



**UNIVERSIDADE DE ÉVORA**

**ESCOLA DE ARTES**

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

**A música para guitarra de Richard Rodney  
Bennett: estudo de caso do Concerto para  
Guitarra e Ensemble de Câmara (1970)**

**João Menano Vaz de Mascarenhas**

Orientadora: Professora Doutora Vanda de Sá  
Martins da Silva

Co-orientador: Professor Doutor Dejan Ivanović

**Mestrado em Música**

Área de especialização: Interpretação – Guitarra

Trabalho de Projeto

Évora, 2017



**UNIVERSIDADE DE ÉVORA**

**ESCOLA DE ARTES**

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

**A música para guitarra de Richard Rodney  
Bennett: estudo de caso do Concerto para  
Guitarra e Ensemble de Câmara (1970)**

**João Menano Vaz de Mascarenhas**

Orientadora: Professora Doutora Vanda de Sá  
Martins da Silva

Co-orientador: Professor Doutor Dejan Ivanović

**Mestrado em Música**

Área de especialização: Interpretação – Guitarra

Trabalho de Projeto

Évora, 2017



## **Agradecimentos**

À Professora Vanda de Sá, pela orientação e paciência.

A Dejan Ivanović, pela orientação, apoio, empréstimo de partituras, gentileza e inspiração.

A Christopher Bochmann, pelo apoio, auxílio na análise, informações, críticas e sugestões, e ainda pela sua excelente obra, agora reeditada, que figura no programa do meu recital.

A Pedro Louzeiro, pela sua excelente obra programada para o recital.

A Phillipe Marques, pela amabilidade e disponibilidade para a criação de um arranjo da redução do Concerto, por todos os ensaios e pela disponibilidade para me acompanhar aquando do recital.

A Michael Blake Watkins, pela disponibilidade para a entrevista, e a Gonçalo Gouveia, pelo contacto inicial com o compositor.

A David Leisner, pela disponibilidade para a entrevista, cedência de cópia de partitura e por todo o seu apoio.

A Fábio Zanon, pela sua disponibilidade para a entrevista e pelo seu apoio.

A José Mesquita Lopes, David Starobin e Júlio Guerreiro, que forneceram informações adicionais através de comunicações pessoais.

À Universal Edition, Music Sales e Intermúsica, pelas informações e serviços.

À Seemsa e à Universidade de Évora, que facilitaram a cedência de uma partitura.

À The Shakespeare Birthplace Trust, pelas informações e cópia de uma partitura. A Jeremy Alton e à British Library, pelas informações fornecidas e cedência de autorização para cópia dessa partitura, assim como a Richard Sandland do Departamento de Music da Royal Shakespeare Company, Clare Sambrook e M. R. Peacocke, pelas informações neste caso em particular.

À Britten-Pears Foundation, pelo apoio e pela gentil oferta de cópias de uma partitura.

A Jane Manning, pela disponibilidade e gentil oferta de cópias de uma partitura.

A Susana Baeta, por toda a ajuda na edição e apoio.

À minha família e em especial aos meus pais pelo apoio.

## Resumo

### **A música para guitarra de Richard Rodney Bennett: estudo de caso do *Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara* (1970)**

Este trabalho tem como objectivo analisar a música para guitarra de Richard Rodney Bennett (1936-2012) com base em bibliografia publicada e em entrevistas e realizar um estudo aprofundado do *Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara* (1970) a nível da análise composicional e as suas implicações na interpretação da parte solista. Discute-se também uma hipótese para explicar o facto de este concerto ser pouco conhecido e tocado no universo da guitarra clássica e sobretudo no universo da música erudita. Pretende-se ainda relacionar a pouca atenção que o concerto teve com a própria problemática da inclusão de concertos para guitarra na programação de salas de concerto fora do universo dos festivais específicos e com a crise da música contemporânea em geral.

**Palavras-chave:** Richard Rodney Bennett, Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara, guitarra, práticas performativas

## **Abstract**

### **Richard Rodney Bennett music for guitar: a case study of the Concerto for Guitar and chamber ensemble (1970)**

The present study is aimed to analyse Richard Rodney Bennett's music for guitar based on published bibliography and interviews and product an in-depth study of the Concerto for Guitar and chamber ensemble (1970) regarding compositional analysis and its implications on the performance of the soloist part.

I also propose an hypothesis to explain the fact that this concerto is overlooked and little played in the classical guitar universe and even more in the classical music universe. In addition I intend to relate the fact that this concerto is little known with the problematic of the guitar concertos inclusion in concert hall programs outside guitar festivals and contemporary music crisis in general.

**Keywords:** Richard Rodney Bennett, Concerto for Guitar and chamber ensemble, guitar, performance practice

# Índice

Agradecimentos .....	I
Resumo .....	III
Abstract.....	IV
Índice.....	V
Lista de figuras .....	VIII
Lista de abreviaturas.....	XVI
Introdução.....	1
Estado da arte .....	2
Sub-áreas e abordagens específicas .....	2
Estudos precedentes sobre o <i>Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara (1970)</i> de R. R. Bennett .....	4
Estudos precedentes sobre a obra para guitarra solo e obras de música de câmara e orquestra com guitarra de R. R. Bennett.....	6
Conclusão.....	7
Parte A.....	9
I - A guitarra na música de Richard Rodney Bennett:.....	9
<i>Interpol</i> .....	9
<i>Lament</i> .....	10
<i>One Evening / Ballad</i> .....	12
<i>Timon of Athens</i> .....	16
<i>Impromptus</i> .....	22
<i>All the King's Men</i> .....	29
<i>Victory</i> .....	31
<i>I never went away</i> .....	38
<i>Sonata for guitar</i> .....	39
<i>Lovesongs</i> .....	49
<i>Time's Whiter Series (1974/1984)</i> .....	54
II – <i>Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara</i> .....	71
Encomenda/Sugestão .....	71



Contexto.....	71
Estreia .....	73
Gravação .....	76
Edição.....	77
A linguagem de R. R. Bennett .....	78
Análise do <i>Concerto</i> .....	82
Secção 1 – <i>Lento e rubato – Vivo – (Poco Meno – Piu vivo) – Cadenza – Lento e rubato</i> .....	89
Secção 2 – <i>Andante lento – (Poco mosso – Ancora mosso – poco largamente – sempre mosso – Tempo 1mo)</i> – <i>Lento</i> .....	92
Secção 3 – <i>Con Brio – (piu tranquilo – Come Prima) – Lento e rubato – Con Brio</i> .....	94
Interpretar o <i>Concerto</i> de Bennett .....	96
Considerações em passagens específicas .....	102
Parte B.....	138
I – Ausência da obra num "cânone" de Concertos para Guitarra: .....	138
Criação de um repertório concertante para guitarra no século XX e os seus obstáculos .....	138
Um cânone de repertório para guitarra e Orquestra/Ensemble.....	150
Problemática do repertório atonal para guitarra .....	159
Afastamento de obras de Bennett da programação de concertos de guitarra .....	161
Conclusão.....	164
Bibliografia .....	166
Apêndices.....	171
Interview with Michael Blake Watkins .....	171
Interview with David Leisner .....	189
Entrevista com Fábio Zanon.....	203
Anexos.....	216
Carta de Richard Rodney Bennett a Peter Pears que acompanha a partitura de <i>Lament</i> .....	216
<i>Lament</i> .....	217
<i>Ballad</i> .....	223



## Lista de figuras

Figura 1: <i>Lament</i> (compasso 22) .....	11
Figura 2: <i>Lament</i> (compassos 28 e 29).....	11
Figura 3: <i>Lament</i> (compasso 52) .....	11
Figura 4: <i>Ballad</i> (compasso 5 de A) .....	13
Figura 5: <i>Ballad</i> (compasso 5 de F).....	13
Figura 6: <i>Ballad</i> (compasso 6 de F).....	14
Figura 7: <i>Ballad</i> (compasso 2 de J) .....	14
Figura 8: <i>Ballad</i> (compassos 4 e 5 de J).....	15
Figura 9: <i>Ballad</i> (compasso 5 de J) .....	15
Figura 10: <i>Ballad</i> (compasso 5 de N).....	15
Figura 11: <i>Timon of Athens (Andante (M.1) /</i> compasso 4 / parte da guitarra).....	17
Figura 12: <i>Timon of Athens (Andante (M.1) /</i> compasso 11 / parte da guitarra).....	17
Figura 13: <i>Timon of Athens (Andante (M.1) /</i> compasso 4 / folhas anexas) .....	18
Figura 14: <i>Timon of Athens (Timon's Entry /</i> compasso 1 / parte da guitarra).....	18
Figura 15: <i>Timon of Athens (4. Banquet /</i> compasso 1 / parte da guitarra).....	19
Figura 16: <i>Timon of Athens (4. Banquet /</i> compasso 1 / folhas anexas) .....	19
Figura 17: <i>Timon of Athens (7. Masque /</i> compassos 16 e 17 / parte da guitarra) .....	20
Figura 18: <i>Timon of Athens (7. Masque /</i> compassos 26 a 29 / parte da guitarra) .....	20
Figura 19: <i>Timon of Athens (7. Masque /</i> compasso 43 / parte da guitarra) .....	20
Figura 20: <i>Timon of Athens (7. Masque /</i> compasso 35 / parte da guitarra) .....	21
Figura 21: <i>Timon of Athens (7. Masque /</i> compassos 58 e 59 / parte da guitarra) .....	21
Figura 22: <i>Timon of Athens (N.º 10A /</i> compasso 1 / parte da guitarra).....	21
Figura 23: <i>Timon of Athens (N.º 10B Night-club /</i> compasso 1 / partitura geral) .....	22
Figura 24: <i>Timon of Athens (13A March /</i> compassos 1 a 5 / folhas anexas) .....	22
Figura 24: <i>Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara</i> (compassos 237 e 238 / redução) .....	25
Figura 25: <i>Impromptus (I Recitativo /</i> compassos 4 e 5) .....	25
Figura 26: <i>Impromptus (II Agitato /</i> compassos 1 a 3) .....	26
Figura 27: <i>Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara</i> (compassos 40 a 45 / redução).....	26

Figura 28: <i>Impromptus (III Elegiaco / compassos 1 a 3)</i> .....	27
Figura 29: <i>Impromptus (III Elegiaco / compassos 42 e 43)</i> .....	27
Figura 30: <i>Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara (compassos 516 e 517 / redução)</i> .....	28
Figura 31: <i>The Spirit of the Earth (III Vivamente / compasso 139)</i> .....	28
Figura 32: <i>Impromptus (V Arioso / compassos 26 e 27)</i> .....	29
Figura 33: <i>All The King's Men (The Queen's Serenade / página 112)</i> .....	30
Figura 34: <i>El Maestro (Quien Amores Ten / compassos 1 a 6)</i> .....	30
Figura 35: <i>Victory (Overture / página 37)</i> .....	32
Figura 36: <i>Victory (Overture / página 52)</i> .....	33
Figura 37: <i>Victory (The Rendezvous / página 62)</i> .....	34
Figura 38: <i>Victory (The Rendezvous / página 62)</i> .....	34
Figura 39: <i>Victory (Our Hero / página 88)</i> .....	34
Figura 40: <i>Victory (Our Hero / página 89)</i> .....	35
Figura 41: <i>Victory (II acto / página 114)</i> .....	35
Figura 42: <i>Victory (II acto / página 164)</i> .....	36
Figura 43: <i>Victory (II acto / página 174)</i> .....	36
Figura 44: <i>Victory (II acto / página 179)</i> .....	36
Figura 45: <i>Victory (II acto / página 180)</i> .....	37
Figura 46: <i>Victory (III acto / página 277)</i> .....	37
Figura 47: <i>Victory (III acto / página 282)</i> .....	38
Figura 48: <i>Sonata (II andamento / compassos 139 a 141)</i> .....	39
Figura 49: <i>Versão manuscrita da Sonata (II andamento / compassos 139 a 141)</i> .....	39
Figura 50: <i>Versão manuscrita da Sonata (I andamento / compassos 134 a 137)</i> .....	40
Figura 51: <i>Versão manuscrita da Sonata (III andamento / compassos 159 a 161)</i> .....	40
Figura 52: <i>Versão manuscrita da Sonata (IV andamento / compassos 91 a 95)</i> .....	40
Figura 53: <i>Sonata (I andamento / compassos 1 a 3)</i> .....	44
Figura 54: <i>Sonata (I andamento / compasso 71)</i> .....	45
Figura 55: <i>Sonata (I andamento / compassos 113 e 114)</i> .....	45
Figura 56: <i>Sonata (II andamento / compassos 1 a 3)</i> .....	46
Figura 57: <i>Sonata (II andamento / compassos 83 e 84)</i> .....	46

Figura 58: <i>Sonata</i> (III andamento / compassos 26 a 28) .....	47
Figura 59: <i>Sonata</i> (III andamento / compassos 65 a 68) .....	47
Figura 60: <i>Sonata</i> (IV andamento / compasso 27) .....	48
Figura 61: <i>Sonata</i> (IV andamento / compassos 71 a 73) .....	48
Figura 62: <i>Sonata</i> (IV andamento / compassos 74 a 77) .....	48
Figura 63: <i>Lovesongs</i> (I andamento / compassos 1 a 6) .....	50
Figura 64: <i>Lovesongs</i> (I andamento / compassos 5 a 8 do número 2 de ensaio) .....	50
Figura 65: <i>Lovesongs</i> (II andamento / compassos 1 a 3) .....	51
Figura 66: <i>Lovesongs</i> (III andamento / compassos 1 a 4 do número 5 de ensaio).....	51
Figura 67: <i>Lovesongs</i> (III andamento / compassos 8 a 10 do número 5 de ensaio).....	52
Figura 68: <i>Lovesongs</i> (IV andamento / compassos 5 a 8 do número 1 de ensaio).....	52
Figura 69: <i>Lovesongs</i> (IV andamento / compassos 7 a 10 do número 4 de ensaio).....	53
Figura 70: <i>Lovesongs</i> (V andamento / compassos 7 a 9 do número 2 de ensaio).....	53
Figura 71: Versão para contratenor e guitarra de <i>Time's Whiter Series</i> (I andamento / compassos 1 e 2) .....	56
Figura 72: <i>Time's Whiter Series</i> (I andamento / compassos 1 a 2) .....	56
Figura 73: Versão para contratenor e guitarra de <i>Time's Whiter Series</i> (I andamento / compassos 12 e 13).....	56
Figura 74: <i>Time's Whiter Series</i> (I andamento / compassos 12 e 13) .....	57
Figura 75: Versão para contratenor e guitarra de <i>Time's Whiter Series</i> (II andamento / compasso 42) .57	
Figura 76: Versão para contratenor e guitarra de <i>Time's Whiter Series</i> (II andamento / compasso 58) .58	
Figura 77: <i>Time's Whiter Series</i> (II andamento / compasso 58) .....	58
Figura 78: Versão para contratenor e guitarra de <i>Time's Whiter Series</i> (II andamento / compasso 65) .58	
Figura 79: <i>Time's Whiter Series</i> (II andamento / compasso 65) .....	59
Figura 80: Versão para contratenor e guitarra de <i>Time's Whiter Series</i> (II andamento / compasso 85) .59	
Figura 81: <i>Time's Whiter Series</i> (II andamento / compasso 85) .....	60
Figura 82: Versão para contratenor e guitarra de <i>Time's Whiter Series</i> (III andamento / compasso 2) ..60	
Figura 83: Versão para contratenor e guitarra de <i>Time's Whiter Series</i> (III andamento / compasso 13) 61	
Figura 84: <i>Time's Whiter Series</i> (III andamento / compasso 13) .....	61
Figura 85: Versão para contratenor e guitarra de <i>Time's Whiter Series</i> (III andamento / compasso 15) .....	61

Figura 86: <i>Time's Whiter Series</i> (III andamento / compasso 15).....	62
Figura 87: Versão para contratenor e guitarra de <i>Time's Whiter Series</i> (IV andamento / compasso 19) .....	62
Figura 88: Versão para contratenor e guitarra de <i>Time's Whiter Series</i> (IV andamento / compasso 21). .....	63
Figura 89: Versão para contratenor e guitarra de <i>Time's Whiter Series</i> (IV andamento / compasso 25) .....	63
Figura 90: <i>Time's Whiter Series</i> (IV andamento / compasso 25).....	63
Figura 91: Versão para contratenor e guitarra de <i>Time's Whiter Series</i> (IV andamento / compassos 28 e 29).....	64
Figura 92: <i>Time's Whiter Series</i> (IV andamento / compassos 28 e 29) .....	64
Figura 93: Versão para contratenor e guitarra de <i>Time's Whiter Series</i> (IV andamento / compassos 33 a 35).....	64
Figura 94: <i>Time's Whiter Series</i> (IV andamento / compassos 33 a 35) .....	65
Figura 95: Versão para contratenor e guitarra de <i>Time's Whiter Series</i> (V andamento / compassos 1 e 2) .....	65
Figura 95: Versão para contratenor e guitarra de <i>Time's Whiter Series</i> (V andamento / compasso 14) .	66
Figura 96: <i>Time's Whiter Series</i> (V andamento / compasso 14).....	66
Figura 97: Versão para contratenor e guitarra de <i>Time's Whiter Series</i> (VI andamento / compassos 6 e 7).....	66
Figura 98: <i>Time's Whiter Series</i> (VI andamento / compassos 6 e 7) .....	67
Figura 99: Versão para contratenor e guitarra de <i>Time's Whiter Series</i> (VI andamento / compasso 13) .....	67
Figura 100: <i>Time's Whiter Series</i> (VI andamento / compasso 13).....	67
Figura 101: <i>Time's Whiter Series</i> (VI andamento / compassos 15 e 16) .....	68
Figura 102: <i>Sonata</i> (II andamento / compassos 83 e 84).....	68
Figura 103: Versão para contratenor e guitarra de <i>Time's Whiter Series</i> (VI andamento / compassos 33 e 34).....	68
Figura 104: <i>Time's Whiter Series</i> (VI andamento / compassos 33 e 34) .....	68
Figura 105: Versão para contratenor e guitarra de <i>Time's Whiter Series</i> (VI andamento / compasso 38 e VII andamento / compasso 1) .....	69
Figura 106: <i>Time's Whiter Series</i> (VI andamento / compasso 38 e VII andamento / compasso 1) .....	69
Figura 107: Anúncio da estreia do <i>Concerto</i> de Bennett.....	74
Figura 108: Transposição O <sup>0</sup> da série do <i>Concerto</i> .....	86

Figura 109: Transposição I <sup>0</sup> da série do <i>Concerto</i> .....	86
Figura 110: Matriz da série do <i>Concerto</i> .....	87
Figura 111: <i>Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara</i> (compassos 264 e 265 / redução) .....	88
Figura 112: <i>Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara</i> (compasso 19 / partitura de estudo) .....	89
Figura 113: <i>Impromptus (I Recitativo / compassos 1 a 3)</i> .....	90
Figura 114: <i>Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara</i> (compassos 1 a 4 / redução) .....	90
Figura 115: <i>Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara</i> (compasso 463 / partitura de estudo) .....	96
Figura 116: <i>Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara</i> (compasso 463 / redução) .....	96
Figura 117: <i>Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara</i> (compasso 425 / redução) .....	96
Figura 118: <i>Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara</i> (compasso 425 / partitura de estudo) .....	97
Figura 119: <i>Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara</i> (compasso 447 / redução) .....	97
Figura 120: <i>Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara</i> (compasso 447 / partitura de estudo) .....	97
Figura 121: <i>Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara</i> (compasso 486 / redução) .....	98
Figura 122: <i>Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara</i> (compasso 486 / partitura de estudo) .....	98
Figura 123: <i>Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara</i> (compassos 406 a 408 / redução) .....	99
Figura 124: <i>Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara</i> (compassos 40 a 42 / redução) .....	99
Figura 125: <i>Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara</i> (compasso 192 / redução) .....	99
Figura 126: <i>Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara</i> (compasso 220 / redução) .....	100
Figura 127: <i>Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara</i> (compasso 485 / redução) .....	101
Figura 128: <i>Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara</i> (compassos 2 e 3 / redução) .....	103
Figura 129: <i>Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara</i> (compasso 4 / redução) .....	103
Figura 130: <i>Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara</i> (compasso 37 / redução) .....	104
Figura 131: <i>Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara</i> (compasso 11 / redução) .....	104
Figura 132: <i>Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara</i> (compasso 85 / redução) .....	104
Figura 133: <i>Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara</i> (compasso 93 / redução) .....	105
Figura 134: <i>Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara</i> (compasso 156 / redução) .....	105
Figura 135: <i>Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara</i> (compasso 253 / redução) .....	105
Figura 136: <i>Impromptus (II Agitato / compasso 32)</i> .....	106
Figura 137: <i>Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara</i> (compasso 17 / redução) .....	106
Figura 138: <i>Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara</i> (compasso 19 / redução) .....	107

Figura 139: <i>Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara</i> (compasso 37 / redução) .....	108
Figura 140: <i>Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara</i> (compasso 38 / redução) .....	108
Figura 141: <i>Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara</i> (compasso 39 / redução) .....	108
Figura 142: <i>Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara</i> (compasso 44 / redução) .....	109
Figura 143: <i>Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara</i> (compasso 45 / redução) .....	109
Figura 144: <i>Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara</i> (compasso 10 / redução) .....	110
Figura 145: <i>Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara</i> (compasso 69 / redução) .....	110
Figura 146: <i>Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara</i> (compassos 82 e 83 / redução) .....	111
Figura 147: <i>Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara</i> (compasso 137 / redução) .....	111
Figura 148: <i>Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara</i> (compasso 162 / redução) .....	111
Figura 149: <i>Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara</i> (compasso 167 / redução) .....	112
Figura 150: <i>Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara</i> (compassos 185 e 186 / redução) .....	112
Figura 151: <i>Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara</i> (compassos 192 e 193 / redução) .....	112
Figura 152: <i>Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara</i> (compasso 198 / redução) .....	113
Figura 153: <i>Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara</i> (compasso 409 / redução) .....	113
Figura 154: <i>Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara</i> (compassos 208 e 209 / redução) .....	113
Figura 155: <i>Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara</i> (compasso 220 / redução) .....	114
Figura 156: <i>Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara</i> (compasso 231 / redução) .....	114
Figura 157: <i>Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara</i> (compasso 231 / redução) .....	115
Figura 158: <i>Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara</i> (compasso 231 / redução) .....	115
Figura 159: <i>Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara</i> (compasso 231 / redução) .....	115
Figura 160: <i>Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara</i> (compasso 231 / redução) .....	116
Figura 161: <i>Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara</i> (compasso 231 / redução) .....	116
Figura 162: <i>Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara</i> (compasso 177 / redução) .....	117
Figura 163: <i>Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara</i> (compasso 276 / redução) .....	117
Figura 164: <i>Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara</i> (compasso 322 / redução) .....	117
Figura 165: <i>Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara</i> (compasso 515 / redução) .....	118
Figura 166: <i>Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara</i> (compasso 516 / redução) .....	118
Figura 167: <i>Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara</i> (compasso 529 / redução) .....	118
Figura 168: <i>Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara</i> (compasso 234 / redução) .....	119



Figura 169: <i>Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara</i> (compasso 237 / redução) .....	119
Figura 170: <i>Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara</i> (compasso 244 / redução) .....	119
Figura 171: <i>Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara</i> (compasso 246 / redução) .....	120
Figura 172: <i>Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara</i> (compasso 255 / redução) .....	120
Figura 173: <i>Folios</i> (II andamento / 4. <sup>a</sup> linha da página 4) .....	121
Figura 174: <i>Equinox</i> (compasso 42) .....	122
Figura 175: <i>Intermezzo No. 2, Op. 117: Andante Moderato</i> (compasso 33) .....	122
Figura 176: Utilização do polegar de acordo com Potter .....	123
Figura 177: <i>Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara</i> (compasso 277 / redução) .....	124
Figura 178: <i>Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara</i> (compasso 279 / redução) .....	124
Figura 179: <i>Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara</i> (compasso 280 / redução) .....	124
Figura 180: <i>Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara</i> (compasso 280 / redução) .....	125
Figura 181: <i>Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara</i> (compasso 283 / redução) .....	125
Figura 182: <i>Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara</i> (compasso 284 / redução) .....	126
Figura 183: <i>Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara</i> (compasso 284 / redução) .....	126
Figura 184: <i>Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara</i> (compasso 284 / redução) .....	126
Figura 185: <i>Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara</i> (compasso 285 / redução) .....	127
Figura 186: <i>Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara</i> (compasso 285 / redução) .....	127
Figura 187: <i>Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara</i> (compasso 331 / redução) .....	128
Figura 188: <i>Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara</i> (compasso 333 / redução) .....	128
Figura 189: <i>Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara</i> (compasso 334 / redução) .....	128
Figura 190: <i>Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara</i> (compasso 336 / redução) .....	129
Figura 191: <i>Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara</i> (compasso 337 / redução) .....	129
Figura 192: <i>Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara</i> (compasso 338 / redução) .....	129
Figura 193: <i>Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara</i> (compasso 339 / redução) .....	130
Figura 194: <i>Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara</i> (compasso 341 / redução) .....	130
Figura 195: <i>Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara</i> (compassos 355 e 356 / redução) .....	131
Figura 196: <i>Concerto for Stan Getz</i> (compassos 198 a 202 / partitura geral) .....	131
Figura 197: <i>Concerto for Stan Getz</i> (compassos 198 a 202 / redução) .....	132
Figura 198: <i>Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara</i> (compasso 362 / redução) .....	132

Figura 199: <i>Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara</i> (compasso 373 / redução) .....	133
Figura 200: <i>Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara</i> (compasso 440 / redução) .....	133
Figura 201: <i>Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara</i> (compasso 483 / redução) .....	133
Figura 202: <i>Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara</i> (compasso 378 / redução) .....	134
Figura 203: <i>Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara</i> (compasso 422 / redução) .....	134
Figura 204: <i>Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara</i> (compasso 381 / redução) .....	134
Figura 205: <i>Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara</i> (compasso 425 / partitura de estudo) ...	135
Figura 206: <i>Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara</i> (compasso 411 / redução) .....	135
Figura 207: <i>Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara</i> (compasso 482 / redução) .....	136
Figura 208: <i>Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara</i> (compasso 485 / redução) .....	136
Figura 209: <i>Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara</i> (compassos 511 e 512 / redução) .....	137
Figura 210: <i>Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara</i> (compassos 531 e 532 / redução) .....	137

## **Lista de abreviaturas**

b – bemol (por exemplo: Sib = Si bemol)

# – sustenido (por exemplo: Sol# = Sol sustenido)

m – menor

M – Maior

O – transposição Original da série

I – transposição Inversa da série

R – transposição Retrógrada da série

RI – transposição Inversa da Retrógrada da série

## Introdução

Este trabalho tem como objectivo realizar um estudo aprofundado do *Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara* (1970) de Richard Rodney Bennett, baseado em bibliografia publicada e em três entrevistas realizadas no contexto do próprio projecto. Propõe ainda uma análise da obra em distintos níveis de escrita, estrutura, morfologia e idioma instrumental no sentido de avaliar as suas implicações na interpretação da parte solista. Proponho também uma hipótese para explicar o facto de este concerto ser pouco conhecido e tocado no universo da guitarra clássica e ainda mais no universo da música erudita (não há registo de ter sido estreado em Portugal), relacioná-lo com o êxito dos *Impromptus* (peça que serviu para o compositor se familiarizar com as idiossincrasias da escrita para este instrumento antes de responder à encomenda do concerto), uma vez que nesta última houve uma inclusão em programas de concerto de vários grandes intérpretes, inclusão no cânone do repertório de estudo e realização de grande número de gravações comerciais, tendo em conta que é, tal como o concerto, uma peça com uma linguagem atonal e, segundo o próprio compositor, um “workshop composicional”. Pretendo ainda relacionar a pouca atenção que o concerto teve com a própria problemática da inclusão de concertos para guitarra na programação de salas de concerto fora do universo dos festivais específicos e com a crise da música contemporânea em geral.

Este trabalho apresenta ainda um levantamento das obras deste compositor cuja instrumentação inclui a guitarra clássica e que reúne, além do *Concerto*: duas obras solo, duas canções, um arranjo de um ciclo de canções (originalmente para alaúde), uma obra para tenor e grande ensemble, duas óperas, música incidental para teatro e música para cinema.

## **Estado da arte**

Este trabalho tem como área geral a das práticas interpretativas da guitarra clássica, mais especificamente a interpretação de uma obra do século XX, que vai ser analisada no estudo de caso. Dado que, para além do estudo de caso, este trabalho inclui ainda um compêndio da música para guitarra clássica do compositor, o trabalho abrange também o âmbito da monografia. As sub-áreas do trabalho são: os estudos de técnica instrumental, análise musical e estudos de repertório. Não integra o horizonte deste estudo a análise em profundidade das partes para guitarra, outros instrumentos, nem da direcção de orquestra ou ensemble das obras de música de câmara, ópera, solo, nem da música jazz, cinema ou teatro, pois o corpo de trabalho seria demasiado vasto. Acresce que algumas obras já foram analisadas em trabalhos anteriores e outras têm pouca relevância para o repertório da guitarra (aquelas que se inserem nos quadros da música jazz, para cinema e teatro). Será contudo realizada uma breve descrição destas, com comentários relativos às suas edições, algumas questões de interpretação da parte da guitarra, a sua dificuldade, estilo e linguagem. Também não será realizado um estudo aprofundado de análise composicional, esse estudo sairia do âmbito proposto, mas vai ser apresentada uma análise sucinta da obra do estudo de caso.

## **Sub-áreas e abordagens específicas**

A abordagem da técnica instrumental será baseada nos métodos de Abel Carlevaro (1974) e Scott Tennant (2005), mas não será conservadora, pois vão ser propostas soluções técnicas inspiradas nas de outros instrumentos, nomeadamente a técnica de utilização do polegar da mão esquerda típicas do contrabaixo ou violoncelo (posição de pestana) baseada no método de Louis Potter Jr. (1996) e de práticas fora do universo da música clássica, mais concretamente a *alzapúa* do flamenco, descritas no método de Tennant (2005: 43). O objectivo de usar estas técnicas heterodoxas é propor uma alternativa à abordagem tradicional e alargar os recursos interpretativos, uma vez que são técnicas que se adaptam à anatomia de quem as propõe. Poderão apresentar as desvantagens de não se poderem adaptar a todos os guitarristas ou produzirem um efeito

menos habitual mas a sua aplicação é subjectiva, tal como a natureza da interpretação, e tem como fundamento os princípios e opiniões estéticas do autor. Para além de apresentadas soluções para passagens difíceis do ponto de vista técnico e musical, comentários à digitação da edição e novas soluções, serão ainda abordados problemas da edição e como resolvê-los.

A análise musical vai incidir na linguagem, estilo, procedimentos típicos e assinaturas do compositor, mas terá uma abordagem relativamente superficial, pois o foco serão as suas aplicações na performance. A música de Bennett não é serialista integral e tem várias implicações tonais. Porém, serão usados alguns conceitos associados à teoria de Allen Forte como “hexacorde” para determinar conjunto de 6 notas ou “combinatoriedade”, adequados para analisar a música do compositor, ao lado de conceitos típicos da análise de música tonal.

No âmbito dos estudos de repertório concertante da guitarra clássica será feita uma análise histórica da criação do repertório no século XX e a selecção de obras mais importantes, tendo como principais critérios quem encomendou, estreou, gravou a obra ou a quem é dedicada, repercussão da obra e estatuto do compositor. Vai ser apresentada uma hipótese de aplicação do conceito de cânone ao repertório concertante da guitarra clássica e serão analisadas as suas consequências e investigados os factores que fazem com que uma obra passe a pertencer ao suposto cânone. A obra em estudo de caso será contextualizada no repertório e sujeita a esta análise.

Serão somente analisadas obras para uma guitarra solista e orquestra ou ensemble, abrindo apenas excepção no caso do repertório português para referir obras para várias guitarras solistas e orquestra, guitarra solista, outro instrumento solista e orquestra, e guitarra acústica e orquestra, pelo facto de este repertório ser muito reduzido.

## **Estudos precedentes sobre o *Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara* (1970) de R. R. Bennett**

Existe escassa informação específica relativamente ao *Concerto* de Bennett, e a pesquisa bibliográfica revelou uma ausência de estudos académicos precedentes em relação a este. Não existe propriamente uma abordagem concorrente, e as entrevistas e críticas ao concerto, à sua edição e à gravação de Julian Bream (Bream, J., Atherton, D. 1973) não comentam problemas específicos relacionados com a interpretação. A crítica aquando da estreia absoluta não foi unânime mas maioritariamente positiva, favorecendo a orquestração e a qualidade da escrita e das interpretações.

Jim Tosone realizou uma série de 3 entrevistas com Richard Rodney Bennett, Julian Bream e David Leisner onde recolhe informações e opiniões sobre o *Concerto*, entre outros assuntos (Tosone, 2000: 64). Estas incidem mais sobre as obras solo do compositor. Sobre o *Concerto* em específico há poucas questões nas entrevistas referentes ao contexto da sua criação, a sua importância -a obra é defendida por Bream (Tosone, 2000; 75) e Leisner (Apêndice 2) - como uma substancial contribuição para o repertório), a peculiaridade da orquestração, e uma comparação de interpretações de Julian Bream e John Williams. Em *A life on the road* (Palmer, Bream, 1983) e *My life in music* (Balmer, 2006), respectivamente livro e filme biográficos de Julian Bream, temos referências ao *Concerto* pelo próprio intérprete (e também por Bennett em *My life in music*), descrevendo a sua criação, episódios relacionados com a gravação e apresentando críticas à obra e ao compositor, elogiando ambos e constatando uma falta de flexibilidade no compositor para adaptações após a conclusão da escrita de uma obra.

Bennett é também pouco estudado a nível académico, não sendo comum analisar a sua música em cursos de composição e trabalhos académicos no âmbito da composição. Dos poucos artigos encontrados, os de Susan Bradshaw publicados no *The Musical Times* foram substancialmente úteis para este trabalho. Num deles, Bradshaw analisou os procedimentos composicionais e questões relacionadas com o estilo do compositor em obras da mesma época do *Concerto*, infelizmente nenhuma delas com guitarra (Bradshaw, 1982). Bradshaw comenta a produtividade e criatividade do compositor, a sua utilização livre do sistema serial, a relação entre a harmonia e a melodia e a estrutura na forma, a consistência na sua linguagem e o seu afastamento em relação à escrita

vanguardista de compositores seus contemporâneos. Esta autora foi quem mais analisou a linguagem e as obras de Bennett e escreveu ainda a sua entrada no *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Bradshaw, 2001).

Foram consultados vários artigos e estudos sobre o repertório para guitarra dos seguintes autores: Stephen Goss (2000) – artigo sobre a construção e evolução do repertório solo, os seus problemas e diferenças em relação ao repertório de outros instrumentos; Fábio Zanon (2010 e 2003) – dois programas de rádio sobre o repertório e seus intérpretes numa perspectiva abrangente e inclusiva; Piñeiro Nagy (2007) – programa de rádio com características semelhantes ao anteriormente citado; Sidney Molina Jr. (2006) – tese de doutoramento focada no repertório gravado por Julian Bream, que identifica as gravações como fulcrais para a construção de um cânone; Mark Delpriora (2004) – artigo sobre repertório americano e a sua diversidade, incluindo concertos para guitarra e orquestra; Matanya Ophee (2001) – palestra sobre os preconceitos relacionados com o instrumento, repertório e formato de recital típicos de Tárrega e Segovia, primazia de um repertório espanhol de carácter sedutor solista, actividade quase exclusivamente remetida para os festivais, masterclasses e competições da especialidade e as recentes tendências de programação de repertório *cross-over* em detrimento de obras de maior importância; e Graham Wade (2001) – obra sobre a história do instrumento e o seu repertório desde a Renascença ao século XX. Apenas Sidney Molina Jr. refere o *Concerto* no seu trabalho, mas sem nenhuma análise ou informação nova, assim como Fábio Zanon, num programa de rádio, apenas sucintamente. Piñeiro Nagy dedica também parte de um programa de rádio ao *Concerto*, mas não acrescenta mais informação ou análise do que a referida no livro *A life on the road*. Existem alguns estudos que analisam, tal como este trabalho, um ou mais concertos em específico, mas a pesquisa só encontrou uma tese que faz um levantamento do repertório concertante para guitarra e orquestra/ensemble, de Renato Sampaio Almeida (2006). O autor realiza uma descrição histórica da criação repertório – útil para a realização deste trabalho – com breves notas sobre cada obra, mas não analisa questões relacionadas com a aplicação do conceito de cânone.

Dado os escassos recursos que poderiam ser usados como fontes, realizaram-se três entrevistas com o intuito de aumentar as referências: com David Leisner (Leisner,



Apêndice 2), que colaborou com o compositor – informações e comentários sobre a colaboração com o compositor e as obras por si editadas e uma retrospectiva sobre a entrevista com Tosone; com Michael Blake Watkins (Watkins, Apêndice 1), antigo aluno do compositor, com quem também colaborou – informações e comentários sobre colaboração com o compositor e as obras por si editadas, rectificação de informação incorrecta na biografia da autoria de Meredith (Meredith, Harris, 2010) e alargamento do âmbito das perguntas sobre a sua experiência como instrumentista e compositor, visto tratar-se de um guitarrista, alaudista e compositor sobre o qual não existe muita informação disponível; e por último com Fábio Zanon (Zanon, Apêndice 3), maestro e um dos guitarristas com maior experiência e conhecimento do repertório concertante para guitarra a nível mundial – criação de referências sobre questões relacionadas com o repertório concertante, comentários sobre linguagem e obras do compositor. Para além destas entrevistas, este trabalho pôde ainda contar com as contribuições para apoio na análise em comunicação pessoal de Christopher Bochmann, antigo aluno de Bennett e versado no seu estilo, e de Dejan Ivanović, guitarrista com um vasto conhecimento da obra para guitarra de Bennett e co-orientador deste trabalho.

### **Estudos precedentes sobre a obra para guitarra solo e obras de música de câmara e orquestra com guitarra de R. R. Bennett**

Ao contrário do caso do *Concerto*, as duas obras para guitarra solo foram já analisadas academicamente mais do que uma vez e contam com alguns artigos publicados, quase todos em revistas dedicadas à guitarra. O trabalho de Steven Raisor (1999) sobre música serial para guitarra solo apresenta num dos capítulos uma análise formal e da utilização da série na obra *Impromptus*, particularmente importante para a análise neste trabalho, pois os processos seriais são muito semelhantes e algumas ideias são idênticas. Tem no entanto poucas referências à interpretação da obra, focando-se na análise composicional. Na sua tese de doutoramento, Zachary Johnson (2011) trabalhou ambas as peças solo de Bennett, igualmente importante para análise do presente trabalho, e apresenta uma análise formal e da utilização da série nas obras *Impromptus* e *Sonata*, contexto da criação das obras, informação biográfica sobre o compositor e algumas características da sua linguagem, mas, tal como em Raisor, com poucas informações

relativas à interpretação das obras. A análise de *Impromptus* segue o mesmo método de Risor: uma abordagem segundo os princípios de Allen Forte (*Structures of Atonal Music*) e Joseph Straus (*Introduction to Post-Tonal Theory*), normalmente mais adequada para música com uma base mais teórica como a serialista integral, ao contrário do caso de Bennett, que usa o serialismo de uma maneira mais livre e com bastantes exemplos do recurso à sua intuição. Existem ainda artigos de Bosman (1981) e Duarte (1982) que apresentam breves análises de *Impromptus*, sendo o primeiro mais focado nos procedimentos seriais da obra.

Procedimentos seriais, harmónicos e forma da *Sonata* e da obra para tenor e orquestra *Lovesongs* foram analisadas por Susan Bradshaw no artigo *Bennett's Versatility* (Bradshaw, 1984). Também podemos encontrar, na tese de doutoramento de Dejan Ivanović (2015), uma análise dos processos editoriais na obra *Sonata*, particularmente importante na comparação da versão manuscrita editada pelo compositor com o auxílio de Leisner e na versão editada por Bream e publicada pela Chester Novello com várias alterações. Lance Bosman (1985) tem uma análise da *Sonata* publicada em artigo, incluindo descrição da forma, contexto da criação da obra, citada na análise de Johnson e Ivanovic. Para além das já citadas entrevistas, Tosone realizou ainda uma análise da música de Bennett para guitarra (Tosone, 1996), tal como Graham Wade (1985). Por fim, Angelo Gilardino inclui Bennett no seu artigo *La musica contemporanea per chitarra in Gran Bretagna*, que discute obras para guitarra de vários compositores britânicos do século XX tendo como pano de fundo as performances de Julian Bream e John Williams (Craggs, 1990).

## **Conclusão**

Apesar de a obra *Impromptus* do compositor ser estudada com frequência nos cursos de guitarra, mais nenhuma das suas outras obras para guitarra partilha desta popularidade, apesar de terem também muita qualidade e de serem aceites como obras importantes no repertório do instrumento. Este trabalho de projecto colmata estas lacunas existentes no âmbito das práticas performativas da guitarra clássica e cria fontes para futura investigação. Contribui também com uma análise ainda que sucinta do papel

da guitarra na orquestração das óperas, música de cinema e música para teatro deste compositor, obras sobre as quais existe muito pouca informação.

## Parte A

### I - A guitarra na música de Richard Rodney Bennett:

#### *Interpol*

A banda sonora de *Interpol* foi uma das primeiras composições para cinema de Bennett e a primeira para uma longa metragem, revelando-se lucrativa no que diz respeito a direitos autorais (Meredith, Harris, 2010). Composta em 1956 e estreada com o filme no ano seguinte, tem um estilo mais ligado à música comercial e ao jazz, completamente diferente das suas obras de música erudita, principalmente tendo em conta que Bennett estava a estudar com Boulez em 1957 e a sua música adquiriu nessa altura um nível de complexidade e linguagem semelhante à do professor. Como é habitual na música para cinema, a música foi usada para caracterizar a acção e o cenário do filme. Existem dois solos de guitarra clássica e uma valsa para duo com violino, "tocados" por músicos de rua na acção do próprio filme. A guitarra e o seu som são assim associados à música de rua e popular, usada inicialmente para caracterizar Lisboa, apesar de o estilo do tema ser mais semelhante à música de salão espanhola de Francisco Tárrega e Isaac Albeniz (inicialmente parece haver uma analogia com *Cadiz* da *Suite española*) do que à portuguesa, para a qual, eventualmente, uma guitarra portuguesa seria mais adequado. No entanto, o mais confuso é ouvir o som de guitarra clássica acompanhado pela imagem de um músico de rua com uma guitarra eléctrica. O segundo tema é uma *habanera*, inicialmente para a guitarra solo e depois apresentado e desenvolvido pela orquestra. Na valsa para violino e guitarra com forma ABA em estilo popular, que caracteriza a cidade de Atenas, a guitarra assume a função de acompanhamento típico marcando o primeiro tempo com uma nota do baixo e o segundo e terceiro com acordes.

