. A sua vida na altura era feita entre duas grandes cidades, Paris e Londres.

Aos dezassete anos, ingressou na Universidade de Oxford onde foi aluno em composição, de professores como Kenneth Leighton, David Lumsden e Robert Sherlaw Johson. Em 1971, aos vinte um anos, recebeu o grau de B.A.Hons. Em 1972, recebeu o grau B. Mus, em 1976, o grau de M. A. e o D.Mus em 1999, todos pela Universidade de Oxford. Deste último obteve a equivalência a doutoramento da Universidade de Aveiro em 2004. Em 2009 fez a agregação na Universidade de Évora, onde já leccionava.

Durante a sua carreira Cristopher Bochmann foi agraciado com imenso prémios, dos quais destacamos os seguintes: o prémio Lili Boulanger¹ Memorial Prize (1968 & 1976) era atribuído a um promissor jovem compositor por uma comissão de pessoas em Paris

¹Juliette-Marie Olga Boulanger nasceu em Paris a 21 de Agosto de 1893 e faleceu a 15 de Março de 1918. Conhecida por Lili Boulanger e irmã mais nova de Nadia Juliette Boulanger, uma compositora e pedagoga. Foi aluna de Gabriel Fauré, a sua obra demonstra uma grande maturidade musical. Obteve o primeiro Prémio de Roma em 1913 com a obra *Faust et Hélène*, com apenas dezanove anos.

da qual fazia parte, naturalmente, Nadia Boulanger, irmã de Lili Boulanger e sua primeira professora. O prémio John Lowell Osgood Memorial Prize (1970) era um prémio interno da Universidade de Oxford. Recebeu, além destes, o primeiro prémio no Concurso para trio, Fontainebleau (1970); primeiro prémio no Stroud Festival International Competition (1974); segundo prémio no Concurso Internacional de Viena (1977); Clements Memorial Prize (1978); terceiro prémio no Concurso Internacional "Viotti" (1980); primeiro prémio no Concurso Basco de Composição Coral (1988). Em 2004 foi-lhe atribuído a Medalha de Mérito Cultural do Ministério da Cultura, Portugal; e em 2005 foi agraciado pela Rainha D. Isabel II com a condecoração O.B.E. (Officer of the Order Of the British Empire)

Considera Christopher Bochmann que todos estes prémios tiveram impacto reduzido na sua carreira, mas contribuíram talvez para que a sua música fosse executada mais uma vez num ou noutro local, pois também em 1978 foi trabalhar para o Brasil, o que fez com que se afastasse do meio musical europeu. A quantidade de outros desafios fizeram-no deixar de participar em concursos de composição.

Christopher Bochmann tem dividido as suas actividades entre a composição, o ensino e a direcção, e trabalhado em Inglaterra, no Brasil e, desde 1980, em Portugal. Passamos a abordar estes diferentes domínios da sua atividade separadamente.

Diretor de Orquestra

Christopher Bochmann começou a dirigir no contexto de um concerto, em que iria ser executada uma peça sua, mas cujo maestro não se sentia capaz de a dirigir, por utilizar uma linguagem com a qual não se sentia à vontade devido, por exemplo, ao uso abundante de compassos irregulares. Conta o próprio compositor:

²“ (...) comecei a dirigir a música contemporânea “por necessidade” só depois, passei à música de outras épocas.”

Após esta experiência, Christopher Bochmann prossegue o seu percurso de Maestro, que se prolonga até aos dias de hoje.

Entre 1971 e 1973, foi maestro da Orquestra de Câmara de Burford e da Orquestra Sinfónica de Banbury. Ocupou o cargo de Director Musical do *Tisbury Arts Group*, entre 1974 e 1976. Em 1979, foi diretor de Orquestra convidado da Orquestra do Teatro Nacional de Brasília. Após a fixação no Brasil, na Escola de Música de Brasília (1979 – 1980), foi responsável pela Orquestra de Cordas e pelo Coro de Câmara, exercendo paralelamente o cargo de diretor de Orquestra da Camerata de Brasília. Entre 1979 e 1985 foi responsável por uma das orquestras do Curso Internacional de Verão de Brasília.

Em Portugal, fundou o Trio Vocal do Instituto Gregoriano de Lisboa em 1983 e dirigiu-o até 1986. Ainda, em 1983 fundou o Coro do Instituto Gregoriano de Lisboa, que dirigiu durante uma década, enquanto mantinha colaboração regular com a Orquestra Sinfónica Juvenil, com a qual fez várias gravações para a Rádiodifusão Portuguesa Antena 2.

Das obras executadas incluem Palestrina, *Missa Tu es Petrus* e *Missa Brevis*, Bach, *Jesu meine Freud* (moteto). A. Lobo, *Missa Magdalene* a seis, *Esteias de Plaint* e de *Songs for Simeon* de Christopher Bochmann, ambos com a Orquestra Sinfónica Juvenil . Em 1989 foi convidado para ser maestro do Coro Sintagma Musicum com quem efectuou obras de Frank Martin – Missa para Coro Duplo. Foi maestro do coro feminino Cantata em 1990 e em 1991, e deu concertos em Lisboa na Igreja de S. Roque, Igreja dos Inglesinhos, Centro de Arte Moderna, Teatro Maria Matos e na cidade de Beja. Nestes locais, estreou peças de Sérgio Azevedo e Eurico Carrapatoso.

Realizou estágios com a Orquestra Sinfónica Juvenil em Ponta Delgada, S. Miguel, Açores, em 1991; no Funchal, Madeira, em 1992, na Horta, Faial, Açores em 1993; em Porto Santo e no Funchal, Madeira, em 1992; na Graciosa e em S. Jorge,

² Citação retirada de entrevista realizada a Christopher Bochmann por correio electrónico no dia 24 de Janeiro de 2013.

Açores, em 1995, no Funchal, Madeira em 1996; em Vila Franca do Campo, S. Miguel, Açores, em 1997; na Figueira da Foz, em 1998; no Funchal, Madeira, em 1999; em Angra do Heroísmo, Terceira, Açores, em 2004; em Vigo, Espanha, em 2005, nas Lajes, Açores, em 2006; na Horta, Faial, Açores, em 2008; em Ponta Delgada, S. Miguel, Açores, em 2009; em Ponta Delgada, Açores em 2010; na Lajes do Pico, Açores em 2011.

Entre 1995 e 2000 foi maestro convidado da Orquestra da Madeira. Também como maestro convidado dirigiu a Orquestra Clássica do Porto e o Grupo de Música Contemporânea da JMP, em 1997. Em 2002 e 2006 foi convidado para dirigir a Orquestra Filarmónica das Beiras. Foi maestro convidado em 2003, da Orquestra Sinfónica do Teatro Nacional Cláudio Santoro (Brasília). Dirigiu, durante sete anos (2004 a 2010) também, como maestro convidado, o Grupo de Música Contemporânea de Lisboa. Em 2005 e em 2006 foi maestro da Orquestra de Guitarras e o Evorensemble. No Instituto Piaget de Mirandela dirigiu o estágio de orquestra, em 2006 e 2007. Em 2009 fundou e desde então dirige o Ensemble Vocal Manuel Mendes, da Universidade de Évora.

Como maestro, Christopher Bochmann tem desenvolvido forte atividade especialmente na área da música contemporânea e na direção de jovens instrumentistas e coros. Desde 1984, é, como foi referido, maestro titular da Orquestra sinfónica Juvenil, com a qual gravou três discos monográficos e os outros com obras suas. Nos próximos tempos, segundo informação do próprio Christopher Bochmann será editado outro disco monográfico, com a sua produção para dois pianos pelas pianista Ana Telles e Leonor Cardoso.

Criou inúmeros grupos desde o coro do Instituto Gregoriano de Lisboa e o coro e a orquestra da Escola Superior de Música de Lisboa, até o ensemble Vocal Manuel Mendes e o Grupo de Música Contemporânea da Universidade de Évora. Também dirige com frequência o Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, com o qual gravou várias obras editadas em disco. No ano de 2010 o grupo dedicou-lhe um concerto monográfico, para comemorar os seus sessenta anos de idade. É de realçar que, como maestro, tem estreado muitas obras de compositores portugueses.