Esta curta crítica teve por base a consulta do próprio filme, pois a partitura não está disponível para consulta. Não se sabe se Bennett teve aconselhamento de um guitarrista, mas dado que não se trata de composição de música erudita, possivelmente o compositor escreveu a melodia e a cifra correspondente ao acorde em cada mudança harmónica (como na escrita de jazz) ou aprovou o arranjo por parte do guitarrista que gravou a faixa.

Bennett incluiu ainda a guitarra na instrumentação da sua banda sonora mais bem sucedida, *Murder on the Orient Express* (1974), com a indicação na partitura de "rhythm guitar", que se refere, à partida, a uma guitarra acústica, e não clássica.

### ***Lament***

Canção para tenor e guitarra dedicada ao duo Peter Pears e Julian Bream, de 1960, que a estrearam no mesmo ano, com texto de Chidiok Tichbourne. Esta é a primeira peça que Bennett escreve para guitarra (excluindo a banda sonora de *Interpol*). A canção foi editada pela extinta Mills Music, e a cópia da partitura para análise foi oferecida pela Britten-Pears Foundation. Na carta que acompanha a partitura, Bennett pede desculpa por ter demorado a responder à sugestão de Pears para que escrevesse uma peça para esta formação e esclarece que teve problemas em escrever para guitarra (provavelmente devido à sua inexperiência na escrita para o instrumento) e na procura de texto adequado. Comenta ainda que algumas passagens são exigentes para o canto, e esta foi possivelmente uma das motivações para que Pears e Bream não a incluíssem no seu repertório habitual.

A canção é curta (duração aproximada de 5'30), em andamento *Andante*, tem a linguagem atonal romântica típica das obras eruditas de Bennett deste período e usa as suas técnicas e procedimentos habituais: baseia-se numa série dodecafónica (Lá - Dó# - Dó - Mi - Fá - Láb - Sib - Sol - Fá# - Ré - Mib - Si), realiza permutas entre transposições da série por elisões, repete notas, etc. Nota-se que o compositor evita ataques simultâneos entre a guitarra e o canto e raramente usa acordes de mais de 3 notas. A guitarra assume uma função secundária em quase toda a peça, comentando a linha do canto, e ocasionalmente tem passagens a solo com pequenas sugestões de contraponto.

**Figura 1: *Lament* (compasso 22)**



**Fonte: Edição Mills Music (1960)**

Apesar de Bennett referir ter tido problemas na escrita para guitarra, a peça explora todos os registos do instrumento, a escrita é simples e transparente, sem grandes dificuldades técnicas e sem qualquer impossibilidade técnica. Tem no entanto algumas passagens pouco guitarrísticas, como no compasso 28 para o 29, cujos acordes obrigam a extensões e saltos

**Figura 2: *Lament* (compassos 28 e 29)**



**Fonte: Edição Mills Music (1960)**

e o acorde do compasso 52, que obriga a uma extensão do dedo 4 com barra na I posição.

**Figura 3: *Lament* (compasso 52)**



**Fonte: Edição Mills Music (1960)**

## *One Evening / Ballad*

Canção para tenor e guitarra, de 1964, encomenda pela Jupiter Records para a gravação do LP *Jupiter Book of Contemporary Ballads* gravado por Wilfred Brown e Desmond Dupré em 1965. Este LP não foi consultado devido a estar fora de circulação e ser de difícil acesso, mas sabe-se, através da consulta do catálogo da British Library, que a faixa da canção intitula-se *One Evening*, título do poema de W. H. Auden no qual é baseada. A peça não está publicada, e a edição está erradamente atribuída à Universal nas listas de repertório consultadas. A cópia do manuscrito utilizada é proveniente do arquivo pessoal de Jane Manning, que a interpretou acompanhada por Roland Harker em 1971 para a BBC Rádio 3, e foi cedida pela própria. Na partitura existe uma dedicatória a Wilfred Brown e a John Williams e a indicação de duração aproximada de 7 minutos. Tal como *Lament*, cópias desta peça são de extrema raridade e desconhecidas no repertório.

Estilisticamente, é muito diferente das obras da mesma altura: não é jazz, não tem um estilo comercial, não é atonal (nem serial), nem parece um pastiche. É uma canção tonal/modal romântica, inicialmente estrófica e com uma harmonia simples, mas revelando alguma fantasia na construção formal, polirritmia, bastantes indicações de agógica e mudanças de andamento e ainda harmonias inesperadas, mas sem pretensões. A parte da guitarra tem uma função de acompanhamento e suporte harmónico durante toda a peça, com variadas figurações de arpejo e acordes plaqué, por vezes com uma escrita mais pianística que guitarrística e sempre num registo relativamente grave (a nota mais aguda é um Sol no III trasto da 1.<sup>a</sup> corda que, na oitava real, é a nota da 2.<sup>a</sup> linha numa clave de Sol). Tem, no entanto, vários problemas técnicos, pois há acordes demasiado difíceis de realizar e outros mesmo impossíveis. Bennett recorreu a uma *scordatura* com 6.<sup>a</sup> corda em Ré (que volta a usar em *Victory*), e a escrita de vários acordes dão a entender que este talvez tenha sobreavaliado a possibilidade da utilização do polegar da mão esquerda, ao estilo de Carulli (como é sugerida anos mais tarde por Watkins na digitação do *Concerto*), mas com extensões e em demasiadas cordas ao mesmo tempo, como irei referir de seguida.

Apesar da possibilidade de manter um bom *legato* nos compassos iniciais (que se tornaram a base do acompanhamento na parte A), no 3.<sup>o</sup> compasso da 2.<sup>a</sup> linha da 1.<sup>a</sup>

página (sem contar com capa)

**Figura 4: *Ballad* (compasso 5 de A)**



**Fonte: Jane Manning (1964)**

(e suas repetições), mantê-lo consistentemente torna-se difícil: é possível sustentar algumas notas, mas não da mesma maneira que no material da introdução, onde temos praticamente sempre uma nota por corda.

Na página seguinte encontramos dois acordes com problemas de execução. O primeiro, no 4.º compasso da 5.ª linha,

**Figura 5: *Ballad* (compasso 5 de F)**



**Fonte: Jane Manning (1964)**

é muito difícil de realizar, apenas possível se se utilizarem técnicas heterodoxas. O compositor deve ter idealizado a utilização do polegar nas duas cordas graves, mas esta técnica não é acessível a todos os guitarristas (nem em todos os instrumentos, pela largura do braço). Outras soluções de execução incluem execução de barra com o dedo 2 em 3 cordas ou execução duas barras, uma com o dedo 2 e uma com o dedo 4. Este acorde (que será repetido várias vezes) necessita eventualmente de uma solução alternativa (ou seja) ou de uma edição, cortando uma ou duas notas.

O segundo acorde, no compasso seguinte (e suas repetições posteriores),



**Figura 6: *Ballad* (compasso 6 de F)**

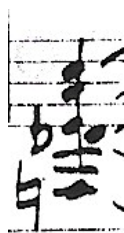


**Fonte: Jane Manning (1964)**

é praticamente impossível de realizar nesta afinação. Bennett deve ter idealizado a utilização do polegar na nota Mi em extensão (ao mesmo tempo que também é necessária uma outra extensão para o dedo 4). Uma solução seria realizar a nota Mib em harmónico artificial, arpejando o acorde. Há que dar atenção à indicação de expressão *poco arpegg* que implica que, com esta opção, o arpejo e aflorar do harmónico deveriam ser realizados com muita rapidez para seguir as intenções do compositor, o que o torna muito pouco exequível, para além da dificuldade em equalizar a dinâmica e timbre entre o harmónico e as outras notas. Este acorde necessita de edição onde se omita uma nota, possivelmente o Dób, a nota cantada ao mesmo tempo do acorde, ou mudança de oitava no Mib.

No 3.º compasso da 5.ª linha da 3.ª página

**Figura 7: *Ballad* (compasso 2 de J)**



**Fonte: Jane Manning (1964)**

temos de novo um acorde muito difícil de realizar nesta afinação, pois implicaria a utilização do polegar ao estilo de Carulli na nota Fá natural ou uma barra com o dedo 2 para as notas Mi e Lá ou ainda a utilização do polegar ao estilo da posição de pestana na nota Dó. Seria prudente acrescentar uma ossia onde, por exemplo, omitir a nota Dó, a cantada ao mesmo tempo do acorde, ou, em último recurso, a mudança de oitava das notas Dó e Réb e eventual alteração da ordem das notas no arpejo escrito em semicolcheias.

Na mesma página, na penúltima linha, existe mais um exemplo de escrita pouco guitarrística, principalmente na passagem do 1.º para o 2.º compasso,

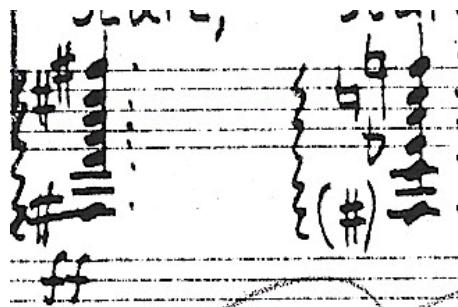
**Figura 8: *Ballad* (compassos 4 e 5 de J)**



**Fonte: Jane Manning (1964)**

com constantes mudanças de posição e nos acordes do 2.º compasso (igual ao 4.º).

**Figura 9: *Ballad* (compasso 5 de J)**



**Fonte: Jane Manning (1964)**

Apesar de ambos os acordes do 2.º compasso serem exequíveis, a passagem de um para o outro, mudando de posição e sem nenhum dedo pivot ou corda solta, torna-o um pouco incómodo e sem possibilidade de *legato*.

Na 4.<sup>a</sup> página, no último compasso da penúltima linha, existe um acorde impossível de realizar e de difícil edição:

**Figura 10: *Ballad* (compasso 5 de N)**



**Fonte: Jane Manning (1964)**

Aqui Bennett deve ter assumido que seria possível realizar o Mib com o polegar num acorde que necessita de uma barra na II posição. Para manter a harmonia e inversão do acorde seria necessário omitir notas repetidas: uma das notas Solb e a nota Mib (esta última cantada simultaneamente), o que, apesar de aceitável, deixa o acorde com menos corpo e ressonância. Se não se tocar o Mib na 6.<sup>a</sup> corda estaremos a mudar a inversão do acorde, o que pode não ser satisfatório. Soluções como a utilização do polegar ao estilo da posição de pestana para a nota mais aguda pode ser muito rebuscado como solução única para alguns guitarristas, assim como tocar o Mib na 6.<sup>a</sup> com a mão direita em *tapping* depois de arpejar o acorde a partir da 5.<sup>a</sup> corda.

### ***Timon of Athens***

Música incidental encomendada em 1965 pela Royal Shakespeare Company para uma produção da peça de Shakespeare com o mesmo nome encenada por John Schlesinger. A música foi estreada pela Royal Shakespeare Wind Band dirigida por Guy Woolfenden. Este é um dos exemplos de composição num estilo pastiche na obra de Bennett, com uma linguagem modal, neoclássica.

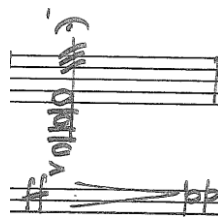
A instrumentação é a seguinte: 1 flauta (e 1 piccolo), 1 clarinete, 1 fagote, 1 trompa (e 1 cromorno), 2 trompetes, 1 trombone, percussão, 1 guitarra (e 1 alaúde). No n.º 14 está anotada na partitura a utilização de fita magnética.

A partitura completa providenciada pela The Shakespeare Birthplace Trust é uma versão não revista (é possível que tal versão não exista e esta partitura tenha sido utilizada, seguindo os apontamentos), e mesmo a parte de guitarra revista tem várias secções rasuradas e é acompanhada de uma outra versão, em folhas de menores dimensões, uma delas escrita com uma caligrafia diferente e anotações. A partir dessas anotações sabe-se que a formação usou maestro. A guitarra intervém nos seguintes números musicais: *Andante (M.1)*; 2. *Timon's Entry*; 4. *Banquet*; 7. *Masque*; N.º 10A e B (possivelmente para alaúde); 12. *2nd Banquet*; N.º 12A; N.º 13A *March*. De acordo com a partitura geral existia ainda um 19.º número musical para flauta e guitarra na partitura geral, que foi, ao que parece, retirado.

**Andante (M.I):** possivelmente uma entrada em compasso binário, para fagote, trompa, percussão (címbalos) e guitarra. Com uma formação invulgar, consiste praticamente num solo para fagote com apontamentos dos restantes instrumentos em acordes dissonantes no final de cada frase, na sua maioria em suspensão: Mi, Si, Fá ou Mi M com 9.<sup>a</sup>m agregada, contando com o Sol# do fagote, e o acorde Fá, Si, Mi, Ré, que funciona como uma substituição de dominante. A melodia do fagote é enigmática e sombria, constituída por frases simples e curtas. Prevalece a sonoridade dos acordes de 4.<sup>as</sup> perfeitas e 4.<sup>as</sup> aumentadas.

Os acordes da parte da guitarra são todos realizáveis na I posição, ora arpejado ora em trémulo.

**Figura 11: *Timon of Athens* (Andante (M.I) / compasso 4 / parte da guitarra)**



**Fonte: The Shakespeare Birthplace Trust (1965)**

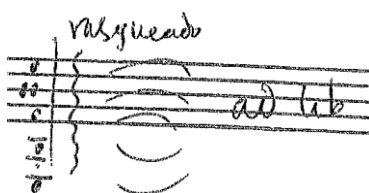
**Figura 12: *Timon of Athens* (Andante (M.I) / compasso 11 / parte da guitarra)**



**Fonte: The Shakespeare Birthplace Trust (1965)**

Note-se que na folha extra existem apontamentos para execução em *rasgueado ad lib* nos acordes em suspensão e que a esses acordes foram acrescentadas duas notas Si uníssono e uma nota Mi, que dobram as notas mais graves, possivelmente para ter mais ressonância.

Figura 13: *Timon of Athens* (*Andante* (M.1) / compasso 4 / folhas anexas)

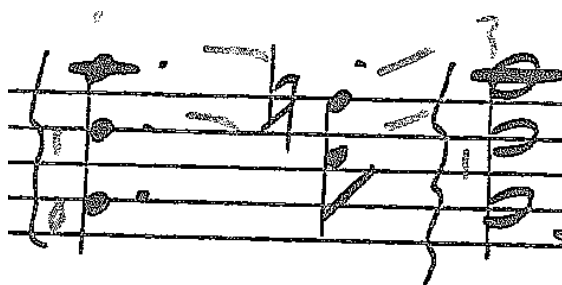


Fonte: The Shakespeare Birthplace Trust (1965)

Na última secção, o andamento alterava-se para *Meno mosso* e terminaria numa longa suspensão num acorde igual ao primeiro. No entanto, esta secção foi cortada na partitura geral. O final é semelhante e a duração reduzida para 50 segundos, aproximadamente.

2. *Timon's Entry*: um curto tutti *Allegro* em compasso quaternário para piccolo, clarinete, fagote, trompa, 2 trompetes, trombone, guitarra e percussão (caixa). A melodia ficou a cargo do piccolo e clarinete que realizam duas frases (a primeira frase foi cortada na partitura geral), a primeira no modo lídio em Sol que "modula" para lídio em Sib para a segunda frase e termina voltando a Sol. A sonoridade dos acordes de 5.<sup>as</sup> perfeitas é acentuada pela guitarra, neste número agrupada com a percussão na partitura geral.

Figura 14: *Timon of Athens* (*Timon's Entry* / compasso 1 / parte da guitarra)



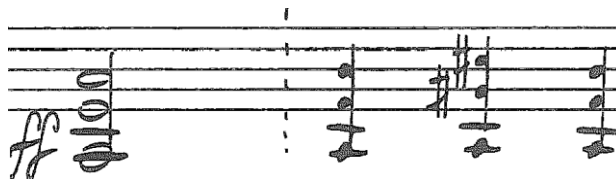
Fonte: The Shakespeare Birthplace Trust (1965)

Este número é semelhante ao 12A, tendo o mesmo material musical.

4. *Banquet*: também um curto tutti mas menos melodioso, *Maestoso* e em compasso 5/4 para flauta, clarinete, fagote, cromorno, trompa, 2 trompetes, trombone, guitarra e

percussão (caixa). A armação de clave de Ré Maior indica a polarização inicial em Ré e não uma tonalidade, pois os paralelismos em 4.<sup>as</sup> perfeitas pelos instrumentos mais agudos e o acompanhamento em acordes de 5.<sup>as</sup> perfeitas deixam transparecer uma sonoridade modal. A harmonia é construída com acordes de 4.<sup>as</sup>, 5.<sup>as</sup> e 2.<sup>as</sup>. Na segunda frase, a textura torna-se homorrítmica e os últimos compassos finais foram cortados. A guitarra está mais uma vez agrupada com a percussão, com acordes de 3 notas:

**Figura 15:** *Timon of Athens* (4. *Banquet* / compasso 1 / parte da guitarra)



Fonte: The Shakespeare Birthplace Trust (1965)

às quais uma foi acrescentada na partitura extra em caligrafia diferente, tendo ou uma nota dobrada à oitava ou dobrando outro instrumento:

**Figura 16:** *Timon of Athens* (4. *Banquet* / compasso 1 / folhas anexas)



Fonte: The Shakespeare Birthplace Trust (1965)

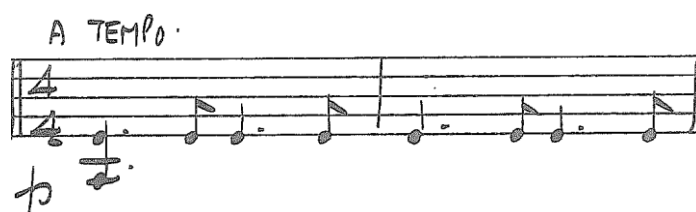
Inicialmente com um pedal em Lá, o baixo sobe para Ré e termina em Sol#. A execução é elementar e função da guitarra é essencialmente rítmica. Esta secção é idêntica ao n<sup>o</sup> 12. *2nd Banquet*.

**7. *Masque*:** é o número musical mais longo da partitura e mereceu a gravação no álbum *Sweet Swan of Avon* do ensemble English Serenata, dirigidos por Guy Woolfenden, ao lado de outros registos de música para peças de Shakespeare (Woolfenden, 2003). Todos os instrumentos estão presentes na instrumentação e mais uma vez a guitarra está agrupada com a percussão, tendo uma função essencialmente rítmica. Na introdução, a flauta executa um solo com vários trilos, acompanhada pela percussão, entre os mordentes acordais do tutti. Na secção seguinte, a flauta e o clarinete têm melodias em

homorritmia, acompanhadas pelo ensemble, com uma polarização em Lá (modo dórico). Do compasso 30 ao *Poco Piu Mosso* existe uma ponte com solos do fagote e clarinete em pergunta e resposta, com *accelerando*. A partir desta nova secção, mais dançável, a polarização passa para Mi. As melodias são formadas com notas da escala menor harmónica e o modo dórico com a 4.<sup>a</sup> aumentada. A utilização da pandeireta e crótalos na percussão e os acordes arpejados da guitarra definem também a mudança de carácter. A partir do 44.º compasso há um *accelerando* e aumento de tensão até a um final resolutivo.

A execução da parte da guitarra é muito simples, sempre realizável na I e II posições (eventualmente na V, como indicado na partitura, mas sem dificuldade), constituída principalmente por ostinatos rítmicos com notas isoladas,

**Figura 17:** *Timon of Athens* (7. *Masque* / compassos 16 e 17 / parte da guitarra)



**Fonte:** The Shakespeare Birthplace Trust (1965)

intervalos harmónicos:

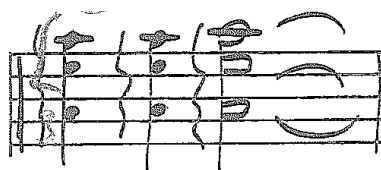
**Figura 18:** *Timon of Athens* (7. *Masque* / compassos 26 a 29 / parte da guitarra)



**Fonte:** The Shakespeare Birthplace Trust (1965)

e acordes de 3 notas:

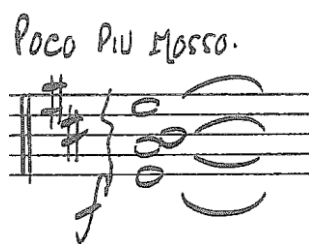
**Figura 19:** *Timon of Athens* (7. *Masque* / compasso 43 / parte da guitarra)



**Fonte:** The Shakespeare Birthplace Trust (1965)

aos quais se acrescenta o acorde arpejo Mi, Lá, Si, Mi no *Poco Piu Mosso*.

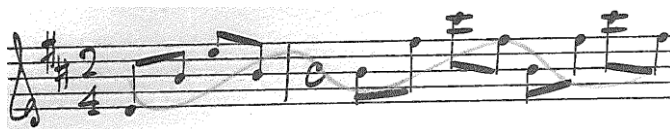
**Figura 20:** *Timon of Athens* (7. *Masque* / compasso 35 / parte da guitarra)



**Fonte:** The Shakespeare Birthplace Trust (1965)

A secção intermédia com arpejos de acordes de 5.<sup>as</sup> perfeitas foi cortada, sendo esta a única passagem em toda a partitura que obrigaria a uma execução na VII posição.

**Figura 21:** *Timon of Athens* (7. *Masque* / compassos 58 e 59 / parte da guitarra)

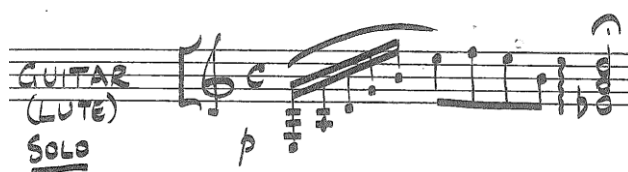


**Fonte:** The Shakespeare Birthplace Trust (1965)

A gravação do English Serenata tem pequenas adaptações em relação à partitura, como o corte de alguns compassos iniciais (o solo da flauta) e a exclusão da parte da guitarra.

**Nº 10:** O número 10 consiste em dois solos, um para flauta, outro para alaúde (de acordo com o que está assinalado na parte da guitarra), um duo para flauta e alaúde e a repetição do solo de alaúde. De acordo com a partitura geral, os números *10A* e *10B Night-club* (respectivamente o solo de alaúde e o duo de flauta e alaúde) são realizados na cena. O solo é uma curta improvisação livre, lenta e com rubafo, com especial ênfase nas cordas soltas e acordes de 4.<sup>as</sup> (aumentada e perfeita) com uma cadência num acorde de Si com a 3.<sup>a</sup> omitida.

**Figura 22:** *Timon of Athens* (Nº 10A / compasso 1 / parte da guitarra)



**Fonte:** The Shakespeare Birthplace Trust (1965)



O duo é também curto e lento, apesar de mais diatónico e polarizado em Sol. A flauta tem 4 frases e uma coda, com dinâmica muito modesta, acompanhada pela guitarra com acordes com a 3.<sup>a</sup> omitida, paralelismos de meio tom, e arpejos de acordes Maiores com 6.<sup>a</sup> M agregada, com rara simultaneidade de ataques entre os dois instrumentos, algo que facilita a execução, permite liberdade aos intérpretes e reforça a clareza.

**Figura 23:** *Timon of Athens* (Nº 10B Night-club / compasso 1 / partitura geral)



**Fonte:** The Shakespeare Birthplace Trust (1965)

**13A March:** o último tutti, último número do I acto e também o último onde é utilizada a guitarra. Consiste numa marcha homorrítmica com curtos apontamentos a solo do fagote e dos trompetes no 3.<sup>o</sup> e 4.<sup>o</sup> compassos. A guitarra reforça as mudanças harmónicas com acordes arpejados no 1.<sup>o</sup>, 3.<sup>o</sup>, 4.<sup>o</sup> e 5.<sup>o</sup> compassos:

**Figura 24:** *Timon of Athens* (13A March / compassos 1 a 5 / folhas anexas)



**Fonte:** The Shakespeare Birthplace Trust (1965)

## ***Impromptus***

Ciclo de cinco miniaturas escrito em 1968 e publicadas pela Universal em 1971. A obra foi editada e dedicada a Julian Bream que a estreou em 1969 e a gravou em 1982 no LP *Dedication*, disponibilizado dois anos mais tarde. Neste mesmo LP podemos encontrar gravações das obras *Five Bagatelles* de William Walton, *Hill Runes* de Peter Maxwell Davies e *Royal Winter Music: Sonata on Shakespearean Characters for Guitar No. 1*

de Hans Werner Henze. A solicitação de Bream era inicialmente para a escrita de um concerto (que Bennett escreveu dois anos mais tarde) mas, segundo o próprio o compositor, não estava ainda suficientemente à vontade com a escrita para o instrumento e estas peças foram concebidas como uma experiência composicional tendo em vista a escrita de um concerto (Tosone, 2000: 67). Curiosamente, estas tornaram-se mais populares que o próprio *Concerto*, possivelmente devido à sua simplicidade em comparação com este, curta duração e maior facilidade em programação, pois é uma obra a solo. A consulta da versão manuscrita não revelou quaisquer diferenças em relação à versão editada, excepto as incorrecções encontradas por Johnson (2011). A obra integrou o repertório de guitarra e é apresentada em recitais com relativa frequência, é estudada em conservatórios e no ensino superior. Foi gravada por vários guitarristas como Raphaella Smith, Graham Anthony Devine, Andrew Keeping, Caig Ogden, Jan Wolf, Jeff Rodrigues, Trond Davidsen, Stefano Grondona e Maximilian Mangold.

Meredith afirma que Michael Blake Watkins, enquanto aluno de Bennett, o motivou a responder à proposta de Bream:

“Michael Blake Watkins, who had already studied with Elisabeth Lutyens, began coming for lessons (...), the pupil's helpful detailed knowledge of guitar technique encouraging Richard, in 1968, to answer a longstanding invitation from Julian Bream. They met in Dartington when Richard was eighteen, and ever since Bream had been "bullying" him for a concerto (...). Michael Blake Watkins was on hand to help with the editing of the five pieces.” (Meredith, Harris, 2010: 92)

No entanto, Watkins corrige Meredith, pois não conhecia Bennett quando este escreveu a obra: “I don't know this book and the statement above is incorrect. I didn't know Richard when he wrote the *Impromptus*.” (Watkins, Apêndice 1). Watkins elogia ainda as qualidades da obra, afirma que Bennett experimentou ele próprio as suas soluções na escrita de acordes com um instrumento e defende que quaisquer sugestões ou edições vieram de Bream:

“As it happened though, I was at the premiere of these pieces and I remember thinking at the time how effective they were and I do know that Julian enjoyed playing them. Also, Richard told me that when writing these pieces he did have a guitar on hand to try and work out the possibilities of the chords for himself. I suspect, in fact I'm pretty sure, that any editing or suggestions came from Julian.” (Watkins, Apêndice 1)

Bennett, em entrevista com Tosone, esclarece o carácter exploratório da obra e afirma

que muitas das digitações originais são da sua autoria:

“I tried out various technical things – the different colors of the guitar, what happens when you tune a string down, harmonics. (...) Although the score says ‘Fingerings by Julian Bream’, a lot of the original fingering was mine. It gave me a strong feeling of what it felt to play the piece.” (Tosone, 2000, pág. 67)

Havendo dificuldade em definir a autoria exacta de todas as digitações, Watkins afirma que possivelmente indicações guitarrísticas como os ligados foram sugestões de Bream, a quem Bennett era receptivo:

“It is true to say that Richard was fastidious with his music and always went to great lengths in his editing. I don't know for sure, but I suspect particularly 'guitary' things like 'hammer-ons' and 'pull-offs' were down to Julian's suggestions. It is interesting to note that Richard was always looking for interesting and subtle textures and timbres in his music and often uses harmonics in all his string writing. He was always open to suggestions from players who he was writing for.” (Watkins, Apêndice 1)

Afirma ainda que Bennett não modificou o seu estilo para a escrita desta peça, mas estava particularmente interessado na escrita de arpejos devido às suas qualidades e possibilidades de reverberação: “(...) he was very well aware of the 'arpeggio' qualities and therefore the sustaining possibilities of a given phrase”. (Watkins, Apêndice 1)

Bennett sentiu necessidade de aprofundar o seu conhecimento do instrumento pois acreditava que a guitarra era um instrumento para o qual não era possível escrever com sofisticação a não ser que se saiba como é tocado (Tosone, 2000: 67). Watkins concorda com esta afirmação, devido às restrições harmónicas da guitarra e da sua grande variedade de possibilidades tímbricas e de sonoridade, mas alarga a sua abrangência para todos os outros instrumentos:

“I didn't know he said that; however, I do agree, and this can be said about writing for any instrument. The guitar does have its unique problems though, when trying to work out chords. Also, as you know, there are so many different ways to finger a given phrase with many choices of timbre and tone.” (Watkins, Apêndice 1)

Apesar de se ter familiarizado com o instrumento o suficiente para sugerir digitações, de acordo com as entrevistas realizadas a Watkins e Leisner para este trabalho, Bennett não teve aulas com nenhum guitarrista.

A obra tem cinco andamentos, e em cada um trabalha sobre uma ou duas ideias musicais essenciais, sobre diferentes técnicas instrumentais: *I. Recitativo*, *II. Agitato*, *III. Elegiaco*, *IV. Con fuoco*, *V. Arioso*. A consulta do manuscrito fornecido pela Universal

Editions permite constatar que a edição final é idêntica à primeira, que já contém digitação, e confirma as incorrecções encontradas por Zachary Johnson, que consistem em omissões de alterações no compasso 31 do II andamento, compassos 8 e 20 do III, e compasso 11 do último andamento (Johnson, 2011). Em comparação com o *Concerto*, podemos notar semelhanças desde o início no que diz respeito às propriedades intervalares da série utilizada (principalmente no seu início, com os mesmos intervalos e as mesmas notas, assim como também na série de 18 notas da *Sonata*) e uma escrita linear melódica/harmónica onde o compositor difunde as dimensões vertical e horizontal da música (indefinição entre acorde arpejado e linha melódica). Para além disto, podemos observar liberdade no uso do sistema serial, a possibilidade de elisão de transposições da série através de uma fórmula e a escrita rítmica com *accelerando* e *ralentando*s escritos, típicos do seu estilo.

**Recitativo:** o I andamento funciona como um prelúdio de carácter evocativo, exploratório e com uma forma difícil de definir. A proposta de análise de Johnson para a forma é A – A' – Coda, sendo que cada secção A tem uma frase com duas subdivisões internas. No início deste andamento existe bastante semelhança de material musical utilizado na introdução do *Concerto*, tal como na sua ponte para *Andante Lento* que é análoga à 2.<sup>a</sup> linha do *Recitativo*.

Figura 24: *Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara* (compassos 237 e 238 / redução)



Fonte: Universal Edition (1970)

Figura 25: *Impromptus (I Recitativo / compassos 4 e 5)*



Fonte: Universal Edition (1968)

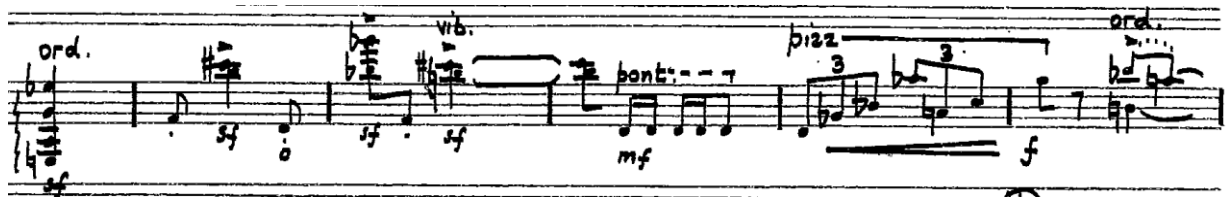
*Agitato*: o II andamento tem uma forma ternária A – B – A' e é semelhante a um *scherzo e trio*, com bruscos contrastos tímbricos na secção de *scherzo* (aqui alterna entre o *ponticello* e o timbre natural), que possivelmente inspiraram o trabalho tímbrico do *Vivo do Concerto*.

Figura 26: *Impromptus (II Agitato / compassos 1 a 3)*



Fonte: Universal Edition (1968)

Figura 27: *Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara* (compassos 40 a 45 / redução)



Fonte: Universal Edition (1970)

Tal como fará mais tarde no III andamento da *Sonata* (também inspirada na forma *scherzo e trio*), cada secção tem uma textura característica, e a secção intermédia (como um *trio*) está num andamento mais lento que o inicial: *Poco mosso*.

*Elegiaco*: é o andamento mais curto da obra e, tal como o primeiro, tem um carácter de prelúdio (segundo Johnson, um *tastar de corde*). Tem também uma forma difícil de definir, mas que desta vez se assemelha a uma forma A – B – Coda, sendo a secção A caracterizada pela alternância de dois acordes e as duas frases recitativas, a parte B mais coral, e a Coda um retorno à ideia inicial da secção A mas não literal. O principal elemento técnico de interesse é a utilização de uma *scordatura* não convencional, com a 6.<sup>a</sup> corda em Mi bemol, meio tom mais grave que a afinação standard.

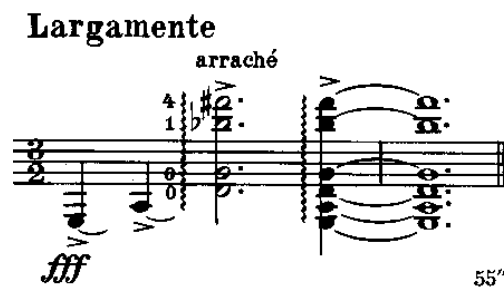
Figura 28: *Impromptus (III Elegiaco / compassos 1 a 3)*



Fonte: Universal Edition (1968)

*Con fuoco*: o IV andamento tem uma forma ternária parecida com a do II andamento desta obra. À semelhança do III andamento da *Sonata*, Bennett usa timbres específicos para cada secção ou subsecção, alternando aqui o timbre *pizzicato* com o natural. Na secção final, Bennett inverte a ideia inicial, tal como na ponte para o *Andante Lento* do *Concerto* e no retorno da *toccata* no I andamento da *Sonata*. Também é curioso notar como o último acorde deste andamento, no *Largamente*, que utiliza as quatro cordas soltas mais graves e com uma dinâmica muito forte, foi utilizado, pelas suas características tímbricas naturais e coerência tanto na série utilizada em *Impromptus* como na do *Concerto*, no clímax do III andamento do *Concerto*.

Figura 29: *Impromptus (III Elegiaco / compassos 42 e 43)*



Fonte: Universal Edition (1968)

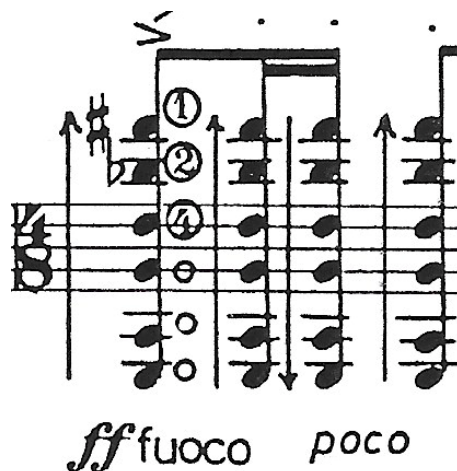
Figura 30: *Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara* (compassos 516 a 517 / redução)



Fonte: Universal Edition (1970)

Este acorde também está presente quase de modo idêntico (apenas o Ré está uma oitava acima) no final do III andamento da obra *The Spirit of the Earth*, de Michael Blake Watkins (1978: 15), que, para além disto, apresenta algumas semelhanças de material musical com o III andamento do *Concerto* de Bennett, possivelmente como homenagem.

Figura 31: *The Spirit of the Earth* (III Vivamente / compasso 139)



Fonte: Novello & Company Limited (1982)

*Arioso*: no último andamento, encontramos bastantes implicações tonais na melodia e harmonia, assim como acordes classificáveis tonalmente. Com forma binária e textura de melodia acompanhada em quase todo o andamento, termina com uma citação da primeira frase do I andamento, tal como no *Concerto* e na *Sonata*.

Figura 32: *Impromptus* (V *Arioso* / compassos 26 e 27)



Fonte: Universal Edition (1968)

### *All the King's Men*

Ópera infantil de linguagem acessível neoclássica de 40 minutos, com libreto de Beverley Cross. A ópera foi encomendada pela Coventry Schools' Music Association, escrita em 1968 e estreada por alunos de escolas secundárias em 1969 e gravada em 1971 em LP. Tem uma orquestração de grandes dimensões mas adaptável, com diferentes níveis de dificuldade. Na 9.<sup>a</sup> secção há uma pequena canção para voz solo com acompanhamento da guitarra na *The Queen's Serenade*, página 112, durando apenas 12 compassos, onde se relaciona o som da guitarra com música nocturna de serenada. Segundo a própria partitura, é uma parte muito simples e pode ser aprendida para a performance por um instrumentista sem instrução prévia. A guitarra deve ser tocada, se possível, na própria cena por uma das personagens (uma das “Queen's Ladies”) ou, em alternativa por um músico fora de cena, utilizando a/o actriz/actor uma guitarra de brinquedo e imitando a interpretação.

O andamento é lento e expressivo, em compasso 3/2, alternado por duas vezes com 2/2, num estilo semelhante ao de canções para alaúde e canto renascentistas e do início do período barroco (a acção passa-se em Gloucester, em 1643) como as de Tobias Hume, Thomas Campion, Thomas Morley ou John Dowland. No entanto, a parte do alaúde destas canções teria normalmente algum contraponto com o canto, ao passo que este, pela sua simplicidade, está mais próximo de vilancicos com acompanhamento de vihuela do século anterior, como os de Luis de Milán do livro *El Maestro* (1536), por exemplo.



Figura 33: *All the King's Men (The Queen's Serenade / página 112)*

The image shows a musical score for 'All the King's Men'. The top staff is a vocal line in treble clef, key of D major (two sharps), and 3/2 time. The lyrics are 'Shall we sing — of pleasant love'. A circled '44' is written below the first measure of the vocal line. The bottom staff is a guitar accompaniment in treble clef, key of D major, and 3/2 time. It features a 'Cantabile' marking and a 'rit.' (ritardando) marking. The guitar part consists of arpeggiated chords.

Fonte: Universal Edition (1968)

Figura 34: *El Maestro (Quien Amores Ten / compassos 1 a 6)*

The image shows a musical score for 'El Maestro'. The top staff is a vocal line in treble clef, key of D major (two sharps), and 3/4 time. The lyrics are 'El cantor puede hazer garganta - La vihuela a espacio'. Below the vocal line, the lyrics 'Quien a - mo - res ten' and 'A fin que los ben' are written. The bottom staff is a vihuela accompaniment in treble clef, key of D major, and 3/4 time. It features a 'Cantabile' marking and a 'rit.' (ritardando) marking. The vihuela part consists of arpeggiated chords.

Fonte: Edizioni Suvini Zerboni (1965)

A canção está em Mi m e tem uma pequena tonização em Sol M. O acompanhamento é constituído sempre por acordes arpejados com 3 e 4 notas (excepto o primeiro acorde de Mi m de 6 notas), usando no máximo 3 dedos simultaneamente, nunca passando da II posição. A canção é posteriormente orquestrada pelas cordas e cantada por coro (“Ladies”) a uma só voz.

A execução deste pequeno excerto por um intérprete sem experiência prévia é possível, partindo do princípio que este recebe alguma instrução de um guitarrista e que tem a mão esquerda suficientemente desenvolvida para executar os acordes de Si M e Si m, para os quais é necessária a preparação de três dedos da mão esquerda em simultâneo, especialmente o de Si M, que implica ou a utilização do dedo 4 ou uma extensão de um trasto entre os dedos 1 e 2 se preparado com os dedos 1, 2 e 3.

## ***Victory***

Ópera em três actos de 1969 (a 4.<sup>a</sup> de Bennett) com uma dedicatória a Hans Werner Henze, que Bennett refere como influência para a composição da obra (assim como em *Impromptus*, do mesmo período), encomendada pelo The Friends of Covent Garden com libreto de Beverley Cross baseado no livro de Joseph Conrad com o mesmo nome. A obra inclui a guitarra no I acto num ensemble no próprio palco e opcionalmente no fosso orquestral no II e III acto, juntamente com o bandolim. No I acto, a guitarra é usada na Ladies Orchestra tendo um efeito semelhante à utilização de um ensemble em cena na ópera *Wozzeck* de Alban Berg, mas aqui num estilo pastiche tonal que caracteriza o mundano, contrastante com a linguagem da obra típica da música de concerto de Bennett nesta época, que é atonal e serial (o compositor usou 2 séries principais e uma 3.<sup>a</sup> série subsidiária no II acto (Kay, 1970: 32), com a qual chega a ser sobreposta. Aqui o som da guitarra (e visualmente também o próprio instrumento, tal como em *All the King's Men*) é associado ao mundano e/ou à música popular (modal ou tonal), como é evidente nos actos I e III. A Ladies Orchestra, descrita na partitura como “patética”, é dirigida pela personagem Zangiaco, cuja instrumentação é a seguinte: flauta, violino, violoncelo, bandolim, guitarra e acordeão. A guitarra é usada na abertura (*Overture*) e nas canções *The Rendezvous* e *Our Hero*, cantadas pela personagem Lena e as suas duas companheiras num hotel de Surabaya para entreter os clientes.

***Overture - páginas 37 a 62: Allegro giocoso - Vivace - Presto:*** Segundo Norman Kay (1970), este pequeno número musical tem uma linguagem típica de uma peça Music-Hall. A escrita para o instrumento é simples, limita-se frequentemente a dobrar notas do acordeão, do bandolim (estes instrumentos estão agrupados) e por vezes o violoncelo, assumindo a função de acompanhamento e preenchimento harmónico com notas isoladas ou intervalos harmónicos de duas notas nas primeiras posições, acordes de três notas arpejados.

Figura 35: *Victory (Overture / página 37)*

The image shows a handwritten musical score for three instruments: Mandolin (Mand.), Guitar (Guit.), and Accordion (Accord.). The score is written on three staves. The Mandolin staff is in the treble clef with a key signature of one sharp (F#). The Guitar and Accordion staves are in the bass clef with a key signature of one sharp (F#). The time signature is 2/4. The music consists of four measures. The Mandolin part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Guitar part provides a simple accompaniment with chords and single notes. The Accordion part features a bass line with chords and single notes. The score is written in a clear, legible hand.

Fonte: Universal Edition (1968)

Aqui a métrica regular é ocasionalmente perturbada pela inclusão de compassos 3/2.

Em *Vivace* a guitarra executa um acompanhamento muito simples e repetitivo em *staccato* (maioritariamente notas graves, da do registo grave). A secção tem no entanto alguma complexidade rítmica devido à sobreposição do ensemble com a orquestra e cantores.

Figura 36: *Victory (Overture / página 52)*

The image displays a page of a musical score for 'Victory (Overture)'. The score includes parts for Flute (FL.), Violin (Vn.), Clarinet (Co.), Mandolin (Man.), Guitar (Guit.), Accordion (Acc.), and Tambores (Tam.). Below these are the vocal parts for Schomburg (SCHOM.), with lyrics: 'Mis-ter Heyst! This is an honour!'. The score also includes a section for strings (Vni 1 & 2, Vle, Celi, Bassi) with dynamics like 'pp sempre' and 'mp'. A bracketed note at the bottom left of the string section reads '[2nd half: IV-D]'. The vocal part includes a stage direction: '[Schomburg hurries over to them, bowing low.]'.

Fonte: Universal Edition (1968)

A partir do segundo sistema da página 61, o ensemble sozinho acelera até ao final em andamento *Presto*.

**The Rendezvous - páginas 62 a 64: *Andante con moto*:** Uma balada com escrita ligeiramente mais complexa para a guitarra que no número anterior (ainda assim sem grandes dificuldades técnicas, é acompanhamento típico guitarrístico). A guitarra realiza o baixo ao mesmo tempo que os arpejos com três dedos na introdução (o violoncelo dobra o baixo e o bandolim dobra o arpejo) e numa tonalidade menos confortável para a guitarra: Sib M que implica uma eventual utilização de barras (logo nos primeiros compassos) e saltos de posição e extensões, mas não mais que um trasto.

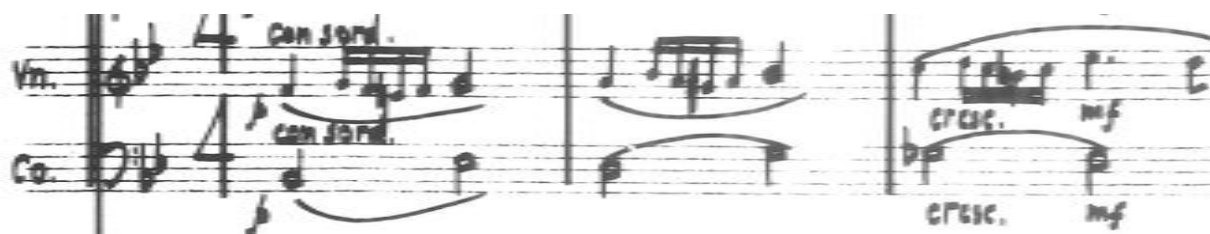
Figura 37: *Victory (The Rendezvous / página 62)*



Fonte: Universal Edition (1968)

Apesar de não ter ligaduras, parte-se do princípio que deve seguir a articulação do violoncelo (que realiza as notas do baixo):

Figura 38: *Victory (The Rendezvous / página 62)*



Fonte: Universal Edition (1968)

Após esta canção segue-se *Dance - Allegro con brio*, a partir da página 65, onde a guitarrista circula e dança com os marinheiros, juntamente com a bandolinista e duas companheiras da personagem Lena.

***Our Hero - página 88 a 92: Allegretto:*** Um trio para Lena e as suas duas companheiras acompanhadas pelo ensemble, com uma escrita para guitarra da mesma simplicidade que a abertura. Na introdução, a guitarra dobra violino e violoncelo em *pizzicato* em intervalos harmónicos.

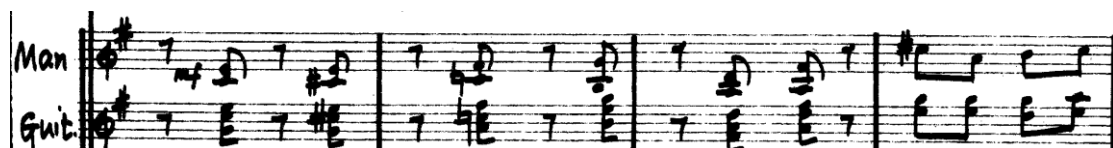
Figura 39: *Victory (Our Hero / página 88)*



Fonte: Universal Edition (1968)

Inicialmente, a guitarra não toca ao mesmo tempo das cantoras. A partir do final da letra de ensaio A e durante a letra B, a guitarra está mais presente e acompanha frequentemente com acordes de 3 notas (com digitação simples) em contratempo.

Figura 40: *Victory (Our Hero / página 89)*



The image shows a musical score for the song 'Victory (Our Hero / página 89)'. It features two staves: 'Man' (vocal line) and 'Guit.' (guitar accompaniment). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The guitar part consists of simple chords, often with three notes, played in a contratempo style relative to the vocal line.

Fonte: Universal Edition (1968)

A canção é interrompida pela personagem Pedro que parte a batuta de Zangiaco, e a música em cena vai desvanecendo ao mesmo tempo que a orquestra no fosso cresce.

No II e III actos, a guitarra e o bandolim são usados ocasionalmente (escrita sempre muito simples tecnicamente, quase tudo nas primeiras posições, normalmente agrupada com o bandolim):

**II Acto:** nas páginas 144 a 146, a guitarra tem inicialmente 2 acordes arpejados que não são dobrados na orquestra:

Figura 41: *Victory (II acto / página 114)*



The image shows a musical score for the song 'Victory (II acto / página 114)'. It features two staves: 'Mand. (opt.)' (mandolin) and 'Guit. (opt.)' (guitar). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The mandolin part starts with a 5/4 time signature. The guitar part starts with a 4/4 time signature. The guitar part consists of arpeggiated chords, often with three notes, played in a contratempo style relative to the mandolin line. A 'sonare' marking is present below the guitar staff.

Fonte: Universal Edition (1968)

Depois, há uma linha idêntica à da harpa e um acorde arpejado. Nas páginas 153 e 154, a guitarra dobra essencialmente a linha da harpa (é uma passagem com textura bastante homogênea, também toca as mesmas notas que o fagote e o clarinete). Nas páginas 164 e 165, juntamente com o bandolim, dobra o clarinete mas com ritmo diferente:

Figura 42: *Victory (II acto / página 164)*

Musical score for Mandolin (opt.) and Guitar (opt.) on page 164 of *Victory (II acto)*. The score shows two staves: Mandolin (opt.) and Guitar (opt.). The Mandolin staff has a treble clef and a 12/8 time signature. The Guitar staff has a bass clef and an 8/8 time signature. The music is marked *p sonore* and includes a circled measure number '15' at the beginning.

Fonte: Universal Edition (1968)

Na página 172 temos a indicação para afinar a 6ª corda em Ré, e na página seguinte realiza uma passagem semelhante à mão direita da harpa (sem o bandolim). Nas páginas 174 e 175 dobra a linha do clarinete baixo e violoncelo *pizzicato* (harpa e contrabaixo também acompanham o desenho):

Figura 43: *Victory (II acto / página 174)*

Musical score for Guitar (opt.) on page 174 of *Victory (II acto)*. The score shows a single staff for Guitar (opt.) with a treble clef and a 3/2 time signature. The music is marked *mp sonore* and includes a circled measure number '22' at the beginning.

Fonte: Universal Edition (1968)

Manter o *legato* nesta secção implica a realização de extensões, o que a torna mais complexa que as intervenções da guitarra anteriores neste andamento. As duas ideias anteriores vão ser repetidas alternadas: na página 176, volta a dobrar a harpa na realização de 2 acordes arpejados, e na seguinte encontramos uma textura semelhante à da anterior linha melódica/harmónica onde a guitarra dobra a linha do clarinete baixo e violoncelo *pizzicato*; volta a dobrar notas da harpa (e clarinete baixo) com um acorde na IV posição na página 179.

Figura 44: *Victory (II acto / página 179)*

Musical score for Guitar on page 179 of *Victory (II acto)*. The score shows two staves. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. The music is marked *f sonore* and includes a circled measure number '22' at the beginning.

Fonte: Universal Edition (1968)

Nas páginas 180 e 181, pouco antes do fim da primeira cena do II acto, a guitarra forma

um grupo com os clarinetes, clarinete baixo e harpa para uma linha melódica/harmónica, inicialmente em tercinas de semínimas, depois em semínimas e no final em mínimas.

Figura 45: *Victory* (II acto / página 180)

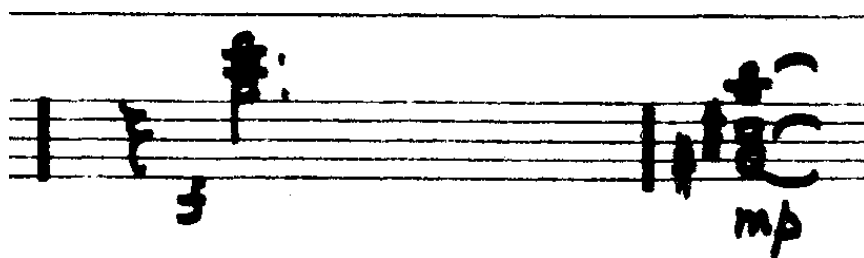


Fonte: Universal Edition (1968)

Esta secção é ligeiramente mais complexa por ter notas mais agudas e implica ir à X posição. No fim da página 181 realiza um acorde arpejado dobrando o violoncelo e contrabaixo.

**III Acto:** A guitarra está também presente como instrumento opcional, não acompanhada pelo bandolim, no início do III acto (a partir da página 277) e, segundo indicado na partitura, caso esta não seja utilizada nesta secção, o vibrafone deve substituí-la. Manter a afinação da 6.<sup>a</sup> corda em Ré é irrelevante, pois esta não será mais utilizada obrigatoriamente. A guitarra intervém inicialmente com dois acordes com notas agudas que implicam realização na V e VI posições (mas sem dificuldade) na introdução a uma balada modal da personagem Lena em 5/8 (com alguns compassos 4/4 e 3/4) a partir do *Allegretto*.

Figura 46: *Victory* (III acto / página 277)



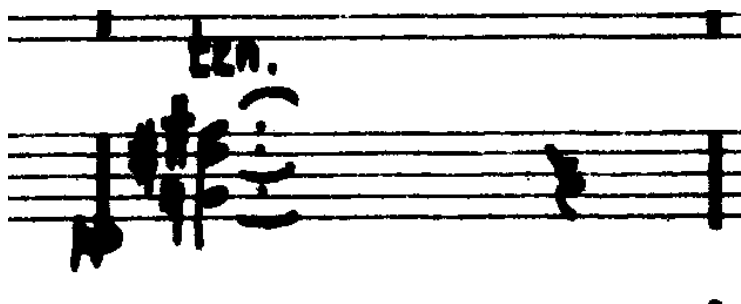
Fonte: Universal Edition (1968)

A guitarra toca dois acordes ao mesmo tempo que as madeiras, trompa e celesta e novamente na página 279 e, na segunda estrofe (a partir da barra dupla), tem apenas



notas isoladas de preenchimento harmónico. Segue-se uma curta secção com 3 acordes de 3 notas, semelhante à introdução da balada que depois terá um acompanhamento da orquestra atonal. Nesta última estrofe, a guitarra tem apenas intervalos harmónicos e marca o final da balada com um acorde dissonante:

Figura 47: *Victory (III acto / página 282)*



Fonte: Universal Edition (1968)

### *I never went away*

Tema jazz de Bennett arranjado para o LP de Jazz e Easy listening *Let the Music Take You*, de Cleo Laine e John Williams, de 1983, produzido por John Dankworth e Rod Argent, um exemplo da diversidade no trabalho de Williams.<sup>1</sup> A canção não está publicada (e não foi consultada uma partitura), mas a Novello é encarregada dos direitos. Foi escrita originalmente para soprano e piano para performance com Marian Montgomery. Na versão de Cleo Laine e John Williams, a guitarra introduz a faixa, acompanha a melodia cantada com acordes e um contra-canto e posteriormente integra a secção rítmica, constituída por baixo eléctrico, sintetizadores e percussão, mas sempre em destaque. A meio da faixa, a guitarra assume a interpretação da melodia, acompanhada pelo ensemble, retomando posteriormente Cleo Laine no canto, desta vez com uma instrumentação mais cheia. O tema apresenta alguma complexidade harmónica, e o arranjo da guitarra não contém um solo improvisado.

A pesquisa não revelou mais música para cinema, teatro e televisão onde o compositor utilize a guitarra clássica. No entanto, os catálogos consultados (Music sales, Craggs,

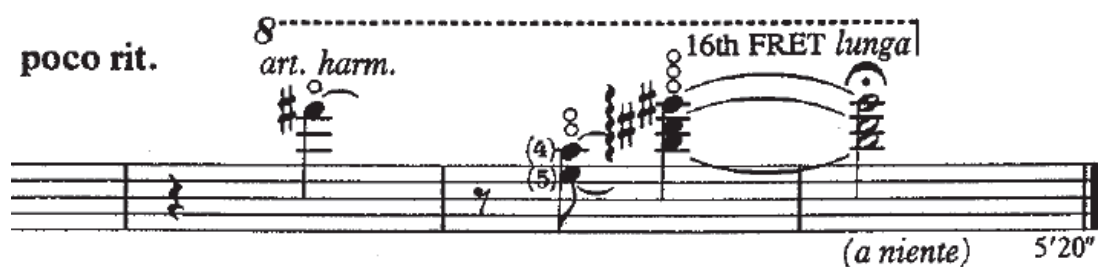
<sup>1</sup><http://plum.cream.org/williams/records/041.htm> (consultado em Janeiro de 2016): Site dedicado ao guitarrista John Williams com uma base de dados da sua discografia mantida por Richard Sliwa, que deu assistência a William Starling, autor da biografia do guitarrista.

Meredith, Grove) não contêm todas as informações em relação à instrumentação.

### *Sonata for guitar*

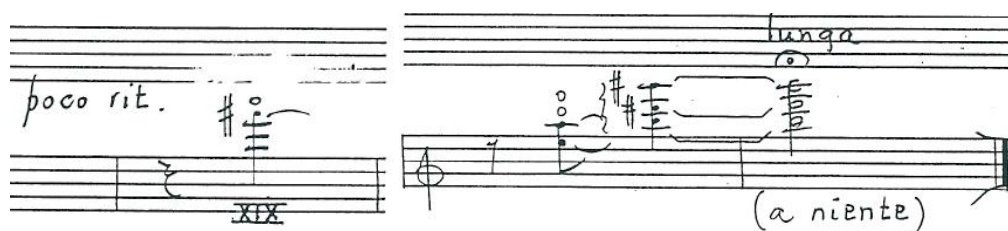
Esta obra é uma sonata para guitarra solo de 1983, escrita em Nova Iorque, editada inicialmente por David Leisner na sua versão manuscrita, e posteriormente pelo dedicatário Julian Bream na edição da Novello de 1984. A edição de Bream, quando comparada com a edição de Leisner, revela alterações significativas no texto musical: redução de notas nos acordes mais difíceis de realizar; alteração de oitavas; uso de harmônicos, como a substituição das notas reais; aplicação de *ossia* como única alternativa; digitações modificadas com intenção de contribuir nas características do instrumento (Ivanovic, 2015: 155). Apesar de não alterarem a forma da obra e poderem até passar despercebidas para quem não as conhece, as alterações de Bream podem por vezes criar problemas na condução de vozes e condicionar o fraseado, para além de alterarem desnecessariamente as intenções do compositor. Nos últimos 3 compassos do II andamento podemos observar uma das alterações que Bream realizou no texto original:

Figura 48: *Sonata* (II andamento / compassos 139 a 141)



Fonte: Novello & Company Limited (1984)

Figura 49: Versão manuscrita da *Sonata* (II andamento / compassos 139 a 141)



Fonte: David Leisner (1984)

Na edição de Bream, as notas foram transpostas uma oitava acima, possivelmente para poder tocar o último acorde em harmônicos (indicados pelos círculos em cima das notas), pois tal não era possível na edição de Leisner. Bream pode ter achado importante acabar este andamento com harmônicos, pois todos os outros acabam dessa forma (à exceção do I que, de facto, termina com o primeiro acorde do II andamento mas anteriormente tem um harmônico e, de certa maneira, a frase cadencia nessa nota):

Figura 50: Versão manuscrita da Sonata (I andamento / compassos 134 a 137)

Handwritten musical score for measures 134-137. The notation is on a single staff with a treble clef. It includes dynamic markings such as *pp*, *ppp*, and *pp*. Performance instructions include *8va*, *boco rit.*, *morendo*, *lunga*, and *(a niente)*. A fingering diagram is shown for the final chord, with notes numbered 1, 2, 3, 4. A circled note above the final chord is labeled *ossia CI*. The time signature is 4/5.

Fonte: David Leisner (1984)

Figura 51: Versão manuscrita da Sonata (III andamento / compassos 159 a 161)

Handwritten musical score for measures 159-161. The notation is on a single staff with a treble clef. It includes dynamic markings such as *ppp*. Performance instructions include *bont.*, *ord.*, *lunga*, and *(senza rit.)*. The time signature is 4/16.

Fonte: David Leisner (1984)

Figura 52: Versão manuscrita da Sonata (IV andamento / compassos 91 a 95)

Handwritten musical score for measures 91-95. The notation is on a single staff with a treble clef. It includes dynamic markings such as *pp*, *ppp*, and *ppp*. Performance instructions include *8va*, *lunga*, *morendo*, and *4/50" appr.*. Roman numerals *VII* and *V* are written below the notes. The time signature is 4/5. At the bottom right, there is a handwritten note: *New York City Nov. 23-Dec.*

Fonte: David Leisner (1984)

Curiosamente, na sua gravação, Bream tocou na oitava original (igual à edição manuscrita de Leisner) e não segundo a sua própria edição. É possível que tenha mudado de ideias desde a altura em que realizou a edição (1984) até à realização desta gravação (1986). Em entrevista com Jim Tosone, o intérprete comenta a sua abordagem à música de Bennett e à música contemporânea em geral onde enaltece a necessidade de ter um ponto de vista musical na performance e procurar o carácter da música. Esclarece também que é um intérprete que se apoia mais na sua intuição do que na análise e que por vezes comete erros, mas sempre que toma uma decisão toma-a com convicção pois só assim terá alguma hipótese de comunicar e convencer uma audiência de que a composição vale a pena ser escutada:

“With contemporary music, the performer must first have a musical point of view about the work to communicate it to an audience. The player has to feel the music deeply and to search for the character of the music. I’m not an analytical musician; I tend to do these things intuitively. And sometimes I get it wrong. But when I do something, at least I do it with conviction. Only then do I have a reasonable chance of communicating and convincing an audience that the composition in hand is worth listening to.” (Tosone, 2000: 76)

Leisner, por sua vez, teve uma abordagem assumidamente diferente no processo de edição, intervindo o mínimo possível, ao passo que Bream tem uma abordagem mais criativa, tendo como objectivo tornar a obra mais acessível:

“My overall approach to this kind of work is to get in the way as little as possible. Julian tends to be a bit more creative. Sometimes it’s genius and sometimes it moves the work away from the composer’s intention. But, Julian is aware of that and feels that when he does it, he’s making the piece more playable.” (Tosone, 2000: 78)

Em entrevista para este trabalho, Leisner comentou que efectuou muito poucas alterações e que o seu trabalho consistiu essencialmente em providenciar digitações: “My memory says that I made very few changes to the music itself and that my job consisted mostly of providing fingerings.” (Leisner, Apêndice 2). Leisner refere ainda que, apesar de ter uma visão sobre digitação e edição diferente da de Bream, não põe em causa as suas contribuições nem teve conhecimento de alguma queixa por parte de Bennett relacionada com a edição:

“Julian and I have quite different approaches to fingering and editing. While I might not have agreed with all the changes he made, he was, after all, the dedicatee and reason for the piece’s existence, not to mention one of my guitar idols, so I would never have questioned any of his contributions. I never heard Richard complain about Julian’s edition, and I know that he would have only been grateful for this great musician’s contributions to his score.” (Leisner, Apêndice 2)

Continua o seu comentário referindo a sua opinião sobre cada tipo de modificação: em relação a mudanças, eliminação ou acrescentos de notas, este justifica-as pelo ponto de vista facilitador, uma vez que a obra tem passagens de extrema dificuldade, que em perspectiva seriam ainda mais complicadas antigamente, tendo em conta a evolução da técnica guitarrística nos últimos 30 anos, sentindo ainda assim que se cria um problema harmónico:

“That said, here are my thoughts about the content of what Bream changed: His changes of actual notes, it seems to me, are mostly for the sake of making an extremely difficult and musically challenging piece a little more approachable for those who are not the most advanced players. For example, if he could ease the physical demands on the left hand by eliminating a note and thereby eliminating a difficult stretch, he would do it. This is perfectly reasonable, although I would say that with the passage of time, there are more players now who can manage those difficulties with greater ease. I do miss the notes he eliminated, harmonically speaking. When he adds a note in an arpeggiated chord, he is making it easier on the right hand by filling in an adjacent string, but in my opinion, this was not really necessary.” (Leisner, Apêndice 2)

Em relação à omissão de ossias, Leisner relaciona-a possivelmente com problemas de organização do espaço na notação: “The omission of ossias was probably due to engraving space on the page, which is unfortunate, as the ossias were helpful, I thought.” (Leisner, Apêndice 2). As trocas de notas reais por harmónicos e vice-versa não são um problema para Leisner, pois são uma questão de gosto ou preferência: “The exchange of a harmonic note for a regular note, or vice-versa, is not that big a deal, especially when it’s at the 12th fret, and becomes simply a question of taste or preference.” (Leisner, Apêndice 2). Esclarece ainda que a mudança de compasso na última página é a tentativa de resolução de uma gralha: “The time signature change in the last movement looks to me like a correction of a typo in the manuscript, which is then corrected and simplified by Bream.” (Leisner, Apêndice 2).

A obra não teve encomenda e, segundo Meredith, foi escrita como pedido de desculpas de Bennett por ter faltado a um concerto de Bream. Foi estreada em 1985 pelo dedicatário e por este gravada para a BBC Radio 3 no ano seguinte. A gravação apenas foi comercializada 20 anos depois no DVD *Julian Bream - My Life in Music* (Balmer, 2006). Foi também gravada por Maximilian Mangold em 1997 (Mangold, 1997) e por Dejan Ivanović em 2002, na versão editada por Leisner (Ivanović, 2002). Tendo em conta o poder legitimador de um registo discográfico de Bream para o repertório, podemos supor que este factor teve uma influência negativa na aceitação da obra, que

é ainda hoje pouco tocada. A obra é contemporânea da transição da linguagem do compositor, tal como *Lovesongs*. Bennett nunca escreveu com uma técnica serial estrita, mas estava neste momento a usar essa técnica numa óptica livre, criando música essencialmente entre a tonalidade e a tonalidade que o próprio compositor apelidava de “proto-serial” (Johnson, 2011: 6). Apesar dos fundamentos tonais, a obra é relativamente complexa e isto influenciou provavelmente a sua recepção. Numa entrevista com Jim Tosone, Bream comenta que Bennett atingiu um nível de compreensão do instrumento maior ainda que no *Concerto* e que, tal como este, tem uma relevância considerável:

“The Sonata is a very substantial piece. The writing for the guitar is more developed than even in the Concerto. With the Sonata, Richard was more adventurous and willing to take risks with the musical material, the texture of the music and how it lies on the instrument. He’s got a near infallible ear and what he hears, works. Both the Sonata and the Concerto are, in my opinion, pieces of considerable significance.” (Tosone, 2000: 75)

Leisner comenta que a duração da obra e o seu carácter tornam a peça exigente tanto para o público e como para um intérprete. No entanto, se este último tiver um conhecimento pleno da obra, a habilidade de revelar as subtis referências de música popular, uma apresentação comunicativa e artística e uma técnica sólida e virtuosa, pode ser bem sucedido com a audiência, especialmente se compuser o seu programa com outras obras mais populares e não tão desafiantes (Apêndice 2).

Acrescenta ainda que, quando interpretou a obra, ainda sofria de distonia focal e, por ter ultrapassado esta condição e ter agora uma melhor percepção da música, gostaria de voltar a tocá-la, mas infelizmente não teve ainda oportunidade de a trabalhar com um aluno:

“When I performed the piece, I still had focal dystonia and was playing it with mostly thumb and index fingers. I would dearly love to return to this piece, being able now to play with all my fingers (!) and with the passage of time having given me more of a bird’s-eye view of the music. It is a rare student who has the wherewithal to perform this piece, not to mention the intrepid spirit required to tackle it. Though I have had some extraordinary students, I have not yet had one who is up to the intellectual, technical and musical challenges and who feels the desire and commitment to play this work. I hope that will change soon.” (Leisner, Apêndice 2)

A peça tem quatro andamentos: *I. Allegro; II. Lento; III. Vivo; IV. Fantasia: Allegro*. A forma da obra aproxima-se à de uma sonata clássica, em quatro andamentos, no

entanto há algumas divergências, como a exploração da forma do rondó em todos os andamentos, misturando elementos da forma *sonata-allegro* no I andamento, forma ternária no III e realiza uma colagem de material dos andamentos anteriores no último andamento. Ao longo de toda a peça, o material musical é denso e muito desenvolvido e mesmo no último andamento não é simplesmente reapresentado. A obra tem referências a música espanhola e elementos melódicos do jazz. Essas referências são implícitas e pouco evidentes, não é uma obra nacionalista musical nem *cross-over*. David Leisner comenta com Jim Tosone as influências do jazz na peça:

“I think the jazz influence is very important with regard to the Sonata. There are all kinds of little jazz tunes and blues riffs tucked away throughout the piece. Although it is written in a free serial style, the melodic element uses the language of jazz.” (Tosone, 2000: 79)

O I andamento possui passagens de grande virtuosismo técnico e musical, principalmente no material inicial, típico de *toccata* em *Allegro*.

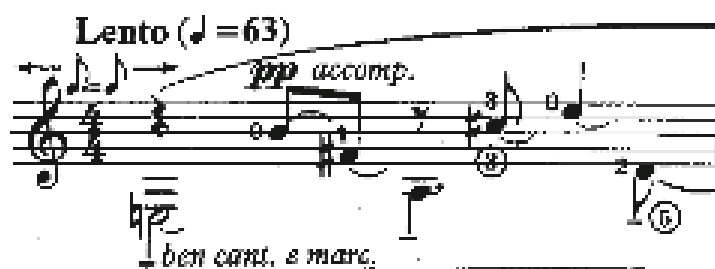
Figura 53: *Sonata* (I andamento / compassos 1 a 3)



Fonte: Novello & Company Limited (1984)

Segue-se uma secção com um material acordal que funciona como uma ponte para voltar ao material inicial, agora invertido. Depois de uma nova ponte segue-se uma secção de carácter contrastante, expressivo, de melodia acompanhada, em andamento Lento.

Figura 54: Sonata (I andamento / compasso 71)



Fonte: Novello & Company Limited (1984)

Posteriormente há uma secção de desenvolvimento onde o material musical inicial e da secção lenta são desenvolvidos e contrapostos até atingir o clímax do andamento.

Figura 55: Sonata (I andamento / compassos 113 e 114)



Fonte: Novello & Company Limited (1984)

Uma última ponte antecede uma re-exposição variada e incompleta do início que termina o andamento e permite uma interligação directa com o II andamento, pois o seu fim é idêntico ao início do seguinte. O material melódico e harmónico do andamento é derivado das primeiras 18 notas que funcionam como uma série (Wade, 1985: 180).

O II andamento é o que mais se assemelha a um rondó tradicional, sobre o qual Johnson refere influências do flamenco: “The movement conveys an airy and ethereal quality that exhibits the free and lyrical qualities of a flamenco *cante hondo*.” (Johnson, 2011: 56). Aqui são alternadas texturas diferentes, interligadas por secções de ponte: a 1.<sup>a</sup> *declamato e rubato*, caracterizada pelas linhas melódicas improvisatórias iniciadas e terminadas por acordes;



Figura 56: Sonata (II andamento / compassos 1 a 3)



Fonte: Novello & Company Limited (1984)

a 2.<sup>a</sup> *meno rubato* de carácter semelhante ao Lento do I andamento; e a 3.<sup>a</sup> *con fantasia* de melodia acompanhada por arpejos, que é uma variação do 2.<sup>o</sup> material:

Figura 57: Sonata (II andamento / compassos 83 e 84)



Fonte: Novello & Company Limited (1984)

O andamento é finalizado por uma coda de carácter semelhante à da utilizada nas secções de ponte.

O III andamento tem a particularidade de não apresentar indícios de que o compositor tenha usado algo semelhante a uma série tradicional, ao contrário dos primeiros dois andamentos (Johnson, 2011: 62), mostrando até que ponto Bennett se estava a afastar do serialismo. O uso de timbres *ponticello*, *ordinario* e *pizzicato* para separar secções grandes e caracterização de diferentes materiais é também notável. A forma é semelhante a um *scherzo* e trio ABA', como podemos ler nas notas programáticas no site da editora<sup>2</sup>: “The third movement (vivo) is a dance-like scherzo, which suggests the rhythms of Spanish music.” A secção semelhante a um *scherzo* tem duas secções

<sup>2</sup> <http://www.musicsalesclassical.com/composer/work/100/11734>. Consultado a 26 de Junho de 2015

principais rítmicas, separadas a meio por uma secção contrastante com 3 frases em *fortissimo* e *declamato*.

Figura 58: Sonata (III andamento / compassos 26 a 28)



Fonte: Novello & Company Limited (1984)

A secção semelhante a um trio, em andamento ligeiramente mais lento, tem três frases com um carácter mais lírico e de textura contrastante com a anterior: melodia acompanhada.

Figura 59: Sonata (III andamento / compassos 65 a 68)

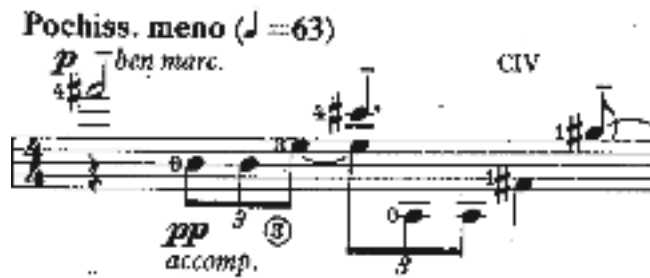


Fonte: Novello & Company Limited (1984)

A re-exposição do *scherzo* é desenvolvida inicialmente com material do trio, atinge o clímax no interlúdio *declamato* e desvanecendo na desinência até ao final, *pianissimo sempre*.

O IV andamento funciona como síntese, desenvolvendo e justapondo material dos andamentos anteriores. Bennett descreve que este tipo de composição por colagem era uma novidade para ele aquando da escrita da peça (Wade, 1985: 180). Curiosamente, o compositor veio a produzir vários quadros utilizando a técnica da colagem anos mais tarde. A secção inicial contrasta material da *toccata* do I andamento com o *declamato* e *rubato* do II. Segue-se uma secção análoga ao *Lento* do I andamento.

Figura 60: Sonata (IV andamento / compasso 27)



Fonte: Novello & Company Limited (1984)

A secção seguinte contrasta essencialmente material do *scherzo* do III com o da secção *con fantasia* do II, atingindo o clímax do andamento.

Figura 61: Sonata (IV andamento / compassos 71 a 73)



Fonte: Novello & Company Limited (1984)

Por fim, o *tranquillo*, a última secção, termina a obra, e podemos observar, como já é habitual na escrita de Bennett, uma citação do início, pois é análoga ao final do I andamento mas mais lenta e com variações.

Figura 62: Sonata (IV andamento / compassos 74 a 77)



Fonte: Novello & Company Limited (1984)

## *Lovesongs*

A obra foi encomendada pela BBC Philharmonic Orchestra, dedicada a Robert Tear e estreada em 1986. A parte de guitarra foi editada por David Leisner, que colaborou com o compositor também na primeira edição da *Sonata* (1983) e no arranjo do ciclo *Time's Whiter Series* para guitarra e contratenor (1984 - original de 1974). Este ciclo de cinco canções (texto de E. E. Cummings) para tenor e orquestra iniciada em 1982 marca o início de uma mudança na linguagem de Bennett, tendo este começado (ou recomeçado, tendo em conta a sua música juvenil, antes de estudar com Boulez) a incluir elementos tonais. Aqui o compositor realizou procedimentos seriais na sequência de acordes inicial e usa a melodia como elemento livre, sem necessidade de evitar repetição de notas. De facto, a combinação de procedimentos seriais com elementos tonais na escrita da obra desencadeou uma crise no compositor, temendo afastar-se demasiado da sua técnica meticulosamente construída, interrompendo a escrita da obra e vindo a terminá-la apenas em 1984 (Bradshaw, 1984).

De acordo com a partitura, a guitarra deve ser ligeiramente amplificada e esta está maioritariamente inserida na massa orquestral, dobrando várias vezes o clarinete, o clarinete baixo e a harpa, ou formando um grupo com estes instrumentos. De todas as obras para música de câmara ou orquestra com guitarra esta é a mais complexa tecnicamente e revela um domínio dos recursos do instrumento e da sua escrita, tal como a *Sonata*, concluída um ano antes, representa o domínio da escrita para o instrumento a solo.

***I. somewhere I have never travelled – Molto moderato:*** A guitarra tem essencialmente dois tipos de material: uma escrita linear semelhante à da harpa, com a qual dialoga em pergunta-resposta, apresentada logo no início, apenas e raramente coincidindo ataques com outros instrumentos mas várias vezes com o canto

Figura 63: *Lovesongs* (I andamento / compassos 1 a 6)

The image shows a musical score for Guitar and Harp. The Guitar part is written on a single staff with a treble clef and a 4/4 time signature. It features a melodic line with a slur over measures 5 and 6, and a 'sonore' marking. The Harp part is written on two staves with a bass clef and a 4/4 time signature. It features a chordal accompaniment with a 'sonore' marking and a '3' indicating a triplet. The key signature is one flat (Bb).

Fonte: Novello & Company Limited (1984)

ou um *moto perpetuo* que dobra a linha do clarinete e por vezes do clarinete baixo com uma articulação diferente (o clarinete em *staccato* e a guitarra com ligaduras *laisser vibrer*), com dinâmica semelhante mas um nível acima.

Figura 64: *Lovesongs* (I andamento / compassos 5 a 8 do número 2 de ensaio)

The image shows a musical score for Guitar. It is written on a single staff with a treble clef and a 4/4 time signature. The score includes a key signature change from one flat to one sharp (Bb to B) between measures 5 and 6. It features a melodic line with a slur over measures 5 and 6, and a 'mf' marking. The key signature is one sharp (B).

Fonte: Novello & Company Limited (1984)

Nas páginas 14 e 15, a harpa também realiza o *moto perpetuo* em *laisser vibrer* como a guitarra. A escrita rítmica é simples e a maioria das notas da guitarra estão no registo médio, mas, ao longo de todo o andamento, todos os registos são explorados, e a necessidade de legato e procura de uma digitação que permita o *laisser vibrer* são condicionantes de dificuldade. Caso a guitarra não esteja bem amplificada fazer-se notar entre a massa orquestral densa será também uma dificuldade e deve implicar também algum trabalho de controlo de dinâmica e procura de nível de amplificação correcto em ensaio.

**II. in the rain-darkness – Allegretto:** Este andamento mais rápido tem uma escrita rítmica apenas ligeiramente mais complexa mas várias passagens em semicolcheias que implicam destreza, de dificuldade semelhante à do I andamento da *Sonata* (mas numa pulsação mais lenta que esta).

Figura 65: *Lovesongs* (II andamento / compassos 1 a 3)

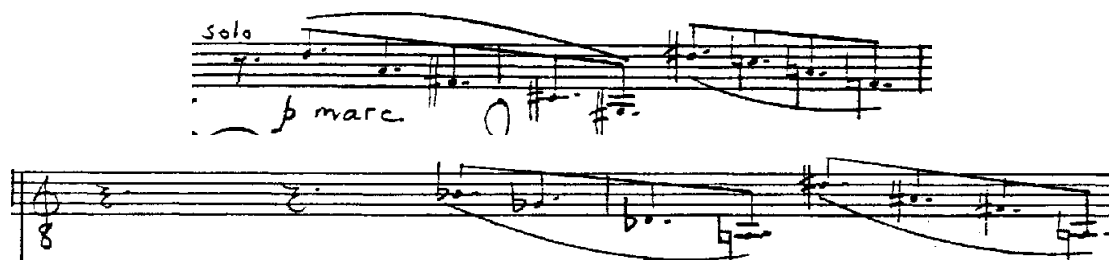


Fonte: Novello & Company Limited (1984)

A guitarra volta a formar um grupo com o clarinete e clarinete baixo, com a mesma escrita linear em *pianissimo* e *sul ponticello*, maioritariamente no registo agudo do instrumento. O violoncelo em *pizzicato* toca algumas linhas melódicas com a guitarra, assim como o fagote. Este andamento necessita de uma escolha de digitação prudente e não é acessível a um guitarrista pouco experiente.

**III. I carry your heart with me – *Allegro appassionato*:** A guitarra só intervém a partir da página 31 e tem uma escrita linear em colcheias em compasso composto, mas sem o nível de dificuldade do andamento anterior, mais uma vez juntamente com o clarinete, clarinete baixo e harpa. Na página 36, a guitarra tem um solo *marcato* nos registos médio e grave, acompanhada pelas cordas, com linhas semelhantes às do início do I andamento, mas desta vez nas descendentes, como que arpejando acordes e terminando em harmónicos.

Figura 66: *Lovesongs* (III andamento / compassos 1 a 4 do número 5 de ensaio)



Fonte: Novello & Company Limited (1984)

Nas duas páginas seguintes, a guitarra e a harpa intervêm duas vezes formando um acorde arpejado (a guitarra toca quatro notas na III e I posições) também sustentado pelas cordas.

Figura 67: *Lovesongs* (III andamento / compassos 8 a 10 do número 5 de ensaio)

The image shows a musical score for guitar and harp. The guitar part is on a single staff with a treble clef and a 9/8 time signature. The harp part is on two staves with a C-clef and a 9/8 time signature. The score covers measures 8, 9, and 10. In measure 8, the guitar has a whole note chord and the harp has a whole note chord. In measure 9, both instruments have whole notes. In measure 10, the guitar has a whole note chord and the harp has a whole note chord. The harp part includes a dynamic marking of *p* in measure 10.

Fonte: Novello & Company Limited (1984)

De seguida, a guitarra integra uma textura semelhante à inicial, agora também com o corne inglês e violas (em trémulo) no seu grupo instrumental. A última intervenção da guitarra neste andamento é na página 41 e terminando na 42, no n.º 9 de ensaio, de novo com um solo com o mesmo carácter do da página 36, acompanhado pelas cordas, com algum preenchimento harmónico da harpa e em contraponto com a celesta.

**IV. up into the silence – Allegro giocoso:** A guitarra toca em curtos duos com o canto nas páginas 45 até 48 depois dos *tuttis*.

Figura 68: *Lovesongs* (IV andamento / compassos 5 a 8 do número 1 de ensaio)

The image shows a musical score for guitar, harp, and tenor. The guitar part is on a single staff with a treble clef and a 9/8 time signature. The harp part is on two staves with a C-clef and a 9/8 time signature. The tenor part is on a single staff with a bass clef and a 9/8 time signature. The score covers measures 5, 6, 7, and 8. The guitar part includes dynamic markings of *mf*, *mp*, and *p*. The tenor part includes dynamic markings of *mf*, *mp*, and *p*. The lyrics are: "the green si — lence with a white earth in it — you will — (Kiss me) go —".

Fonte: Novello & Company Limited (1984)

A parte da guitarra não é tecnicamente complicada, com variedade rítmica e contraponto com o canto, tendo no segundo duo mais acordes que no primeiro. Posteriormente, a partir do último compasso da página 48, a guitarra integra a massa orquestral, formando um grupo com os já habituais clarinete e harpa, mas também com

o piano e violoncelo, com escrita linear sempre em colcheias, nos registos médio e agudo. Na página 50, há um último duo com o canto, desta vez mais longo e desenvolvido, tendo a guitarra duas vozes.

**Figura 69: Lovesongs (IV andamento / compassos 7 a 10 do número 4 de ensaio)**

The image shows a musical score for guitar and tenor voice. The guitar part is written on a single staff with a treble clef and a 2/4 time signature. It features several triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes) and dynamic markings such as *mf* and *f*. The tenor part is written on a single staff with a bass clef and includes the lyrics "mory and a me" and "mory and". The score is marked with *dim.* (diminuendo) at the end of both parts.

Fonte: Novello & Company Limited (1984)

Depois e para terminar, a guitarra está inserida em grupo com a flauta, clarinete e piano, pontuando apenas algumas notas das linhas destes contra as cordas.

**V. *it may not always be so* – Adagio:** No último número da obra, a participação da guitarra é mais reduzida. Na página 58, esta forma um grupo com o clarinete baixo e o piano e, a partir da página seguinte, realiza *ostinatos* em colcheias, com a métrica desfasada do compasso, que se vai gradualmente modificando e termina na página 60.

**Figura 70: Lovesongs (V andamento / compassos 7 a 9 do número 2 de ensaio)**

The image shows a musical score for guitar, measures 7-9 of the 2nd rehearsal number. The score is written on a single staff with a treble clef and a 2/4 time signature. It includes dynamic markings such as *mb* (mezzo-basso), *sim.* (sforzando), and *cresc.* (crescendo). The notation features various accidentals and note values.

Fonte: Novello & Company Limited (1984)

O desenho melódico exige algumas extensões para manutenção de legado. Este material é repetido na última página até ao final.

Para David Leisner, esta obra de música de câmara com guitarra tem uma importância fulcral para o futuro deste repertório, devido à ampliação das possibilidades do instrumento e à inclusão deste no universo dos outros instrumentos na música erudita:

“(…) I would certainly like to see more chamber music, in large or small ensembles, written with the guitar. It is the guitar’s future. The guitar as solo instrument is engaging



only up to a point, compared with the richer sonic aspects of say, the piano or the violin or cello. As chamber music contributor, the guitar has far vaster possibilities. This is partly why, in my own works that include the guitar, I have written many more chamber pieces than solo. And yet, I have been surprised to see how slowly we have moved in the last few decades towards playing more chamber music. I always thought it was an obvious direction to go and that it would have progressed more quickly. But guitarists still tend to stay in their little 'ghetto', too rarely venturing out into the world of other instruments. The more they play chamber music with other instruments, the more composers will be inspired to include the guitar in their music." (Leisner, Apêndice 2)

Matanya Ophee também considera a música de câmara uma área muito importante a desenvolver, principalmente tendo em conta a primazia suplantadora dos recitais a solo. Procurar repertório que permita a um guitarrista trabalhar com outros músicos e começar desde o período de aprendizagem são factores fundamentais:

"(...) the major task before the intelligent guitarist in selecting his repertoire, is to do so in a manner which can only bring respect and appreciation. Not from the audience, what ever it may be, but from other musicians. (...) Chamber music is the device by which musicians forge the personal covenants which remain with them for the rest of their lives. (...) The place to start, it seems to me, is in school" (Ophee, 2001b)

### ***Time's Whiter Series (1974/1984)***

Esta obra é um ciclo originalmente para contratenor e alaúde, de 1974, dedicado ao contratenor James Bowman e estreado por este, e acompanhado pelo alaudista Anthony Bailes no Aldeburgh Festival. Esta versão foi editada por Michael Blake Watkins, guitarrista e alaudista profissional, para além de compositor, que já tinha trabalhado com Bennett na edição do *Concerto*. Watkins refere a apreensão do compositor em relação à parte de alaúde, cujos problemas de escrita são semelhantes aos da guitarra:

"I remember Richard being very nervous about this lute part but I don't remember there being any particularly difficult problems to overcome. As I have intimated before, Richard was a very instinctive musician/composer. The process was the same as helping him with the guitar." (Watkins, Apêndice 1)

Possivelmente, esta apreensão estaria relacionada com o pouco sucesso das suas canções para canto e guitarra, ainda hoje praticamente desconhecidas, em particular *Ballad*, pelos seus problemas de edição.