Para Christopher Bochmann a função de maestro, não deve resultar de ambição, do gosto de mandar ou controlar, projectando, por vezes, uma imagem de vaidade, mas

sim uma função de coordenação do contributo de muitos músicos diferentes. Sente-se, de uma certa forma, autorizado para a exercer, pois, percebe o funcionamento da linguagem musical profundamente, até por ser compositor, isto é, criador da música no, mais estrito sentido da palavra. Pensa que é por isso que raramente se deixa enervar em concertos: porque pensa na música que está a dirigir, não na sua própria pessoa. Daí nunca utilizar batuta, apenas nos dois primeiros concertos o fez, considerando que a mão é capaz de ser mais expressiva do que a batuta, e gosta da igualdade das duas mãos. Não sente que a batuta lhe faça falta.

O Pedagogo

Christopher Bochmann encetou a sua carreira como professor lecionando Formação Auditiva aos alunos de primeiro ano na Universidade de Oxford, em 1971. Entre os anos de 1971 e 1973, deu aulas de violoncelo, em várias escolas da região de Oxford. Devido ao seu empenho e capacidades intelectuais e musicais, em 1973, portanto com vinte e três anos foi nomeado assistente do Director de Música da Frensham Heights School em Surrey exercendo o cargo de Director na Escola de Cranborne Chase, Wiltshire, até 1976. Nos anos de 1976 e 1977 pela primeira vez, lecciona as disciplinas de harmonia e composição em Surrey, na Escola Yehudi Menuhin. Nestes mesmos anos, também, lecciona Teoria Musical no Colégio Thames Valley em Twickenham.

Mas é no Brasil que escolhe prosseguir a sua carreira como docente, cansado da vida em Inglaterra, aspirando a novos desafios. Apoiando-se em dois dicionários de Inglês/Português e Português/Inglês, elabora uma carta oferecendo os seus préstimos à Escola de Música de Brasília, de que obteve resposta positiva. Assim, em 1978, com vinte e oito anos, vai leccionar na Escola de Música de Brasília as disciplinas de Composição, Harmonia, Contraponto, Análise e mais tarde, em 1985, é convidado a também leccionar as disciplinas de Composição, Harmonia, Análise, Técnicas do século XX e Direcção de Orquestra, no Curso Internacional de Verão de Brasília.

Na sua buliçosa vida, Christopher Bochmann começa a ter alguma dificuldade em conciliar as suas atividades profissionais com a vida familiar, e já com os pais com uma certa idade e com a necessidade de estar mais perto deles, no ano de 1980, encetou

uma nova vida, noutra país – Portugal, pois neste país europeu estaria mais próximo de Inglaterra.

Christopher Bochmann chega, com armas e bagagens, a Portugal, com a idade de trinta anos, e ao longo dos próximos quinze, entre 1980 e 1995, é professor de Harmonia, Contraponto, Técnicas do Século XX, Análise e Técnicas de Composição, Análise, Composição Estilística, Orquestração, Composição Livre, Direcção Polifónica e Estética, no Instituto Gregoriano de Lisboa. Nesta mesma escola, lecciona diversos cursos intensivos de Harmonia e Técnicas do Século XX.

Após um ano a residir em Portugal, ou seja, em 1981, e até 1985, lecciona Composição na Escola de Música do Conservatório Nacional. Entre Março e Junho de 2002 é professor convidado da Escola Hochschule für Musik und Theater, em Leipzig, no final do ano de 2002 vai à Escola Hochschule für Musik, em Detmold e Dresden participar numa conferência para falar sobre a sua própria obra. No ano de 2008, no âmbito da Culturgest em Lisboa, participa na conferência “A Linguagem Harmónica-melódica de António Fragoso- CESEM”. De 2007 até início de 2013 foi Diretor do Departamento de Música da mesma Universidade.

- Actualmente, é Director da Escola e Artes na Universidade de Évora desde 2009.

Christopher Bochmann tem desenvolvido uma actividade didáctica quase sem interrupção desde 1973. Em Portugal, criou uma geração de jovens compositores, que hoje em dia seguem as suas carreiras individuais, algumas delas com projecção internacional. O próprio compositor menciona com frequência, a importância do seu trabalho enquanto professor, enfatizando a interferência com as demais actividades em que desenvolve:

³ [Com frequência] o que me passa pela cabeça são pensamentos, são imaginações com base naquilo que um aluno ou outro me disse ou com base numa conversa que eu tive com um instrumentista. Isto faz-me constantemente

³ Citação retirada de entrevista realizada a Christopher Bochmann por email no dia 24 de Janeiro de 2013.

reavaliar a minha atitude perante a música e a minha postura estética perante a composição..."

A partir de 2006, as actividades didácticas de Christopher Bochmann centram-se na Universidade Évora e nesta cidade, onde conseguiu reanimar a vida musical, tanto ao nível prático como teórico, recolocando-a de algum modo, no mapa da história da música portuguesa. Segundo o próprio compositor, o Curso de Composição da Universidade de Évora tem um elemento unificador:

⁴"Não é uma questão de estilo, e dizer que é uma questão de seriedade seria um pouco exagerado. Todavia, há qualquer coisa numa atitude, que estas pessoas, de modo geral, têm em comum e aí, talvez, se possa falar duma escola. Aliás, na brincadeira, digo várias vezes que, de certa forma, uma das minhas ideias é de fazer com que os musicólogos tenham que falar da «primeira» escola de Évora - porque entretanto passou a existir uma segunda".

Encontrando-se a leccionar as disciplinas de Harmonia, Contraponto, Análise Musical e Composição, no Brasil, Christopher Bochmann não estava satisfeito com a situação dos seus alunos, que dispunham de poucos recursos para estudarem, o que o levou a elaborar uma sebenta de poucas páginas, ou seja, com os rudimentos da matéria, contudo com o tempo e a persistência das necessidades, para bem alunos e desenvolvimento da pedagogia da própria disciplina, a rudimentar sebenta transformou-se e foram editadas como livros que posso afirmar, que se tornaram essenciais para todos os alunos para “realizar” o Curso de Composição.

⁴ Citação retirada de entrevista realizada a Christopher Bochmann presencialmente no dia 2 de Julho de 2012.

Para além da supra mencionada, o que levou, também, Christopher Bochmann a escrever têm a ver com a redefinição dos conceitos musicais, pois segundo o autor na escrita interessa-se imenso, pela verdade, a maneira como falamos das coisas.

⁵ “ É claro que qualquer objecto, uma mesa por exemplo, poderia ser "uma mesa", "um objecto castanho", "um pedaço de madeira". Estas três definições são todas correctas. A questão coloca-se na sua relevância e adequação ao contexto em que se aplicam em certo momento. Pois uma incorreta definição de alguma coisa, muitas vezes, pode tornar a capacidade de raciocínio ainda mais pobre. Há coisas muito simples; um dos exemplos que gosta muito de citar é aquele termo que todos nós utilizamos que é a passagem pelo grau conjunto. Nós temos a tendência de pensar que ao passar de mi para fá, passamos por grau conjunto; ao passar de fá para sol, passamos por grau conjunto. Mas ao passar de fá para sol, só passamos por grau conjunto num contexto em que o tom inteiro corresponde a graus conjuntos da escala. Quando falamos de uma escala cromática, o tom inteiro já não corresponde a graus conjuntos, porque há uma outra nota que está no meio, portanto fá/sol não é grau conjunto. Se nós continuamos a aplicar esta mesma terminologia à música contemporânea, a nossa capacidade de raciocínio fica mais pobre. Há outro exemplo típico: na música tonal, falamos de uma terceira maior e de uma terceira menor. O facto de ambas serem terceiras implica que há alguma coisa de comum entre elas; e na música tonal, na realidade, há. Na música atonal, ou pós-tonal, entre a terceira maior e a terceira menor há uma diferença fundamental. E o facto de as duas

⁵ Citação retirada de entrevista realizada a Christopher Bochmann presencialmente no dia 2 de Julho de 2012.

terem a palavra "terceira" é um acaso; trata-se apenas da aplicação da terminologia tradicional que, na realidade, nos pode muito facilmente induzir em erro. Na música de um Pierre Boulez ou de um Stockhausen, não existe nenhuma semelhança entre a terceira maior e a terceira menor. Uma tem quatro meios-tons e outra tem três. São fenómenos completamente diferentes. Todos os anos tenho um aluno com um plano qualquer, interessantíssimo, mas baseado numa definição errada (o que faz com que o raciocínio todo, na realidade, seja nulo, uma vez que se baseia num erro)... Vemos aí que é importante redefinir a terminologia e, às vezes, inventar uma terminologia nova, se for necessário. Se não for necessário, melhor, é sempre mais agradável ficar com a terminologia que temos; mas, muitas vezes, é necessário entender esta terminologia de uma maneira ligeiramente diferente. “

Christopher Bochmann edita o seu primeiro livro, “*A Linguagem Harmónica do Tonalismo*”, em 2003. O segundo, em 2006 com o título “*A Linguagem do Tonalismo – Análises e Exercícios*”. O primeiro aborda a harmonia tonal. É um livro que três, talvez quatro gerações de alunos utilizaram, o que alegra muito o seu autor.