A transcrição é de 1984, a mesma década de *Sonata* e *Lovesongs*, e foi realizada por David Leisner, o mesmo guitarrista/compositor que as editou. Leisner refere em

entrevista que a nova versão foi encomendada pelo próprio compositor: “Richard asked me to do it, and Novello paid me a small fee for this work.” (Leisner, Apêndice 2) A versão de Leisner foi cedida pelo próprio para análise neste trabalho, uma vez que, ao contactar a Music Sales, a editora referiu que esta afinal não estava publicada. Apenas se encontra disponível na Hal Leonard. Esta versão é uma transcrição, cujos procedimentos serão descritos em baixo, incluem mudanças de notas de oitava, troca de ordem de notas em acordes e inclusão de oitavas. É usada ao longo de toda a peça a *scordatura* relativamente pouco comum com a 6.<sup>a</sup> corda em Ré e a 5.<sup>a</sup> corda em Sol e digitações adequadas à guitarra. Leisner comenta que não é muito diferente do original e apenas adaptou o que era necessário: “It didn’t need to be much different [from the original]. I simply played it as is on the guitar and adapted as needed.” (Leisner, Apêndice 2) Tal como as suas peças do mesmo período, é uma peça serial, atonal romântica, onde o compositor usa os procedimentos que definem a sua assinatura composicional. A série dodecafónica que serve de base é a seguinte: Mi - Fá - Ré - Dó - Réb - Mib - Sol - Fá# - Lá - Si - Lá# - Sol#. A escrita para alaúde é parcimoniosa, por vezes resumindo-se a curtos apontamentos, semelhante à de *Lament*, mas desta vez com harmonias mais cheias, com uma função mais contrapontística do que de acompanhamento.

A peça tem sete andamentos, mas apenas temos uma barra final no último, o que, em conjunto com as várias indicações *segue*, dá uma sensação de continuidade e convida a uma interpretação sem interrupções. Bennett escreveu na partitura a duração aproximada de 14 minutos e 15 segundos, utilizou textos de dois autores do século XVII, John Dryden e Friedrich Martens; uma autora do século XX, Edith Sitwell; e um autor do século XVI, Edmund Bolton. Inclui dois interlúdios para guitarra solo (originalmente para alaúde solo) que, tanto na opinião de Watkins como de Leisner, não devem ser entendidos como auto-suficientes para performance a solo, isolados: “I believe that these two solo passages, being interludes that are woven into the fabric of the songs, which are all connected as one large movement, would not stand alone in a way that would be satisfying to a listener.” (Leisner, Apêndice 2)

***I: Prelude - Adagio - texto de "Atraea Redux" de John Dryden:*** Curto andamento introdutório, simples e lento. Logo no primeiro compasso, Leisner mudou a oitava das

duas notas mais agudas do acorde, mas manteve a mais grave, em relação ao original. Este acorde vai repetir-se várias vezes ao longo do andamento e também no Postlude, mas aparecerá sempre com a mesma adaptação.

**Figura 71: Versão para contratenor e guitarra de *Time's Whiter Series* (I andamento / compassos 1 e 2)**



Fonte: David Leisner (1984)

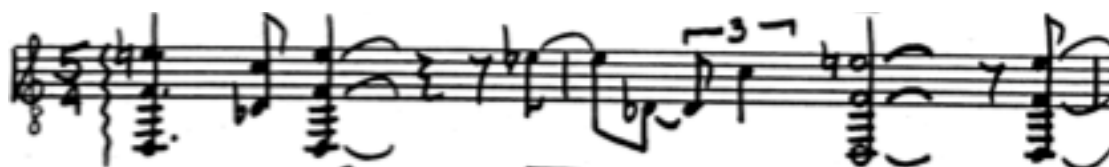
**Figura 72: *Time's Whiter Series* (I andamento / compassos 1 a 2)**



Fonte: Novello & Company Limited (1974)

Seria de esperar que Leisner tivesse também subido a oitava das notas Dó, Réb e Mib, como fez no compasso seguinte nas notas Réb e Mib. No entanto, estas continuam na oitava tessitura original possivelmente para manter a coerência com a linha melódica seguinte. Também nos últimos compassos deste andamento apenas as notas Fá e Mi nos acordes de três notas estão transpostas.

**Figura 73: Versão para contratenor e guitarra de *Time's Whiter Series* (I andamento / compassos 12 e 13)**



Fonte: David Leisner (1984)

Figura 74: *Time's Whiter Series* (I andamento / compassos 12 e 13)



Fonte: Novello & Company Limited (1974)

**II: Of Snow - Con moto, delicato - texto de "Voyage to Spitzbergen" de Friedrich Martens:** Este andamento tem uma ênfase especial na articulação e frequentes mudanças de métrica. Não há passagens de grande dificuldade, excepto no 3.º compasso da 4.ª linha da 4.ª página, onde o acorde tem uma preparação complicada e talvez seja conveniente ao intérprete averiguar uma digitação onde tenha a nota Mi na 1.ª corda solta.

Figura 75: Versão para contratenor e guitarra de *Time's Whiter Series* (II andamento / compasso 42)



Fonte: David Leisner (1984)

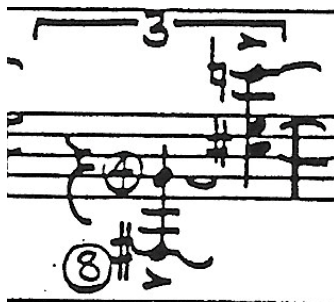
Também na página seguinte, no 4.º compasso da 3.ª linha, temos um acorde de difícil preparação, mas sem alternativa, pois é indicado pela ligadura no F<sup>á</sup># que a sua duração deve ser prolongada mesmo depois de tocado o acorde seguinte (na versão original também a nota Sol tinha uma ligadura, mas sustentar essa nota não é exequível).

**Figura 76: Versão para contratenor e guitarra de *Time's Whiter Series* (II andamento / compasso 58)**



Fonte: David Leisner (1984)

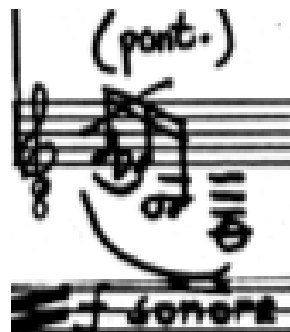
**Figura 77: *Time's Whiter Series* (II andamento / compasso 58)**



Fonte: Novello & Company Limited (1974)

Na página 6, temos a primeira adaptação significativa de Leisner, onde o acorde arpejado em ornamento e com um Sol uníssono teve de ser simplificado.

**Figura 78: Versão para contratenor e guitarra de *Time's Whiter Series* (II andamento / compasso 65)**



Fonte: David Leisner (1984)

Figura 79: *Time's Whiter Series* (II andamento / compasso 65)

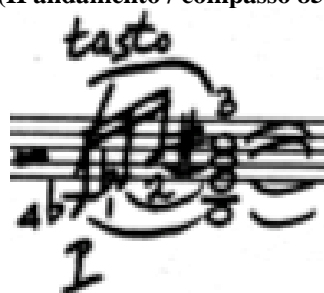


Fonte: Novello & Company Limited (1974)

As notas ornamentadas não podem ser todas sustentadas nesta *scordatura*, mas se aplicar *laisser vibrer* é possível sustentar o Mib, Sol e Ré e o acorde terá ainda assim o mesmo impacto harmónico. De facto, com uma *scordatura* mais tradicional como tendo apenas a 6.<sup>a</sup> corda em Ré nem seria possível sustentar a nota Sol, provando que, apesar das edições necessárias, esta é a mais indicada.

Há de novo um acorde modificado na página 7, no número 10 de ensaio (e consequentes repetições), onde Leisner mudou a oitava das notas Mib e Réb (Dó# na versão para guitarra) quando apenas seria necessário mudar numa nota, o Ré#, mantendo o Mib na mesma oitava, a nota mais grave da versão original.

Figura 80: Versão para contratenor e guitarra de *Time's Whiter Series* (II andamento / compasso 85)



Fonte: David Leisner (1984)

Figura 81: *Time's Whiter Series* (II andamento / compasso 85)



Fonte: Novello & Company Limited (1974)

**III: Interlude I - Apassionato - guitarra solo:** O primeiro interlúdio deve ser ligado ao andamento que o precede e ao que lhe segue sem interrupção e é caracterizado pela sua expressiva agógica e variedade rítmica. Aqui, Leisner acrescentou um ossia no 2.º compasso onde a abertura pode ser incómoda, apesar de exequível.

Figura 82: Versão para contratenor e guitarra de *Time's Whiter Series* (III andamento / compasso 2)



Fonte: David Leisner (1984)

Alterou ainda a tessitura de dois acordes (todas as notas passaram para a oitava de cima). O primeiro, no número 12 de ensaio, para ser realizado na sua versão original, obrigaria a uma extensão de posição muito pouco prática e a abafar a nota Ré anterior que tem ligadura de *laisser vibrer* e enriquece a harmonia.

Figura 83: Versão para contratenor e guitarra de *Time's Whiter Series* (III andamento / compasso 13)



Fonte: David Leisner (1984)

Figura 84: *Time's Whiter Series* (III andamento / compasso 13)



Fonte: Novello & Company Limited (1974)

O segundo, no 2.º compasso da 5.ª linha, não exigiria uma extensão, mas, tal como no acorde anterior, obrigaria a abafar a nota Ré com ligadura de *laissez vibrer*.

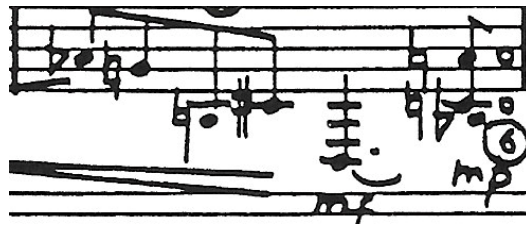
Figura 85: Versão para contratenor e guitarra de *Time's Whiter Series* (III andamento / compasso 15)



Fonte: David Leisner (1984)



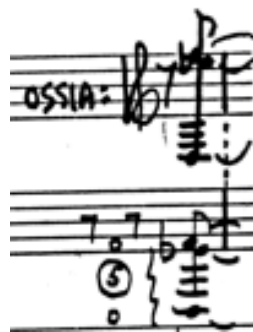
**Figura 86:** *Time's Whiter Series* (III andamento / compasso 15)



Fonte: Novello & Company Limited (1974)

**IV: Bells of Grey Crystal - Molto moderato - texto de "Façade" de Edith Sitwell:** O material musical é inicialmente caracterizado pela utilização de harmônicos, sempre em cordas diferentes, o que permite melhor ressonância. A indicação refere também a constante utilização de harmônicos artificiais. No entanto, a utilização de harmônicos naturais aflorados apenas com a mão direita, quando possíveis, pode ser uma solução mais confortável e com um resultado idêntico ou com melhor ressonância. Tal como anteriormente, foi acrescentado um ossia para dar alternativa a uma abertura incômoda, apesar de exequível no primeiro compasso do número 15 de ensaio.

**Figura 87:** Versão para contratenor e guitarra de *Time's Whiter Series* (IV andamento / compasso 19)



Fonte: David Leisner (1984)

A solução de digitação de Leisner para o 2.º compasso da última linha da página 9 com barra na IX posição permite boa ressonância, mas um guitarrista com mãos mais pequenas pode ter dificuldade em manter a 3.ª corda solta a soar no final.

**Figura 88: Versão para contratenor e guitarra de *Time's Whiter Series* (IV andamento / compasso 21)**



Fonte: David Leisner (1984)

A procura de uma digitação na IV posição (com extensão no final para a V posição) pode ser mais adequada para estes casos. Por impossibilidade física, as duas notas mais agudas do acorde do 2.º compasso da página 10 foram mudadas para a oitava de cima (as repetições deste acorde terão a mesma modificação), mas Leisner escreveu uma pausa de semibreve em cima deste acorde por lapso, em vez de um *tenuto*.

**Figura 89: Versão para contratenor e guitarra de *Time's Whiter Series* (IV andamento / compasso 25)**



Fonte: David Leisner (1984)

**Figura 90: *Time's Whiter Series* (IV andamento / compasso 25)**

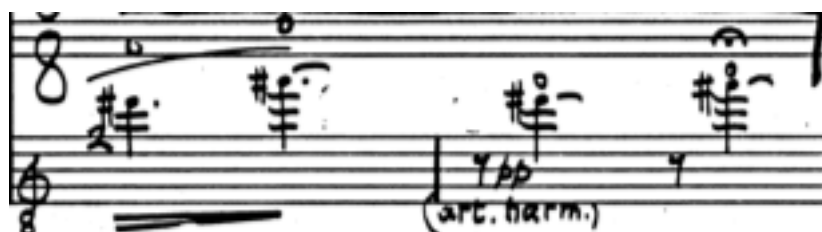


Fonte: Novello & Company Limited (1974)

No primeiro compasso da linha seguinte, Leisner assinalou possivelmente por lapso a

indicação de harmônicos nas duas notas que no original criam um contraste tímbrico com as do compasso seguinte.

Figura 91: Versão para contratenor e guitarra de *Time's Whiter Series* (IV andamento / compassos 28 e 29)



Fonte: David Leisner (1984)

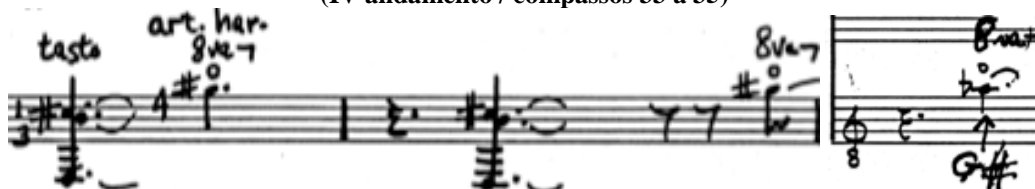
Figura 92: *Time's Whiter Series* (IV andamento / compassos 28 e 29)



Fonte: Novello & Company Limited (1974)

Por fim alterou a oitava das notas Sol# (Láb no original) que se seguem aos acordes, também eles com duas notas transpostas para a oitava de cima, para manter a mesma distância intervalar que no original entre esta e a nota mais aguda do acorde.

Figura 93: Versão para contratenor e guitarra de *Time's Whiter Series* (IV andamento / compassos 33 a 35)



Fonte: David Leisner (1984)

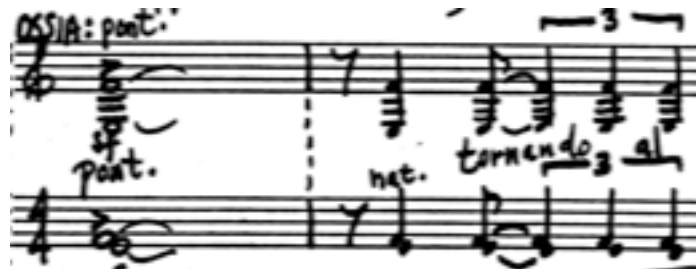
Figura 94: *Time's Whiter Series* (IV andamento / compassos 33 a 35)



Fonte: Novello & Company Limited (1974)

**V: *Interlude II - Apassionato - guitarra solo*:** O 2.º interlúdio é mais desenvolvido e em andamento mais rápido que o primeiro (apesar de serem ambos *apassionato*). Destaca-se a exploração tímbrica e de articulação sendo a agógica aqui menos proeminente que no primeiro interlúdio. Praticamente realizável tal como foi escrito na sua primeira versão, Leisner apenas acrescentou um *ossia* nos primeiros compassos com a mudança de oitava da nota mais grave como alternativa a uma extensão árdua.

Figura 95: Versão para contratenor e guitarra de *Time's Whiter Series* (V andamento / compassos 1 e 2)



Fonte: David Leisner (1984)

Leisner retirou ainda as ligaduras de *laisser vibrer* das notas Mi no 2.º compasso da 2.ª linha da página 11 para evitar uma extensão excessivamente difícil dada a velocidade (extensão igual à do início) e permitir ter ressonância nas notas mais agudas com mais facilidade.

Figura 95: Versão para contratenor e guitarra de *Time's Whiter Series*  
(V andamento / compasso 14)



Fonte: David Leisner (1984)

Figura 96: *Time's Whiter Series* (V andamento / compasso 14)



Fonte: Novello & Company Limited (1974)

**VI: A Palinode - Elegiaco - texto do poema homónimo de Edmund Bolton:** Os primeiros compassos consistem em comentários muito simples, mas a digitação da versão original revela uma ideia tímbrica interessante: a alternância entre duas notas iguais sendo uma real e outra em harmónico. A ideia de repercutir a mesma nota em duas cordas é comum nas peças de Bennett para guitarra, principalmente em *Impromptus* e no *Concerto*. Na versão para guitarra, esta ideia é mantida na primeira linha, mas na segunda foi apagada possivelmente pela dificuldade de produzir o Lá em harmónico ao mesmo tempo da nota Si.

Figura 97: Versão para contratenor e guitarra de *Time's Whiter Series*  
(VI andamento / compassos 6 e 7)



Fonte: David Leisner (1984)

Figura 98: *Time's Whiter Series* (VI andamento / compassos 6 e 7)



Seria no entanto possível realizar a segunda nota Lá realizada em harmónico na 6.<sup>a</sup> corda. Na página seguinte, Leisner teve de adaptar o acorde do 1.º compasso (repetido no compasso seguinte), mudando as duas notas mais agudas para a oitava superior e mantendo a nota mais grave na mesma tessitura, como em outros exemplos anteriores.

Figura 99: Versão para contratenor e guitarra de *Time's Whiter Series* (VI andamento / compasso 13)



Fonte: David Leisner (1984)

Figura 100: *Time's Whiter Series* (VI andamento / compasso 13)



Fonte: Novello & Company Limited (1974)

A partir do 3.º compasso desta página e até ao número 23 de ensaio, a guitarra realiza um acompanhamento característico em arpejo com harmonias de três notas e figuração regular, ideia que será também utilizada posteriormente na *Sonata*:

Figura 101: *Time's Whiter Series* (VI andamento / compassos 15 e 16)

The image shows a musical score for two measures. The top staff is a vocal line in treble clef with lyrics: "snow, of praise, pompe, — glorie, joy — (W". The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef. The tempo is marked "a tempo" and there are "cresc." markings above and below the staves. The piano part includes circled numbers 3, 2, 4, and 3, and a "b" below the first measure. The dynamic marking "mf" is present at the end of the second measure.

Fonte: Novello & Company Limited (1974)

Figura 102: *Sonata* (II andamento / compassos 83 e 84)

The image shows a piano accompaniment score for two measures. The music is in treble clef and features a series of chords and melodic lines. There are some markings above the staff, including "CIX" and "a".

Fonte: Novello & Company Limited (1984)

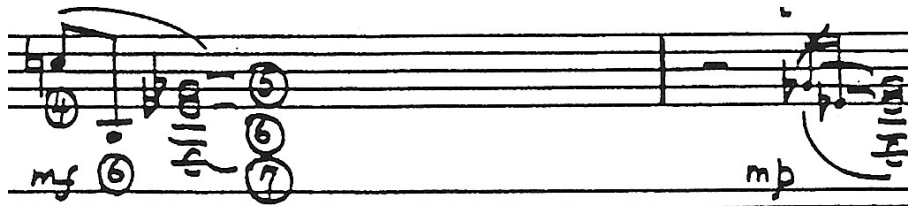
Também o acorde da última linha da página 14 teve de ser adaptado, mudando apenas o Mib de oitava:

Figura 103: Versão para contratenor e guitarra de *Time's Whiter Series* (VI andamento / compassos 33 e 34)

The image shows a musical score for two measures, specifically for contralto and guitar. The notation includes circled numbers 3, 4, 3, and 2, and a "mf" dynamic marking. There are some handwritten-style markings and symbols, including "3", "2", "1", "2", "3", "4", "5", "6", "7", "8", "9", "10", "11", "12", "13", "14", "15", "16", "17", "18", "19", "20", "21", "22", "23", "24", "25", "26", "27", "28", "29", "30", "31", "32", "33", "34", "35", "36", "37", "38", "39", "40", "41", "42", "43", "44", "45", "46", "47", "48", "49", "50", "51", "52", "53", "54", "55", "56", "57", "58", "59", "60", "61", "62", "63", "64", "65", "66", "67", "68", "69", "70", "71", "72", "73", "74", "75", "76", "77", "78", "79", "80", "81", "82", "83", "84", "85", "86", "87", "88", "89", "90", "91", "92", "93", "94", "95", "96", "97", "98", "99", "100".

Fonte: David Leisner (1984)

Figura 104: *Time's Whiter Series* (VI andamento / compassos 33 e 34)



Fonte: Novello & Company Limited (1974)

A última alteração consiste na mudança de oitava da última nota deste andamento que se liga ao poslúdio, o Solb, última nota do 1.º compasso da 2.ª linha da página 15.

Figura 105: Versão para contratenor e guitarra de *Time's Whiter Series* (VI andamento / compasso 38 e VII andamento / compasso 1)



Fonte: David Leisner (1984)

Figura 106: *Time's Whiter Series* (VI andamento / compasso 38 e VII andamento / compasso 1)



Fonte: Novello & Company Limited (1974)

Esta mudança de oitava não está relacionada com uma impossibilidade técnica, mas possivelmente para manter o mesmo intervalo entre o Solb e o Mi do compasso seguinte que, tal como no início, está uma oitava acima da versão original.

**VII: Postlude - texto de "Atraea Redux" de John Dryden (mesmo que o do Prelude):**



Idêntico ao Prelude, mas com dinâmica sempre *pianissimo* e indicação de expressão *quasi lontano*, uma pequena alteração no final na linha do canto e com a coda da guitarra ligeiramente modificada. As mesmas adaptações do prelúdio estão naturalmente presentes.

## II – *Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara*

### Encomenda/Sugestão

Bennett descreve, em entrevista com Tosone, a gênese do *Concerto*, tendo como antecedente a insistência de Bream, resultando primeiro na criação de *Impromptus* como um exercício composicional para que Bennett se pudesse familiarizar com a escrita do instrumento:

“From the moment we got to know each other, Julian bullied me to write a Concerto for guitar. I guess he knew I was a composer who would respond to the guitar. It's one of those instruments that you can't write for with any sophistication unless you know how it's played. So there was no way I was going to write a Concerto for Julian right off, because I didn't know enough about how the guitar worked. Instead, I wrote *Impromptus* for him in 1968, about fourteen years after we first met. They were little exercises towards writing a Concerto.” (Tosone, 2000: 66)

Bream revela que o *Concerto* não teve propriamente uma encomenda formal:

“(…) not all new guitar works are written to commission. Some are written because the composer wants to write them. Richard Rodney Bennett, for instance, actually wrote for me - I'm never too sure whether I actually asked him - a lovely little collection of miniatures called *Impromptus*. Then I heard later he was writing a guitar concerto without any particular performer in mind. So I wrote to him and said, if you're writing this concerto, can I be of help, and can I do the first performance? And although, eventually, he very kindly dedicated it to me, it was actually a piece Richard just wanted to do. In fact, another guitarist helped him with the guitar writing of the concerto.” (Palmer, Bream, 1983: 80)<sup>3</sup>

### Contexto

Esta obra surge num período muito prolífero na carreira de Julian Bream, tanto a nível de concertos e gravações como de proliferação de nova música para guitarra, muita por sua encomenda. No contexto do repertório concertante inglês para guitarra, o concerto de Bennett teve relativamente poucos precedentes, quase todos modestos. A primeira contribuição para este género pertence a Ernest Shand (1868-1924): *First Concerto* (ou

---

<sup>3</sup> Bream referia-se a Michael Blake Watkins. David Starobin foi também consultado – informação cedida pelo próprio em comunicação pessoal por e-mail em Janeiro de 2016.

*Premier Concerto pour Guitare*) Op. 48, de 1895, para guitarra e quarteto de cordas, estreada pelo próprio no ano seguinte na versão da redução para piano (Yates, 1997: 1). Curiosamente, esta foi a obra com a qual Bream se estreou como solista em orquestra em 1948 (Molina 2006: 78). De acordo com o catálogo Pocci Catalog<sup>4</sup>, Reginald Smith-Brindle escreveu o primeiro concerto inglês para guitarra do século XX de que há registo: *Concertino*, para guitarra e orquestra de câmara, em 1951. No entanto, a base de dados regista a obra como não publicada e não tem nenhuma informação disponível acerca dela nem menção sobre se obra foi eventualmente estreada. Para além disto, está também registada uma obra para quarteto de guitarras com o mesmo título, datada um ano antes, podendo a anterior ser uma orquestração da obra para quarteto. Smith-Brindle compôs ainda o seu curto *Guitar Concerto*, mas só em 1981. Já em 1954, Denis Aplvor escreve o *Concertino for guitar and orchestra* Op. 26, estreado por Bream em Glasgow apenas em 1958 (Wright, 2010). O mesmo compositor escreve *Crystals - Concert minuscule for 6 instruments* - Op. 39 entre 1964 e 1965, estreado por James Woodrow em 1967, e ainda *El silencio ondulado - The Tremulous Silence* - Op. 51 (1972) para orquestra de câmara e guitarra. 1956 é a data do *Concerto for guitar and orchestra no. 1* de Stephen Dodgson (também apelidado de *Concerto for Guitar and Chamber Orchestra* ou ainda *Concerto for Guitar and Small Orchestra*). O concerto, originalmente sugerido por Bream mas estreado por John Williams e pela Royal Philharmonic Orchestra dirigida por Walter Goehr, foi gravado pela BBC três anos mais tarde, no Wembley Town Hall (Dodgson, 1996). Dodgson viria a compor o seu *Concerto for guitar and orchestra no. 2* em 1972, desta vez encomendado por Williams e a este dedicado.

Em 1959, o repertório concertante inglês é enriquecido com o *Concerto* Op. 67 de Malcolm Arnold, apelidado por Bream como “the first major British Concerto ever written for the guitar” (Palmer, Bream, 1983: 81), estreado pelo dedicatário e pelo próprio compositor à frente do Melos Ensemble. Arnold já tinha escrito em 1955 a *Serenade for guitar and strings* Op.50 para Bream, uma curta peça para guitarra e

---

<sup>4</sup> vpmusicmedia.com - O Pocci Catalog - the guide to the guitarist's modern and contemporary repertoire é uma base de dados dedicada a publicações de música de guitarra composta desde 1990 destinada a guitarristas, investigadores e bibliotecários, desenvolvida por Vincenzo Pocci, investigador e editor com artigos e livros publicados sobre a história e repertório da guitarra clássica, galardoado com o "Golden Guitar" por pesquisa musicológica em 1999. Foi também consultado o site [www.sheerpluck.de/about.php](http://www.sheerpluck.de/about.php) - Sheer Pluck: uma base de dados do repertório contemporâneo que inclui a guitarra (clássica, eléctrica, baixo, entre outros tipos), desenvolvida pelos investigadores Klaus Heim e Seth Josel e direccionada não só a instrumentistas mas também a jornalistas e investigadores, cujo processo de verificação de dados e fontes é rigoroso.

orquestra de cordas. Finalmente, em 1970, nos Estados Unidos da América, Bennett termina o *Concerto for guitar and chamber ensemble*, marcando o repertório com uma obra *sui generis* de considerável maturidade composicional. São também contemporâneas do concerto as contribuições do próprio Michael Blake Watkins, enquanto aluno de Bennett, sendo de destaque: o *Double Concerto “after Psallein”* para oboé e guitarra, de 1972, uma obra baseada na sua *Psallein* para guitarra solo, ensemble de guitarras, clavicórdio e percussão, datada do ano anterior, que lhe valeu o The Menuhin Prize para jovens compositores em 1975; e *Clouds and Eclipses*, de 1973, para guitarra e cordas, estreada por Ingolf Olsen, mas que Bream chegou a interpretar com a English Chamber Orchestra numa das edições do City of London Festival. Também contemporânea é *A Tudor Fancy* Op. 50 (1972), de John Williams Duarte, que continua ainda sem publicação. Duarte orquestrou ainda, em 2000, *Moraviana* Op. 142a para guitarra e quarteto de cordas, a partir de uma peça para guitarra solo com o mesmo nome que, tal como o Op. 50, não foi publicada.

## **Estreia**

De acordo com o *The Musical Times*, a estreia do *Concerto* deu-se a 18 de Novembro de 1970 no Queen Elizabeth Hall, tendo o dedicatário como solista e André Previn dirigindo o Melos Ensemble. Faziam parte da programação o *Quarteto com Oboé em Fá M*, K. 370 de Mozart, o *Quinteto com Piano em Mib*, Op. 44 de Schumann e estava anunciada a interpretação de peças para guitarra solo (possivelmente também peças para alaúde solo, uma vez que Julian Bream está anunciado como intérprete de alaúde e guitarra).

Figura 107: Anúncio da estreia do *Concerto* de Bennett

---



**BASIL DOUGLAS LTD**  
8 St George's Terrace, London NW1 (01-722 7142)  
**NOVEMBER CONCERTS**

**QUEEN ELIZABETH HALL**  
11th **PACO PEÑA** flamenco guitar  
7.45 with **BARRILITO** (singer), **MARGA**  
and **FAIQUILLO DE CORDOBA** (dancers)  
30/-, 25/-, 20/-, 15/-, 10/-  
also at  
**FAIRFIELD HALL, Croydon.** NOV. 9 at 7.45  
**EDINBURGH, Leith Town Hall.** NOV 12 at 7.30  
**CAMBRIDGE, Guildhall.** NOV 16 at 8.15  
**THE PLACE, Duke's Rd, London WC1.** NOV 18-22  
at 8 pm (Sat & Sun at 5 pm and 8.30)

18th **JULIAN BREAM** lute and guitar  
7.45 **ANDRE PREVIN** conductor  
**MELOS ENSEMBLE**  
Mozart: Oboe Quartet in F, K370  
**Richard Rodney Bennett: Guitar Concerto**  
(1st performance)  
Schumann: Piano Quintet in E flat, op 44  
Guitar solos  
30/-, 25/-, 20/-, 15/-, 10/-

---

Fonte: *The Musical Times* (1970)

Watkins esteve presente na estreia e relembra a dificuldade em ouvir a guitarra em certos momentos, muito provavelmente devido à recusa de Julian Bream em usar amplificação:

“I was at the first performance at the Queen Elizabeth Hall in London and I am pretty sure that Julian used no amplification on that occasion. Although I was sitting quite near the front, it was clear that the guitar struggled at times to be heard (...)” (Watkins, Apêndice 1)

O *Concerto* foi maioritariamente bem recebido pela crítica. William Mann escreveu uma crítica no *The Times*, enaltecendo o idiomatismo e audácia da escrita de Bennett no *Concerto*, aquando da sua estreia:

“The work Bennett has (...) written is perfectly, idiomatic, nicely and quite boldly scored for guitar and chamber ensemble (...) It should be gratefully accepted by solo guitarists everywhere, especially those on good terms with a chamber ensemble.” (Mann, 1970: 15)

Meredith Oakes, no *Music and Musicians*, sublinhou o virtuosismo técnico requerido para o solista assim como o virtuosismo composicional de Bennett:

“Richard Rodney Bennett's Concerto for Guitar and Chamber Ensemble (...) is a finely calculated piece demanded finely controlled performances. As well, it abounds in technical difficulties for the soloist” (Oakes, 1971: 66)

Anthony Meredith comenta a crítica de Peter Heyworth do *The Observer* que considerou a obra nada mais do que uma ocasional peça aceitável, comparando-a a uma obra do século XVIII:

“Neo-romantic serial music was not the stuff of The Observer's Peter Heyworth's dreams, and he at once dubbed it nothing more than "an acceptable occasional piece": Is that not enough, you may ask. The eighteenth century thought it was, and what a splendid eighteenth-century court composer Bennett would have made. But as social condition change, so inevitably do the demands that are made of a composer, and there's the rub in this work.” (Meredith, 2010: 216)

As comparações com um concerto ao estilo do século XVIII, apesar de pouco elucidativas, foram frequentes na crítica. O próprio Bream descreveu-a como uma obra ao estilo de um *Concerto Grosso* do século XVIII: “The Concerto itself is very much a chamber concerto, with the guitar part by no means always dominant in the conventional sense. It's not a concerto in the nineteenth-century style, much more in the spirit of an eighteenth-century Concerto Grosso.” (Palmer, Bream, 1983: 90). Fábio Zanon esclarece esta tendência de comparação da seguinte forma, na entrevista realizada para este trabalho:

“Se se definir o século XVIII a partir os concertos de Haydn e Mozart, consigo entender a comparação. É um lugar-comum da crítica: todo concerto em que o solista tem um papel camerístico, em que a estrutura é enxuta e não há uma profusão de temas que são retomados pelo solista, é comparado ao século XVIII (mas acho que o modelo que se evoca aqui é o do concerto de Bach). Não consigo ver nenhum ponto em comum com um concerto de Vivaldi ou Quantz.” (Zanon, Apêndice 3)

Zanon elogiou ainda a qualidade da obra de Bennett da seguinte forma:

“Acho uma obra-prima. Ela tem a dosagem certa entre mistério e virtuosismo, entre rigor composicional e lirismo. A realização instrumental é perfeita, as ideias são ricas, não se tem a impressão de que a música tem ‘enchimento’. É música de um compositor que tem ideias, não é somente um compositor profissional que faz um bom trabalho técnico mas não tem nada por trás.” (Zanon, Apêndice 3)

E tal como Zanon, também Leisner reconhece no *Concerto* uma obra-prima do nosso repertório: “I think it's a masterpiece, beautifully balanced on every level, and masterful in its sense of structure, atmosphere and orchestral color.” (Leisner, Apêndice 2). Já

Watkins não a considera uma das melhores peças do compositor: “I don't feel it is one of his strongest pieces.” (Watkins Apêndice 1).

## Gravação

Três anos depois da estreia, o LP *Julian Bream '70s* é editado pela RCA Red Seal, contendo uma gravação do *Concerto* (de facto as três faixas da obra de Bennett foram gravadas no ano anterior à edição do LP, em 1972, antes das outras faixas e numa localização diferente destas, os estúdios da EMI em Londres). Tal como na estreia, o Melos Ensemble acompanha Bream, mas desta vez sob a direcção de David Atherton. Fazem parte do resto do alinhamento as seguintes obras para guitarra solo: *Elegy*, de Alan Rawsthorne (terminada por Bream, o compositor morreu deixando a obra inacabada); *Five Bagatelles*, de William Walton; e *Theme and Variations*, de Lennox Berkeley. Bream relata o seguinte episódio sobre a gravação, onde o próprio compositor participou, encarregue da difícil parte da celesta, tendo viajado de propósito desde Nova Iorque devido à imprevista impossibilidade de Lamar Crowson estar presente:

“(…) Richard wrote a fiendish part for the celeste because he knew Lamar [Crowson] was a wonderful keyboard player. But, come the recording, Lamar was suddenly taken ill, and Richard - who, incidentally, is no slouch on the ivories - had to play it himself. He looked very, very serious when he was doing it; he'd just flown back from New York, and was feeling a little bit jiggered by jet-lag. I think he found some of the leaps and arabesques a bit hectic.” (Palmer, Bream, 1983: 90)

A gravação do concerto separa-o por três faixas: *Lento e rubato, vivo*, do início até à *Cadenza*; *Andante lento*, começando de facto no final da primeira secção (depois da *Cadenza*) e seguindo com toda a segunda secção (o *Andante lento*); *Con brio*, a terceira secção completa. A escolha de gravação da primeira secção interrompida deve-se provavelmente ao facto de esta seguir para a segunda *attacca*, havendo no entanto uma respiração (vírgula) depois da *Cadenza* que possibilita uma paragem.

A gravação foi bem recebida pela crítica, como podemos observar no artigo “Contemporary British Guitar Works” no *The Gramophone*: “(…) Bennett sensibly uses a chamber ensemble whose scope for intimacy matches that of the guitar itself. The music deserves the fine performance it receives and the performance deserves the

excellent recording.” (Harrison, 1973: 690) Esta edição recebeu também a crítica de Hugh Ottaway no *The Musical Times*, enaltecendo as suas qualidades elegíacas e líricas e estabelecendo uma comparação com *Eight Poems of Li Po* de Constant Lambert:

“The main work is Richard Rodney Bennett's Concerto, which is rich in a sensitive elegiac poetry and lyrically composed much of the way. Its moments of repose - the recurring initial idea, for instance - have an affinity with Lambert: the Eight Poems of Li Po are brought to mind, partly by the writing for chamber ensemble, partly by the general atmosphere.” (Ottaway, 1974: 43)

A gravação do *Concerto* é posteriormente incluída na colectânea de 1975 *Concertos for Guitar & Lute LP Box Set* de Julian Bream pela RCA Red Seal, ao lado de um arranjo *The Courtly Dances From "Gloriana"* de Britten, do *Concerto em Ré M* de Vivaldi para alaúde e cordas (ambos interpretados por Bream ao alaúde), e alguns dos maiores marcos do repertório concertante para guitarra: *Concierto de Aranjuez* de Rodrigo, o *Concerto* de Villa-Lobos, o *Concerto Op. 67* de Arnold e o *Concerto n° 1*, Op. 30, em Lá M de Giuliani. Posteriormente é reeditado em CD no *Rodrigo, Arnold, Bennett: Guitar Concertos*, 15.º volume da colecção Julian Bream Edition da RCA, em 1999. Esta é a única gravação comercial do *Concerto* realizada até à data e, de facto, na plataforma de partilha de vídeos Youtube, para além de três vídeos realizados a partir da gravação de Bream (um para cada faixa), apenas está disponível uma gravação ao vivo da segunda secção (referida no vídeo como segundo andamento, iniciada antes do início da segunda secção, no compasso 232, tal como na gravação do dedicatário) por Ole Martin Huser-Olsen e pela NMH Sinfonietta dirigida por Per Sigmund Thorp, realizada em Março de 2012 e disponibilizada a 9 de Janeiro de 2015<sup>5</sup>.

## Edição

Por ocasião da edição da partitura pela Universal Editions, Peter J. Pirie, no *The Musical Times*, desconsiderou o *Concerto* (e os concertos para guitarra em geral) na sua crítica, referindo-se à orquestração como transparente, grandes secções em andamento lento, falhando na compreensão da forma (refere duas secções em vez de três) e constatando a falta de influências de jazz:

---

<sup>5</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=ii\\_b5lejWvQ](https://www.youtube.com/watch?v=ii_b5lejWvQ) - acedido a 12 de Janeiro de 2016.



“It is doubtful if any guitar concerto could encompass profound thought and dramatic happening; the nature of the instrument seems to preclude such things automatically (but it might be fun to try). Bennett's concerto belongs to his lighter vein, with extremely transparent scoring, even for a chamber ensemble; no more than one or two instruments play together for a lot of the time. It is in one movement, but a different section begins on p.42, with a change of tempo to *Con brio*, the first part containing a lot of *lento*. The orchestra contains maracas and bongos, and other suggestions of the jazz group, but the jazz influence is not strong. It looks a pleasant little work.” (Pirie, 1972: 700)

## **A linguagem de R. R. Bennett**

Bennett era um compositor poliestilista, adaptando a sua linguagem a cada tipo de obra ou encomenda. Podemos encontrar diferentes estilos na sua música para cinema, televisão e ligeira (incluindo estilos pastiche na sua música comercial), jazz/cabaret, erudita, e erudita para crianças. Segundo Watkins, a maioria da sua música erudita utiliza técnicas seriais, mas com implicações tonais e uma abordagem mais tradicional, típica dos compositores da II Escola de Viena, Alban Berg em particular, e não dos seus contemporâneos vanguardistas, como Boulez, com quem estudou:

“You must remember that Richard was equally at home writing tonal and 'atonal' music. You only have to listen to his film music and concert music for children as well as his 'serious' music to understand that. It is true say, in my opinion, his larger more substantial pieces of concert music often if not always used a 12 note series that had tonal implications, much like Alban Berg did – particularly thinking of Berg's Violin Concerto.” (Watkins, Apêndice 1)

Watkins acrescenta que, em alguma da sua música de câmara, Bennett procurou menos implicações tonais, mas manteve os gestos tradicionais: “In contrast, there are quite a few pieces, particularly some of his chamber music, where his use of serial music particularly seeks out a more atonal sound world even if his 'gesture' remains somewhat 'traditional'.” (Watkins, Apêndice 1).

Bennett estudou na Royal Academy of Music em Londres com Howard Ferguson e Lennox Berkeley e informalmente com Elisabeth Lutyens. De 1957 a 1959, enquanto estudou com Boulez, escreveu num estilo mais vanguardista, inspirado pelo professor. No entanto, de 1959 em diante, volta a escrever numa linguagem derivada do romantismo (Maw, 1962: 95), essencialmente lírica, usando o serialismo para definir as notas, nunca integralmente e sempre com alguma margem de liberdade. Apesar do seu eclecticismo e facilidade de incorporar técnicas, manteve as bases da sua linguagem

durante cerca de 20 anos (Bradshaw, 1984: 381). Para Leisner, a utilização da técnica serial está relacionada com uma autodisciplina na escolha das notas:

“I think that, for Bennett, the 12-tone method was just an interesting parameter with which he could discipline his choice of notes. He bent the rules freely and often to suit his tonal and jazz-inflected instincts. I never asked him, but, knowing what I do about his personality and his musical perspective, I suspect that the 12-tone approach was a way to be rigorous and not fall prey to excessive sentimentality in the tonal and jazz languages to which he was drawn.” (Leisner, Apêndice 2)

Esta opinião é corroborada pelo próprio: “(...) there’s nothing more frightening than liberty. That’s why I’ve always responded well to commissions and films, where one is limited in all kinds of ways. Or way I’ve always used some form of serial technique” (Meredith, Harris, 2010: 384) São exemplos da liberdade que Bennett exercia na técnica serial o uso de transposições incompletas da série, troca da ordem de notas na transposição da série utilizada (geralmente duas mas por vezes mais notas), substituição de uma ou duas notas por outras numa transposição. Bennett construía séries com características específicas como, segundo Watkins, a possibilidade de ter hexacordes complementares (característica que este usava na escrita contrapontística ou de melodia e acompanhamento) e ter implicações tonais:

“You will probably have noticed that Richard would often use a particular series in a way that its first six tones can be played at the same time as its inversion, at a different transposition, without repeating any of the twelve notes. This allowed him, to put it tritely, to use the original series as a theme with the inversion as an accompaniment. So this in itself would suggest a traditional approach to composition. Added to this is the choice of a series that would add 'tonal colour' by this use of the inversion. What I am trying to say is that Richard was obviously well aware of his music's tonal implications and contrived it as such.” (Watkins, Apêndice 1)

Outra característica das suas séries é a possibilidade de permuta de transposições por elisão, ou seja, interligar o fim de uma transposição da série com o início de outra transposição, preferencialmente tendo as duas últimas notas de uma transposição iguais às duas primeiras da transposição seguinte. Podemos encontrar na sua escrita frequentes permutas de transposição que seguem esta fórmula de elisão circular, de facto raramente transita de transposição sem elisão ou através de outro procedimento como por exemplo usar uma transposição da série e o seu retrógrado de seguida. Bennett construía harmonias (ou campos harmónicos) frequentemente a partir de 3 notas derivadas da série (às vezes também 2 notas ou 4), mantidas ou repercutidas como acordes, e a melodia é por vezes uma versão arpejada da harmonia (Bradshaw, 1982: 609), o que resulta na escrita essencialmente linear onde o compositor difunde as

dimensões vertical e horizontal da música (indefinição entre acorde arpejado e linha melódica). No ritmo há a realçar os *accelerandos* e *rallentandos* escritos mas sem a precisão matemática da música de vanguarda, um processo muito ligado à intuição, assim como a sua tendência para começar frases num tempo fraco ou parte de tempo fraco. A sua construção de frases apresenta repetição de segmentos como assinatura da seguinte maneira: apresenta o início de uma frase, mas sem a concluir, repete a frase desde o início (sempre com alguma pequena variação, normalmente rítmica e/ou dinâmica) e acrescenta mais uma nota (ou mais) e realiza este processo até concluir a frase. Este tipo de construção de frase tem como consequência a repetição de notas da série. Interliga também o fim de uma frase com o início da seguinte (*dovetailing*<sup>6</sup>: o fim de uma frase ou segmento é sobreposto ao início da frase ou segmento seguinte) e, de facto, interligar elementos faz também parte da sua linguagem como a já observada permuta de transposições da série por elisão e também interligações na forma.