Atualmente, redige, sem prazo para a conclusão, um livro sobre aspectos técnicos da música da segunda metade do século XX e do princípio do século XXI. Ocupa-se, igualmente, de técnicas que o autor, enquanto compositor, utiliza, dando-lhes fundamentação histórica e estética.

⁶“ Uma das palavras que todos nós utilizamos é a palavra atonal (ou atonalidade, ou atonalismo), mas é uma palavra de que não gosto nada. É uma palavra que define pela negação. Atonal, por definição, é tudo o que não seja tonal. Portanto, ao utilizar a palavra atonal, continuo a utilizar a tonalidade e a música tonal como ponto de partida para definir a minha música. Ora isto, tem uma certa razão, para a música das décadas de 1910 a 1930, a música da geração de Schoenberg, de Stravinsky. Mas não para a segunda metade do século XX, período em que as linguagens musicais já não se baseiam sobre a negação do tonalismo. Antes pelo contrário, procuram cada vez mais definir a sua linguagem em termos positivos.

Dentro daquilo que seria o mundo das várias atonalidades, podemos definir certas linguagens diferentes: há uma música atonal tipo Boulez, há uma música atonal ligetiana (que pode utilizar o acorde perfeito maior ou o acorde perfeito menor, mas não deixa de ser atonal) diferente da de Boulez. Portanto, a palavra atonal já não nos serve. É preciso, ao seu ver, deitar fora esta palavra (que define pela negação) e definir vários sub-mundos da música do século XX e princípio do século XXI, em termos positivos. É isto precisamente o que procuro fazer neste livro que estou a preparar.”

Para além dos livros que foram supra mencionados Christopher Bochmann fez várias recuperações de partituras de Música Portuguesa dos Séculos XVIII e XIX para a Fundação Gulbenkian, o Teatro de S. Carlos, a Secretaria de Estado da Cultura, o Museu dos Jerónimos e a Editora Musicoteca. São estas obras as seguintes: João Domingos Bomtempo: *Sinfonias N°1 e N°2, Requiem, Fantasia para Piano e Quinteto*

⁶ Citação retirada de entrevista realizada a Christopher Bochmann por correio electrónico no dia 23 de Janeiro de 2013.

para piano e cordas; António Leal Moreira, *Duas Sinfonias*; José Joaquim dos Santos, *Sinfonia em Ré*; Jerónimo Lima, *Abertura: Teseo, Opera Completa: Lo Spirito di Contradizione, Abertura e duas árias de Enea In Tracia*; António Teixeira, *Te Deum*; João de Sousa Carvalho, *Reponsórios para a festa de Sta. Ana*; José Vianna da Motta, *Sinfonia “A Pátria”, concerto para piano e Orquestra e fantasia para piano e Orquestra*.

Em 1984 organizou um encontro de professores de Análises e Técnicas de Composição no Instituto Gregoriano de Lisboa; participou no Congresso da Associação Europeia dos Conservatórios em Lisboa, em 1992; em 1993 participou no Congresso da Associação Europeia dos Conservatórios em Lyon; Entre os anos de 1998-2001 foi Membro do Conselho da Associação Europeia dos Conservatórios, participando em reuniões em Paris, Utrecht, Genebra, Varsóvia, Turim e Lisboa e em 2006 foi orador convidado do Segundo Encontro Nacional de Professores de Música.

1.2 O compositor e a obra

Christopher Bochmann começou a compor aos catorze anos de idade. No início da sua vida de compositor, ainda estudante, sofreu naturalmente, influências várias e assaz díspares, como a de Maxwell Davies, Boulez, Ligeti e Penderecki..

Em simultâneo, Christopher Bochmann prosseguia os seus estudos, a nível particular em Londres, de 1969 a 1972 com Richard Rodney Bennett. Este é um compositor e pianista inglês que estudara com grandes compositores como Pierre Boulez, tendo ganho uma bolsa de estudo do governo francês que lhe permitiu estudar dois anos com Pierre Boulez em Paris (1957-1959).

Podemos concluir que, com Richard Rodney Bennett, Christopher Bochmann desenvolveu a sua capacidade de escrita e a sua capacidade técnica como compositor. Com Nadia Boulanger, Christopher Bochmann desenvolveu um conjunto de valores estéticos que enriqueceram a sua escrita, desenvolvendo a convicção da sua entrega à música e à criação musical. De Pierre Boulez grande influência que o tem acompanhado até aos tempos de hoje, admirando profundamente a sua música, concordando com as propostas avançadas nos textos publicados, entusiasmado com as suas interpretações

como maestro, sobretudo enquanto diretor da Orquestra da BBC nos anos sessenta, altura da sua formação como músico. Tem seguido de perto a evolução do seu estilo ao longo dos anos, ao nível das técnicas de composição, acompanhando no gosto pela qualidade intrínseca de música, num perfeito casamento entre cérebro e alma.

Citando o que em entrevista nos foi afirmado por Christopher Bochmann,

⁷“ (...) inicialmente um jovem compositor é muito influenciado pelos seus professores, o Neo-Classicismo era umas das áreas preferidas de Nadia Boulanger, influenciou-me numa fase inicial, Maxwell-Davies, Boulez, Penderecki e Ligeti das minhas principais influências na escrita. Boulez talvez seja o que mais me marcou e acompanhou até aos tempos de hoje (...)”

Neste período da vida de Christopher Bochmann, entre 1975 e 1985, entre os seus vinte e cinco e trinta e cinco anos, começam a notar-se nas suas composições os traços de um modernismo pós-serial de elevada complexidade, com elementos aleatórios. Depois, houve uma crescente preocupação em fazer convergir a técnica composicional e o efeito auditivo num contexto prático, resultando numa simplificação sem recurso a neo-tonalismos como afirma o próprio compositor:

⁸“(...) Até mais ou menos 1982, ou 1983, a minha música tinha tendência para uma complexidade bastante grande,

^{7, 8} Citação retirada de entrevista realizada a Christopher Bochmann por correio electrónico no dia 24 de Janeiro de 2013.

nomeadamente rítmica, mas não só - uma complexidade em muitos sentidos. Trabalhei imenso com formas aleatórias, com formas abertas... Depois, por variadas razões, a partir de 1982, 1983, comecei a trabalhar certas peças que são praticamente improvisações controladas. Portanto, um tipo de aleatorismo. Durante o resto daquela década compus várias obras que procuram juntar as duas vertentes - a vertente bastante complexa (...) com uma outra música, muito livre (...). E depois, mais ou menos por volta de 1991, começo a sentir que já se torna muito mais complicado descobrir as duas vertentes - já estão de tal maneira integradas que as peças têm, digamos, uma técnica única (...)"

Ao longo do seu percurso como compositor, Christopher Bochmann, tem estudado e tem realizado intensas pesquisas na escrita vocal, especialmente na área da fonética. A sua obra abrange todos os géneros com excepção da música electroacústica. Toda a sua música revela uma preocupação com a relatividade com que ouvimos e apreciamos o som, numa tentativa de fazer corresponder os processos e as técnicas estruturantes da música cada vez mais proximamente a critérios intrinsecamente musicais.

Sobre este estudo e pesquisas o próprio compositor faz o seguinte comentário:

⁹“Eu acho que "ouvir" talvez seja uma palavra importante, mas é preciso entender a palavra "ouvir" e distingui-la da palavra "escutar". Há muitas pessoas que "ouvem", mas não prestam atenção nenhuma, deixam pura e simplesmente a música passar. Hoje em dia, o que acontece é que muita música que nós ouvimos não é música a que prestemos

⁹ Citação retirada de entrevista realizada a Christopher Bochmann por correio electrónico no dia 6 de Novembro de 2012.

atenção. E, quando se trata de alguma coisa, quer música quer outra coisa a que é preciso prestar atenção, durante um período de tempo, ou até prestar atenção pura e simplesmente, eis que surge o problema. Para além disso, os ouvidos exigem, como ponto de partida, que tudo seja tonal. E nós devemos - não é dar mais música atonal, não é isso - eu acho que é tentar fazer com que as pessoas ouçam, e vejam, e façam tudo o que fazem, mas ouçam não só a linguagem, ouçam o que está a ser feito na linguagem. Eu acho que a linguagem é muito importante. Eu acho que falar da linguagem musical e da definição da linguagem é muito importante. É importante porque é objectivo e é apenas um meio. Porque se nós realmente estudarmos a linguagem como deve ser, ela pode ser o meio. Podemos então esquecê-la e ir directamente ao conteúdo. Mas se nós ainda não percebemos muito bem como é que ela funciona (a linguagem), então nunca mais chegamos ao conteúdo, porque estamos ainda submersos na própria linguagem. Portanto, temos que tentar fazer com que as pessoas realmente apreciem as coisas, não pela linguagem que têm mas pelo conteúdo que têm - isso é que é o fundamental."

Aos sessenta e dois anos, Christopher Bochmann diz que, para ele, compor é:

¹⁰“(…) uma necessidade de continuar a criar como se as suas composições fossem as provas de uma evolução constantemente em andamento (...)”

¹⁰ Citação retirada de entrevista realizada a Christopher Bochmann

¹¹“ (...) A maior parte da minha música é instrumental. Tenho bastante música para orquestra e tenho muita música de câmara (...)”

Christopher Bochmann é, pois, antes de mais um compositor. As obras escritas do início do seu percurso, obras de juventude, que poderiam ser descartadas por algumas falhas ao nível de escrita, o que é compreensível num jovem compositor, não são, no caso, rejeitadas, mas assumidas como expressão dessa mesma etapa de um percurso que prosseguiu depois disso:

¹²“ (...) Não rejeito nenhuma peça da minha juventude, mesmo com falhas existentes é interessante ver o que escrevi há anos (...)”

As composições de Christopher Bochmann abrangem quase todos os géneros musicais, da música para solistas à música orquestral, da música de câmara à ópera, para além de inúmeras orquestrações e arranjos. O seu estilo musical conheceu uma fase de considerável complexidade, recorrendo simultaneamente a processos aleatórios. Mais recentemente, a sua música tem-se tornado algo mais simples, seguindo assim alguma orientação do pós-modernismo, sem contudo recorrer ao neo-tonalismo. Na música vocal, interessa-se especialmente na exploração de aspectos tanto fonéticos, como semânticos do texto. Toda a sua música revela uma preocupação com a relatividade com que a ouvimos e apreciamos o som, numa tentativa de fazer corresponder os processos e as técnicas estruturantes da música cada vez mais proximamente a critérios intrinsecamente musicais.

¹¹ Citação retirada de entrevista realizada a Christopher Bochmann presencialmente no dia 2 de Julho 2012.

¹² Citação retirada de entrevista realizada a Christopher Bochmann presencialmente no dia 2 de Julho 2012.

Neste percurso de evoluções e diversidades musicais, apresento uma listagem das Obras de Christopher Bochmann divididas pelos géneros: ópera, orquestra, orquestra e vozes, coro, ensemble, música de câmara, música a solo, orquestrações, estudos neoclássicos, música didáctica, arranjos para coro (música popular brasileira, música de Natal e outros) e, por fim, outros arranjos. Realçamos que esta sistematização é proposta pelo próprio compositor, que gentilmente no-la cedeu.

Capítulo II - A série de Essays, para instrumentos diversos

2.1. A série de Essays

A palavra “*Essay*” é inglesa, significando “Ensaio” no sentido de ensaio literário, de estudo sobre algum assunto sobre o qual possamos discorrer com interesse.

Os primeiros ensaios literários que, mais tarde, vieram dar origem ao ensaio enquanto gênero literário surgem no século XVI pela mão do escritor francês Michel Eyquem de Montaigne¹³. Nas suas obras, mais especificamente nos seus Ensaaios, Montaigne analisou instituições, opiniões, costumes, procurando sobre eles discorrer com agilidade de espírito, sem pretensões dogmatizantes.

Só no século XX surgem, na história da música, obras que ostentam a palavra “Ensaio” por título. O compositor americano Samuel Osborne Barber¹⁴ (1910 – 1981) compôs um conjunto de três obras para Orquestra: *Essay for Orchestra Op 12 (1937)*, *Second Essay for Orchestra Op 17 (1942)*, *Third Essay for Orchestra Op 47 (1978)*.

No sentido que tem na obra de Christopher Bochmann, de peça para um instrumento solo, encontramos equivalentes nas obras de outros compositores contemporâneos. Destaca-se o exemplo das catorze Sequenze de Luciano Berio, assim como no ciclo das Figurações do português Luis Filipe Pires. Christopher Bochmann compôs dezasseis *Essays* para diversos instrumentos solo. Este conjunto de obras estende-se por mais de vinte de anos de actividade criadora, tendo o primeiro *Essay* sido escrito em 1980, último, em 2006. Consequentemente, os *Essays* testemunham transformações profundas na escrita, mantendo-se contudo o sentido inerente ao termo “Ensaio” para cada uma da obra a solo.

¹³ Michel Eyquem de Montaigne nasceu em Saint-Michel-de-Montaigne, 28 de Fevereiro de 1533, e veio a falecer em Saint-Michel-de-Montaigne, a 13 de Setembro de 1592. Michel Montaigne foi um político, filósofo, escritor, considerado como o criador do ensaio, da forma.

¹⁴ Samuel Osborne Barber nasceu a 9 de Março de 1910 em Westchester (Pennsylvania) e faleceu a 23 de Janeiro de 1981, em New York. Foi um e compositor neo-romântico, tendo começando a estudar piano aos seis anos de idade e composição aos sete anos de idade. Compôs vários concertos para instrumentos a solo e para orquestra. O *Adagio for Strings op.11* tornou-se uma das suas obras mais conhecidas.

Cada *Essay* aborda um aspecto fundamental da técnica do instrumento, que se prenda com o que poderíamos chamar a sua identidade enquanto instrumento musical. A maioria dos *Essays* tomam como ponto de partida alguma característica técnica do instrumento, a que cada um se destina, não necessariamente de cunho virtuosístico. Procuramos, a seguir, enunciar algumas dessas características, exploradas por cada um dos *Essays*.

Christopher Bochmann considera errado afirmar que os seus *Essays*, ou qualquer outra peça, são atonais, palavra que é segundo o compositor, careca, no caso, de adequação.

¹⁵“ (...) Uma das palavras que todos nós utilizamos é a palavra atonal (ou atonalidade, ou atonalismo), mas é uma palavra de que não gosto nada. É uma palavra que se define pela negação. Atonal, por definição, é tudo o que não seja tonal. Portanto, ao utilizar a palavra atonal, continuo a utilizar a tonalidade e a música tonal como ponto de partida para definir a minha música (...) ”

Todas as peças afinal, progridem segundo passos, mesmo que estes não definam uma tonalidade, sejam eles em meios-tons, em quartos de tom, ou em sextos de tom, uma escala em que todos os passos são iguais. Christopher Bochmann permite-se criar uma nova palavra para que permita contornar os inconvenientes. Palavra “atonal”, que segundo o compositor, é por assim dizer, marcada de negativismo. Constitui esta nova palavra a partir de dois termos gregos: “iso” (que significa “igual”), e “bema” (que significa “passo”). Surge, assim, a palavra proposta: “isobemática”.