Segundo Bradshaw, Bennett tinha interesse na manutenção de noções clássicas como equilíbrio, capacidade combinatória e simetria, assinalar pontos de referência claros e inspiração na forma sonata:

“Shape is indeed of paramount importance to a composer who stresses the somewhat old-fashioned virtues of balance, blend and symmetry. Bennett's forms have always been marked by clearly audible reference points, initially relating to those of the classical sonata, more recently - since the completion of the four *Commedias* - to guidelines of an extra-musical kind.” (Bradshaw, 1982: 609)

Bradshaw encontrou ainda inspiração na forma rondó na sua música a partir de 1983 e a influência de Boulez na organização formal e utilização de citações recapitulativas nos últimos andamentos das peças (elemento que está relacionado com a sua prática de citação do início no final encontrado em várias obras anteriores a 1983):

“(…) the last movements tend to have at least one recapitulatory element, incorporating portions of previous movements much in the manner of Boulez's quotations in the final movement of *Le marteau sans maître*.” (Bradshaw, 1984: 381).

Hans Werner Henze, um compositor que tal como Bennett usava o dodecafonismo como uma técnica “apenas” e não uma crença como Schönberg e Webern (C. Bochmann, comunicação pessoal, 28 de Maio, 2016), foi também uma influência principalmente em *Victory* e *Impromptus*. Julian Bream, em entrevista com Tosone, refere que ambos têm em comum privilegiarem a escrita de contraponto. No entanto,

---

<sup>6</sup> Encaixe por sobreposição – tradução livre

demarca-os, atribuindo a Henze uma atitude mais romântica e ênfase na textura complexa e intensidade emocional, e a Bennett uma estética melhor concebida e claramente delineada, menos emocional apesar de frequentemente dramática e lírica:

“JB: Well, they’re very different composers, aren’t they? The one thing they do have in common is they are both contrapuntal composers. But Henze is more of a romantic composer. Richard’s music is more aesthetically conceived and clearly delineated. Henze’s music has a more complex texture. There’s an emotional intensity in Henze’s music. Whereas Richard’s music doesn’t have great emotional leaps and falls. But is often dramatic and sometimes intensely lyrical.” (Tosone, 2000: 74)

Tosone afirma na entrevista com Bream que Bennett se identificava como romântico, mas Bream considera o seu romanticismo mais implícito que verdadeiro:

“JT: Although Bennett himself says he’s a romantic at heart. It’s interesting to see how composers view themselves versus their interpreters view them.

JB: I think Richard’s romanticism is implied rather than actual. But it’s certainly there, particularly in the last *Impromptu*.” (Tosone, 2000: 75)

Bennett não foi um compositor de quem outros de gerações posteriores admitam influência. No entanto, alunos como Michael Blake Watkins (Watkins, Apêndice 1), Christopher Bochmann (comunicação pessoal, 28 de Maio, 2016) e David Leisner (Tosone 2000: 78 e Leisner, Apêndice 2) que, apesar de não ter estudado com Bennett, colaborou com este em edições, referem a sua admiração pelo seu profissionalismo, precisão na escrita e na notação e pelas suas qualidades técnicas.

Bennett não misturava os seus estilos populares com o da sua música erudita. No entanto, para Michael Blake Watkins, existe uma possível influência do jazz no ritmo das obras de música erudita: “(...) I suspect that this [Richard's music's rhythmic quality] came from his love of jazz, although I can hear him turning in his grave as I write this.” (Leisner, Apêndice 2). Leisner aponta uma influência, possivelmente inconsciente, da música de cabaret:

“It should be remembered that Richard was a frequent and first-rate accompanist for cabaret singers. He was often featured at the Carlyle, the Algonquin and other cabaret venues in New York, accompanying the best singers in the cabaret genre. This genre of popular music couldn’t help but find its way, even surreptitiously, into his own music.” (Leisner, Apêndice 2)

Em entrevista com Tosone, Leisner também já notava uma influência do jazz na construção melódica da *Sonata*:

“DL: I think the jazz influence is very important with regard to the Sonata. There are all

kinds of little jazz tunes and blues riffs tucked away throughout the piece. Although it is written in a free serial style, the melodic element uses the language of jazz.

JT: Bennett must be using it subconsciously, since he said he likes to keep definite boundaries between his popular and his serious music.

DL: That is, in fact, the most laudable way of incorporating popular style music into one's own music. Do it naturally, almost without conscious use of the style. The language of jazz is so ingrained in Richard that he cannot help but incorporate it." (Tosone, 2000: 79)

Apesar de evitar a mistura de estilos, já em 1962, com *A Jazz Calendar* (1962-4), existe uma proposta para uma composição *cross-over* que no entanto resultou mais numa obra jazz para orquestra sinfónica do que propriamente uma obra onde mistura os dois géneros, e em 1990 escreve a sua primeira obra onde realiza a mistura bem sucedida dos seus estilos de jazz com o da música erudita em *Concerto for Stan Getz* (1990). O caso da ópera *Victory* (1968/9), onde podemos observar a sobreposição de música popular com a técnica serial, é diferente, pois o estilo popular é utilizado como pastiche para caracterização do mundano (Kay, 1970: 32). Bradshaw (Bradshaw, 1982: 609) encontrou nas obras dos últimos anos da década de 70 e primeiros anos da década de 80 cada vez mais flexibilidade tanto no material, principalmente harmónico, como no seu desenvolvimento, usando ainda procedimentos seriais mas não usando séries dodecafónicas como base, a adopção de procedimentos atonais livres, neo-tonais e aleatórios, que salientam uma mudança (ou progressão) no seu estilo, encaminhando-se para o tonalismo.

### **Análise do Concerto**

Bennett compôs uma grande quantidade de obras concertantes, incluindo para instrumentos solistas menos típicos. Para além de dois concertos para piano e um para violino escreveu ainda concertos para viola, violoncelo, contrabaixo, trompa, trompete, saxofone contralto, saxofone tenor, fagote, flauta, oboé, clarinete, marimba, percussão e cravo. O concerto para guitarra foi terminado em Setembro de 1970, seguindo-se cronologicamente ao concerto para oboé, de Maio do mesmo ano.

O Ensemble de Câmara tem a seguinte constituição:

- Flauta transversal e Flautim
- Oboé e Corne Inglês
- Clarinete Baixo em Si b
- Trompa em Fá
- Trompete em Si b
- Dois Percussionistas:
  - 1.º - 2 Bongos (pequeno e médio), 2 Tom-toms (médio e grave), Maracas, Caixa, Castanholas e Triângulo
  - 2.º - 3 Címbalos suspensos (pequeno, médio e grande), Tam-tam, Pandeireta, Claves, 2 Wood-blocks (alto e médio) e Tímpano
- Celesta
- Violino
- Viola
- Violoncelo

De acordo com o texto de Bennett no LP de Bream (1973), a escolha do ensemble instrumental teve como objectivo criar uma textura leve e transparente, cuja secção da percussão incluisse instrumentos latino-americanos. A inspiração para este tipo de instrumentação pode ter vindo do velho ideal sobre a guitarra como uma “orquestra em miniatura”, com vários timbres mas pouca amplitude dinâmica, acrescentando um elemento de ligação com a tradição latino-americana do instrumento. Watkins comenta que as limitações de volume da guitarra tiveram provavelmente influência na escolha da instrumentação: “Richard was acutely aware of the guitar's limitations as regards to its achievable volume in such an environment. Consequently, this must have had an influence on the choice of instrumentation.” (Watkins, Apêndice 1). Leisner lançou como hipótese que o facto de o *Concerto* não ser orquestrado com uma orquestra completa ou orquestra de cordas pode ter contribuído para que este seja negligenciado. Já Zanon considera que esta orquestração peculiar pode, dependendo da ocasião, favorecer ou desfavorecer a obra:

“A vantagem é que é possível tocá-lo numa situação de festival, juntando uma dúzia de solistas. A desvantagem é que ele pode não ser tão atraente dentro da programação de uma grande orquestra, num teatro grande. (...) Tocado num teatro médio, de cerca de 300-600 lugares, o efeito é muito melhor.” (Zanon, Apêndice 3)

No entanto, Bennett descreve em entrevista com Tosone que a orquestração não correu

exactamente como esperava, pois, apesar da instrumentação ser muito ligeira, a guitarra tende a ser encoberta pelos outros instrumentos.

“(…) [the orchestration] did not turn out exactly as I expected. When I wrote the guitar Concerto, I thought rather naively that if I used a scoring with three winds, two brass, three strings and percussion, it would be so light that the sound of the guitar would not be covered. What I learned was that although forty strings will not cover a guitar, a solo oboe will. Still, it's a nice little orchestra and I like the instrumental combination.” (Tosone, 2000: 67)

O compositor prefere então que a guitarra seja amplificada e relata ainda que a performance do *Concerto* no Lincoln Center em Nova Iorque foi a primeira vez que Julian Bream usou amplificação. (Tosone, 2000: 67). O uso de amplificação na guitarra clássica não é unanimemente aceite por todos os guitarristas, mas pode ter vantagens significativas. Leisner defende que quando a guitarra toca com dois ou três instrumentos, dependendo da escrita, é normalmente necessário o uso de amplificação para transmitir ao ouvinte as nuances interpretativas e restabelecer um balanço natural entre os instrumentos para que os outros não tenham de tocar demasiado piano nem a guitarra demasiado forte:

“I think that when a guitar plays with only 2 or 3 other instruments, depending on the writing, it is usually necessary for the guitar to be amplified, in order to convey nuance and restore a natural balance, without having the other instrumentalists have to “play on eggshells’ or for the guitarist to not overplay, or for the audience to have to work too hard to hear the guitar. So with 11 other instruments, definitely yes, amplify!” (Leisner, Apêndice 2)

Watkins defende também o seu uso, uma vez que hoje em dia a qualidade de som dos sistemas de amplificação é muito boa, um facto que pode ter influenciado as escolhas de intérpretes no passado: “Personally, especially these days, I can't see any reason not to use amplification. Lots of contemporary music uses it today and the quality of sound is very good, so I think it can only be a positive thing.” (Watkins, Apêndice 1). No entanto, nem todas as salas possuem sistemas de qualidade. Zanon esclarece a complexidade da questão, comenta que já teve experiências muito positivas mas outras tão desagradáveis que preferiu tocar sem microfone e identifica os principais problemas a ter em conta: a preservação do timbre, a difusão sonora e a gama de dinâmica. Para Zanon, uma interpretação sem amplificação com orquestra pode ter consequências muito negativas, podendo comprometer a interpretação e o próprio conceito de um concerto. A própria composição deve ser muito bem calculada para permitir que a

guitarra se faça ouvir:

“A ideia de uma guitarra sem amplificação como solista é quase absurda; é um ato de heroísmo, uma quase-pretensão. Admiro imensamente compositores que conseguem escrever uma orquestração que permite que a guitarra seja ouvida, mesmo que parcialmente; isso demonstra uma enorme perícia no trato dos instrumentos.

Há duas consequências negativas: o público não ouve o solista, e a orquestra tampouco. A própria ideia da forma de um concerto, que sugere um confronto, um embate, fica comprometida quando o solista é um combatente desarmado contra um exército de violinos e cellos.

Muitos solistas conhecidos, Segovia entre eles, tocam e tocavam sem amplificação. Eu vi Yepes e Pepe Romero tocar em grandes salas sem amplificação. Claro que são violonistas extraordinários; Pepe, em particular, é capaz de fazer milagres dessa forma. Mas o fato é que eles tiveram de tocar no limite do volume praticamente o tempo todo, o que faz com que a interpretação fique bastante comprometida.” (Zanon, Apêndice 3)

Para Zanon, as vantagens estão na possibilidade de obter mais clareza e equilíbrio entre o solista e a orquestra (e permitir que a orquestra ouça o guitarrista, caso seja bem feita), mas acarreta muitas desvantagens:

“A amplificação é uma ferramenta que resolve o problema mais importante, mas cria vários outros. Muitas vezes não se consegue um timbre natural, e a guitarra não se mescla bem com outros instrumentos; todo o trabalho de sonoridade do solista vai por água abaixo. Dependendo da posição dos speakers, o som não parece vir do solista, mas das laterais do palco; isso é extremamente incômodo para o ouvinte. Uma coisa que os guitarristas muitas vezes não se dão conta é que a guitarra não só tem pouco volume: ela tem pouca amplitude de volume, pouca diferenciação entre piano e forte. Quando se amplifica, os pianos e pianíssimos soam sempre forte demais, e os fortes nunca soam suficientemente fortes. Isso tem de ser corrigido e previsto quando se aprende a obra.” (Zanon, Apêndice 3)

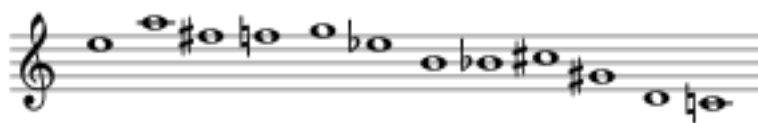
Zanon acrescenta que, do ponto de vista do maestro, a amplificação cria também um constrangimento para a procura de equilíbrio entre solista e orquestra:

“A guitarra tem problemas um pouco diferentes de outros instrumentos, porque reger um instrumento amplificado realmente é uma experiência incômoda; com um violino ou cello, busca-se um equilíbrio natural entre solista e orquestra; no caso da guitarra há sempre um equipamento criando interferência.” (Zanon, Apêndice 3)

Como é habitual na escrita de Bennett, apenas as notas são serializadas e estão escritas no seguinte exemplo, de maneira a que o intervalo entre uma e a seguinte seja o menor possível:



**Figura 108: Transposição O<sup>0</sup> da série do *Concerto***



**Fonte: Elaboração própria (2016)**

Só é usada esta série, permitindo uniformidade no material, e neste trabalho usarei a terminologia “O”, “I”, “R” e “RI” para designar, respectivamente, as transposições Original, Inverso, Retrógrado e Inverso do Retrógrado. O exemplo anterior intitulado de “O<sup>0</sup>”, pois é a primeira vez que uma sequência de 12 notas diferentes é apresentada, e são curiosamente as primeiras notas com altura definida da obra (antes apenas é ouvida uma nota no Tam-tam, que não tem altura definida), tocadas pela guitarra solista do compasso 1 ao 3. O “<sup>0</sup>” refere-se a Mi, a primeira nota da série, e os números seguidos das letras “O” e “I” referir-se-ão ao intervalo entre a primeira nota da transposição da série em questão e Mi. Se lida da última à primeira nota, temos então o R<sup>0</sup>. Não há, aparentemente, uma relação simbólica com o nome das notas ou criptografia. Os intervalos da série são os seguintes<sup>7</sup>: +5, -3, -1, +2, -4, -4, -1, +3, -5, -6, -2. Como se pode observar, todos os intervalos aparecem duas vezes, excepto o intervalo 6 que aparece apenas uma vez. No entanto, se tivermos em consideração se o intervalo é ascendente ou descendente, apenas repete os intervalos -1 e -4, o que torna a série pouco simétrica. Ao invertermos os intervalos, temos então o I<sup>0</sup> (que lido da última à primeira nota é o RI<sup>4</sup>):

**Figura 109: Transposição I<sup>0</sup> da série do *Concerto***



**Fonte: Elaboração própria (2016)**

---

<sup>7</sup> Classificação de intervalos de Joseph Straus introduzida em *Introduction to Post-Tonal Theory* (2005) e utilizada na dissertação de Johnson (2011: 2), na qual 1 corresponde a um meio-tom, 6 corresponde ao trítone (6 meios-tons) e todos os intervalos maiores que um trítone corresponderão à sua inversão mais pequena. “+” e “-” designam, respectivamente, intervalos ascendentes e descendentes.

**Figura 110: Matriz da série do Concerto**

	I <sup>0</sup>	I <sup>5</sup>	I <sup>2</sup>	I <sup>1</sup>	I <sup>3</sup>	I <sup>11</sup>	I <sup>7</sup>	I <sup>6</sup>	I <sup>9</sup>	I <sup>4</sup>	I <sup>10</sup>	I <sup>8</sup>	
<b>O<sup>0</sup></b>	Mi	Lá	Fá#	Fá	Sol	Mib	Si	Sib	Dó#	Sol#	Ré	Dó	<b>R<sup>0</sup></b>
<b>O<sup>7</sup></b>	Si	Mi	Dó#	Dó	Ré	Sib	Fá#	Fá	Sol#	Mib	Lá	Sol	<b>R<sup>7</sup></b>
<b>O<sup>10</sup></b>	Ré	Sol	Mi	Mib	Fá	Dó#	Lá	Sol#	Si	Fá#	Dó	Sib	<b>R<sup>10</sup></b>
<b>O<sup>11</sup></b>	Mib	Sol#	Fá	Mi	Fá#	Ré	Sib	Lá	Dó	Sol	Dó#	Si	<b>R<sup>11</sup></b>
<b>O<sup>9</sup></b>	Dó#	Fá#	Mib	Ré	Mi	Dó	Sol#	Sol	Sib	Fá	Si	Lá	<b>R<sup>9</sup></b>
<b>O<sup>1</sup></b>	Fá	Sib	Sol	Fá#	Sol#	Mi	Dó	Si	Ré	Lá	Mib	Dó#	<b>R<sup>1</sup></b>
<b>O<sup>5</sup></b>	Lá	Ré	Si	Sib	Dó	Sol#	Mi	Mib	Fá#	Dó#	Sol	Fá	<b>R<sup>5</sup></b>
<b>O<sup>6</sup></b>	Sib	Mib	Dó	Si	Dó#	Lá	Fá	Mi	Sol	Ré	Sol#	Fá#	<b>R<sup>6</sup></b>
<b>O<sup>3</sup></b>	Sol	Dó	Lá	Sol#	Sib	Fá#	Ré	Dó#	Mi	Si	Fá	Mib	<b>R<sup>3</sup></b>
<b>O<sup>8</sup></b>	Dó	Fá	Ré	Dó#	Mib	Si	Sol	Fá#	Lá	Mi	Sib	Sol#	<b>R<sup>8</sup></b>
<b>O<sup>2</sup></b>	Fá#	Si	Sol#	Sol	Lá	Fá	Dó#	Dó	Mib	Sib	Mi	Ré	<b>R<sup>2</sup></b>
<b>O<sup>4</sup></b>	Sol#	Dó#	Sib	Lá	Si	Sol	Mib	Ré	Fá	Dó	Fá#	Mi	<b>R<sup>4</sup></b>
<b>RI<sup>0</sup></b>	<b>RI<sup>5</sup></b>	<b>RI<sup>2</sup></b>	<b>RI<sup>1</sup></b>	<b>RI<sup>3</sup></b>	<b>RI<sup>11</sup></b>	<b>RI<sup>7</sup></b>	<b>RI<sup>6</sup></b>	<b>RI<sup>9</sup></b>	<b>RI<sup>4</sup></b>	<b>RI<sup>10</sup></b>	<b>RI<sup>8</sup></b>		

**Fonte: Elaboração própria (2016)**

Tendo em conta as informações fornecidas por Watkins sobre as características das séries usadas por Bennett (esclarecidas no capítulo anterior), foi identificada uma fórmula de elisão utilizada frequentemente para realização de permutas entre transposições da série<sup>8</sup>

$$O^n - RI^{n+6} / RI^n - O^{n+7}$$

$$I^n - R^{n+6} / R^n - I^{n+5}$$

assim como uma característica de combinatoriedade, neste caso o facto de o primeiro hexacorde da transposição O<sup>0</sup> ser complementar ao primeiro do I<sup>9</sup>, e o mesmo entre outras transposições de acordo com a seguinte fórmula<sup>9</sup>:

<sup>8</sup> Fórmula análoga à utilizada na análise de *Impromptus* por Johnson (2011: 14) onde, por exemplo, as últimas duas notas da transposição O<sup>0</sup> são as mesmas que as primeiras duas da transposição RI<sup>6</sup>, assim como as últimas notas da transposição RI<sup>6</sup> são as mesmas que a O<sup>1</sup>. Logo I<sup>0</sup> e R<sup>6</sup> terão as mesmas características, assim como R<sup>6</sup> e I<sup>11</sup>.

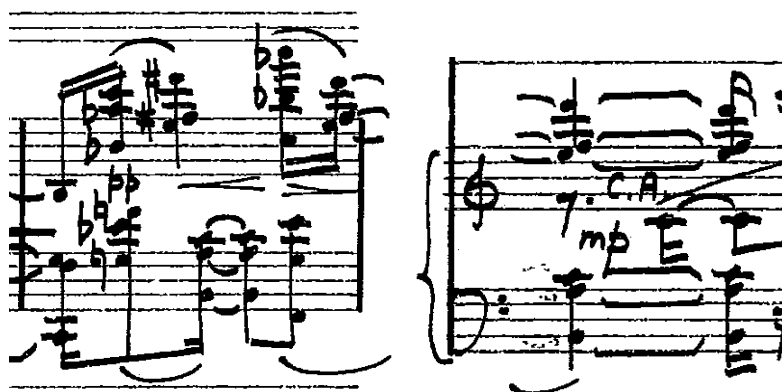
<sup>9</sup> As primeiras seis notas de, por exemplo, O<sup>0</sup> são as mesmas que I<sup>9</sup>, apesar de se apresentarem por uma ordem diferente. O mesmo acontece com as últimas seis notas de ambas as transposições. Como exemplo adicional: as transposições RI<sup>0</sup> e R<sup>3</sup> partilham as mesmas características.

$$O^n - I^{n+9} / I^n - O^{n+3}$$

$$RI^n - R^{n+3} / R^n - RI^{n+9}$$

Quando duas transposições são usadas em simultâneo, quase sempre são complementares. Foram observadas passagens onde apenas se usou o primeiro hexacorde de uma transposição, os dois primeiros tetracordes, transposições com uma ou duas notas a menos (por vezes mais). Raramente se observa a utilização de uma transposição que não usa as primeiras notas, mas nos compassos 264 e 265 usou as notas da 4.<sup>a</sup> à 9.<sup>a</sup> da transposição  $O^5$  (flauta, violino e viola) simultaneamente com as notas da 4.<sup>a</sup> à 9.<sup>a</sup> da transposição  $I^2$  (clarinete baixo, trompa e violoncelo).

**Figura 111: Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara (compassos 264 e 265 / redução)**



Fonte: Universal Edition (1970)

Bennett escreve na introdução da obra, transcrita para o site da Universal Editions, como uma obra em três secções (eventualmente concebidas como andamentos) sem interrupções, onde o I e o II andamentos estão interligados:

“The concerto is in three sections which are played without a break. The slow opening introduction, which serves as a basis for many ideas that are developed later on in the concerto, suddenly leaps into a sprightly *vivo* which in turn gives way to an extended cadenza. The cadenza in fact acts as a bridge between the first and the second (andante lento).”

The finale, a jaunty 5/8 movement, is characterised by swerving cross-rhythms, with subtle and often dramatic interplay between the guitar and the orchestra.”<sup>10</sup>

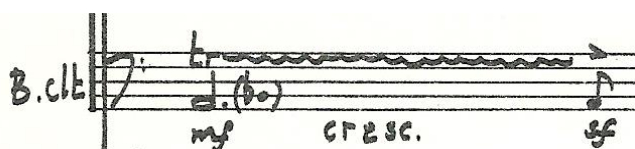
O concerto tem uma forma peculiar. Apesar das três secções/andamentos com caracteres distintos, é praticamente uma obra cíclica unificada por um Tema Cíclico,

<sup>10</sup> <http://www.universaledition.com/Concerto-Sir-Richard-Rodney-Bennett/composers-and-works/composer/47/work/3140> – site da Universal Editions consultado a 13 de Janeiro de 2016.

sempre reapresentado com alguma alteração ou abreviação. As secções têm formas únicas com inspiração em formas rondó e *sonata-allegro*. Na ausência de tonalidade, o que caracteriza as mudanças de secções e subsecções são as mudanças de andamento, textura, material motivico e a orquestração. A função dos procedimentos seriais é diferente da função das tonalidades, mas podem ter alguma relação com a forma, como por exemplo o uso de uma transposição de cada vez numa secção e o uso de duas transposições em simultâneo noutra secção.

À excepção do compasso 19 para o Clarinete Baixo, o compositor não escreveu ornamentos clássicos (trilos, mordentes, etc.), algo mais típico de uma música dodecafónica onde todas as notas têm a mesma importância, pois a existência de ornamentos implicaria hierarquização (C. Bochmann, comunicação pessoal, 28 de Maio 2016).

**Figura 112:** *Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara* (compasso 19 / partitura de estudo)



Fonte: Universal Edition (1970)

### **Secção 1: *Lento e rubato* – *Vivo* – (*Poco Meno* – *Piu vivo*) – *Cadenza* – *Lento e rubato***

**(da página 1 ao primeiro compasso da página 15 da partitura da redução)**

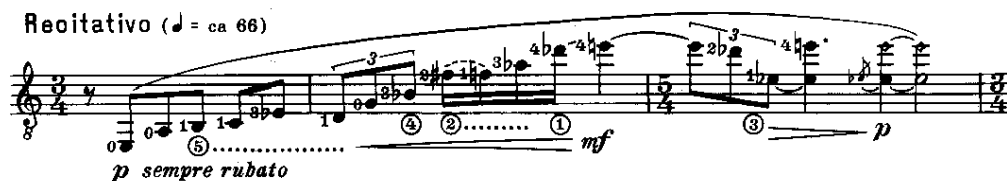
A Secção 1 tem qualidades em comum com a forma *sonata-allegro*. Depois da introdução (o Tema Cíclico) são apresentadas duas ideias musicais, à semelhança dos dois temas da forma clássica. A segunda ideia será submetida a uma variação e depois ambos os temas são desenvolvidos, mas sem re-exposição. As partes desta secção podem ser separadas da seguinte forma:

- **Introdução** (Tema cíclico): do 1.º ao 22.º compasso, correspondente ao *Lento e rubato*
- **A** (1.ª Ideia): do 23.º ao 81.º compasso, correspondente à primeira parte do andamento *Doppio movimento: Vivo*
- **B** (2.ª Ideia): do 81.º ao 126.º compasso

- **B'** (Variação da 2.<sup>a</sup> Ideia): do 126.<sup>o</sup> ao 159.<sup>o</sup> compasso, correspondente ao *Poco Meno*
- **Desenvolvimento**: do 159.<sup>o</sup> ao 231.<sup>o</sup> compasso, correspondente ao *Piu vivo*
- **Cadenzia**: 231.<sup>o</sup> compasso
- **Ponte** (Variação do Tema cíclico): do 232.<sup>o</sup> ao 255.<sup>o</sup> compasso, correspondente ao *Lento e rubato*

O Tema cíclico é lento e tem um carácter exploratório e recitativo, onde é apresentado material musical inicial em três frases de pergunta e resposta entre dois grupos (guitarra e percussão contra ensemble nas duas primeiras frases e guitarra, violoncelo, viola e percussão contra ensemble). Bennett descreve-o da seguinte forma: “The piece opens with a slow, improvisatory passage for guitar and percussion, the soloist rising from his lowest note as though tentatively sketching out his territory.” (Bennett, 1973) A escrita da guitarra é semelhante à de *Impromptus* com uma construção de frases de acordo com as assinaturas melódicas e rítmicas do compositor, principalmente na direcção ascendente da primeira frase.

Figura 113: *Impromptus (I Recitativo / compassos 1 a 3)*



Fonte: Universal Edition (1968)

Figura 114: *Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara (compassos 1 a 4 / redução)*



Fonte: Universal Edition (1970)

Uma das principais características desta secção é a sensação de liberdade, apesar da precisão da escrita, característica do compositor, com alguma complexidade rítmica e a constante mudança de compasso (5/4, 3/8, 3/4, 4/4 alternam várias vezes até ao compasso 22). A terceira frase destaca-se das duas anteriores pela utilização de um

pedal constituído pelas notas Lá e Ré realizadas na guitarra com notas repetidas no acompanhamento numa ou duas cordas soltas, que conduz a uma nova ideia musical em andamento rápido onde a guitarra, juntamente com a percussão, dialoga mais energicamente com o ensemble. Nas linhas melódicas do ensemble é aplicada uma técnica de *Klangfarbenmelodie* e grande variação de timbres na guitarra, possivelmente para criar o mesmo efeito.

Nesta nova secção (**A**), o ensemble realiza uma frase dos compassos 23 ao 37, respondida pela guitarra e percussão na frase do compasso 37 a 53, seguindo-se uma nova frase do ensemble do compasso 53 ao 60 e uma nova resposta da guitarra e percussão dos compassos 60 ao 71. Do compasso 70 à primeira nota do 81, o ensemble realiza uma última frase, com um comentário final da guitarra nos últimos dois compassos, que serve de ponte para uma nova ideia. A Ideia **B** é caracterizada pelo seu lirismo e textura de melodia acompanhada, contrastante com a ideia anterior, onde o ensemble acompanha o violino solista. A guitarra é usada como instrumento acompanhador incluído no ensemble (excepto nos comentários a solo entre as duas frases desta secção, com o mesmo carácter catalisador do dos compassos 79 a 81).

Bennett afirma que o melhor deste andamento está no desenvolvimento destas duas ideias com a guitarra assumindo funções de solista, acompanhador ou instrumento *obbligato*: “The best of the movement develops these two ideas, with the guitar acting sometimes as soloist, sometimes as accompanist and sometimes as part of the ensemble.” (Bennett, 1973) Segue-se então uma variação da ideia **B** num andamento um pouco mais lento (**B'**: *Poco meno*) onde as duas linhas melódicas serão apresentadas pela guitarra invertidas e ligeiramente modificadas com acompanhamento harmónico no mesmo instrumento. Na primeira parte, à linha da guitarra é acrescentada uma linha de oboé em contraponto, com um comentário final do ensemble, e na segunda é utilizada uma maior sobreposição de camadas.

O **Desenvolvimento** das Ideias **A** e **B** é iniciado no *Piu vivo* do compasso 159 e tem duas secções. A primeira secção dura até ao compasso 191, inicia com um primeiro momento climático e tem um carácter mais semelhante ao da ideia **A** assumindo a guitarra um papel mais solista. Na segunda secção, a partir do compasso 192 temos a justaposição de material das duas ideias em quatro frases (**B-A-B-A**), com uma última frase do ensemble que segue para a *Cadenza* da guitarra no clímax da secção. Nas

secções onde é utilizado o material da Ideia **A**, a guitarra assume um papel solista; nas da Ideia **B**, a guitarra é usada como instrumento *obbligato*.

A *Cadenza* é constituída por três frases dramáticas, duas virtuosas e uma final mas lenta, cada uma delas iniciada por um acorde com suspensão longa. A partir do compasso 232 é realizada uma variação do Tema cíclico (**Ponte**) onde as frases da **Introdução** são invertidas e ligeiramente modificadas e apresentadas apenas pela guitarra, acompanhada pela percussão nas frases de pergunta e a solo nas de resposta. Esta secção funciona como uma ponte para a segunda secção da obra, pois a última frase interliga-se com a primeira parte da secção seguinte.

## **Secção 2 – *Andante lento – (Poco mosso – Ancora mosso – poco largamente – sempre mosso – Tempo Imo) – Lento*** **(da página 15 à página 19)**

A Secção 2 é definida por Bennett como um andamento lento baseado quase inteiramente numa longa e sinuosa linha para trompa que será gradualmente expandida a nível dos seus intervalos enquanto o andamento aumenta em intensidade até o violino a traçar ao longo de três oitavas: “(...) the slow central movement of the concerto [is] based almost entirely on a long winding line for horn. This line is gradually expanded intervallically as the movement increases in intensity until the violin finally draws it across three octaves.” (Bennett, 1973). Tem qualidades em comum essencialmente com a Forma Ternária mas também com o Rondo e a Forma Estrófica Modificada. A estrutura da análise proposta é a seguinte:

- **A** (1.<sup>a</sup> Parte): do 255.º ao 277.º compasso, correspondente aos andamentos *Andante lento* e *Poco mosso*
- **B** (2.<sup>a</sup> Parte): do 277.º ao 287.º compasso, correspondente ao *Ancora mosso*
- **A'** (Variação da 1.<sup>a</sup> Parte): do 287.º ao 331.º compasso, correspondente aos andamentos *poco largamente* e *sempre mosso*
- **Coda**: do 331.º ao 342.º compasso, correspondente ao *Tempo Imo*
- **Ponte** (Variação do Tema cíclico): do 343.º ao 354.º compasso, correspondente ao *Lento*

As partes **A**, **B** e **A'** têm as seguintes subdivisões internas:

## Parte A

- **Ideia a:** do 255.º ao 256.º compasso
- **Ideia b:** do 256.º ao 264.º compasso
- **Ideia a:** do 264.º ao 265.º compasso
- **Ideia c:** do 265.º ao 273.º compasso
- **Ideia a':** do 273.º ao 277.º compasso

## Parte B

- **Ideia d:** do 277.º ao 287.º compasso

## Parte A'

- **Comentário:** do 287.º ao 292.º compasso
- **Ideia a:** do 292.º ao 293.º compasso
- **Ideia b':** do 293.º ao 301.º compasso
- **Ideia a:** do 301.º ao 302.º compasso
- **Ideia c':** do 302.º ao 310.º compasso
- **Solo:** do 310.º ao 331.º compasso

A **Ideia a** (e as suas variações) funciona como um refrão em textura coral, um mote para a frase propriamente dita sempre com alguma modificação sempre que é rerepresentada. A nível da utilização da série tem como característica o uso de apenas 2 hexacordes de transposições complementares, ora o primeiro, o segundo ou mesmo da 4.<sup>a</sup> à 9.<sup>a</sup> nota como um hexacorde central. A **Ideia b** e a **Ideia c** são então usadas como estrofes, sendo esta última uma variação da primeira, com a linha melódica invertida. A textura é de melodia acompanhada, e a guitarra é usada como instrumento acompanhador (apenas a partir na **Ideia c**). No final temos uma variação da **Ideia a** onde se introduzem comentários da guitarra que interrompem o coral (**Ideia a'**).

Na **Parte B** temos a apresentação de material contrastante (**Ideia d**). Aqui a guitarra assume o protagonismo como instrumento solista (a flauta dobra a linha principal da guitarra, mas *non solo*) realizando melodia e acompanhamento em contraponto com o violoncelo. Surge no seguimento do **Comentário da Ideia a'**, onde a guitarra insiste no ritmo da tercina contrastando com o do coral. O violoncelo realiza um comentário entre cada uma das três frases da guitarra.

Na **Parte A'** há uma nova exposição de apontamentos melódicos da guitarra (**Comentário**), desta vez não justapostos mas antecedentes ao coral, que ganham agora mais proeminência. São depois apresentadas variações da **Ideia b** e **Ideia c**, com o mesmo carácter e também intercaladas pela **Ideia a** como anteriormente, usando a



guitarra desta vez na variação da **Ideia b**. Depois da **Ideia c**, a guitarra inicia um comentário com o mesmo carácter do anterior mas que agora em vez de preceder um coral dão origem a uma Cadenza lenta e dramática, com oito frases monódicas progressivamente mais piano e tranquilo.

Na **Coda** é apresentada uma última variação da **Ideia b** onde a guitarra acompanha o violoncelo com notas em harmónicos, juntamente com o ensemble, seguindo-se uma re-exposição de material do Tema cíclico, desta vez com uma nova orquestração (sem a guitarra) que serve de ponte para a Secção 3.

### **Secção 3 – *Con Brio* – (*piu tranquilo* – *Come Prima*) – *Lento e rubato* – *Con Brio*** (da página III1 à página III9)

A Secção 3 é a de mais problemática classificação comparando com formas tradicionais, apesar de ter qualidades típicas de um rondó. Tal como na Secção 1, são apresentados dois tipos de material contrastantes, um mais rítmico (**A**) e um segundo mais lírico (**B**) e será ainda reutilizado material originário da Secção 1 (**B'** da Secção 1, correspondente ao *Poco Meno*, que será aqui designado por **C**), para além do Tema Cíclico, presente ao longo de toda a peça como Introdução ou Ponte, mas usado aqui para a finalizar.

- **A** (1.<sup>a</sup> Ideia): do 355.º ao 386.º compasso, correspondente à primeira parte do andamento *Con Brio*
- **B** (2.<sup>a</sup> Ideia): do 386.º ao 442.º compasso
- **C** (Variação do B' da Secção 1): do 442.º ao 475.º compasso, correspondente ao *piu tranquilo*
- **A'** (Variação da 1.<sup>a</sup> Ideia): do 476.º ao 526.º compasso, correspondente ao *Come Prima*
- **Coda** (citação do Tema cíclico e elementos da 1.<sup>a</sup> Ideia): do 527.º ao 532.º compasso, correspondente aos andamentos *Lento e rubato* – *Con Brio*

Na parte **A** podemos observar três frases semelhantes onde, para além do carácter rítmico, é observável a oposição entre a guitarra e ensemble. Na primeira frase, a guitarra está sozinha até à resposta do ensemble nos compassos 362 a 365, na segunda o ensemble interrompe pontualmente a linha da guitarra, e na terceira frase o trompete

passa a ser o solista acompanhado pelas cordas em *pizzicato* e a guitarra responde. Após um momento climático com o *tutti* em oposição à guitarra, é introduzida a ideia seguinte.

Apesar de ter um carácter contrastante com a ideia anterior, a parte **B** tem motivos da **A** contrapostos no acompanhamento, e esse material será também usado para citações. A guitarra introduz inicialmente uma linha melódica que será posteriormente variada e usada para contraponto. A partir do compasso 397, o corne inglês realiza a mesma linha com um preenchimento do ensemble gradualmente maior (onde a guitarra se inclui) e em contraponto com a celesta, que usa as notas da transposição complementar à do ensemble. Do compasso 409 ao 413 temos um curto momento onde o material da parte **A** é rerepresentado pela guitarra, seguindo-se mais uma variação do material **B**, semelhante à anterior. Há uma nova situação climática com oposição entre a guitarra e o ensemble e mais um momento onde o material da parte **A** é rerepresentado, mas desta vez com duas frases e com a guitarra em *pizzicato*.

Na parte **C**, as duas frases do **B'** da Secção 1 são variadas usando a guitarra como instrumento acompanhador e com contraponto denso nos outros elementos do ensemble.

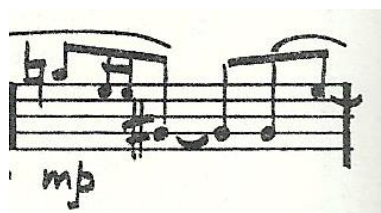
Na parte **A'** podemos observar um desenvolvimento dos motivos apresentados no início desta secção, mas desta vez a guitarra não se encontra em total oposição em relação ao ensemble. Existe também alguma relação com a Secção 1, como por exemplo na primeira frase onde temos uma textura semelhante à **Ideia A** da Secção 1 (guitarra e percussão), e na última (do compasso 506 ao 517), onde a utilização das notas pedal repercutidas remete para a terceira frase da **Introdução** da Secção 1.

Bennett descreve que na **Coda** o Tema cíclico é apenas brevemente lembrado, sobre o qual a obra repentina e violentamente (com recurso à utilização do motivo inicial da Secção 3) termina: “At the very end the guitar briefly recalls the opening bars of the concerto, whereupon the work ends suddenly and violently.” (Bennett, 1973)

## Interpretar o *Concerto* de Bennett

As edições do *Concerto* têm poucos problemas a nível gráfico. Apesar publicadas em versão fac-símile, a clareza da caligrafia é notável. No entanto, foram encontradas três incorrecções: na partitura de estudo consultada foi encontrada no compasso 463 a falta de um Lá;

Figura 115: *Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara* (compasso 463 / partitura de estudo)



Fonte: Universal Edition (1970)

Figura 116: *Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara* (compasso 463 / redução)



Fonte: Universal Edition (1970)

na da redução foi encontrado no compasso 425 a falta de um acento no último acorde, presente na partitura de estudo;

Figura 117: *Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara* (compasso 425 / redução)



Fonte: Universal Edition (1970)

Figura 118: *Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara* (compasso 425 / partitura de estudo)



Fonte: Universal Edition (1970)

na redução, no compasso 447, falta um # antes do primeiro Sol;

Figura 119: *Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara* (compasso 447 / redução)



Fonte: Universal Edition (1970)

Figura 120: *Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara* (compasso 447 / partitura de estudo)



Fonte: Universal Edition (1970)

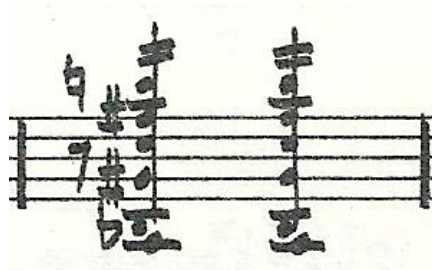
na redução foi encontrado no compasso 486 uma figura errada: uma pausa de semínima que devia ser de colcheia.