¹⁵ Citação retirada de entrevista realizada a Christopher Bochmann presencialmente no dia 12 de Março de 2012.

^{16c} (...) Bom, para isto cheguei a inventar um termo que, como todos os outros termos utilizados para as linguagens musicais, tem uma etimologia grega: é a palavra "isobemática". Vem de iso (que é igual), e de bema (que é o passo). Refere-se, portanto, a uma música baseada sobre passos iguais. Já não estamos a falar numa escala de tom maior que tem tom, tom, meio tom, tom, tom, tom, meio-tom, ou da combinação de dois tipos de passo, mas estamos a falar de uma música baseada sobre uma escala toda de meios tons ou uma escala toda de quartos de tom, ou seja o que for, toda de sextos de tom, uma escala em que todos os passos são iguais. Evidentemente que logo aí se vê que há músicas atonais que não são "isobemáticas", nomeadamente a música espectral, porque aí os passos vão pela série de harmónicos. Mas lá está, se é adequado empregar a palavra "isobemático" a uma sub-linguagem do atonalismo, será igualmente útil encontrar outros termos para definir as outras sub-linguagens da música pós-1950 (...)"

2.2 Escrita idiomática

Sobre a circunstância que dá muitas vezes origem a trechos musicais como os *Essays*, destinados a um instrumento solo, Christopher Bochmann nota que podem surgir, no processo de composição de determinada obra, ideias e questões que, respeitando a determinado instrumento, se impõe tratar separadamente, num trecho musical destinado a esse instrumento apenas. Assim surgiram de facto muitos dos *Essays*, o que associa este conjunto de peças ao que se vem designando de problemática da escrita idiomática para os instrumentos individuais.

Não poderíamos, aqui, analisar a questão no que respeita ao conjunto dos *Essays*. Porém, nas breves notas que a seguir reunimos sobre cada uma das peças

¹⁶ Citação retirada de entrevista realizada a Christopher Bochman correio electrónico no dia 27 de Janeiro de 2012.

esperamos contribuir também para esta questão, no que respeita a cada um dos instrumentos que figuram na série de *Essays* de Christopher Bochmann.

Essay I, para trombone - Uso de *glissandi*¹⁷ em quartos de tom; uso de surdinas¹⁸ diferentes; uso de um chapéu em estante (como surdina para uma determinada figura caracterizante, apenas). (Influência de Luciano Berio e Globokar).

Essay II, para órgão - Uso do mecanismo de ligar/desligar o motor do órgão (o que não se obtém num instrumento eletrónico!); proposta de solução da problemática de registação (dado que cada instrumento é diferente do outro); uso do teclado também em staccato em contraste com o uso mais normal em notas longas.

Essay III, para violino - Uso de *glissandi* sobre a mesma nota, trocando de posição (e daí de dedo); uso dos timbres contrastantes de diferentes harmónicos; uso de técnicas mais virtuosísticas numa seção de *cadenza*¹⁹ como *pizzicato*²⁰ da mão esquerda, arco do outro lado do cavalete.

Essay IV, para harpa - Uso de mecanismo de pedais para produzir, de algum modo, o zumbir entre meios-tons; uso do sistema de funcionamento dos pedais para

¹⁷ O termo *glissandi* (resvalando) é a palavra que na terminologia musical habitual, de origem italiana, designa uma técnica que tem como resultado um andamento deslizante de uma nota para a seguinte. Esta técnica aplica-se em diversas famílias de instrumentos. No caso do *Essay I*, o trombonista desliza a vara de uma posição para a outra, permitindo escutar todas as notas compreendidas entre ambas.

¹⁸ Surdina é um dispositivo móvel ou fixo, que, em determinados instrumentos serve para abafar a sonoridade e alterar assim o timbre.

¹⁹ *Cadenza* é uma passagem virtuosística, frequentemente baseada em temas expressos anteriormente na obra, na qual o solista tem oportunidade de mostrar a sua técnica.

²⁰ O termo *pizzicato* corresponde a uma indicação técnica dos instrumentos de corda que significa que as cordas têm de ser tocadas, dedilhadas, beliscadas com os dedos em lugar de se utilizar o arco

influenciar a linguagem musical, resultando num uso mais frequente de oitavas simples, duplas e triplas. Influência da *Sequenza II* de Luciano Berio.

Essay V, para viola - Uso de quartos de tom; uso de um contraponto realizado em cordas dobradas. Influência da *Elegia* de Igor Stravinsky.

Essay VI, para voz - Uso de uma forma aberta (aleatória) que resulta em transposições diferentes possíveis - técnica que em instrumentos iria criar a complicação de dedilhações diferentes, mas perfeitamente realizável na voz. Uso de “clics” da boca do intérprete.

Essay VII, para guitarra - Uso de intervalos de quarta perfeita e terceira maior, que coincidem com a afinação do instrumento. Uso de *bend*²¹ de afinação.

Essay VIII, para piano - Uso dos harmônicos através da caixa de ressonância do piano; aproveitamento dos diferentes registros do instrumento, os quais (ao contrário de outros instrumentos) geralmente não apresentam dificuldades técnicas maiores ou menores.

Essay IX, para trompete - Utilização da respiração circular, de surdinas diferentes. Uso da técnica de aumento intervalar, para chamar atenção à maior dificuldade de saltos maiores influenciando a articulação *staccato* ou ligado.

²¹ *Bend* é uma técnica utilizada na guitarra pela qual se sobe ou baixa a corda do instrumento para obter a outra nota.

Essay X, para flauta de bisel - Forma bastante rigorosa de mosaico, com transposição de trechos, o que chama atenção à características diferentes dos registos do instrumento.

Essay XI, para cravo - Importância dada à prolongação da nota e o ritmo dos fins das notas.

Essay XII, para contrabaixo - Referência à técnica jazzística do *walking bass*²²; uso de técnicas percussivas de bater no corpo do instrumento ou bater com as cordas no ponto, harmônicos diferentes; *scordatura*²³ na última parte da peça.

Essay XIII, para saxofone alto - Utilização da respiração circular; multifônicos²⁴; *slap*²⁵; uso dos registos extremos.

Essay XIV, para trompa - Uso da totalidade do registo do instrumento; recurso a articulações diversas.

²² *Walking bass* é um acompanhamento feito pelo contrabaixo, geralmente consiste em notas não sincopadas que criam uma linha de contraponto que segue a harmonia da obra.

²³ Recurso muito empregado entre os instrumentistas de cordas do período barroco. Quando o músico utiliza uma *scordatura*, ele modifica a afinação de uma ou mais cordas do instrumento de modo a obter combinações que facilitem a execução de certas passagens ou tonalidades.

²⁴ Multifônicos é a capacidade de um instrumento não harmônico produzir dois ou três sons simultaneamente através de dedilhações diferentes que produzem vibrações secundárias e produz assim mais do que um som.

²⁵ *Slap* é uma técnica utilizada no saxofone; a língua pressiona a palheta contra a boquilha de forma a não haver ar entre ambas as partes, soltando-se depois a língua rapidamente para obter o som.

Essay XV para oboé - Relevância da nota lá , na oitava utilizada para a afinação da orquestra; uso de um desenho derivado da construção das chaves para si e si bemol graves; uso dos registos extremos do instrumento (a peça termina numa nota extremamente aguda).

Essay XVI para fagote - Estudo de agilidade no registo mais cómodo do instrumento; uso de quartos de tom no registo agudo.

Christopher Bochmann escreveu estas dezasseis obras para instrumentos a solo no decurso de duas décadas. O significado deste corpus e a dificuldade de escrever para dezasseis instrumentos diferentes, com características muito diversas, é evidente.

Colocando a questão de como lhe foi possível escrever estas dezasseis obras explorando o que, à partida apenas, os instrumentistas do próprio instrumento conhecem, obtivemos a seguinte resposta:

²⁶“ (...) É uma combinação de experiência acumulada, contacto directo com os instrumentistas, formação em instrumentação e organologia (...)”

Naturalmente, Christopher Bochmann não exclui a possibilidade de prosseguir esta série de *Essays*, tencionando de facto, quando a oportunidade se apresentar, expandir este significativo capítulo da sua obra de compositor. Pelo que já realizou e por este propósito, torna-se credor do reconhecimento dos intérpretes, que assim passarão a dispor de mais obras destinadas ao seu instrumento, para apresentações a solo.

²⁶ Citação retirada de entrevista realizada a Christopher Bochmann por correio electrónico no dia 21 de Agosto de 2012.

Capítulo III - Essay IX : Análise da obra e propostas de interpretação

3.1. Análise da obra

A peça *Essay IX* para trompete solo, pertence, como ficou dito, a um conjunto de obras intituladas *Essay*, conjunto constituído por dezasseis trechos destinados a diversos instrumentos solo.

Como também foi referido, todos os *Essays* são escritos de forma e com técnicas composicionais diferentes. Este conjunto de dezasseis obras expande-se por um período de mais de vinte anos, o *Essay* para trompete, o nono da série, sido composto no ano de 1993. A obra foi dada por terminada pelo autor a 15 de Março daquele ano.

Essay IX não foi escrito especificamente para nenhum trompetista. Na altura em que foi composto, Christopher Bochmann leccionava a disciplina de Composição na Escola Superior de Música de Lisboa.

Essay IX foi escrita sobre a série de Fibonacci, que no caso seria mais adequadamente chamada de sequência de Fibonacci, visto que a obra é composta segundo uma sequência de sons, que constituem como que um percurso tonal, não segundo os princípios do serialismo atonal. Centrando-se basicamente em três “notas chave”, o dó, mi e fá, são estas três notas que estruturam o percurso tonal segundo o qual *Essay IX* se desenvolve, tanto melodicamente como ritmicamente.

Neste pequeno excerto retirado da página número um do *Essay IX* podemos verificar que a nota dó tem um papel predominante na frase musical.



Nota chave - Dó

Na página número três do *Essay IX* encontramos a segunda nota chave no qual se baseia a sequência de sons de toda obra.



Nota chave – Mi

A terceira e última nota chave encontra-se mais evidente na oitava página do *Essay IX*.



Nota chave - Fá

No século XII, Leonardo Fibonacci descobriu uma série numérica simples que é a base de uma extraordinária relação. Iniciando-a com zero e um cada número da série é simplesmente a soma dos dois anteriores. No exemplo: 0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, . . . , verificamos que o número dois na série é a soma de um mais um, e três é a soma de um mais dois, vinte e um é a soma de treze mais oito, e assim de seguida a série não termina evidentemente no número cento e quarenta e quatro, podendo prosseguir até o infinito. Se os termos da série atingirem a casa dos milhares, começa a surgir um padrão consistente. A razão entre dois termos consecutivos torna-se constante. Assim, chama-se razão áurea à proporção de 0,618, que representa a maneira matematicamente perfeita de dividir uma linha, por exemplo, em duas porções.

Na sequência de Fibonacci: {1,1,2,3,5,8,13,21,34,55,89,144,233,377...}, os números utilizados na obra de Christopher Bochmann são os primeiros oito:

{1,1,2,3,5,8,13,21}

Em seguida é apresentado pequenos excertos da obra onde podemos encontrar os números pertencentes à sequência de Fibonacci traduzidos em intervalos.

Número 1

Musical notation for "Número 1". The piece is marked *p sempre* and *(presto)*. The notation shows a treble clef with a key signature of one flat. The melody consists of a long note followed by a series of eighth notes. Two intervals of 1 are highlighted with red boxes and labeled with the number 1 below them.

Número 2

Musical notation for "Número 2". The notation shows a treble clef with a key signature of one flat. The melody consists of a series of eighth notes. An interval of 2 is highlighted with a red box and labeled with the number 2 below it.

Número 3

Musical notation for "Número 3". The notation shows a treble clef with a key signature of one flat. The melody consists of a series of eighth notes. An interval of 3 is highlighted with a red box and labeled with the number 3 below it.

Número 5

Musical notation for "Número 5". The notation shows a treble clef with a key signature of one flat. The melody consists of a series of eighth notes. An interval of 5 is highlighted with a red box and labeled with the number 5 below it.

Número 8

8

mf mp mf mp mf

Número 13

p p

13

Número 21

21

p

A trompete tem sete combinações possíveis entre os três pistões. A função de cada pistão é alargar o tubo de forma a assim, controlar a distância percorrida pelo ar dentro do instrumento. O registo do trompete não é muito alargado, vai desde um Fá sustenido 2 a um Dó 4 sendo possível até um Sol 4 e até mais dependendo do instrumentista. Os números da série terão que ser geridos e escolhidos para que nenhum dos números possa corresponder a um intervalo fora de registo do instrumento.



Registro da trompete

Cada número da sequência é associado ao número de meios-tons existentes no intervalo, o que, no âmbito das duas notas abaixo escritas, dá vinte e um meios-tons.



O número vinte e um é o último número da sequência utilizado pelo compositor em *Essay IX*, pois o número seguinte da sequência é o número trinta e quatro que corresponderia a um intervalo muito difícil de executar.

Um exemplo de um intervalo de trinta e quatro meios-tons é o intervalo entre Dó³ – Lá#⁵



A mesma sequência de números é utilizada para a construção rítmica da obra, cada número da sequência corresponde ao do número de fusas existentes no ritmo. Todas as subdivisões rítmicas utilizadas na obra correspondem à figura da fusa.



Nos próximos excertos podemos encontrar todas as subdivisões possíveis na construção rítmica da obra *Essay IX*.

Subdivisão 1

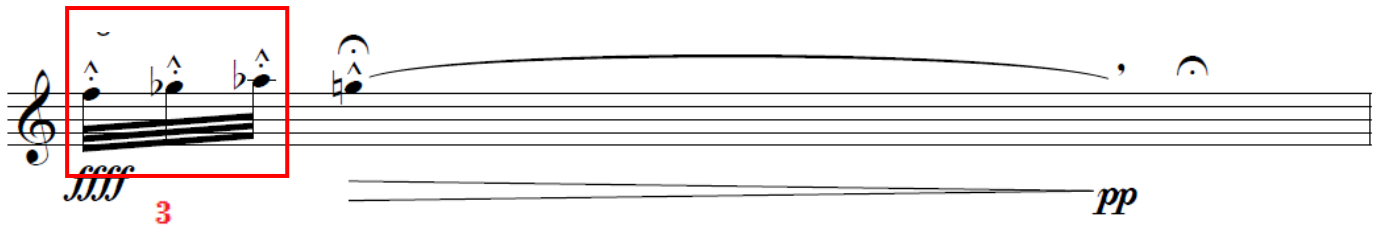


Subdivisão 2



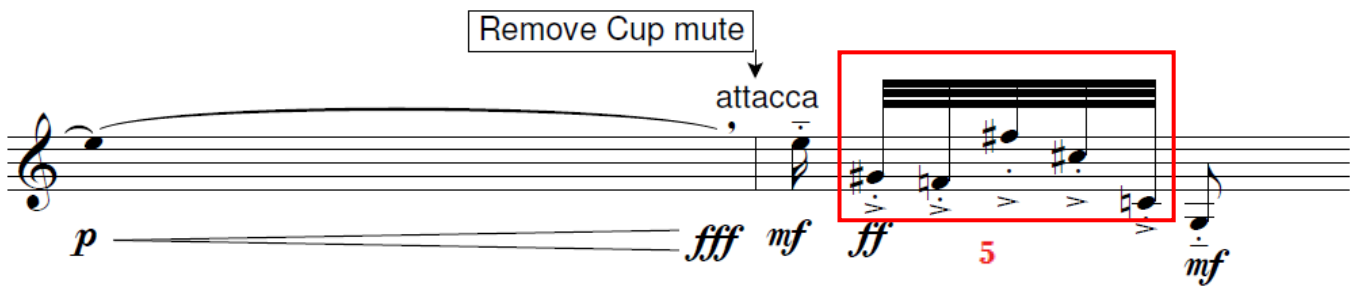
Musical notation for Subdivisão 2. A red box highlights the first two notes of a sixteenth-note pair. A red number '2' is positioned above the box. The dynamic marking *f* is located below the first note.

Subdivisão 3



Musical notation for Subdivisão 3. A red box highlights a triplet of eighth notes. A red number '3' is positioned below the box. The dynamic marking *ffff* is below the first note, and *pp* is at the end of the staff.