Figura 121: *Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara* (compasso 486 / redução)



Fonte: Universal Edition (1970)

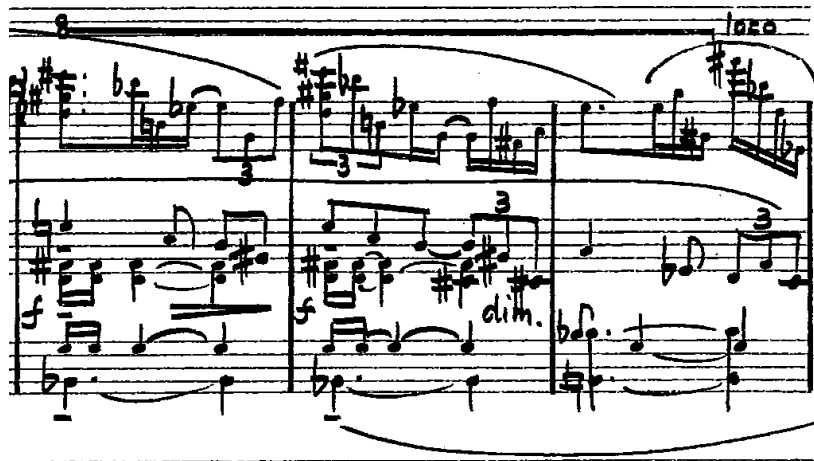
Figura 122: *Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara* (compasso 486 / partitura de estudo)



Fonte: Universal Edition (1970)

À parte destas pequenas incorrecções, a nível de edição há apenas mais dois pormenores que podem dificultar o trabalho de um solista: a obra não tem números de compasso (apesar de ter vários números de ensaio) e a versão da redução da instrumentação não é uma redução para piano. O facto de não ter números de compassos pode apenas eventualmente demorar uma sessão de ensaio ou dificultar a análise, mas a inexistência de uma redução para piano tem consequências mais negativas: caso seja estudada/interpretada em contexto académico sem recurso a um ensemble, obriga a um processo de arranjo ad hoc, que eventualmente será complicado em secções muito densas em contraponto, como por exemplo em algumas secções da III parte,

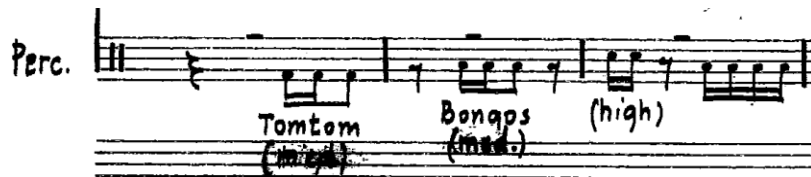
Figura 123: *Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara* (compassos 406 a 408 / redução)



Fonte: Universal Edition (1970)

ou obrigará a trabalhar com 2 ou mais acompanhadores, para além do pianista, para as partes de percussão e celesta.

Figura 124: *Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara* (compassos 40 a 42 / redução)



Fonte: Universal Edition (1970)

Figura 125: *Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara* (compasso 192 / redução)



Fonte: Universal Edition (1970)

No caso deste trabalho, o pianista acompanhador Phillippe Marques elaborou um arranjo

da parte do ensemble para piano solo a partir da versão da redução, que inclui a adaptação de efeitos percussivos e simplifica, apenas quando necessário, algumas secções demasiado densas tendo como objectivo uma execução fluente. De certa forma, a inexistência de uma versão de redução para piano também pode ter contribuído para que esta obra seja pouco conhecida entre estudantes guitarristas, no sentido em que, quando no seu currículo de estudos lhes é imposta a interpretação de um concerto, sendo para isto normalmente assistidos por um pianista acompanhador, o concerto de Bennett não está acessível a este tipo de prova. Quando questionado sobre o porquê da inexistência de uma versão de redução para piano, Michael Blake Watkins respondeu da seguinte forma: “I don't know. Maybe Richard didn't have time and the publisher didn't want to pay for someone else to do it!” (Watkins, Apêndice 1) Contrariamente à informação na própria partitura, Michael Blake Watkins afirma que não realizou propriamente uma edição. No entanto, a digitação apontada é o resultado da colaboração entre este e Bennett:

“I didn't really edit the piece. I came to Richard's house and sightread the concerto for him to hear. I remember trying different fingerings and Richard would choose which of the sounds/articulations that he liked. I notated these on to the score so that Julian could see at a glance Richard's intentions. Richard was particularly keen to see if there were any impossibilities that could be avoided before he presented the score to Julian. It was more a matter of helping the two of them save time. I'm sure Julian probably changed most of them anyway!” (Watkins, Apêndice 1)

Na digitação podemos observar indicações de técnicas não ortodoxas como a utilização de barras com os dedos 2, 3, ou 4

**Figura 126:** *Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara* (compasso 220 / redução)



**Fonte:** Universal Edition (1970)

e a utilização do polegar da mão direita,

Figura 127: *Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara* (compasso 485 / redução)



Fonte: Universal Edition (1970)

o que demonstra um conhecimento alargado da técnica da guitarra. Tem, contudo, muitos recursos a barras que, em determinados casos, podem ser evitadas.

A partir das entrevistas realizadas para este trabalho podemos concluir que, tal como na grande maioria dos compositores, as digitações, apesar de por vezes sugeridas pelo próprio, não têm um carácter obrigatório. Watkins explica que, desde que possibilitem a transmissão do espírito dos desejos do compositor, as digitações podem ser alteradas:

“I think it is clear in all of Richard's scores what he is trying to achieve and consequently, if he gives you a guidance such as a slur or fingerings, then it would be silly not take notice of it. However, if you can find a fingering that suits you better than suggested, and if you can convey the spirit of the composer's wishes, I doubt very much that anyone would stand in your way and least of all Richard.” (Watkins, Apêndice 1)

Também Leisner clarifica que Bennett não tinha grande interesse em digitações em geral, considerando-as no domínio do intérprete, excepto se se desejar um som ou fraseado específicos:

“He was rather uninterested in fingering. I believe he, like most composers, thought of fingerings as generally the province of the performer. However, when he had something specific in mind – a certain sound or a certain way of phrasing – he might write in a fingering.” (Leisner, Apêndice 2)

No que diz respeito à interpretação de Bream gravada e editada pela RCA, podemos ouvir como esta se caracteriza principalmente pela liberdade na interpretação de agógica e fraseado em secções mais lentas, características do *rubato* de Bream e da sua visão poética da interpretação. Utiliza ainda *vibrato* e *portamentos* frequentemente (mais do que estão assinalados), acrescenta alguns *glissandos*, e acompanha mudanças de dinâmica com mudanças de timbre.

A dinâmica está escrupulosamente indicada, muito clara e precisa, tal como indicações



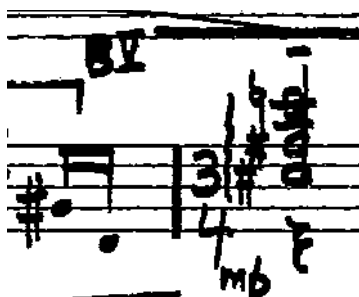
de agógica, timbre, articulação, acentuação, acentos e ligaduras, como é habitual nas partituras do compositor. Nas frases, muitas vezes a dinâmica acompanha a altura, ou a direcção geral da frase - direcção ascendente implica *crescendo* na dinâmica e vice-versa ou se frase caminha para um acorde conclusivo (ou cadencial) implica *crescendo* e se a frase caminha para uma desinência desvanecente implica *decrescendo* - permite ter direcção, criar tensão e relaxamento típica da música tonal. Os ligados assinalados na digitação seguem um ideal de articulação, no entanto alguns não permitem realizar *crescendos* tão graduais como, por exemplo, nos compassos 10, 499 ou 501. Ficará ao critério de cada intérprete seguir estes ligados ou procurar mais *legato* com a mão direita sem os ligados de mão esquerda da digitação, tendo mais controlo da dinâmica desta maneira.

De seguida apresentarei algumas considerações sobre a digitação e a interpretação de passagens específicas da parte solista. Sublinho que estas considerações têm um carácter pessoal, encaradas por vezes como alternativas à digitação de Watkins, e são o resultado de reflexão e experimentação com o objectivo de melhor expressar tanto os desejos do compositor concretizados no texto da partitura como a minha interpretação da música em si. Por uma questão prática, as figuras serão provenientes da versão da redução.

### **Considerações em passagens específicas**

A barra na V posição (com o dedo 1) indicada na digitação no 3.º compasso revela-se mais uma prática de relaxamento do dedo 1 do que propriamente uma barra funcional (onde seria utilizada para tocar várias notas no mesmo trasto com o mesmo dedo em mais do que uma corda).

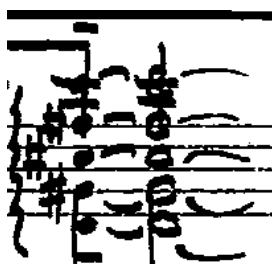
**Figura 128:** *Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara* (compassos 2 e 3 / redução)



Fonte: Universal Edition (1970)

A análise da digitação da obra revela que muitas das barras indicadas têm esta função, não as considerando obrigatórias e por vezes evitáveis pela questão prática de minimizar as mudanças de altura da mão esquerda em relação ao braço da guitarra. É no entanto necessário, principalmente para executar o último acorde, a utilização da técnica de barra com o dedo 2, no VI trasto, para tocar o Sol# e o Dó#.

**Figura 129:** *Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara* (compasso 4 / redução)



Fonte: Universal Edition (1970)

Defendo então que esta barra seja preparada desde o Dó# do 2.º compasso, evitando também a barra na III posição anterior.

Existe uma grande quantidade de indicações de arpejo em acordes durante toda a obra, o que convida o intérprete à procura de vários tipos de velocidade na sua execução. Este recurso é particularmente importante para diferenciar o carácter das secções lentas (como do compasso 1 ao 19) com arpejos mais lentos, das rápidas (como do compasso 37 ao 71) eventualmente com arpejos mais rápidos.

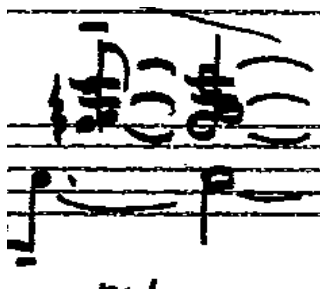
Figura 130: *Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara* (compasso 37 / redução)



Fonte: Universal Edition (1970)

A partir da audição da gravação de Julian Bream, é interessante notar que, aparentemente, este substitui algumas vezes notas reais por harmônicos naturais, possivelmente por questões de ressonância e/ou facilidade técnica. Podemos observar esta prática já no compasso 11 no último Lá, aflorado no XII trasto da 5.<sup>a</sup> corda.

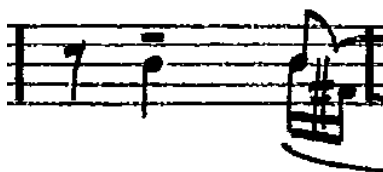
Figura 131: *Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara* (compasso 11 / redução)



Fonte: Universal Edition (1970)

Em vários momentos do *Concerto*, esta técnica pode ser vantajosa, mas não propriamente necessária. Bream realiza ainda os seguintes harmônicos naturais: o primeiro Si do compasso 85

Figura 132: *Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara* (compasso 85 / redução)



Fonte: Universal Edition (1970)

as notas Lá e Si nos compassos 93 a 96

Figura 133: *Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara* (compasso 93 / redução)



Fonte: Universal Edition (1970)

o Lá natural do compasso 156

Figura 134: *Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara* (compasso 156 / redução)



Fonte: Universal Edition (1970)

e as notas Ré do compasso 253

Figura 135: *Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara* (compasso 253 / redução)



Fonte: Universal Edition (1970)

Também na edição da *Sonata*, Bream realizou várias notas reais em harmônicos naturais e, segundo David Leisner, esta prática não entra propriamente em contradição com a linguagem do compositor: “The exchange of a harmonic note for a regular note, or vice-versa, is not that big a deal, especially when it’s at the 12th fret, and becomes simply a question of taste or preference.” (Leisner, Apêndice 2) Também Michael Blake Watkins corrobora que Bennett não se oporia se um intérprete estivesse interessado em explorar timbres em harmônicos na sua música: ”It is interesting to note

that Richard was always looking for interesting and subtle textures and timbres in his music and often uses harmonics in all his string writing. He was always open to suggestions from players who he was writing for.” (Watkins, Apêndice 1)

Podemos observar no II andamento de *Impromptus* que Bennett teria possivelmente preferência pela execução de notas repetidas rápidas em duas cordas.

Figura 136: *Impromptus* (II *Agitato* / compasso 32)



Fonte: Universal Edition (1968)

Watkins confirma na entrevista que esta sugestão na digitação era desejada: “Richard would be aware of this. It is similar to the bisbigliando technique on the harp, and he would have chosen it specifically.” (Watkins, Apêndice 1) No compasso 17 podemos ver a primeira vez que esta indicação é assinalada;

Figura 137: *Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara* (compasso 17 / redução)

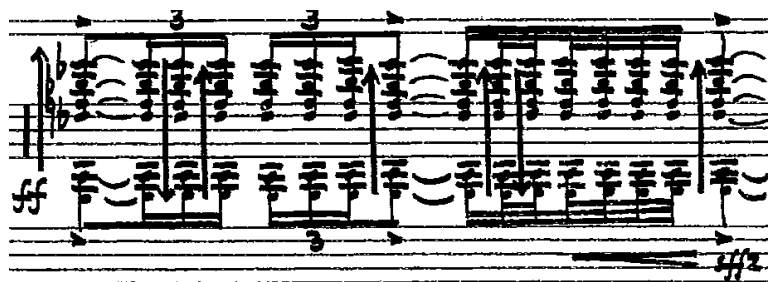


Fonte: Universal Edition (1970)

É então aconselhada a utilização desta técnica neste caso, assim como em passagens semelhantes. No entanto, nem sempre isto será possível, assim como nem sempre esta digitação está escrita. Serão então examinadas estas situações posteriormente.

No compasso 19 é apresentada uma possibilidade de realização de *rasgueado*:

Figura 138: *Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara* (compasso 19 / redução)



Fonte: Universal Edition (1970)

Para os acordes com figuração de tercina proponho a realização de um *rasgueado* que tenha 3 movimentos (em vez de apenas 2: ascendente e descendente descritos na partitura), sendo um dos movimentos ascendentemente com o polegar (técnica semelhante à *alzapúa* da técnica de flamenco) ou com os dedos médio e anelar ao mesmo tempo.<sup>11</sup> Um *rasgueado* com 3 movimentos pode ser conveniente para marcar melhor os tempos fortes e partes de tempo fortes em figurações com subdivisão ternária. O último acorde deste compasso tem, para além do acento, uma indicação de *sforzatisimo*, efeito que pode ser atingido, não só com a aplicação de mais força, mas também com uma técnica de *rasgueado* diferente, usando por exemplo os dedos indicador, médio e anelar num só movimento descendente rápido.

A partir do compasso 37 temos uma secção com muitos saltos de posição em andamento rápido. É então aconselhável a realização de uma digitação cuidada, com recurso a aberturas ou barras com a falange proximal e utilização de preparação antecipada de dedos da mão esquerda sempre que possível para aumentar a segurança. Esta parte tem a indicação *con fuoco* e grande quantidade de indicações de *sforzando* com *vibrato*, fazendo parte da minha perspectiva de interpretação a utilização de movimentos rápidos, e articulação acentuada. A indicação de *vibrato* é possivelmente um recurso pedido para aumentar a ressonância das notas, mas deve ser realizada com bastante velocidade principalmente em notas agudas, notas essas que na guitarra possuem naturalmente menos ressonância.

Logo no compasso 37 temos uma opção de digitação interessante para executar o primeiro acorde, sugerida por Watkins. No entanto, para o arpejar ascendentemente, de

<sup>11</sup> A *alzapúa* é descrita por Scott Tennant com uma técnica que utiliza, para além do ataque *apoyando* descendente com o polegar, um movimento ascendente com as costas da unha deste dedo, movendo-o rapidamente, tentando fazer soar todas as notas em simultâneo. (Tennant, 2005: 43)

acordo com a ordem das notas, e acentuar a nota mais aguda é aconselhável utilizar o polegar para tocar o Mib.

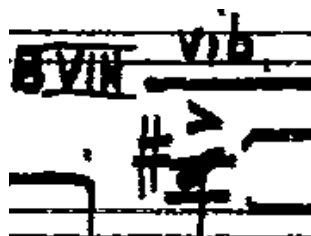
Figura 139: *Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara* (compasso 37 / redução)



Fonte: Universal Edition (1970)

No compasso 38, a barra na VIII posição deve ser executada apenas com a falange proximal. Nesta passagem também é possível tocar o Dó# com o dedo 2, realizando uma abertura. Para realizar o intervalo harmônico Si e Dó# com acento é aconselhável utilizar o dedo médio da mão direita para tocar ambas as notas, como num *rasgueado* ascendente. O mesmo se aplicaria em situações semelhantes posteriormente.

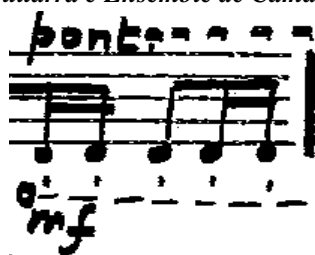
Figura 140: *Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara* (compasso 38 / redução)



Fonte: Universal Edition (1970)

De seguida, nos compassos 39 e 40 podemos tomar a indicação de execução das notas repetidas na mesma corda (4.<sup>a</sup> corda solta) em *staccato*, ao contrário da indicação no compasso 17.

Figura 141: *Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara* (compasso 39 / redução)

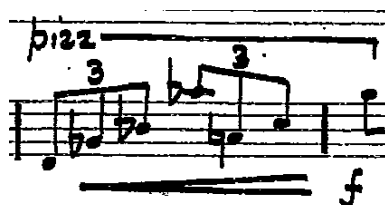


Fonte: Universal Edition (1970)

A utilização de uma digitação de mão direita que use três dedos é aconselhada, utilizando o polegar no tempo forte ou em parte de tempo forte. Podemos assumir que, nesta secção, motivos semelhantes deverão ser executados da mesma maneira.

No compasso 44 temos a primeira indicação de *pizzicato*.

Figura 142: *Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara* (compasso 44 / redução)



Fonte: Universal Edition (1970)

É de salientar que, cada vez que este elemento em *ponticello* é apresentado, é sempre necessário reduzir o nível da dinâmica, possibilitando a diferente caracterização dos elementos dentro da mesma frase, como que orquestrando-a. A constante mudança de posição da mão direita para executar os diferentes modos de jogo (*ordinário - ponticello - pizzicato*) pode dificultar a performance, particularmente no *pizzicato*, pois este modo de jogo implica abafar as cordas com parte da palma da mão, mudando consideravelmente o ângulo de ataque. Neste caso, utilizar apenas a polpa do polegar sem recorrer à palma da mão pode possibilitar um timbre semelhante e mais acessível de executar.

Nos compassos 45 a 51 são apresentadas digitações com ligados de mão esquerda que possibilitam a diferenciação das notas com e sem acento, mantendo *legato* entre as duas notas ligadas.

Figura 143: *Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara* (compasso 45 / redução)



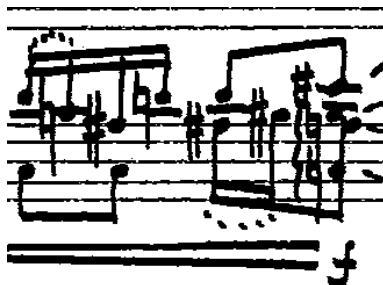
Fonte: Universal Edition (1970)

Como já foi referido anteriormente, nem todos estes ligados ao longo da obra têm este



efeito, sendo uns apresentados na tentativa de manter um *legato* durante uma frase maior, como é o caso dos ligados no compasso 10, por exemplo.

Figura 144: *Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara* (compasso 10 / redução)

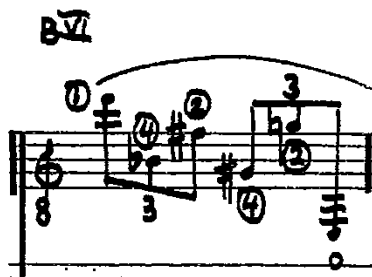


Fonte: Universal Edition (1970)

Neste compasso em particular, os ligados dificultam a realização de um *crescendo* gradual e, a meu ver, a sua execução ficará ao critério de cada intérprete, ao passo que os dos compassos 45 a 51 têm uma função mais decisiva na caracterização da articulação. O mesmo critério será aplicado em passagens semelhantes.

No compasso 69, temos uma passagem de elevado nível de dificuldade. Defendo a execução na VIII posição e sem utilização de uma barra.

Figura 145: *Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara* (compasso 69 / redução)



Fonte: Universal Edition (1970)

É importante notar a indicação de *accompannando* no compasso 82, onde pela primeira vez a guitarra assume papel camarístico, contrastando com as secções *solo*. Nesta secção, a guitarra não deve sobressair do ensemble, e a dinâmica acompanha a da frase do instrumento solista.

Figura 146: *Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara* (compassos 82 e 83 / redução)

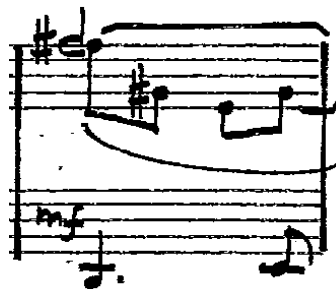


Fonte: Universal Edition (1970)

Apesar de não estar explícito, a integração da guitarra como elemento do ensemble deve também ser aplicada por exemplo nas secções dos compassos 192 a 197 e 203 a 207.

A partir do compasso 126, temos uma secção de nível de dificuldade mais elevado, onde a digitação de Watkins se mostra muito útil. É no entanto impossível, no compasso 137, manter o F# até metade do compasso seguinte, como está escrito, a não ser que se utilize uma barra com o dedo 2 para tocar as notas Si e Mi. Esta opção pode tornar-se demasiado incómoda, por isso, é aconselhável cortar a duração do F# para apenas uma semínima, uma vez que este corte não vai prejudicar a melodia principal.

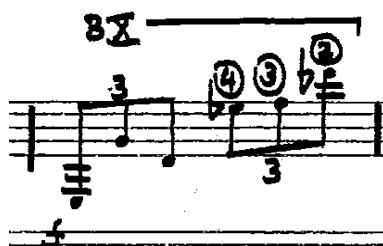
Figura 147: *Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara* (compasso 137 / redução)



Fonte: Universal Edition (1970)

No compasso 162 há mais um exemplo de uma barra que considero que pode ser evitada. Tocar o Sol na 5.<sup>a</sup> corda e o Ré na 4.<sup>a</sup> corda solta também permite utilizar o polegar para tocar em toda a frase e dar-lhe um carácter mais *marcato*.

Figura 148: *Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara* (compasso 162 / redução)



Fonte: Universal Edition (1970)

Tal como na frase anterior, no compasso 167 também é aconselhável não utilizar uma barra. No entanto, a utilização exclusiva do polegar para interpretar esta passagem não é tão exequível como na anterior. Para além disso, tocar o Mi na corda solta pode facilitar a mudança de posição necessária.

Figura 149: *Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara* (compasso 167 / redução)



Fonte: Universal Edition (1970)

Nos compassos 185 e 186, os intervalos harmónicos com acentos mas sem indicação de *staccato* convidam à diferenciação de articulação. É no entanto uma passagem complexa em termos técnicos, e as articulações diferentes podem dificultar demasiado a interpretação.

Figura 150: *Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara* (compassos 185 e 186 / redução)



Fonte: Universal Edition (1970)

Nas seguintes passagens com notas repetidas (e semelhantes), é aconselhável uma digitação de mão direita com três ou quatro dedos, semelhante à técnica de trémulo.

Figura 151: *Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara* (compassos 192 e 193 / redução)

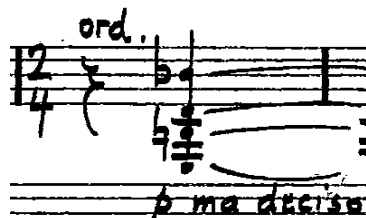


Fonte: Universal Edition (1970)

Existe um efeito dramático a ter em conta nos compassos 198 a 201 (gesto que vai ser

repetido nos compassos 409 a 414), onde a dinâmica é contrária à da ideia original (*piano* em vez de *forte*). Isto permite diferenciar a frase como apenas uma recordação ou apontamento da frase da guitarra que começa no compasso 37 (e no compasso 355, no que diz respeito ao gesto nos compassos 411 a 414).

Figura 152: *Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara* (compasso 198 / redução)



Fonte: Universal Edition (1970)

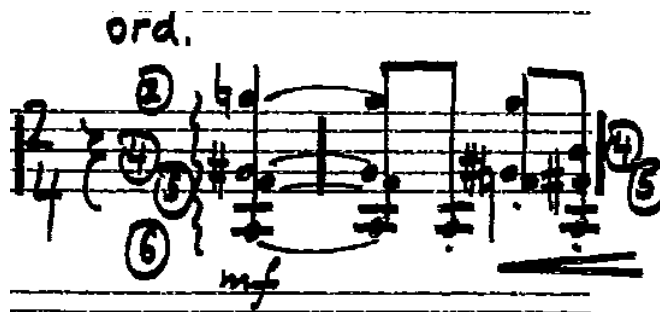
Figura 153: *Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara* (compasso 409 / redução)



Fonte: Universal Edition (1970)

Nos compassos 208 a 214, há uma proposta de digitação que minimiza os saltos de posição. Apesar de funcional, esta digitação pode alterar demasiado a sonoridade característica deste material, noutras passagens com recurso a cordas soltas e timbre mais brilhante.

Figura 154: *Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara* (compassos 208 e 209 / redução)



Fonte: Universal Edition (1970)

Proponho então a realização do primeiro acorde do compasso 208 na I posição (com o Lá na 5.<sup>a</sup> corda solta) e o último acorde do compasso 209 na III posição (tanto Lá como Si em cordas soltas).

No compasso 220, a digitação propõe a utilização de uma barra com o dedo 4. Possivelmente esta digitação foi feita para possibilitar um eventual *rasgueado*, pois as notas são tocadas em cordas subsequentes, mas, considerando a dificuldade da passagem, aconselho a realização do Mi do compasso 219 na 1.<sup>a</sup> corda solta e o Mi do compasso 220 na corda 4, no XIV trasto. O eventual *rasgueado* também é possível de executar se se abafar a corda 2 com a parte de trás de um dedo da mão esquerda.

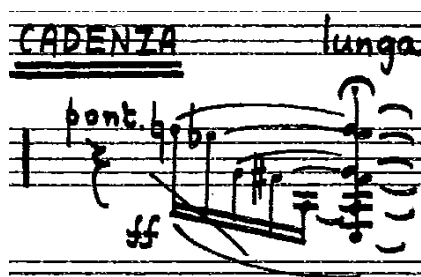
Figura 155: *Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara* (compasso 220 / redução)



Fonte: Universal Edition (1970)

A *Cadenza* tem três frases e ocupa todo o compasso 231.

Figura 156: *Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara* (compasso 231 / redução)



Fonte: Universal Edition (1970)

As duas primeiras frases, pelo seu carácter virtuoso, necessitam de uma digitação, tanto na mão esquerda como na mão direita, que permita grande velocidade. A maioria das indicações e ligados de mão esquerda de Watkins são úteis, mas proponho as seguintes alternativas:

- Na primeira frase: o Mib na 3.<sup>a</sup> corda em vez de na 2.<sup>a</sup>, para facilitar a mudança de posição posterior;

**Figura 157:** *Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara* (compasso 231 / redução)



Fonte: Universal Edition (1970)

ligado de mão esquerda de Si natural para Sib;

**Figura 158:** *Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara* (compasso 231 / redução)



Fonte: Universal Edition (1970)

realização da passagem sem o ligado de mão esquerda, usando a 1.<sup>a</sup> corda solta para tocar o Mi;

**Figura 159:** *Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara* (compasso 231 / redução)



Fonte: Universal Edition (1970)

- Na segunda frase: realização de ligado do Dó# para Sib em vez do ligado de Sib para Lá (é necessário ter cuidado nesta passagem para não alterar a métrica ao mudar o ligado);

**Figura 160:** *Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara* (compasso 231 / redução)



Fonte: Universal Edition (1970)

realização da passagem sem ligado e tocar o Mi com o polegar em movimento ascendente (semelhante à *alzapúa*<sup>12</sup>):

**Figura 161:** *Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara* (compasso 231 / redução)



Fonte: Universal Edition (1970)

No final da Cadenza, a partir do *allargando*, é evidente pela gravação que Julian Bream modificou o texto musical, acrescentado acordes arpejados. Uma vez que Bennett normalmente não aceitaria sugestões de intérpretes para modificar o texto musical, esta alteração foi comentada pelo próprio e pelo compositor em vários registros, como no DVD biográfico *Julian Bream - My life in music*, no livro de entrevistas de Tosone, destacando-se a seguinte citação de Bennett:

“Julian does some things in the guitar Concerto that are not in the score. For example, there's a *rasgueado* he does which I didn't write. But he likes the idea of playing it his way and he was determined to do it. I'm not complying, because he's genius. Julian's performance may be eccentric, but it has depth and poetry.” (Tosone, 2000: 70)

No livro biográfico *Julian Bream - A life on the road*, destacando-se a seguinte citação de Bream:

“In the middle movement of the concerto, there's a modest little flourish that I make, which isn't in the score. I haven't exactly changed the notes, but I use a pattern of notes

<sup>12</sup> Ver explicação do conceito na página 107 em rodapé.

he's written and make an arpeggio of it. When I did it, I knew he didn't disapprove, but I also knew he didn't quite approve. Another instance of the practical musician, if you like. He knew that it gave me great pleasure to have that tiny indulgence, and he let it go without a word.” (Palmer, Bream, 1983: 90)

Apesar de mais proeminente, esta não foi, no entanto, a única modificação realizada por Bream na gravação. Podemos ouvir que, nos compassos 177 a 181, este toca apenas uma nota Si em vez de duas em semicolcheias, possivelmente pela dificuldade técnica na mão direita.

**Figura 162:** *Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara* (compasso 177 / redução)



Fonte: Universal Edition (1970)

No compasso 276 cortou a primeira ligadura que liga as notas Mib.

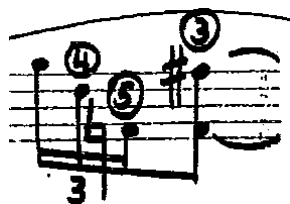
**Figura 163:** *Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara* (compasso 276 / redução)



Fonte: Universal Edition (1970)

No primeiro tempo do compasso 322, liga o Fá da tercina da primeira colcheia com o Fá da segunda colcheia.

**Figura 164:** *Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara* (compasso 322 / redução)



Fonte: Universal Edition (1970)



Inverte as notas do intervalo harmónico Láb e Réb dos compassos 514 e 515.

Figura 165: *Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara* (compasso 515 / redução)



Fonte: Universal Edition (1970)

Acrescenta uma colcheia ao *rasgueado* no compasso 516, aumentando a sua duração.

Figura 166: *Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara* (compasso 516 / redução)



Fonte: Universal Edition (1970)

Por fim, no último acorde do compasso 529 não toca as notas Sol# e Ré, deixando as mesmas soar desde o tempo anterior.

Figura 167: *Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara* (compasso 529 / redução)

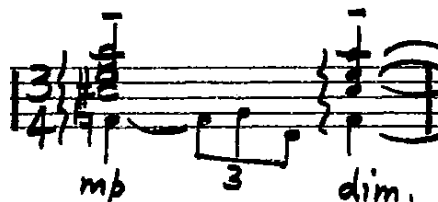


Fonte: Universal Edition (1970)

Depois da *Cadenza*, do compasso 232 ao 255 encontramos uma secção equivalente à introdução, mas neste caso, em vez de haver uma comunicação de pergunta/resposta entre a guitarra e o ensemble, a guitarra responde às próprias frases realizadas com timbres *ordinário* e *sul tasto* com frases em timbre *ponticello*. Nos compassos 234 e 235, há a possibilidade de tocar cada nota numa corda diferente formando uma

harmonia rica de 6 notas, com mais ressonância. Para tal, aconselho tocar as notas Mi e Sol em cordas soltas, o Lá na 2.<sup>a</sup> corda, o Dó# na 3.<sup>a</sup> e o Ré na 6.<sup>a</sup> corda.

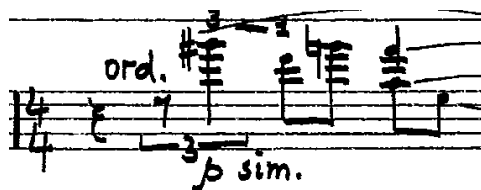
Figura 168: *Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara* (compasso 234 / redução)



Fonte: Universal Edition (1970)

No compasso 238 há uma indicação de digitação para tocar o Mi na 5.<sup>a</sup> corda, apenas exequível se aflorado um harmônico. Esta ideia pode ser aplicada também no Mi do compasso anterior, à semelhança do que Bream realizou na sua gravação da obra.

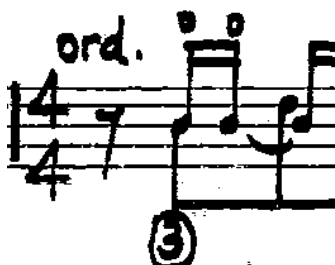
Figura 169: *Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara* (compasso 237 / redução)



Fonte: Universal Edition (1970)

No compasso 244, não é totalmente claro se o compositor teria em mente o mesmo efeito de notas repetidas em cordas diferentes no acompanhamento.

Figura 170: *Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara* (compasso 244 / redução)



Fonte: Universal Edition (1970)

No entanto, esse efeito é claro a partir do compasso 246.

Figura 171: *Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara* (compasso 246 / redução)



Fonte: Universal Edition (1970)

Não considerando obrigatória a execução das notas repetidas em duas cordas, se o intérprete assim o desejar, aconselho que apenas o aplique depois do som da primeira nota (Si, uníssono com as notas repetidas) se extinguir. Também pode ser interessante deixar todas as notas a soar, criando uma harmonia mais rica. Para tal é necessário tocar o Si na 4.<sup>a</sup> corda, o Ré na 3.<sup>a</sup> e o Lá na 5.<sup>a</sup>, contrariamente ao que está indicado, tocando o Si repercutido apenas na 2.<sup>a</sup> corda solta. Na gravação de Bream, este executa as três primeiras notas da melodia principal: Si, Ré e Lá, em harmônicos sem abafar as cordas, tendo possivelmente este efeito em mente.

No compasso 255, temos o final de uma frase longa com um harmônico artificial que é suposto durar muito tempo, que marca ainda o fim da I parte e o início da II.

Figura 172: *Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara* (compasso 255 / redução)



Fonte: Universal Edition (1970)

Aconselho a realização do harmônico na 4.<sup>a</sup> corda, mas natural em vez de artificial, ligeiramente à frente do III trasto, por questões de maior ressonância.

Nos compassos 277 a 286 temos três frases aparentemente simples. No entanto, se o intérprete desejar mais *legato* e ressonância, passo a aconselhar algumas digitações mais complexas. As minhas sugestões implicam a preparação antecipada de dedos da mão esquerda, técnica de substituição de dedos e a utilização do polegar da mão esquerda numa técnica semelhante à do *pollice capotasto* no violoncelo (ou posição de pestana), sendo a minha inspirada na descrição de Louis Potter Jr. no seu método *The*

*Art of Cello Playing: A Complete Textbook Method for Private Or Class Instruction* (1996), tendo como objectivo ligar o som da última nota de cada tercina com a primeira da tercina seguinte, sem comprometer a expressividade da linha melódica principal. A proposta para a utilização desta técnica deve-se ao facto de esta ter sido desenvolvida e testada pelo autor já em várias outras ocasiões anteriores para resolver problemas técnicos causados por desvantagem física. A utilização da técnica de polegar na guitarra clássica é pouco convencional e mais típica na música popular e jazz, no entanto já era referenciada por Ferdinando Carulli no seu método de 1810 e em edições posteriores, de acordo com a pesquisa de Matanya Ophee:

“In his first guitar method of 1810, his op. 27, Carulli does not actually advocate the technique, but simply uses it in a few isolated places, usually on the bass F, indicating it verbally in small print with the word *pouce* (thumb). The same notation was repeated unchanged in the next 3 issues of the method.” (Ophee, 2008)

A técnica de Carulli, também utilizada por Giuliani e Mertz, envolve a utilização do polegar para tocar na 6.<sup>a</sup> corda e por vezes também na 5.<sup>a</sup>, passando-o por cima do braço da guitarra, do lado oposto ao dos outros dedos, como que agarrando o braço. A mesma técnica é sugerida na digitação do *Concerto* de Bennett no compasso 485, que será discutida posteriormente. Contrariamente, a utilização do polegar com uma técnica semelhante à do *pollice capotasto* na música erudita para guitarra, na qual o intérprete passa a mão esquerda por baixo do braço da guitarra, curvando ligeiramente o pulso e usando o polegar lateralmente para pressionar uma ou mais cordas como uma barra, é mais recente. Apesar de ser difícil precisar qual o primeiro exemplo da sua utilização na literatura musical do instrumento, um dos primeiros e mais significativos está na digitação da primeira obra para guitarra solo de Toru Takemitsu: *Folios* (1974), para realização de um acorde de digitação complexa:

Figura 173: *Folios* (II andamento / 4.<sup>a</sup> linha da página 4)

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes a complex chord structure with a 3/4 time signature. Handwritten annotations include "poco rall." above the staff, "with left thumb" above the notes, "dying away" below the staff, and "pp" at the bottom left. There are also some symbols like a square box and a 'V' at the end of the staff.

Fonte: Salabert-Paris Edition (1974)

A utilização desta técnica de polegar está relativamente estabelecida para casos excepcionais como este e também para realizar aberturas de mão esquerda muito extensas, havendo exemplos na digitação de Manuel Barrueco para a obra *Equinox* (1994) do mesmo compositor (note-se que a 6.<sup>a</sup> corda está afinada em Mib e a 5.<sup>a</sup> corda está afinada em Sib):

Figura 174: *Equinox* (compasso 42)

**Slightly slower**

♩ = 60

42

*P espr.*

\*L.H.  
Thumb *pp*

Fonte: Schott Japan Company Ltd. Edition (1995)

assim como também no arranjo de Hubert Käppel de 2002 do *Intermezzo No. 2, Op. 117: Andante Moderato* (original para piano) de Johannes Brahms:

Figura 175: *Intermezzo No. 2, Op. 117: Andante Moderato* (compasso 33)

33

\*L.H.  
Thumb *pp*

\* Daumen l. H.  
\* thumb l. h.

Fonte: Margaux Berlin Edition (2002)

Apesar de, segundo a técnica de violoncelo de Louis Alexander Potter, o local mais natural e lógico para introduzir o polegar ser nos harmônicos a meio da corda (equivalente à XII posição na guitarra), esta técnica pode ser utilizada não apenas no registo agudo do instrumento, como o próprio autor indica: “Thumb position can be,

and is (by virtue of the requirements of the extensive repertoire) employed many times, and not only in the higher range of the instrument.” (Potter, 1996) Proponho também a utilização do polegar na técnica da guitarra, não apenas no registo agudo do instrumento e não só nas cordas mais agudas, mas sempre que seja apropriado por questões musicais. O método de Potter refere os seguintes passos para a preparação desta técnica, os quais podem ser aplicados quase na íntegra para a guitarra como ponto de partida: empunhar firmemente a mão esquerda com o polegar esticado; posicionar a parte lateral do polegar sobre as cordas Lá e Ré (as duas cordas mais agudas do violoncelo) nos harmónicos a meio das cordas, e posteriormente colocar o polegar solidamente na escala, transversalmente em relação a ambas as cordas, formando um ângulo recto com estas; a segunda corda (Ré) deve estar sob a parte lateral do polegar aproximadamente a meio da unha; assegurar que o pulso não está nem curvado para cima nem descaído para baixo e que o pulso e o antebraço estão no mesmo plano<sup>13</sup>; abrir a mão e colocar o dedos sobre a corda Ré, não deixando o arco da mão colapsar quando os dedos pressionarem as cordas contra a escala. A descrição é acompanhada pela seguinte figura:

**Figura 176: Utilização do polegar de acordo com Potter**



**Fonte: Alfred Music Publishing (1996: 183)**

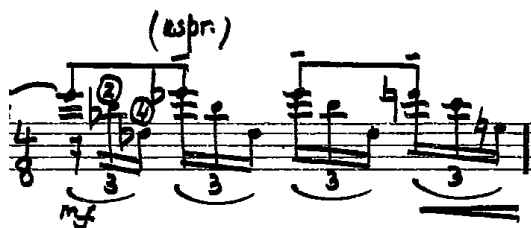
Proponho então no compasso 277: Mib com dedo 4, Sib com dedo 3 e Réb com dedo 2 nas cordas indicadas na digitação de Watkins; preparação antecipada de dedo 1 no Mi natural na 3.<sup>a</sup> corda e do polegar da mão esquerda no Ré na 1.<sup>a</sup> corda (na técnica de preparação antecipada não há necessidade de preparar estes dois dedos ao mesmo

---

<sup>13</sup> Apesar de ser aconselhado não ter uma curvatura muito proeminente no pulso nem acumular tensão, no que diz respeito à aplicação desta técnica à guitarra, aconselho a curvá-lo ligeiramente, uma vez que a posição do braço da guitarra em relação ao corpo do intérprete é diferente da do violoncelo, isto é, partindo de uma posição tradicional.

tempo nem demasiado cedo, apenas quando o intérprete estiver confortável e sempre sem comprometer o fraseado). Na última tercina, Ré e Mi já terão o polegar e dedo 1 preparados, faltando apenas o dedo 4 para o Dó.

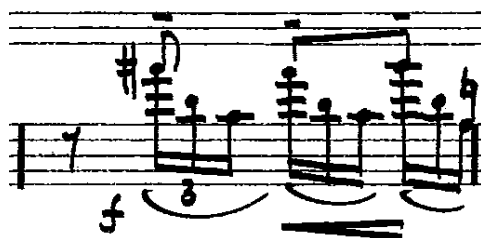
**Figura 177:** *Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara* (compasso 277 / redução)



Fonte: Universal Edition (1970)

No compasso 279: Fá# com dedo 4, Si com dedo 2 e Lá com dedo 3 na 1.<sup>a</sup>, 2.<sup>a</sup> e 3.<sup>a</sup> cordas, respectivamente; preparação antecipada de dedo 1 no Fá na 3.<sup>a</sup> corda. Para o Sol da última tercina desse compasso, o dedo 4 deve apenas avançar um trasto.

**Figura 178:** *Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara* (compasso 279 / redução)



Fonte: Universal Edition (1970)

No compasso 280: Fá# com dedo 4, Dó# com dedo 3 e Sol com dedo 2 na 1.<sup>a</sup>, 2.<sup>a</sup> e 3.<sup>a</sup> cordas, respectivamente; preparação antecipada do polegar da mão esquerda no Ré# na 1.<sup>a</sup> corda. Na segunda tercina, Fá# e Mi deverão ser tocados com dedo 2 e 4, respectivamente (Ré# já terá o polegar preparado).