Subdivisão 5



Musical notation for Subdivisão 5. A red box highlights a five-note group. A red number '5' is positioned below the box. The dynamic markings *p*, *fff*, *mf*, *ff*, and *mf* are placed below the staff. A box labeled "Remove Cup mute" with an arrow points to the *attacca* marking above the staff.

Subdivisão 8



Musical notation for Subdivisão 8. A red box highlights an eighth-note triplet. A red number '8' is positioned below the box. The dynamic markings *mf*, *mp*, *mf*, *mp*, and *mf* are placed below the staff.

Subdivisão 13

Musical notation for Subdivisão 13. The notation shows a treble clef staff with a melodic line. The dynamics markings are *mf*, *sff*, *ff*, and *mp*. A red box highlights the eighth-note phrase, with the number 13 written below it.

Subdivisão 21

Musical notation for Subdivisão 21. The notation shows a treble clef staff with a melodic line of eighth notes. A red box highlights the entire phrase, with the number 21 written below it.

3.2 Propostas técnicas interpretativas

Como se verifica com os demais *Essays* de Christopher Bochmann relativamente ao instrumento a que se destinam, *Essay IX* visa as características técnicas da trompete. Nesta matéria, destacamos o uso da respiração circular, de surdinas diferentes e da técnica de aumentação intervalar para chamar atenção à maior dificuldade de saltos maiores influenciando a articulação *staccato* ou ligado.

A respiração circular visa a melhor obtenção de grandes frases musicais que à partida exigiriam mais do que uma respiração. Com a respiração circular é possível executar toda a extensão da frase sem quebras. É uma técnica de domínio difícil, consistindo como que na criação de um “terceiro pulmão”. As bochechas retêm a

quantidade de ar suficiente para continuar a soprar o instrumento, enquanto respiramos pelo nariz para encher novamente os pulmões. É importante conseguir manter uma “linha de ar” sem se verificar quebras, como se de uma arcada do violino se tratasse.

A utilização de diferentes tipos de articulação (*legato*, *staccato*) no decorrer do *Essay IX* é frequente.

Essay IX requer a utilização de dois tipos de surdinas, com as quais o compositor pretende obter diferentes timbres. No início, a partitura impõe o uso da surdina *Plunger* que produz um efeito “wah-wah” como é vulgarmente conhecido. Mais tarde, é necessário recorrer à surdina *Cup* que confere um som mais escuro e doce ao instrumento. Como é evidente, pelo recurso a surdinas diferentes, o compositor pretende imprimir mais riqueza tímbrica à obra, apelando assim, eventualmente, a diferentes cenários musicais.

Christopher Bochmann utiliza várias características do instrumento para obter vários momentos, cenários diferentes no decorrer da obra, a utilização de diferentes articulações e diferentes surdinas, define um timbre diferente e apresenta “momentos” mais agressivos ou mais calmos, consoante o desenvolvimento da obra.

Conclusão

Christopher Bochmann, diretor de orquestra, professor e compositor, é um músico que, de alma e coração, está presente na vida musical portuguesa há mais de trinta anos. Nasceu nos montes de Cotwold Hills, no seio de uma família de músicos, sempre apoiado por estes, que lhe garantiram todos os recursos, possibilitando-lhe estudar com alguns dos maiores nomes da música de então, tendo sofrido, naturalmente, influência, no caminho da construção do seu próprio perfil.

Christopher Bochmann é diretor de orquestra “por acidente”, mas, não tendo buscado essa função, não deixou de a exercer também, convicta e seguramente, até aos dias de hoje. Como maestro, têm desenvolvido uma forte actividade sobretudo nas áreas da música contemporânea e da direcção de jovens instrumentistas e coros, maestro titular que ainda é, por exemplo, da Orquestra Sinfónica Juvenil.

Como professor, tem desenvolvido uma actividade didáctica quase sem interrupção, podendo afirmar-se que em Portugal se lhe deve toda uma geração de jovens compositores que hoje em dia seguem as suas carreiras individuais, algumas delas com projecção internacional.

Enquanto compositor, fez, até ao presente, um percurso do maior relevo, compreendendo uma vasta obra, em que se incluem as da juventude, de que não rejeita nenhuma, mesmo admitindo que uma ou outra contenha alguma falha a nível da escrita composicional. As composições de Christopher Bochmann distribuem-se por quase todos os géneros musicais, da música para solistas à música orquestral, da música de câmara à ópera, para além das muitas orquestrações e arranjos de que também é autor. O seu estilo enquanto criador musical passou por uma fase de considerável complexidade no âmbito do modernismo pós-serial, quando trabalhou intensamente com formas aleatórias e abertas, e ainda com improvisações controladas. Todavia, mais recentemente, a sua escrita vem incorporando alguma simplicidade, seguindo deste modo alguma tendência pós-modernista, sem por isso incorrer no neo-tonalismo.

Rementendo para uma noção para que propõe a própria designação, como aqui foi referido, o compositor defende: "A meu ver, tudo na música é relativo. Numa música que não tem tonalidade e que não tem compasso, e não tem estas hierarquias, tudo é igual, tudo é «isobemático» (os meios tons, as colcheias, as semicolcheias, as tercinas,

etc). É uma questão de relacionar uma coisa com a outra. Na sua música vocal, Christopher Bochmann interessa-se especialmente pela exploração de aspectos do texto tanto fonéticos como semânticos, fugindo contudo ao que pode constituir uma ligação artificial entre a palavra e o som musical. Toda a sua criação revela as marcas da sua atenção à relatividade com que ouvimos e apreciamos o som, e simultaneamente o cuidado em fazer corresponder os processos e as técnicas estruturantes da música cada vez mais próximas de critérios intrinsecamente musicais.

Essay IX é seguramente uma obra importante no repertório da trompete solo, particularmente no âmbito da música portuguesa contemporânea. Com efeito, não temos notícia de outras obras idênticas devidas a compositores portugueses, se bem que por vezes a informação suficiente sobre os compositores vivos nem sempre se encontre disponível. Apesar de o autor de *Essay IX* não ser português de nascença, assim pode, deve ser considerado, dada a metade da sua existência em que viveu e trabalhou em Portugal. Christopher Bochmann proporcionou-nos, assim, algo de novo, enriquecendo simultaneamente o repertório da trompete.

Como foi referido, *Essay IX* integra-se num vasto conjunto de obras intituladas *Essay*, cada uma delas com a sua identidade, testemunhando de uma versátil capacidade de escrita, visando questões técnicas diversa. Todos eles têm em comum o facto de se destinarem a um instrumento solo, explorarem as capacidades técnicas desse instrumento, não para fins de exibição virtuosística, mas para, a partir disso mesmo, criar uma obra musical digna deste nome. Também *Essay IX* vive das diferentes “cores” sonoras que nele perpassam, dadas, por exemplo, pela alternância do *staccato* e do *legato*, pela utilização das diferentes surdinas, que, consoante a sua utilização, proporcionam ambientes timbricos diversos.

Sabemos que Christopher Bochmann gostaria de alargar, no futuro, este conjunto de dezasseis *Essays*, escrevendo talvez para o violoncelo, o instrumento que como intérprete sempre o acompanhou, mas não figura ainda na série de *Essays* já compostos.

Agora, aos sessenta e dois anos de idade, o criador musical de que aqui nos ocupámos, afirma ainda:

²⁷“Considero a minha profissão, ou perfil, de músico como fundamentalmente de Compositor, a seguir de Professor, pois é impossível ganhar a vida como compositor apenas, e em último lugar de Maestro, actividade que decorre das outras duas.”

²⁸“... Não me sinto com a mesma obrigação de continuar se não me interessar. Vou continuar porque os desafios são sempre novos, sempre interessantes. Sinto, em certos casos, que mais ninguém tem exactamente as qualidades que eu tenho para contribuir, e isto motiva-me.”

²⁷ Citação retirada de entrevista realizada a Christopher Bochmann por correio electrónico no dia 24 de Janeiro de 2012.

²⁸ Citação retirada de entrevista realizada a Christopher Bochmann por correio electrónico no dia 24 de Janeiro de 2012.

Bibliografia

Livros

ADORNO, T.W. (1998). *Quasi una Fantasia: Essays on Modern Music*, edições London.

BOCHMANN, Christopher. (2003). *A Linguagem Harmónica do Tonalismo*, Juventude Musical Portuguesa, Lisboa.

BOCHMANN, Christopher. (2006). *A Linguagem Harmónica do Tonalismo – Análises e Exercícios*, Juventude Musical Portuguesa, Lisboa.

BOULEZ, Pierre. (1963). *Penser la musique aujourd'hui*, Éditions Gonthier, Genève.

BURCKHARDT, Jacob. (2009). *A Civilização do Renascimento na Itália : um ensaio*. São Paulo, Edições Companhia das Letras.

MARTINGO, Ângelo. (2011). *Contextos da Modernidade*
atelier de composição

OLIVEIRA, João Pedro de. (2003). *Contemporâneos*
Atelier de composição

SALZMAN, Eric, Zahar. (1970). *Introdução à Música do Século XX*, Rio de Janeiro.

STUCKENSCHMIDT, H. (1969). *Twentieth Century Music*, Edições World University Library.

Internet

[http:// www.christopherbochmann.com](http://www.christopherbochmann.com). Acedido em 15.11.2011 21:32.

[http:// www.christopherbochmann.com](http://www.christopherbochmann.com) Acedido em 16.11.2011 11:10

<http://www.youtube.com/watch?v=YKUF6AT9jYA> Acedido em 14.03.2012 10:13

http://www.schirmer.com/default.aspx?tabid=24196&state_2872=2&composerid_2872=72 Acedido em 06.04.2012 16:09

<http://www.composers21.com/compdcdocs/bochmanc.htm> Acedido em 17.04.2012 20:15

<http://www.mic.pt/dispatcher?where=0&site=ic&what=2> Acedido em 06.05.2012 09:36

<http://www.mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=0> Acedido em 13.07.2012 17:40

<http://www.mic.pt/dispatcher?where=1&what=2&show=0> Acedido em 15.07.2012 14:20

<http://www.mic.pt/noticias?where=0&what=2&show=2> Acedido em 18.07.2012 22:00

http://www.caravelas.com.pt/newsletter_caravelas_agosto_2010.pdf Acedido em 09.08.2012 21:13

http://www.brainyquote.com/.../nadia_boulanger.html Acedido em 12.08.2012 12:00

http://www.naxos.com/.../Nadia_Boulanger/27093.htm 12.08.2012 12:45

<http://www.nadiaboulanger.org/nb/amstudents.html> 14.08.2012 Acedido em 16.01.2013 17:00

<http://www.oxfordmusiconline.com> Acedido em 16.01.2013 10:30

<http://www.dicionary.extremehost.com> Acedido em 23.02.2013 21:00

Musical staff 1: Treble clef, starting with a melodic line marked with a '+' and an arrow. It features a trill marked with a '3' and a fermata, followed by a dynamic shift from *ff* to *p*.

Musical staff 2: Treble clef, continuing the melodic line with a trill marked with a '3' and a fermata, followed by a dynamic shift from *ff* to *p*.

Musical staff 3: Treble clef, showing a melodic line with various accidentals and slurs.

Musical staff 4: Treble clef, showing a melodic line with various accidentals and slurs.

Musical staff 5: Treble clef, showing a melodic line with various accidentals and slurs.

Musical staff 6: Treble clef, featuring a trill marked with a '3' and a fermata, followed by a dynamic shift from *ff* to *p*.

Musical staff 7: Treble clef, ending with a melodic line marked with a '+' and an arrow.

ff p

ff ff ff

lunga

pp sub. p

meno mosso

p rit. p

Put Plunger mute down

f sf p sf p

sf p sf p

Musical staff with dynamics *mf* and *p*. The staff shows a melodic line with a slur over the first two notes and another slur over the last two notes. A wedge-shaped dynamic marking indicates a crescendo from *mf* to *p* for the first pair and a decrescendo from *mp* to *p* for the second pair.

Insert CUP mute

Musical staff with dynamic *p*. The staff shows a melodic line with a slur over the first two notes and a fermata over the last note.

Musical staff with dynamics *f*, *p*, *mf*, *p*, and *mp*. The staff features a triplet of eighth notes marked *f*, followed by a decrescendo to *p*. This is followed by a series of eighth notes with accents, marked *mf*, then *p*, and finally *mp*.

Musical staff with dynamic *p*. The staff shows a melodic line with a slur over the last two notes.

Remove Cup mute

Musical staff with dynamics *p*, *fff*, *mf*, *ff*, and *mf*. The staff features a long slur over the first two notes, followed by a decrescendo to *fff*, then a crescendo to *mf*, *ff*, and finally *mf*. An *attacca* marking is present above the first note of the final group.

Musical staff with dynamics *ff*, *mf*, *ff*, *mf*, *ff*, and *ff*. The staff features a series of eighth notes with accents, marked *ff*, *mf*, *ff*, *mf*, *ff*, and *ff*, followed by a slur over the last two notes.

Musical staff with dynamics *f* and *sff*. The staff features a series of eighth notes with accents, marked *f*, followed by a slur over the last two notes marked *sff*.

Musical staff 1: Treble clef, key signature of one flat. The staff contains two measures of music. The first measure begins with a piano (*p*) dynamic marking and features a series of eighth notes with a slur. The second measure continues with eighth notes, including a flat and a sharp, also with a slur. A hairpin crescendo is positioned between the two measures, and a hairpin decrescendo is at the end of the staff.

Musical staff 2: Treble clef, key signature of one flat. The staff contains two measures of music. The first measure starts with a piano (*p*) dynamic marking and features a series of eighth notes with a slur. The second measure continues with eighth notes, including a flat and a sharp, also with a slur. A hairpin crescendo is positioned between the two measures, and a hairpin decrescendo is at the end of the staff.

Musical staff 3: Treble clef, key signature of one flat. The staff contains two measures of music. The first measure begins with a piano (*p*) dynamic marking and features a series of eighth notes with a slur. The second measure continues with eighth notes, including a flat and a sharp, also with a slur. A hairpin crescendo is positioned between the two measures, and a hairpin decrescendo is at the end of the staff.

Musical staff 4: Treble clef, key signature of one flat. The staff contains a single measure of music. The measure begins with a piano (*p*) dynamic marking and features a long, continuous slur over a series of eighth notes. A hairpin decrescendo is at the end of the staff.

Musical staff 5: Treble clef, key signature of one flat. The staff contains two measures of music. The first measure begins with a piano (*p*) dynamic marking and features a series of eighth notes with a slur. The second measure continues with eighth notes, including a flat and a sharp, also with a slur. A hairpin crescendo is positioned between the two measures, and a hairpin decrescendo is at the end of the staff.

Musical staff 6: Treble clef, key signature of one flat. The staff contains two measures of music. The first measure begins with a piano (*p*) dynamic marking and features a series of eighth notes with a slur. The second measure continues with eighth notes, including a flat and a sharp, also with a slur. A hairpin crescendo is positioned between the two measures, and a hairpin decrescendo is at the end of the staff.

A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a long, continuous melodic line starting with a quarter note and followed by eighth notes. A piano (*p*) dynamic marking is placed below the staff with a wedge-shaped hairpin indicating the start of the phrase.

A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains two melodic phrases. The first phrase is a half note followed by a quarter note. The second phrase is a quarter note followed by eighth notes. A piano (*p*) dynamic marking is placed below the second phrase with a wedge-shaped hairpin.

A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains two melodic phrases, each consisting of a quarter note followed by eighth notes. Each phrase begins with a piano (*p*) dynamic marking and a wedge-shaped hairpin.

A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It starts with a fortissimo (*fff*) dynamic marking and a long, sustained note. This transitions into a pianissimo (*pp*) dynamic marking with a long, sustained melodic line. The word "legatissimo" is written above the second phrase.

A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features two long, sustained melodic phrases, each marked with fortissimo (*fff*) dynamics.

A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It begins with a "largo" tempo marking and a fortississimo (*ffff*) dynamic marking. This is followed by a "lunga" marking and a long, sustained melodic line that ends with a pianissimo (*pp*) dynamic marking.

with PLUNGER mute