**Figura 179:** *Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara* (compasso 280 / redução)



Fonte: Universal Edition (1970)

Nas últimas duas tercinas do mesmo compasso: Mi com dedo 3 ou polegar da mão esquerda (subindo um trasto desde o Ré# da segunda tercina), Sib com dedo 2, Láb com dedo 4 e Dó com dedo 1 na 1.<sup>a</sup>, 2.<sup>a</sup>, 3.<sup>a</sup> e 4.<sup>a</sup> cordas, respectivamente.

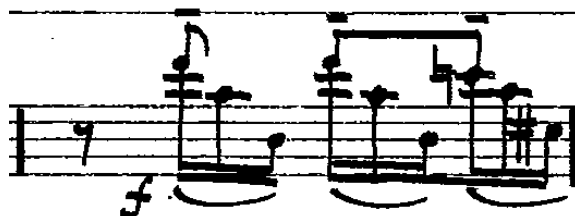
**Figura 180:** *Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara* (compasso 280 / redução)



Fonte: Universal Edition (1970)

No compasso 283: Ré com dedo 4, Lá com dedo 3 e Si com dedo 2 na 1.<sup>a</sup>, 2.<sup>a</sup> e 4.<sup>a</sup> cordas, respectivamente; preparação antecipada de dedo 1 no Dó na 1.<sup>a</sup> corda. Na última tercina, o dedo 4 tocará no Dó# na 4.<sup>a</sup> corda.

**Figura 181:** *Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara* (compasso 283 / redução)

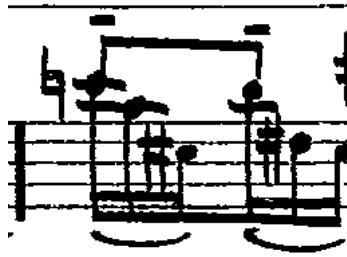


Fonte: Universal Edition (1970)

Na primeira tercina do compasso 284: Os dedos 3 e 4 devem ser substituídos pelo 2 e 3, respectivamente (a técnica de substituição de dedos da mão esquerda não deve afectar a ressonância que as notas dos dedos substituídos teriam normalmente). Na segunda tercina, o dedo 1 na 1.<sup>a</sup> corda deve descer um trasto para o Si e o dedo 2 preparará o Ré# na 3.<sup>a</sup> corda (mantendo o dedo 3 no Dó# na 4.<sup>a</sup> corda).



**Figura 182:** *Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara* (compasso 284 / redução)



Fonte: Universal Edition (1970)

Na terceira tercina do mesmo compasso: Ré# com dedo 4 na 1.<sup>a</sup> corda, Sol com dedo 1 na 2.<sup>a</sup> corda e Si com dedo 2 na 4.<sup>a</sup> corda.

**Figura 183:** *Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara* (compasso 284 / redução)



Fonte: Universal Edition (1970)

Na última tercina: Fá e Lá# com dedos 3 e 4 na 3.<sup>a</sup> e 5.<sup>a</sup> cordas, respectivamente.

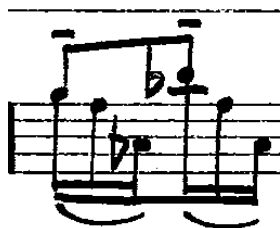
**Figura 184:** *Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara* (compasso 284 / redução)



Fonte: Universal Edition (1970)

Finalmente no compasso 285: Os dedos 3 e 4 devem ser substituídos pelo 2 e 3 respectivamente.

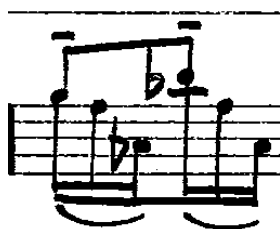
**Figura 185: Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara (compasso 285 / redução)**



Fonte: Universal Edition (1970)

No último tempo do mesmo compasso: Barra com dedo 1 na 2.<sup>a</sup> e 3.<sup>a</sup> cordas no trasto V para notas Mi e Dó, Fá# com dedo 4 na 5.<sup>a</sup> corda e Sib com dedo 2 na 6.<sup>a</sup> corda. Um *portamento* com o dedo 4 na 2.<sup>a</sup> corda desde o Sib deverá permitir uma melhor sensação de *legato* entre esta nota e o Mi.

**Figura 186: Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara (compasso 285 / redução)**



Fonte: Universal Edition (1970)

Desde o compasso 331 a 341, há uma passagem com a indicação para tocar todas as notas em harmônicos artificiais. Watkins e Bennett tiveram com certeza preocupação em manter um timbre homogêneo entre as notas, não misturando harmônicos naturais com artificiais. No entanto, muitas vezes este efeito dificulta a fluência da passagem devido à pouca ressonância de certos harmônicos e à dificuldade técnica acrescida em aflorá-los em sítios das cordas onde não há trastos. Proponho a realização de algumas das notas em harmônicos naturais, mas usando sempre a mesma técnica: aflorando a corda sempre com o indicador da mão direita e tocando-a com o polegar ou o anelar. Passo a discriminar a digitação dos harmônicos sugeridos:

Compasso 331: Lá: harmônico artificial aflorado na XXII posição na 2.<sup>a</sup> corda, tendo o dedo 1 no X trasto; Mi: harmônico natural aflorado na XII posição na 1.<sup>a</sup> corda solta; Sol: harmônico natural aflorado na XII posição na 3.<sup>a</sup> corda solta.

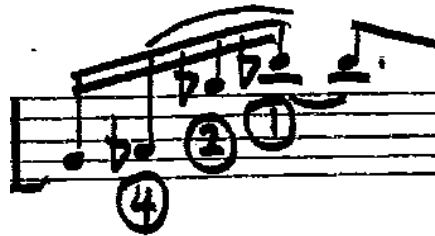
Figura 187: *Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara* (compasso 331 / redução)



Fonte: Universal Edition (1970)

Compasso 333: Láb: harmónico artificial a florado na XVIII posição na 4.<sup>a</sup> corda, tendo o dedo 2 no VI trasto; Solb: harmónico natural a florado na XIX posição na 2.<sup>a</sup> corda solta; Sib: harmónico artificial a florado na XVIII posição na 1.<sup>a</sup> corda, tendo o dedo 3 no VI trasto.

Figura 188: *Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara* (compasso 333 / redução)



Fonte: Universal Edition (1970)

Compasso 334: Ré: harmónico artificial a florado na XXII posição na 1.<sup>a</sup> corda, tendo o dedo 3 no X trasto; Mib: harmónico artificial a florado na XX posição na 3.<sup>a</sup> corda, tendo o dedo 1 no VIII trasto; Dó: harmónico artificial a florado na XXII posição na 4.<sup>a</sup> corda, tendo o dedo 2 no X trasto.

Figura 189: *Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara* (compasso 334 / redução)



Fonte: Universal Edition (1970)

Compasso 336: Dó: harmónico artificial afluado na XVII posição na 3.<sup>a</sup> corda, tendo o dedo 1 no V trasto; Fá: harmónico artificial afluado na XVIII posição na 2.<sup>a</sup> corda, tendo o dedo 2 no VI trasto; Si: harmónico natural afluado na XIX posição na 1.<sup>a</sup> corda solta.

**Figura 190:** *Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara* (compasso 336 / redução)



Fonte: Universal Edition (1970)

Compasso 337: Si, Ré e Lá: harmónicos naturais afluados na XIX posição na 1.<sup>a</sup>, 3.<sup>a</sup> e 4.<sup>a</sup> cordas soltas.

**Figura 191:** *Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara* (compasso 337 / redução)



Fonte: Universal Edition (1970)

Compasso 338: Sib: harmónico artificial afluado na XX posição na 4.<sup>a</sup> corda, tendo o dedo 1 no VIII trasto; Láb: harmónico artificial afluado na XXI posição na 2.<sup>a</sup> corda, tendo o dedo 3 no IX trasto; Dó: harmónico artificial afluado na XX posição na 1.<sup>a</sup> corda, tendo o dedo 2 no VIII trasto.

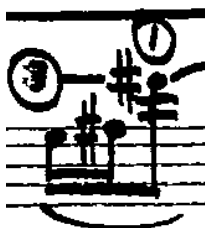
**Figura 192:** *Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara* (compasso 338 / redução)



Fonte: Universal Edition (1970)

Compasso 339: Mi: harmónico artificial a florado na XXI posição na 3.<sup>a</sup> corda, tendo o dedo 2 no IX trasto; Fá#: harmónico natural a florado na XIX posição na 2.<sup>a</sup> corda solta; Ré#: harmónico artificial a florado na XXIII posição na 1.<sup>a</sup> corda, tendo o dedo 4 no XI trasto.

**Figura 193:** *Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara* (compasso 339 / redução)



Fonte: Universal Edition (1970)

Compasso 341: Fá: harmónico artificial a florado na XVIII posição na 2.<sup>a</sup> corda, tendo o dedo 1 no VI trasto; Dó#: harmónico artificial a florado na XXI posição na 1.<sup>a</sup> corda, tendo o dedo 4 no IX trasto.

**Figura 194:** *Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara* (compasso 341 / redução)



Fonte: Universal Edition (1970)

A III parte do *Concerto*, a partir do compasso 355, é tecnicamente mais simples que os anteriores. As indicações de *piano subito* separam os elementos principais da frase dos secundários (como uma melodia principal de acompanhamento, neste caso essencialmente rítmico).

Figura 195: *Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara* (compassos 355 e 356 / redução)



Fonte: Universal Edition (1970)

Aqui também os acentos permitem marcar os tempos fortes e reforçar o carácter rítmico da frase. Este material é re-exposto sempre de maneira diferente ao longo da III parte e foi reutilizado anos mais tarde no *Concerto for Stan Getz* (1990), mais proeminentemente no I andamento:

Figura 196: *Concerto for Stan Getz* (compassos 198 a 202 / partitura geral)

A musical score for *Concerto for Stan Getz*, measures 198 to 202. The score is written on a grand staff with a treble clef and a 5/4 time signature. The tempo is marked *Al tempo* ( $\text{♩} = \text{♩}$ ). The score includes parts for Timp., T. Sax., Vni., Vle., Celli, and Db. The dynamic markings are *p*, *stacc.*, *arco saltando*, *pizz.*, and *arco sim.*. The score is marked with a 5/4 time signature and a 3+2 bracket.

Fonte: Novello and Company Limited Edition (1990)

Figura 197: *Concerto for Stan Getz* (compassos 198 a 202 / redução)

The image shows a musical score for measures 198 to 202 of the piece 'Concerto for Stan Getz'. The score is written for a piano and is in 5/4 time. Measure 198 is marked 'a tempo' and 'stacc.'. The piano part features a bass line with a triplet of eighth notes (marked '8.') and a treble line with a single note. Measure 202 is marked 'pp' and 'p stacc.'. The piano part features a bass line with a triplet of eighth notes (marked '8.') and a treble line with a single note.

Fonte: Novello and Company Limited Edition (2000)

Apesar de não estar explícita na partitura a utilização da técnica de *rasgueado* para acordes repetidos, esta escolha interpretativa é vantajosa e utilizada por Bream na sua gravação.

Figura 198: *Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara* (compasso 362 / redução)

The image shows a musical score for measure 362 of the piece 'Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara'. The score is written for guitar and is in 5/4 time. The guitar part features a triplet of eighth notes (marked '8.') and a single note. The ensemble part features a single note.

Fonte: Universal Edition (1970)

É no entanto necessário ter atenção à digitação da mão esquerda em acordes de três notas onde a sua realização implique abafar cordas, se tocados em *rasgueado*, como é o caso do compasso 374 (é no entanto possível neste caso em particular realizar as três

notas em cordas adjacentes – 4.<sup>a</sup>, 3.<sup>a</sup> e 2.<sup>a</sup> cordas – mas se o intérprete desejar tocá-las na I posição será necessário abafar a 2.<sup>a</sup> corda com parte do dedo 3),

Figura 199: *Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara* (compasso 373 / redução)



Fonte: Universal Edition (1970)

no compasso 440,

Figura 200: *Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara* (compasso 440 / redução)



Fonte: Universal Edition (1970)

e no compasso 483.

Figura 201: *Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara* (compasso 483 / redução)



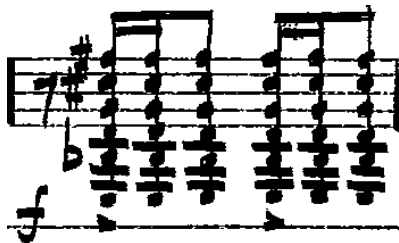
Fonte: Universal Edition (1970)

É também importante ter atenção à articulação dos acordes. Apenas no compasso 362, Bennett explicita que a realização dos acordes deve ser feita em *staccato* (eventualmente também no acorde da primeira colcheia), mas este critério pode ser aplicado noutros acordes, principalmente em situações de pergunta e resposta entre o solista e o ensemble, como é o caso. Nos acordes utilizados pela guitarra como resposta ao ensemble, há uma curiosa diferença de acentuação entre os do compasso 378, onde



o primeiro ataque de cada grupo é acentuado e que se assemelha aos dos compassos 422 e 423 onde a guitarra tem uma função menos proeminente,

**Figura 202:** *Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara* (compasso 378 / redução)



Fonte: Universal Edition (1970)

**Figura 203:** *Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara* (compasso 422 / redução)



Fonte: Universal Edition (1970)

e todos os outros exemplos onde o último ataque de cada grupo é acentuado, como por exemplo nos compassos 381 e 384 ou 425 (aqui o acento no último acorde não foi escrito na versão da redução) e 426, onde a guitarra tem a função de confrontar o ensemble.

**Figura 204:** *Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara* (compasso 381 / redução)



Fonte: Universal Edition (1970)

Figura 205: *Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara* (compasso 425 / partitura de estudo)



Fonte: Universal Edition (1970)

Realizar o último acorde de cada grupo também em *staccato* é um recurso interpretativo que permite uma boa comunicação entre o solista e o ensemble, se este responder também com a mesma articulação.

No compasso 411, apesar de a digitação de Watkins facilitar, evitando uma grande mudança de posição, esta não permite que o Mi dure uma semínima. Proponho a realização do Sib na I posição, alcançando a VI posição apenas no compasso 412, evitando mais uma vez a barra proposta.

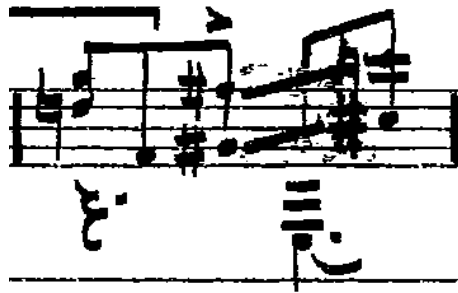
Figura 206: *Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara* (compasso 411 / redução)



Fonte: Universal Edition (1970)

No compasso 482 estão marcados *portamentos* (diferenciados dos *glissandos* por não terem ligaduras):

Figura 207: *Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara* (compasso 482 / redução)



Fonte: Universal Edition (1970)

Julian Bream interpreta-os, no entanto, como *glissandos*, o que apesar de consistente com uma das ideias musicais trabalhadas nesta parte do concerto (e que acaba por definir o final da obra), carece de ressonância e considero desaconselhado neste caso.

Nos compassos 485 a 487 está assinalada uma proposta de digitação com o polegar da mão esquerda.

Figura 208: *Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara* (compasso 485 / redução)



Fonte: Universal Edition (1970)

É claro que Watkins se refere a uma utilização do polegar com a técnica de Carulli, descrita em cima, pois não é exequível se realizado à semelhança do *pollice capotasto*. Apesar de ser aparentemente facilitadora, esta digitação não é exequível de todo em instrumentos com um braço muito largo e muito menos para guitarristas com mãos pequenas. Aconselho então como alternativa a realização de uma barra com o dedo 4 na 1.<sup>a</sup> e 2.<sup>a</sup> cordas no VII trasto para as notas Si e Fá#, tocando o Dó com o dedo 1, Sol#

com o dedo 3, Lá na 5.<sup>a</sup> corda solta e Sib com o dedo 2, nas mesmas cordas descritas na digitação de Watkins (de facto não é possível realizar este acorde noutra posição).

Do compasso 509 ao 513 estão indicadas várias barras as quais considero evitáveis, particularmente nos compassos 511 e 512, onde a execução do acorde de três notas em cordas adjacentes (1.<sup>a</sup>, 2.<sup>a</sup> e 3.<sup>a</sup>) permite realizar um *rasgueado* ascendente com o dedo médio sem dificuldade e com um efeito acentuado natural:

Figura 209: *Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara* (compassos 511 e 512 / redução)



Fonte: Universal Edition (1970)

A utilização desta técnica com o dedo médio pode também ser aplicada a outros acordes de três notas ou intervalos harmónicos nesta secção, para realçar a linha melódica.

O efeito do *glissando* tem um papel característico na III parte do concerto, não só como recurso expressivo, para obtenção de *legato*, mas também é o efeito usado para terminar a obra. Nos compassos 531 e 532, é aconselhada a realização de um *glissando* lento juntamente com trémulo em *rasgueado* de dois movimentos (ascendente e descendente, em fusas) e, no último compasso, um ataque seco e ruidoso com o médio e o anelar ao mesmo tempo em todas as cordas (abafadas):

Figura 210: *Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara* (compassos 531 e 532 / redução)



Fonte: Universal Edition (1970)

## Parte B

### I – Ausência da obra num "cânone" de Concertos para Guitarra:

#### Criação de um repertório concertante para guitarra no século XX e os seus obstáculos

Bennett afirma, na entrevista com Tosone, que a música para guitarra vem dos intérpretes, não apenas dos compositores, e frisa como é importante que os guitarristas estejam em contacto com compositores, que os encorajem a compor e que lhes mostrem como escrever para o instrumento, o que, de facto, descreve a realidade da génese de grande parte das obras para guitarra, incluindo concertos (Tosone, 2000: 70).

Se muito da consolidação do repertório contemporâneo se deve a Bream, a sua construção, tanto o repertório concertante como o repertório solo, é naturalmente anterior às contribuições deste intérprete. O primeiro concerto para guitarra e orquestra do século XX data de 1930 e é da autoria de Rafael Adame, compositor, guitarrista, violoncelista e professor mexicano. O primeiro registo de uma apresentação do seu *Concierto clásico* é de 19 de Julho do mesmo ano no Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria no México, na versão de guitarra e piano, no primeiro de dois recitais que deu nesse local. No segundo foi também estreada a *Sonata mexicana* (1923) de Manuel Maria Ponce. Três anos mais tarde volta a ser apresentado no mesmo local, desta vez com orquestra. Esta obra foi praticamente esquecida durante anos e é ainda hoje pouco conhecida no universo da guitarra clássica, assim como o próprio Adame (Madrid, 1997). Outro dos mais antigos exemplos de música orquestral com guitarra do século XX, tendo esta um papel concertante, é a abertura *Introdução aos Choros* de Heitor Villa-Lobos, datada de 1929. Não propriamente um concerto, mas uma abertura sinfónica apresentando temas da série *Chôros* onde, no final, permite a guitarra solista seguir sem interrupção para o primeiro número da série: *Chôros N.º 1* (para guitarra solo) e, eventualmente, continuar o ciclo. No entanto, de acordo com a investigação de Luís Fernando Lopes, esta obra só foi completada entre 1936 e 1944 ou mais tarde (Lopes, 2004). Villa-Lobos viria a escrever de facto um concerto para guitarra e orquestra, mas só em 1951, sendo estreado por Segovia em 1956.

Um dos objectivos da carreira de Andrés Segovia era “dar a conhecer a beleza da guitarra ao público da música orquestral de todo o mundo” (Goss, 2000: 7) e este foi responsável por encomendas, dedicatário ou simplesmente a inspiração para a criação de um corpo de repertório concertante para o instrumento, com o objectivo de o equiparar ao do piano e violino por exemplo, paralelamente à construção de um repertório a solo. No entanto, há várias singularidades na sua carreira que contrariaram esta equiparação. Segundo Fábio Zanon:

“Ele [Andrés Segovia] tinha uma maneira coercitiva de lidar com os compositores; é natural que ele buscasse obras com cuja estética tivesse afinidade, mas ele também queria obras feitas sob medida para exaltar suas melhores qualidades.

Isso fez com que ele tivesse um repertório limitadíssimo.” (Zanon, Apêndice 3)

Uma das principais obras “boicotadas” por Segovia foi de facto o primeiro concerto moderno (do século XX) para guitarra e orquestra estreado na Europa e o principal incitador do género: o *Concierto de Aranjuez*. Escrito por Joaquín Rodrigo a 1939, dedicado Regino Sainz de la Maza e por este estreado a 1940, tornou-se a obra mais famosa de todo o repertório de guitarra e gravada múltiplas vezes.

“Ele [*Concierto de Aranjuez*] foi gravado centenas de vezes. A notável excepção é Segovia, que deu a desculpa de achar que o concerto foi mal escrito e nunca o tocou. Conversa fiada. Ele ficou injuriado porque a obra não foi dedicada a ele e só perdoou Rodrigo depois que ele escreveu um outro concerto sob medida alguns anos mais tarde.” (Zanon, 2006)<sup>14</sup>

Zanon refere-se à *Fantasia para un gentilhombre*, de 1954, uma obra em forma de suite inspirada em peças para guitarra barroca do livro *Instrucción de música sobre la guitarra española* (1674), da autoria de Gaspar Sanz, guitarrista do século XVII, defendida por Segovia e tornada uma das mais importantes contribuições para o repertório. Para além destes dois concertos, Rodrigo viria a compor mais o *Concierto para una fiesta* (1982) para Pepe Romero, uma obra de elevado nível de dificuldade que ainda não teve tanta exposição como a que merece e permitiu o arranjo do seu concerto para harpa e orquestra *Sones en la Giralda* em 1993 (original de 1963) pelo mesmo guitarrista. A par do primeiro concerto de Rodrigo, Mario Castelnuovo-Tedesco também compôs o seu *Concierto in D* Op. 99 em 1939, estreado em Montevideo no mesmo ano (antes do *Concierto de Aranjuez*), e dois anos mais tarde Manuel Maria

---

<sup>14</sup> Transcrição de elaboração própria do programa de rádio “Rodrigo, Palau – O Violão Espanhol VI” – “VIOLÃO com Fábio Zanon” da Rádio Cultura FM.

Ponce escreve o *Concierto del Sur* (encomendado a 1926), estreado na mesma cidade, já em 1942, onde Segovia se instalara, duas das principais contribuições para o repertório dedicadas a este guitarrista, tendo o dedicatário tocado as obras extensivamente ao longo da sua carreira. O limitado repertório concertante de Segóvia conclui-se com um *Concerto em Mi M para Guitarra* (o concerto menos popular do seu repertório), um singular arranjo de Gaspar Cassadó, com a orientação do próprio Segovia, a partir do *Concerto para Violoncelo nº 6 em Ré M* de Luigi Boccherini (gravado em 1961 e publicado em 1967). As razões para o reduzido repertório de Segovia podem também relacionar-se com a grande quantidade de apresentações para as quais ele era requisitado. Tendo uma agenda muito restringida e, sem dúvida, um nível de excelência elevado, este preferia interpretar apenas os concertos que tinha a certeza que seriam bem sucedidos, principalmente em termos do balanço entre a guitarra e a orquestra, pois este tocava sempre sem amplificação e procurava soluções como reduzir a instrumentação da orquestra, escolha de salas com uma acústica adequada e distanciar o posicionamento da guitarra em relação à orquestra (Almeida, 2006: 69). Para além disto, o intérprete podia ter uma preferência pelos recitais, uma vez que, segundo Zanon, a certa altura da sua carreira, este deixou de tocar a solo com orquestra.

A década de 40 pôde contar com variadas e valiosas contribuições para o género, obras infelizmente deixadas à margem do repertório durante muitos anos e sendo ainda hoje muito pouco conhecidas. Destacam-se os concertos de Boris Asafiev (*Concerto*, 1940), notável musicólogo, crítico e compositor da antiga União Soviética que conheceu Segovia aquando da sua digressão de 1926, que escreveu o seu concerto tendo possivelmente o guitarrista em mente para a estreia, mas este não voltou à União Soviética após 1936 (Ophee, 2001a); Guido Santórsola (*Concertino*, 1942), compositor uruguaio de origem italiana que residia em Montevideu na altura tal como Segovia, mas dedicou este seu primeiro concerto a Abel Carlevaro que o estreou no ano seguinte sob a batuta do compositor, e recebendo o primeiro lugar no concurso da S.O.D.R.E (Almeida, 2006: 90); Alexandre Tansman (*Concertino*, 1945), compositor polaco estabelecido em França, do qual algumas das obras para guitarra solo foram frequentemente interpretadas por Segovia, ao contrário das suas obras concertantes, sendo possivelmente o *Concertino* demasiado moderno e pouco virtuoso para o seu gosto; e mesmo do próprio Castelnuovo-Tedesco (*Sérénade* Op. 118 de 1943). Este

último compositor deixou-nos ainda *Capriccio Diabolico Omaggio a Paganini* Op. 85b, de 1945, uma orquestração do seu Op. 85a, do mesmo nome, original de 1935, tendo Segovia em vista mas nunca por ele tocada, e o seu *Secondo Concerto in C* Op. 160, em 1953, inicialmente sugerido também por Segovia, que infelizmente nunca o chegou a tocar (possivelmente devido à maior densidade na orquestração em relação ao primeiro), mas estreado por Christopher Parkening em 1966, que também o editou.<sup>15</sup> Tansman escreveu ainda *Canzonetta*, possivelmente em 1945, um arranjo não publicado de uma curta peça a solo com o mesmo nome, e mais dois concertos virtualmente desconhecidos: *Hommage a Manuel de Falla*, em 1954, uma composição perdida pelo serviço postal quando enviada para Segovia, parcialmente reconstruída pelo compositor e apenas orquestrada e publicada em 2010 por Angelo Gilardino; e *Musique de Court*, em 1961, uma peça nos mesmos moldes da *Fantasia* de Rodrigo, mas desta vez a partir de temas de Robert de Visée, alaudista, guitarrista e teorbista francês do período barroco.

O concerto de Hans Haug é mais um exemplo de uma obra esquecida sem razão aparente. Em Dezembro de 1950, Haug submete o seu *Concertino quasi una Fantasia* ao concurso de composição para guitarra da Accademia Musicale Chigiana e sagra-se vencedor na sua categoria. O prémio incluía a publicação e estreia da peça por Andrés Segovia (que fazia parte do júri) em 1952. No entanto, o concerto só foi publicado em 1970, depois da morte do compositor e estreado em 1973 por Alexandre Lagoya.<sup>16</sup>

O mais importante concerto da década de 50 é sem dúvida o *Concerto pour Guitare & Petit Orchestre* de Villa-Lobos (1951), já referido anteriormente. Este é não só um dos mais importantes compositores brasileiros, mas também um dos mais importantes no repertório da guitarra. Intitulado inicialmente *Fantasia Concertante*, inclui uma *candeza* entre o II e III andamentos escrita posteriormente a pedido do dedicatário, Andrés Segovia. Apesar de ter tido o privilégio de ter sido estreado por Segovia com a Houston Symphony Orchestra dirigida pelo próprio compositor em 1956, o guitarrista nunca o gravou nem o voltou a apresentar (Molina 2006: 153). Veio no entanto a

---

<sup>15</sup> [http://escarraman.altervista.org/concerto\\_op160.htm](http://escarraman.altervista.org/concerto_op160.htm) - acedido em 12 Maio de 2016. Escarraman é um site que cataloga as obras publicadas e não publicadas de Mario Castelnuovo-Tedesco desenvolvido pelo guitarrista e editor Fabio Rizza, com última actualização em 2005.

<sup>16</sup> <http://www.gitaarsalon.nl/hans-haug-composer2/> - acedido em 12 Maio de 2016.



estabelecer-se mais tarde no repertório e, tal como o *Concierto de Aranjuez*, o concerto de Villa-Lobos foi gravado praticamente por todos os grandes guitarristas da segunda metade do século XX, tendo especial relevância a gravação de Bream em 1971. Também a *Concertante Suite Op. 19* (1954) do compositor alemão Heinz Friedrich Hartig, dedicado a Siegfried Behrend, *Concierto para guitarra y orquesta* (1956) do compositor venezuelano Antonio Lauro, dedicado a Alirio Díaz e os três *Concertinos* do compositor brasileiro Radamés Gnattali fazem parte do legado dos anos 50 - assim como o *Concerto Op. 67* (1959) de Malcolm Arnold dedicado a Bream, já referido no capítulo anterior. O primeiro concertino, de 1951, dedicado a Maria Tereza Teran e a Juan Antonio Mercadal, é considerado o primeiro concerto brasileiro para guitarra e orquestra, tendo em atenção que o concerto de Villa-Lobos só foi concluído depois, com a *cadenza*; e o segundo concertino, do mesmo ano, dedicado a Aníbal Augusto Sardinha (“Garoto”), foi o primeiro concerto brasileiro a ser apresentado em público, em 1953 (de facto, um mês antes do primeiro concertino). O terceiro data de 1957 e é dedicado a José Menezes, havendo ainda uma versão deste concertino para duas guitarras e orquestra, de 1981, dedicado ao duo dos irmãos Assad (Sérgio e Odair Assad). Apesar de editados e gravados por Laurindo Almeida (acompanhado por piano) nos Estados Unidos da América - existem ainda apenas em versão manuscrita, tal como o *Concerto n.º 4* de 1967, dedicado a Laurindo Almeida - não se estabeleceram no repertório como o concerto de Villa-Lobos (que é de facto o único concerto brasileiro editado numa editora de abrangência internacional, a Max Eschig) nem são frequentemente estudados ou interpretados fora do Brasil. Este último concerto de Gnattali foi apontado por Zanon em entrevista como uma das melhores referências de concertos para guitarra no que diz respeito ao equilíbrio entre solista e orquestra, juntamente com o primeiro concerto de Castelnuovo-Tedesco, o concerto de Ponce, a *Fantasia* de Rodrigo, os concertos de Ohana, Arnold, Bennett e ainda o segundo concerto de Mauro Giuliani (1781-1829), um concerto para guitarra clássico-romântica.

Destacam-se também as primeiras obras para solista e orquestra do compositor e guitarrista cubano Leo Brouwer: *Música* (1955) para guitarra, orquestra de cordas e percussão, e *Tres danzas concertantes* (1958) para guitarra e orquestra de cordas. Duas obras de juventude da sua primeira fase estilística, fortemente influenciada pelas correntes modernas do início do século XX e pelo nacionalismo musical. A obra deste compositor só começou a ser publicada nos anos 70, limitando a repercussão inicial das

suas peças (Wade, 2001: 161). Mais tarde, Brouwer tornou-se um dos mais requisitados e prestigiados compositores no universo da guitarra clássica. Mesmo assim, ao contrário de *Tres danzas concertantes*, a obra *Música* não possui uma gravação comercializada internacionalmente nem está editada pela Max Eschig, Doberman-Yppan ou Chester Novello, que editam outras obras do compositor distribuídas internacionalmente, nem pela Ediciones Espiral Eterna, até à data.

Eram raros os recitais onde Segovia não incluísse música de Federico Moreno Torroba, que começou a escrever para guitarra e orquestra a partir de 1960. De facto, este compositor deixou um corpus de repertório concertante de dimensões muito significativas, numa linguagem que agradaria a Segovia onde se incluem *Concierto de Castilla*, *Homenaje a la Seguidilla*, *Imagen de Castilla*, *Rasgueos*, *Romancillos*, *Tonada Concertante*, um arranjo para guitarra e orquestra da sua *Sonatina* de 1924, *Diálogos entre guitarra y orquestra* (onde usa temas da sua apenas recentemente descoberta *Sonata-Fantasia*, com data aproximada entre 1950 e 1953) e ainda concertos a partir da música de guitarristas-compositores como o *Concierto en Flamenco* a partir da música gravada pelo guitarrista flamenco Agustín Castellón “Sabicas” e o *Concierto de Málaga* sobre uma suite para guitarra solo de Celedonio Romero. No entanto, possivelmente por constrangimentos de disponibilidade, Segovia nunca tocou nenhuma destas obras, sendo mais defendidas por guitarristas da família Romero: Celedonio Romero, Celín Romero, Pepe Romero e Ángel Romero, aos quais também Moreno Torroba dedicou obras suas. Estes concertos são, no entanto, raramente tocados por outros intérpretes. Ainda da década de 60, há que referir o *Concert à la mémoire d'un poète assassiné*, Federico Garcia Lorca, estreado em Marselha em 12 de Março de 1969 pelo dedicatário, Alexandre Lagoya, com a *Orchestre des concerts classiques* sob a direcção de Edouard Van Remoortel, do qual existe uma gravação pelo mesmo guitarrista (CD Lyrinx, nº LYR 227).

Narciso Yepes foi igualmente uma grande inspiração para vários compositores interessados na escrita para guitarra e orquestra, apesar de muitas das obras a si dedicadas ou por si estreadas ou gravadas não se terem tornado tão populares como as preferidas por Segovia, possivelmente devido à controvérsia que este despertava na crítica musical como intérprete. O *Concierto levantino* (de 1947, revista a 1959) de

Manuel Palau, que Yepes estreou aos 21 anos, é um dos mais antigos exemplos de obras dedicadas a Yepes ainda muito obscuras no repertório.

Em 1947, Maurice Ohana compõe uma obra para dois pianos intitulada *Sarabande*, posteriormente retirada de catálogo. Três anos mais tarde, esta peça foi idealizada como o andamento intermédio de um concerto para guitarra e orquestra de três andamentos, mas acaba por se converter numa obra para cravo e orquestra com o mesmo nome. O primeiro e terceiro andamentos são no entanto aproveitados, e um novo segundo andamento é composto dando origem ao concerto *Trois Graphiques*, em 1957, para Yepes, que o estreia em 1961. Antes da estreia do concerto de Ohana, Yepes foi ainda o primeiro intérprete do *Concertino in la menor* Op.72 de Salvador Bacarisse, em 1953, com quem colaborou com frequência, e do *Concierto para Guitarra y Orquestra* de Ernesto Halffter em 1969. Também Antonio Ruiz-Pipó foi bastante defendido por Yepes, que muito popularizou *Cancion y Danza 1* (1958) para guitarra solo. Este compositor escreveu *Tablas* (1968-1973) para Yepes, por este gravado em 1975, duas versões para guitarra e orquestra de peças previamente compostas e estreadas pelo dito guitarrista - *Requilorio* (1964, original para guitarra solo) e *Tres en raya* (1978, original para guitarra e quarteto de cordas) - e o *Concierto de guitarra n.º 3* (1997, data da morte do guitarrista e tendo a dedicatória "In memoriam Narciso Yepes"). Yepes foi ainda o primeiro intérprete do concerto *Homenaje a la Seguidilla* de Moreno Torroba em 1962, numa versão ainda não definitiva, e de concertos de Xavier Montsalvatge (*Metamorfosis de Concierto*, 1980, estreado no ano seguinte) e Jean Françaix (*Concerto pour guitare et orchestre*, 1982, estreado em 1984), mas do seu repertório mais particular, *Trois Graphiques* tornou-se sem dúvida o mais conhecido, dentro do universo da guitarra clássica, sendo todos os outros, na sua maioria, praticamente ignorados por intérpretes e público aficionado da guitarra clássica.

Na década de 70 podemos observar um aumento exponencial no repertório concertante para guitarra, onde se inclui o concerto de Bennett. Para além dos já referidos concertos de Ruiz-Pipó, Torroba, e da publicação do *Concertino* de Haug, destaca-se o invulgar *Concerto for Guitar* (1971) de André Previn dedicado a John Williams, obra para guitarra e uma orquestra que inclui um ensemble de jazz e com a seguinte indicação no terceiro andamento: "The jazz unit... occurs out-of-tempo and in its own meter... Rhythmic alignment between orchestra and the jazz unit is approximate" (Delpriora, 2004); o *Concierto para guitarra y pequeña orquestra* (1971), de Leo Brouwer, da sua

fase vanguardista, que o compositor considera como parte de uma trilogia que inclui as peças *La Espiral Eterna* (1971) e *Per Suonare a Tre* (1970) (Saba, 2008: 37); o *Concerto for guitar and small orchestra* Op. 88 (1974) de Lennox Berkeley dedicado a Julian Bream, e mais dois concertos de Guido Santórsola (*Concierto n° 2* de 1977 e o *Concerto a cinque* de 1978 para guitarra e quarteto de cordas; já na década seguinte, o mesmo compositor escreve *Concierto n° 3* (1983) para guitarra e orquestra de câmara). Do repertório brasileiro destaca-se o *Concerto para violão e orquestra* de 1975 de Francisco Mignone. Do repertório espanhol sobressai o *Concierto Aguediano* (1978) de Antón García Abril, estreado no mesmo ano tendo como solista Ernesto Bitetti e gravado em 1994 pelo próprio compositor à frente da Orquestra Sinfónica de Madrid e Gabriel Estarellas à guitarra, juntamente com a obra *Homenaje a Sor* (1976), obra para guitarra e orquestra baseada em quatro estudos do guitarrista compositor Fernando Sor para guitarra solo, e o *Concierto Mudéjar* (1985). 1979 é a data da primeira versão de *Grabstein für Stephan*, Op. 15/c de György Kurtág (versão final de 1989) baseada num grupo de peças curtas para guitarra solo nunca terminado, o seu Op. 15. Esta obra para guitarra e ensemble, apesar de não se enquadrar no conceito tradicional de concerto, não deixa de ser um marco no repertório das correntes vanguardistas.<sup>17</sup>

A partir dos anos 80, Leo Brouwer recebe numerosas encomendas de festivais de guitarra e de solistas para escrever concertos, tendo sido comum estrear as próprias peças como maestro. Na sua maioria, estas obras podem ser entendidas como homenagens aos dedicatários, como o próprio esclareceu: “(...) in general they’re [the Concertos] a kind of portrait of the performers who have asked for or commissioned them” (Saba, 2008: 37). A escrita musical do compositor cubano muda de direcção, deixando a linguagem vanguardista e admitindo influências do minimalismo e neo-tonalismo. Esta mudança estilística pode ser observada não só na sua obra a solo mas também nos seus concertos, e um dos primeiros a evidenciar isto é o *Concierto No.2 “De Liège”* (1980) com o subtítulo *Quasi una Fantasia*, escrito para o Festival Internacional de Guitarra de Lieja Guy Lukowski em 1981, como homenagem a Vivaldi. Seguem-se duas peças de menores dimensões: *Retratos catalanes* (1983), obra estreada no concerto de encerramento do Festival de Música de Palomós em homenagem aos 90 anos de carreira de Andrés Segovia (Carrillo, 2004: 11), e *From*

---

<sup>17</sup> <http://www.laphil.com/philpedia/music/grabstein-fur-stephan-gyorgy-kurtag> – acedido a 13 de Maio de 2016.

*Yesterday to Penny Lane* (1986), uma obra para guitarra e orquestra de cordas a partir de canções dos Beatles, dedicada a Ichirō Suzuki, encomenda do Festival Internacional de Guitarra de Lieja. Esta não foi a única obra para guitarra e orquestra do compositor em que este se baseou na música de outros, incluindo músicos mais afastados do universo da música erudita. Fazem parte da sua produção a orquestração da música do CD *Poeta*, de 1997, de Vicente Amigo, estreada sob o título *Concierto flamenco para un marinero en tierra* (1992), a *Iberia Suite* (1993) para guitarra e orquestra a partir de três andamentos de *Iberia* de Isaac Albéniz, concebida como um presente para o 60.º aniversário de Julian Bream, e ainda *Gismontiana* (2004) para quarteto de guitarras e orquestra de cordas sobre temas de Egberto Gismonti. Em 1986 e 1987, Brouwer escreveu os seus mais conhecidos concertos para guitarra e orquestra: *Concierto No.3 “Elegíaco”* (1986), encomenda da BBC e dedicado a Julian Bream, e *Concierto No.4 “Toronto”* (1987), dedicado a John Williams, encomenda da Guitar Society of Toronto para o International Guitar Festival GUITAR ’87, ambas as obras estreadas pelos dedicatários como solistas e o compositor como maestro. Posteriormente, Brouwer escreveu mais seis concertos para guitarra solo: *Concierto No.5 “Helsinki”* (1992), dedicado a Timo Korhonen, encomendado pelo Helsinki Festival; *Concierto No.6 “De Volos”* (1997), dedicado a Costas Cotsiolis, encomenda do International Festival of Volos; *Concierto No.7 “La Habana”* (1998), dedicado a Joaquin Clerch; *Concierto No.8 “Concierto Cantata de Perugia”* (1999) para guitarra, orquestra e coro; *Concierto de Benicasim No. 9* (2002), em homenagem ao 150.º aniversário do nascimento de Francisco Tárrega, estreado por Gabriel Estarellas; e *Concerto da Requiem, in Memoriam Toru Takemitsu II* (2005), dedicado a Shin-ichi Fukuda, obra que se relaciona com a fantasia para guitarra solo *El Arpa y La Sombra* (2005) e que o compositor contabiliza como o seu 12.º concerto, sendo o 10.º um concerto para duas guitarras e orquestra, o *Libro de los signos para dos guitarras y orquestra (Book of Signs)* (2004), e o 11.º um concerto para quarteto de guitarras e orquestra, o *Concerto Italico* (2001) (Saba, 2008: 37).

Ainda na década de 80, têm especial relevo dois concertos de compositores japoneses dedicados a dois dos mais influentes guitarristas do mesmo país: *To the Edge of a Dream* (1983) de Tōru Takemitsu, encomendado pelo Festival Internacional de Guitarra de Lieja e Ichirō Suzuki, que pôde contar com as gravações de John Williams (EMI, 1991, com a London Sinfonietta regida por Esa-Pekka Salonen) e Julian Bream

(EMI, 1993, com a City of Birmingham Symphony Orchestra regida por Simon Rattle) e *Pegasus Effect* Op. 21 (1984) de Takashi Yoshimatsu, dedicado a Kazuhito Yamashita. Por fim, também Hans Werner Henze compõe em 1986 uma obra para guitarra e quinze instrumentos intitulada *Ode an eine Äolsharfe*, escrita para David Tanenbaum, encomenda do Festival Internacional de Música de Lucerna.

Na última década do século XX, há que assinalar a “transformação” da *Sequenza XI* para guitarra solo de Luciano Berio, dedicada a Eliot Fisk, em *Chemins V* (1992), para guitarra e grande ensemble, com uma dedicatória ao compositor Mario di Bonaventura; o *Concerto pour guitare et orchestre à cordes* Op. 56 (1994) de Jacques Hétu, dedicada a Alvaro Pierri; as obras *Algo III* (1995) de Franco Donatoni e *A fuoco* (1995) de Luca Francesconi, ambas estreadas pelo solista Magnus Andersson e sob a direcção de Olivier Cuendet; e o concerto para guitarra e orquestra *Yi2* (1996) de Tan Dun, dedicado a Sharon Isbin, da série de concertos “Yi” que se caracteriza por usar o concerto orquestral *Yi0*, que pode ser por si só uma obra independente, acrescentando a cada novo concerto uma nova parte solo instrumental. O solo instrumental da guitarra deste concerto resultou posteriormente na obra/“colagem” *Seven Desires for Guitar* (2002). Isbin foi ainda fundamental para o crescimento do repertório americano de concertos para guitarra, dos quais se destacam os concertos de Lukas Foss, John Corigliano, Joseph Schwantner e Christopher Rouse (Delpriora, 2004). Ainda do repertório americano destaca-se o contributo de Christopher Parkening, para quem Elmer Bernstein escreveu um concerto em 1999, e ainda, de acordo com o citado artigo de Delpriora, para quem o compositor de música de cinema John Williams escreverá outra obra concertante.

No repertório do novo milénio há que assinalar uma obra de um dos mais proeminentes compositores vivos: *Les Froissements des Ailes de Gabriel* (2003, estreada em 2004) de Brian Ferneyhough, que é de facto um dos andamentos da sua ópera *Shadowtime*.

Em Portugal, este género conta apenas com contribuições pontuais. O concerto mais antigo encontrado na pesquisa para realização deste trabalho data ainda do período do Estado Novo, da autoria de José Domingos Brandão: *Concerto Lusitano* (1964), publicado pela Max Eschig. Segue-se o *Concerto Ibérico* (1977) do guitarrista compositor Duarte Costa, estreada em 1979 pelo próprio como solista, acompanhado pela Orquestra Metropolitana do Porto dirigida por Gunther Argelebe. O mesmo

concerto tem também uma versão para guitarra solo, duo de guitarras e outra para trio de guitarra, violino e violoncelo (Pinheiro, 2010). Acrescenta-se ainda ao seu catálogo *Festa Portuguesa*, para guitarra e orquestra, a qual integra as seguintes peças: *Chegada*, *Procissão*, *Arraial*, *Serenata*, *Despedida*. Apenas vinte anos após o concerto de Duarte Costa é escrita a *Fantasia Concertante* Op. 103 (1997) de António Victorino d'Almeida, estreada por Paulo Vaz de Carvalho (Júlio Guerreiro, comunicação pessoal, 20 de Maio, 2016), mas ainda com publicação não disponível, até à data.

Já no século XXI, José Mesquita Lopes escreve duas obras concertantes: *Concerto para guitarra e orquestra Homenagem a Leo Brouwer* (2003), dedicada a Ricardo Gallén e com previsões para ser editada pela Ava Musical Editions brevemente (José Mesquita Lopes, comunicação pessoal, 20 de Maio, 2016); e *Concerto de Câmara para Guitarra/Ligeti at Home* (2008), a partir do seu quinteto *Ligeti at Home (Homenagem a G. Ligeti)* (2001), que existe ainda apenas em manuscrito. 2004 é a data de *Dunego*, de Gonçalo Lourenço, para guitarra e quarteto de cordas, dedicada ao guitarrista Rodrigo Rios, editada pelo Centro de Investigação & Informação da Música Portuguesa. Também o compositor Joaquim Pavão contribuiu para este género, inicialmente com *A Sesta* (2007), para guitarra com quarteto de cordas, originalmente escrita para um filme de Olga Roriz, integrado numa instalação de João Mendes Ribeiro. Editada pela Ava Musical Editions no ano seguinte, mas na versão para guitarra solo, e apresentada em 2010 numa nova versão para guitarra e orquestra, sendo solista Pedro Rodrigues, acompanhado pela Orquestra Filarmonia das Beiras dirigida por André Fonseca, juntamente com o *Concerto para Cesariny* (2010) para guitarra e orquestra, no Teatro Aveirense. Esta última obra ainda não está publicada, mas teve uma edição com filme no DVD *Autografia* de Miguel Gonçalves Mendes.

Na presente década, já fazem parte do repertório português quatro obras: *Sul* (2011), de Nuno da Rocha; *Em Memória da Madrugada (em Coimbra)* (2013), de Marina Pikoul, natural da Rússia mas radicada em Portugal, gravada por Dejan Ivanović na sua versão para guitarra e orquestra (Dejan Ivanović, comunicação pessoal, 16 de Maio, 2016), versão esta que foi, segundo Pikoul, inspirada no “som cativante da guitarra de Dejan

Ivanović” (Pikoul, 2013)<sup>18</sup> e apresentada ao vivo em 2014; *Fantasia para Guitarra e Orquestra* (2014) de Antero Ávila, dedicada a Ruben Bettencourt, estreada pelo dedicatário como solista e a Orquestra de alunos e professores do Conservatório de Ponta Delgada dirigida pelo compositor; *Concertino para Guitarra e Pequena Orquestra* (2014) de Sérgio Azevedo, dedicada, estreada e gravada por Júlio Guerreiro, que colabora frequentemente com o compositor, e a Orquestra de Câmara de Cascais e Oeiras dirigida por Nikolay Lalov; *Concerto para Guitarra e Orquestra N.º 1, Op. 3* (2015) do jovem estudante Dinis Meirinhos, estreada pelo próprio como solista.

Também existem obras portuguesas para formações semelhantes como: *(des) Consertando, para guitarra, cravo e orquestra de arcos* (2005) de Roberto Perez, compositor italo-argentino radicado em Portugal, estreada no Festival Internacional de Guitarra de Santo Tirso, de 2005, por Carlos Pérez (guitarra), Mafalda Nejmeddine (cravo) e a Pequena orquestra de jovens (ARTAVE) dirigida por Xoán Trillo; *Bonecas de Chuva* (2009), de Andreia Pinto-Correia, para guitarra acústica e ensemble de sopros ou jazz ensemble, estreada por Jerome Mouffe como solista e a NEC Woodwind Ensemble dirigida por Charles Peltz. A versão original para ensemble sinfónico de sopros foi encomendada pela Orquestra de Jazz de Matosinhos<sup>19</sup>; o guitarrista compositor André M. Santos compôs peças concertantes para o ensemble de duas guitarras MikroDuo, constituído por Miguel Vieira da Silva e Pedro Luís, e para o Quarteto de Guitarras de Lisboa, do qual fazem parte o próprio André M. Santos, Miguel Vieira da Silva, Pedro Luís e José Dias: *O Sr. Yin e o Sr. Yang não se falam* (2012), para duas guitarras e orquestra de Cordas, *Quadraxais* (2014), versão para duas guitarras e orquestra de cordas do original para duo de guitarras, de 2011, e *"Akasha" for Chamber Orchestra and Guitar Quartet* (2015) para quarteto de guitarras e orquestra; *Momentos-Memórias II* (1984-2014) de Cândido Lima, dedicada a Pedro Caldeira Cabral e a Piñero Nagy, para duas guitarras (guitarra portuguesa e guitarra clássica) e orquestra de cordas, que conta já nove versões. A versão original de 1985

---

<sup>18</sup> A versão original para guitarra portuguesa e orquestra foi encomendada pela Orquestra Clássica do Centro para os VI Encontros Internacionais da Guitarra Portuguesa e foi estreada por Artur Caldeira como solista e a Orquestra Clássica do Sul dirigida por David Lloyd em 2012.

<sup>19</sup> <https://sites.google.com/site/patrimoniomusical/pinto-correia-andreia> – acedido a 20 de Maio de 2016



foi encomendada por Piñeiro Nagy e estreada por Pedro Caldeira Cabral (guitarra portuguesa) e Piñeiro Nagy (guitarra clássica) numa versão sem ensemble.

## **Um cânone de repertório para guitarra e Orquestra/Ensemble**

No relato da criação de repertório descrito no capítulo anterior, obviamente muitas obras ficaram de fora, designadamente obras da autoria de compositores menos conhecidos ou menos reconhecidos, ora por razões sociais ou geopolíticas, pela pouca atenção dada por intérpretes às suas obras, pela escassa ou inexistente encomenda de peças por parte de grandes instituições ligadas à música erudita ou de festivais da especialidade ou ainda por serem marginais em contextos académicos (não estarem vinculados a uma universidade ou a um curso académico de composição, ou as suas obras não serem normalmente analisadas ou estudadas nesse contexto). Existe todo um outro corpo de repertório da autoria de guitarristas compositores de divulgação e interpretação algo reduzida, maioritariamente restrito aos festivais de guitarra, dos quais se destacam concertos de Benjamin Dwyer, Oliver Hunt, Dusan Bogdanovic, Atanas Ourkouzounov, Roland Dyens, Nikita Koshkin, Štěpán Rak, Sérgio Assad, Francis Kleynjans, Gilbert Biberian, Nuccio D'Angelo, Maximo Diego Pujol, Ernesto Cordero, Joaquín Clerch, Abel Carlevaro, Stephen Goss, Annette Kruisbrink, Angelo Gilardino e Carlo Domeniconi, tendo estes dois últimos composto mais de 10 concertos cada um. Outro impasse à difusão de obras concertantes que ficaram à margem do repertório (assim como obras a solo ou música de câmara) será o facto de estas não serem dedicadas, estreadas ou gravadas por intérpretes muito influentes como Andrés Segovia, Julian Bream, Narciso Yepes e John Williams. Tal se reflecte nas obras da compositora escocesa Thea Musgrave, *Soliloquy II* (1980) e *Soliloquy III* (1980) (uma versão da obra anterior com instrumentação diferente), o *Concerto breve* (1975) e o *Secondo Concerto* (1983) do compositor italiano Franco Margola, e no *Concerto Meditativo* (1971) de Jana Obrovská, compositora checa cuja obra para guitarra solo recebeu várias distinções internacionais, inclusive a *Hommage à Béla Bartók* (1970) foi peça obrigatória no “Concours International de guitarre” de Paris, de 1975. Mas ainda que dedicadas ou tocadas por estes intérpretes, apesar disto ajudar ao prestígio das obras, não é por si só garantia de serem interpretadas frequentemente *a posteriori*, pois grande parte do repertório dedicado e gravado por Yepes, Bream e Williams, à

excepção de *Trois Graphiques* de M. Ohana, *Concierto No.3 “Elegiaco”* e *Concierto No.4 “Toronto”* de L. Brouwer, é menos conhecido do que o repertório de Segovia e tal é o caso do concerto de Bennett.

A quantidade, variedade e qualidade de obras concertantes para guitarra no século XX constitui um corpus de repertório já por si de grandes dimensões e que ainda se enobrece se lhe acrescentarmos transcrições de obras barrocas para alaúde ou bandolim já defendidas por vários intérpretes, das quais se destaca o *Concerto em Ré M para alaúde, dois violinos e baixo contínuo* RV 93 de Antonio Vivaldi, mas também outros concertos do mesmo compositor, assim como os de Johann Sigismund Weiss, Johann Friedrich Fasch, entre outros, e ainda alguns empreendimentos mais ambiciosos (e menos frequentes), como por exemplo as transcrições de John Williams de concertos de Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Händel e Alessandro Marcello<sup>20</sup>, a par das transcrições de Pepe Romero de obras de Wolfgang Amadeus Mozart<sup>21</sup>. Este fenómeno é explicado por Goss como sendo a consequência da obsessiva busca por música de qualidade por parte de guitarristas: “The resultant, obsessive lust for great music led guitarists to colonise the lute and vihuela repertoires and to invade the musical territory of the keyboard player.” (Goss, 2000: 9) O reduzido repertório dos períodos clássico e romântico funciona como o elo de ligação artificial entre o século XX e o período barroco, uma vez que também ele foi inicialmente feito para um instrumento antepassado da guitarra clássica moderna: a guitarra hoje em dia designada como classico-romântica. Yates (2010: 1) contabilizou 11 obras descobertas até à data, mas não incluiu o concerto de Ernest Shand de 1895 e os dois concertos de Ivan Padovec (nem tão pouco a sua obra ainda não editada *Introduction und Variationen über ein Thema aus der Oper “Die Kreuzritter” für Gitarre mit Begleitung des Orchesters componiert*, cuja orquestra é constituída por quinteto de cordas, duas flautas, dois oboés, dois clarinetes, dois fagotes, trompa, trompete e tímpanos, instrumentação muito grande e pouco usual para o período (Hackl, 2008)). Deste repertório destaca-se o *Concerto n° 1 em Lá M* Op. 30 de Mauro Giuliani, contando também com os outros dois concertos do mesmo compositor: o Op. 36 e Op. 70 (o Concerto n°4 Op. 129 está perdido), para além de dois arranjos de temas e variações para guitarra e orquestra, o

---

<sup>20</sup> Williams, John. (1984). Bach, Handel, Marcello: Concertos. CBS/Sony 39560.

<sup>21</sup> Romero, Pepe. (1990). Carulli / Molino: Guitar Concertos / Mozart: Adagio K.261 - Rondo K.373. Philips 1268642.

Op. 38 e o Op. 62, originalmente para guitarra solo. Temos ainda os concertos de Francesco Molino, Antoine Lhoyer, os dois concertos de Ferdinando Carulli, o concerto de Luigi Legnani recentemente reconstruído por Francesco Gorio a partir da parte solo da guitarra (as outras partes estão perdidas) e três concertos do séc. XVIII recentemente descobertos, nomeadamente o concerto de Charles Doisy, o arranjo de um concerto de Giovanni Battista Viotti (original para violino) por Doisy e o concerto de B. Vidal (o primeiro nome do compositor não é conhecido), alegadamente o mais antigo concerto para guitarra classico-romântica (Yates, 2010: 1), que data de 1792-1793. A investigação de Renato Almeida revela ainda a existência de mais concertos que se encontram até à data perdidos:

“Temos ainda crónicas e catálogos de época, que apontam muitos concertos desconhecidos tais como: dois concertos para violão e orquestra por volta de 1837 de Giuseppe Anelli, um concerto para violão e quarteto de cordas anterior a 1830 de Francesco Barthioli, um concerto para violão e quarteto de cordas op. 16 de Antoine L'Hoyer<sup>22</sup>.

Além destes, outros supostamente perdidos, como, por exemplo, um de Fernando Sor que teria sido executado em Londres.” (Almeida, 2006: 51)

Há que referir ainda as adaptações modernas de obras deste período como a já referida *Homenaje a Sor* (1976), de Antón García Abril, e ainda a *Fantasia Concertante on the Gran Solo Op. 14 by Sor*, um arranjo de Angelo Gilardino para guitarra, violino, viola e violoncelo editado em 2001 pela Editions Orphée<sup>23</sup> e o *Concerto per chitarra ed archi Secondo la Grand Sonata*, uma orquestração e adaptação da *Grand Sonata* de Niccolò Paganini por Wolfgang Lendle para guitarra e quarteto de cordas, editada em 2007 pela mesma editora<sup>24</sup>.

O escasso repertório de concertos para guitarra deste período confunde-se por vezes com o mais vasto repertório de música de câmara para guitarra e trio ou quarteto de cordas, onde por vezes a guitarra assume um papel proeminente ou cuja parte é notoriamente mais virtuosa, como por exemplo obras de Mauro Giuliani, Adolphe Steinfeld e Friedrich Spina, a par das obras de Luigi Boccherini, Leonard von Call, Joseph Ignaz Schnabel, François de Fossa, Niccolò Paganini e arranjos para a mesma formação da autoria de guitarristas compositores de, por exemplo, obras de Haydn, entre outras obras para variadas formações camarísticas de grandes dimensões como as

---

<sup>22</sup> Este último foi recentemente redescoberto e já foi referido em cima, no parágrafo anterior.

<sup>23</sup> <https://www.editionsorphee.com/chamber/concerta.html> – acedido a 23 de Janeiro de 2017.

<sup>24</sup> <https://www.editionsorphee.com/chamber/paganini.html>Guitarra – acedido a 23 de Janeiro de 2017.

de Ferdinando Carulli, Wenzeslaus Matiegka, Anton Diabelli, Franz Xaver Süssmayr e Johann Nepomuk Hummel (Micheli, 2004).

Este repertório alargado, disposto desde o período barroco até à contemporaneidade, pode até dar uma noção de unidade, continuidade e existência de um cânone, mas no universo da guitarra tal não se verifica propriamente e muito menos no que se refere ao repertório de concertos. Fábio Zanon esclareceu na entrevista dada para este trabalho que a realidade do estudo de repertório não é a mesma que nos outros instrumentos, como por exemplo o violino, no sentido em que não há normalmente um percurso progressivo na aprendizagem de concertos nos currículos de estudantes, sendo a falta de oportunidades de apresentação e a falta de experiência por parte dos profissionais de ensino as principais razões para tal, tendo como consequência uma abstracção do estabelecimento de um cânone neste repertório:

“Imagine um promissor estudante de violino, com potencial para se tornar um solista. Se ele tiver um professor experiente, naturalmente ele terá um plano a longo prazo, em que determinadas obras serão estudadas no momento certo, até que ele consiga abarcar um repertório mínimo que lhe permita iniciar uma carreira de solista. Por exemplo, Vivaldi, Bach, Mozart em ordem numérica, os concertos de Viotti, Mendelssohn, Bruch e assim por diante, até estar apto e experiente para dominar obras mais difíceis de Beethoven, Brahms ou Sibelius.

Na guitarra, isso deveria funcionar da mesma forma, mas não funciona. Um estudante toca o concerto em ré maior de Vivaldi, e, num piscar de olhos, já se mete a aprender o Concerto de Aranjuez, que é uma das obras tecnicamente mais exigentes do repertório.

Acho que há várias razões para isso, mas a principal é a escassez de oportunidades para um trabalho continuado como solista de orquestra, seja para o estudante, seja para o profissional. O guitarrista que sola com alguma orquestra raramente tem a chance de voltar na temporada seguinte com outra obra; isso faz com que praticamente cada apresentação seja uma re-estreia, o que limita a demanda por novas obras.

Outra razão é que, muitas vezes, professores de guitarra, por excelentes que sejam, não têm muita experiência como solistas de orquestra. Isso faz com que esse repertório se torne uma coisa secundária para a formação do aluno, afinal qual é a motivação para se aprender uma nova obra se não há uma possibilidade concreta de tocá-la em público?” (Zanon, Apêndice 3)

O facto de os próprios professores não terem experiência como solistas influencia a passagem de conhecimentos importantes relativos à actuação com maestro, pois, uma vez que a guitarra não é um instrumento de orquestra, um guitarrista não está normalmente habituado a ser regido ou a tocar em conjunto com um maestro, para além de que o próprio ataque da guitarra é diferente da maioria dos instrumentos de

orquestra, o que implica uma capacidade de adaptação acrescida por parte de um guitarrista:

“Em geral, não, não acho difícil seguir o maestro. O que falta é experiência e um pouco de treinamento. É preciso praticar em casa os pontos da partitura onde o contato visual é imprescindível.

A guitarra tem uma ação muito rápida; os dedos já estão sobre as cordas e respondem com rapidez ao comando visual. Já num clarinete ou um fagote há um espaço de tempo grande entre o ato de soprar e a emissão do som. Se o guitarrista seguir estritamente o gesto do maestro, quase sempre tocará um pouco adiantado em relação à orquestra. Isso acontece com o piano, também.

Alguns maestros regem o pulso bem adiantado. Alguns chegam a estar quase meio tempo adiantados. As orquestras se adequam automaticamente a esse estilo de regência, mas para o solista de guitarra é bem incômodo.

E há situações em que é preciso olhar para os colegas da orquestra mais que para o maestro; isso é algo que só aprendi depois de alguns anos de prática. É muito mais fácil tocar direito o 2º movimento do *Concierto de Aranjuez* olhando diretamente para os contrabaixos que para o maestro, afinal é com eles que temos de tocar juntos.” (Zanon, Apêndice 3)

Zanon, que actua com orquestra como solista com uma frequência acima do normal para um guitarrista, explica a questão da programação da seguinte forma, sublinhando a dificuldade em conjugar a inclusão de obras que estão à margem do cânone da música erudita com a tentativa de aumentar o público destes concertos:

“Há sempre uma grande batalha para se atrair e, com sorte, aumentar o público. É sabido que os ouvintes tendem a ir a concertos que contenham obras que possam reconhecer. Isso faz com que a vasta maioria das obras apresentadas numa temporada orquestral, ou num festival, sejam dos mesmos 20 ou 30 compositores que todos conhecem, de Bach a Stravinsky.

Claro que não é possível seguir tocando as mesmas 100 músicas ad infinitum, mas o programador tem de ser cauteloso e buscar combinações que permitam a apresentação de obras novas ou menos conhecidas sem afastar o público. Numa temporada com, digamos, 30 programas diferentes, portanto, ele terá como solistas uns 10 pianistas, uns 7 ou 8 violinistas, algumas obras com cantores ou coro, um ou outro concerto com violoncelo e uma cota para instrumentos ‘exóticos’ ou inusitados. Isso inclui oboé, clarinete, trompete, viola, harpa, percussão e, naturalmente, guitarra. Pergunte a um oboísta ou trompista quantas vezes ele tem a oportunidade de tocar algum concerto que não seja Mozart ou Strauss. Quase nunca, obviamente. O que acontece com eles é o mesmo que acontece com a guitarra: a maioria dos diretores artísticos não conhece as outras obras, e, mesmo quando conhecem, relutam em programá-las. O cenário mais comum é um diretor programar o *Concierto de Aranjuez* com algum guitarrista de prestígio ou celebridade local; até que haja uma nova oportunidade para se tocar um concerto de guitarra, podem se passar 4, 5 anos. O maestro e o diretor artístico serão outros, o processo todo começará do zero e o *Concierto de Aranjuez* será programado novamente com o guitarrista da vez.” (Zanon, Apêndice 3)

Zanon continua, clarificando a possibilidade de incluir concertos de guitarra em programas com encomendas de obras a compositores vivos:

“A não ser que se entre em um outro nicho do repertório orquestral, que é aquele de encomendas de novas composições. Estrear uma obra de um compositor de grande reputação e evidência é sempre uma maneira de se entrar naqueles 10 ou 20% de programas que, muitas vezes obrigatoriamente, pelo estatuto das orquestras, devem incluir compositores vivos ou compositores nacionais.” (Zanon, Apêndice 3)

Por fim termina com um comentário em relação à perspectiva de algumas instituições culturais que ainda mantêm uma distância em relação ao instrumento ou a programação de concertos amplificados:

“Há ainda o fato de alguns centros de excelência ainda manterem alguma espécie de preconceito contra a guitarra, ou contra o uso de microfone. Isso é menos evidente hoje em dia, mas quando comecei minha carreira essa atitude superior era bastante perceptível.” (Zanon, Apêndice 3)

Matanya Ophee corrobora a perspectiva de Zanon sobre o preconceito contra o instrumento, uma vez que nunca esteve em pé de igualdade em relação aos instrumentos da orquestra e do piano, desmistificando a ideia da “Idade de ouro” da guitarra, idealizada por guitarristas mas sem o mesmo efeito no público geral:

“(…) the guitar has never achieved a place of honor in the common society of music. Contrary to common misconceptions, the guitar was never on an equal footing with the instruments of the orchestra and the piano. Whatever ‘Golden Age’ the guitar is supposed to have endured, its splendor was mainly the product of wishful thinking on the part of guitarists, a sentiment not shared by the general public. In the past as in the present, guitarists searched for ways to reach a public wider than that afforded by guitar societies and clubs.

Prejudice against the guitar always existed, and still exists today, even in countries like the United States where the guitar is being taught in more than 800 conservatories and universities.”(Ophee, 2001)

Zanon apontou ainda as principais vantagens e desvantagens de tocar como solista para um guitarrista:

“Acho que o mais estimulante é tocar obras maravilhosas, dividindo o palco com músicos excelentes, e, frequentemente, para um público muito numeroso que não se alcançaria em outras circunstâncias. O alcance de um concerto orquestral é muito maior que mesmo o mais importante recital no mais prestigioso festival de guitarra que se possa imaginar. Quando tudo vai bem, é empolgante.

Os problemas são tantos que, na verdade, temos a impressão de que tudo conspira contra o solista. O tamanho dos teatros e a dificuldade dos músicos ouvirem o solista são somente o começo. Tocar sem amplificação ou com amplificação ruim pode colocar o solista numa situação comprometedora, em que o público ouve mal e culpa o solista - ou a música - pelo resultado decepcionante. A chance de se fazer um papel ridículo à frente da orquestra é presente. Quando um pianista toca mal, ele responde unicamente por sua

atuação; o solista de guitarra, ao contrário, está representando a si mesmo e a toda a comunidade guitarrística; quando algo vai mal, o público pode perceber como uma falta do instrumento.

No mais, as dificuldades são as mesmas de qualquer outro instrumento. Há sempre menos tempo de ensaio que o ideal. Os concertos também são relativamente curtos; ao contrário de um recital, é preciso tocar 100% desde a primeira nota, pois não há tempo para recuperação caso algo não saia bem. Algumas obras começam muito difíceis; ninguém abre um recital com uma peça difícil de Rodrigo, mas o *Concierto para una Fiesta* tem uma primeira página infernal, e não há tempo para se "aquecer". (Zanon, Apêndice 3)

Segundo Stephen Goss, cânone musical é o conjunto de “grandes” obras do passado, um conjunto de obras de alta qualidade no repertório: “In a phrase, the musical canon is the body of ‘great’ works from the past, which form what is often termed ‘the standard repertoire’.” (Goss, 2000: 5) Se aplicarmos esta definição mais vasta é possível dizer que o repertório concertante da guitarra tem um cânone. Goss estabelece o modelo de William Weber na separação do cânone em três tipos e acrescenta um quarto: cânone académico (“scholarly canon”), que compreende a música estudada em termos teóricos em áreas da ciência e filosofia; cânone pedagógico, música usada para estudo teórico de harmonia, contraponto, análise e composição; cânone performativo, repertório tocado nas salas de concerto; cânone didático, repertório usado para a aprendizagem de técnica instrumental, sendo que existe uma sobreposição entre os últimos dois tipos (repertório de concerto é por vezes usado para desenvolver técnica, e repertório de estudo é por vezes programado em concertos). Dada a história do instrumento, os cânones performativo e didático da guitarra não se começaram a estabelecer antes do século XX, acompanhando o desenvolvimento das técnicas de gravação. Este é também um factor importante que diferencia o repertório da guitarra do do piano ou do violino, por exemplo, sendo que os seus cânones são maioritariamente compostos por obras mais antigas canonizadas antes das gravações pela repetida prática concertista. De acordo com Molina (2006), foi apenas no século passado que o repertório da guitarra se começou a consolidar com as encomendas de grandes intérpretes a compositores não guitarristas e graças também às gravações e influência desses grandes intérpretes. Essas gravações adquirem não só um carácter artístico mas também um carácter documental, pois simbolizam uma selecção sobre o repertório, aquilo que, para o intérprete autor do registo discográfico, vale a pena tocar.

No que diz respeito a gravações, Segovia tem apenas quatro concertos: *Fantasia para un gentilhombre* de Rodrigo, *Concierto in D* Op. 99 de Castelnuovo-Tedesco, *Concierto*

*del Sur* de Ponce e o *Concerto em Mi M* de Boccherini/Cassadó. Já as discografias de Yepes, Bream e Williams, mais alargadas no que diz respeito a este género, têm todas em comum as seguintes obras: um concerto do repertório de Segovia: *Fantasia para um gentilhombre* de Rodrigo, o primeiro concerto de Giuliani, o concerto RV 93 de Vivaldi, o de Villa-Lobos e o *Concierto de Aranjuez*. Yepes gravou 12, Bream apenas mais um concerto que Yepes e John Williams, com 31 concertos diferentes gravados na sua discografia, sem contar com arranjos de peças não concertantes ou música popular, jazz ou música de cinema para guitarra e orquestra, e é sem dúvida uma excepção no universo da guitarra clássica. Um destes concertos é da sua autoria, sete são arranjos de Vivaldi, para além do repertório de Segovia (onde se inclui o concerto de Castelnuovo-Tedesco, também gravado por Yepes, e o concerto de Ponce mas não o concerto de Boccherini/Cassadó). É curioso o facto de, apesar da sua grande quantidade de gravações, a sua “força de persuasão” para estabelecer obras no repertório ter sido inferior à dos seus contemporâneos. É importante lembrar que Williams também não é propriamente um guitarrista clássico “conservador”, tendo enveredado em projectos de jazz, rock progressivo, arranjos de música popular e tradicional, participado em gravações tanto de música de compositores da II Escola de Viena como de Frank Zappa, e alguns concertos a si dedicados são obras *cross-over*. As gravações destes quatro guitarristas, em conjunto com a de outros grandes intérpretes mais jovens como David Russell ou a família Romero, possibilitam então estabelecer uma espécie de “cânone essencial”, mais relativo ao repertório tocado a nível académico, eventualmente encabeçado pelos *Concierto de Aranjuez* de Rodrigo e o *Concerto pour Guitare & Petit Orchestre* de Villa-Lobos, acrescentando as três obras de Segovia mais tocadas e gravadas por outros intérpretes: *Fantasia para um gentilhombre* de Rodrigo, *Concerto in D* Op. 99 de Castelnuovo-Tedesco e *Concierto del Sur* de Ponce, o *Concerto nº 1 em Lá M* Op. 30 de Giuliani, o mais tocado concerto para guitarra classico-romântica, e o *Concerto em Ré M* RV 93 de Vivaldi, o mais frequente arranjo barroco. Como comparação de número de gravações comerciais editadas a um nível mais geral, o *Concerto pour Guitare & Petit Orchestre* de Villa-Lobos tem pelo menos 50 gravações registadas (Gómez, 2015), o *Concerto in D* Op. 99 de Castelnuovo-Tedesco tem pelo menos 20 gravações comerciais registadas, de



vários intérpretes incluindo o dedicatário.<sup>25</sup> Já o concerto de Bennett foi apenas gravado comercialmente uma vez, pelo dedicatário (apesar de editada 3 vezes).

Como comparação do número de performances registadas, o site da Fundación Victoria y Joaquín Rodrigo conta com 2164 concertos onde se interpretou o *Concierto de Aranjuez* (desde 6 de Janeiro de 2008 a 10 de Maio de 2016) e 420 concertos onde se interpretou a *Fantasia para un gentilhomme* (desde 4 de Janeiro de 2008 a 23 de Abril de 2016)<sup>26</sup>. O concerto de Bennett conta com 6 performances registadas no site da Universal Edition (desde 4 de Abril de 2008 a 3 de Fevereiro de 2016)<sup>27</sup>. O site regista as performances desde 1996 e, segundo correspondência com a Universal, existem 16 registos de interpretações do concerto desde 1972 a 1995. A acrescentar às performances de Bream na estreia e no Lincoln Center em Nova Iorque (Tosone, 2000: 67), David Starobin em Washington DC (D. Starobin, comunicação pessoal 20 de Janeiro, 2016) e Robert Belinic na série de concertos Guitar Plus em Nova Iorque (Leisner, Apêndice 2), dá-se um total de 26 performances, um número significativamente reduzido em relação aos dos concertos de Rodrigo, obras definitivamente no cânone.

É difícil ter noção da quantidade de performances realizadas, principalmente em contexto académico onde a interpretação de obras não é normalmente registada pelas editoras. No entanto, a título de exemplo, Dejan Ivanović relata os seguintes concertos como as escolhas dos seus alunos para interpretação em exame na Universidade de Évora: *Concierto de Aranjuez* e *Fantasia para un gentilhomme* de Rodrigo, *Concerto pour Guitare & Petit Orchestre* de Villa-Lobos, *Concerto in D Op. 99* de Castelnuovo-Tedesco, *Concierto del Sur* de Ponce, *Concerto em Ré M RV 93* de Vivaldi, *Concierto No.3 “Elegiaco”* de Brouwer, *Concerto Op. 67* de Arnold, *Concerto for guitar and small orchestra* de Berkeley, *Musique de Court* de Tansman, *Concerto em Lá M Op. 8* de Carulli, *Concertino in la menor* de Bacarisse, *Concerto pour guitare et orchestre* de Françaix, *Concierto Mudéjar* de García Abril e o *Concerto for Guitar and Chamber Ensemble* de Bennett (para a realização deste trabalho) (Dejan Ivanović, comunicação pessoal, 16 de Maio, 2016). Nesta lista podemos encontrar quase todo o repertório

---

<sup>25</sup> [http://escarraman.altervista.org/concerto\\_op99.htm](http://escarraman.altervista.org/concerto_op99.htm) – acedido a 12 de Maio de 2016.

<sup>26</sup> <http://www.joaquin-rodrigo.com/index.php/en/eventos-clon#> - acedido a 12 Maio, 2016.

<sup>27</sup> <http://www.universaledition.com/performances-and-calendar> - acedido a 12 Maio, 2016.

canónico (apenas ainda não foi estudado o *Concerto nº 1 em Lá M* Op. 30 de Giuliani) e algumas obras mais marginais, apesar de sempre dentro do repertório discriminado neste e no capítulo anterior.

## **Problemática do repertório atonal para guitarra**

Goss aponta que o alargamento do repertório nos anos 70 e 80 coincidiu com o afastamento do público em relação à música contemporânea e que estas peças tiveram e ainda têm poucas apresentações, uma vez que os intérpretes as consideram pouco idiomáticas e as audiências consideram-nas difíceis de ouvir:

“For a few years it seemed that most important living composers had written for the guitar; the list included: Britten, Tippett, Walton, Berio, Takemitsu, Henze, Reich, Maxwell Davies, Elliott Carter, Babbitt and Ginastera. Paradoxically, this brief flowering coincided with a widespread public hostility to new music (...) and much of this fecund repertoire received, and still receives, tragically few performances. Players find these pieces unidiomatic and audiences find them difficult.” (Goss, 2000: 8)

Apesar da existência de um corpus de obras atonais de qualidade, o repertório da guitarra, fortemente marcado pelas encomendas e arranjos de Segovia, é mais reconhecido por obras tonais e conservadoras, principalmente por compositores relativamente menos proeminentes na história da música, como explica Goss:

“Segovia commissioned much new work, although his anti-modernist taste dictated a preference for selecting more conservative, Romantic composers rather than composers at the cutting edge of contemporary music. Some of these composers were fairly mainstream, (Turina, Rousell, Ibert, Torroba, Villa-Lobos), but the majority were minor figures”. (Goss, 2000: 8)

Segovia incluía obras originais de compositores não guitarristas e era mais diversificado na escolha das obras do que Tárrega devido a aspirar elevar o estatuto da guitarra ao mesmo nível do de instrumentos como o piano e o violino. No entanto, segundo Matanya Ophee, programava os seus recitais num formato à semelhança deste último, cujos objectivos eram satisfazer o gosto de uma audiência menos sofisticada:

“(...) in essence, his [Tárrega] choice of material was meant to satisfy the taste of a rather unsophisticated audience -- a few compositions of his own, current hits of the piano repertoire, and an operatic arrangement or two. (...) we cannot deny that Segovia’s influence was the dominant factor on the structure and content of guitar recitals during his life time,

and even today we can still see its traces in many concert programs. (...) the format of this recital is very close to the Tárrega model.” (Ophee, 2001b)

O próprio Bennett, em entrevista com Tosone, descreve a sua visão do instrumento, caracterizando-o como romântico pela sua ressonância e sonoridade, e tonal pela sua afinação e conseqüentemente não idealmente adaptado à música serial: “(...) the guitar is a romantic instrument - its resonance and sound is very lyrical. It's a tonal instrument because of its tuning and therefore not ideally adapted to serial music, which in the past has been my musical language.” (Tosone, 2000: 68) Tendo estes factores em conta, justifica-se que uma obra atonal como o *Concerto* de Bennett, apesar de ser romântica e não vanguardista, esteja fora do cânone performativo da guitarra clássica. No entanto, na opinião de Ivanović, existe ainda mais um factor prejudicial para o alargamento do cânone: os preconceitos por parte dos próprios intérpretes. Na sua opinião, os guitarristas normalmente conhecem pouco repertório e já excluem grande parte do existente por si só, principalmente atonal, por tabu e incompreensão da linguagem:

“Para muitos de nós, a guitarra é um instrumento essencialmente tonal, e por causa disso uma parte considerável do meio guitarrístico mundial lamentavelmente conhece uma percentagem bastante reduzida do repertório. Existe uma parte significativa de obras do séc. XX e XXI que raramente são apresentadas em público depois das suas estreias. Essa parte do repertório passou a ser quase um tabu, algo desconhecido, além do facto de uma parte significativa dos nossos colegas de profissão não compreender a sua linguagem e significado. Para que se compreendam essas obras, é preciso estar com atitude aberta a uma linguagem e estilo desconhecidos, aplicando a síntese do conhecimento de elementos de mais diversas ciências musicais. Geralmente, os guitarristas são bastante conservadores na sua óptica do instrumento e do repertório. Por isso, nunca me considerarei somente um guitarrista, mas, sim, um músico que comunica através da guitarra.” (Deajn Ivanović, comunicação pessoal por e-mail – 10 de Junho, 2015)

Quanto questionei Ivanović sobre se relacionava este “conservadorismo” no meio guitarrístico com a influência de Andrés Segovia, este concordou em parte mas atribuiu a responsabilidade aos próprios guitarristas:

“Em parte sim mas, por outro lado, somos nós os melhores embaixadores do nosso instrumento e depende da nossa atividade, empenho, profissionalismo e conhecimento se a guitarra continuará a ser vista como um instrumento popular ou não. Nesse âmbito, a escolha do repertório será essencial. Creio que a culpa é nossa se a guitarra se liga com uma imagem de lareira, velas, jantar e ambiente romântico...” (Deajn Ivanović, comunicação pessoal por e-mail – 10 de Junho, 2015)

Os estereótipos e preconceitos geralmente associados ao instrumento, o seu impacto no público e a falta de atitude reivindicativa por parte dos intérpretes podem ser considerados como impedimentos ao alargamento do repertório canónico, mas este problema não é exclusivo da guitarra clássica. De certa maneira, quase todos os

instrumentos têm os seus estereótipos e, tal como a guitarra, também o acordeão, por exemplo, costuma ser mais associado à música ligeira ou tradicional apesar da existência de um vasto e variado repertório contemporâneo.

## **Afastamento de obras de Bennett da programação de concertos de guitarra**

Ainda que *Impromptus* tenha entrado no repertório, são raras as performances de outras obras para ou com guitarra de Bennett e isto dever-se-á a uma multiplicidade de factores. Em entrevista para este trabalho, Zanon referiu a problemática do conflito entre música conservadora e vanguardista e o facto de a música de Bennett se posicionar entre os dois universos como um factor negativo para a popularidade da sua obra:

“Eu acho o embate entre compositores ‘conservadores’ e ‘vanguardistas - sendo conservadores aqueles que mantêm presentes as formas clássicas em seu trabalho e não procuram experimentar novas vias de tecnologia e investigação, e vanguardistas aqueles que adotam uma postura investigativa pós-serial - um pouco descabido. Bennett ocupa um espaço de intersecção que, decerto, não lhe é muito favorável. A crítica e o estudo académico podem considerar sua música conservadora, mas há um descompasso em relação ao público em geral: este sente o mesmo estranhamento que ainda sente ouvindo Schoenberg ou Webern depois de 100 anos de atonalismo. Conservadora ou vanguardista, a música atonal ainda cria um hiato com uma parcela muito grande do público, hiato que talvez nunca venha a ser transposto totalmente. Não é a única área do repertório que parece ser voltada para um público específico; os compositores do Renascimento, com suas obras vocais de alta complexidade, não são objeto de escuta continuada de uma maioria do público, que parece favorecer uma esfera estética que vai de Bach a Prokofiev, no máximo.

Bennett, então, sofre desse fenómeno: é conservador demais para a vanguarda académica, e moderno demais para o ouvido leigo. Mas acho que é música que merece a paixão dos intérpretes. No final das contas, quem mantém a música no repertório é quem tem a convicção de que ela tem de ser ouvida, não importam as dificuldades, e está disposto a sofrer as consequências negativas para promover essa música. Por que Webern, apesar de ser um nome que notoriamente diminui a venda de ingressos, continua sendo tocado e estudado? Porque há gente como Pollini, Barenboim, Rattle, Uchida etc. que estão dispostos a usar seu prestígio para promover essa música.

Então, cabe aos guitarristas descobrir Bennett e defendê-lo.” (Zanon, Apêndice 3)

Zanon relaciona ainda a escassa popularidade da sua obra com o estatuto do compositor, o facto de este ser mais conhecido do público como compositor de música para cinema e músico de jazz e o facto de este estar à margem da crítica académica:

“São vários os fatores. Acho que o principal é o fato de Bennett não ser um compositor de proa sequer dentro do Reino Unido. A crítica o conhece bem e respeita; o público o conhece mais como compositor de trilhas para filmes ou como um entertainer (ele cantava e tocava jazz em nightclubs). O Reino Unido tem uma grande quantidade de bons compositores nessa geração; a discussão crítica e acadêmica favorece nomes como Harrison Birtwistle, Peter Maxwell-Davies, Alexander Goher, Nicholas Maw, etc.” (Zanon, Apêndice 3)

Daryl Runswick reafirmou esta perspectiva aquando do obituário do compositor, onde comentou que Bennett alienou os críticos de todas as áreas onde foi prolífero, apesar do conteúdo, carga emocional e elegância das suas obras. Segundo Runswick, os críticos de música erudita desprezavam-no como um compositor de cinema insolente, músicos e críticos de jazz desvalorizavam-no como um artista de cabaret e os produtores de cinema apenas o contactavam quando queriam algo assumidamente sofisticado:

“Daryl Runswick writes: Richard Rodney Bennett could hardly have designed his career better to alienate critics in every one of the fields he was so talented in. Classical critics disdained him as a jumped-up film composer, jazzers – players and critics alike – wrote him off as a cabaret artist, and film producers only turned to him when they wanted something self-consciously "highbrow". His jazz was indeed very old-fashioned: he fell in love with the hybrid Basie/Mel Tormé style of the 1950s when he was young, and took no account of later developments. But in everything he did he was a consummate craftsman and within the styles he espoused his works have enormous content and emotional punch.

He was a cultured gay man and every aspect of his creativity was defined by elegance. He would not go for strong avant-garde statements in any genre – it was contrary to his very core. He wanted, and achieved, a refined style in both his music and his life: that is why he went to New York, and was so happy there.” (Sweeting, 2012)

Susan Bradshaw justifica que Bennett, por se posicionar na tradição clássica e preferir manter um princípio lógico de organização composicional em vez de se envolver simplesmente em experimentalismos, não conseguiu captar a atenção da maioria dos apreciadores de música contemporânea transgressora, dispensando a sua música aparentemente simples. (Bradshaw, 1982: 609)

Para Leisner, a música de Bennett, apesar de não ser académica, carece de expansividade emocional, o que a torna difícil de ouvir para uma audiência leiga. No entanto, o lirismo e as influências de música popular e jazz são aspectos com os quais qualquer audiência se poderá identificar, se explorados habilmente pelo intérprete.

“His music is hardly academic – the looseness of his approach to the serial method and his occasional use of the language of jazz are the foremost indicators of this. But it is dry, and the lack of emotional expansiveness makes it somewhat difficult for the lay audience. It is tempered, however, with a deeply lyrical instinct, as well as subtle hints

of jazz and popular music. If a performer brings out these aspects with artistry, any kind of audience would be able to identify with this music.” (Leisner, Apêndice 2)

Leisner lança ainda várias hipóteses na tentativa de analisar a pouca atenção dada ao compositor por parte de guitarristas e em geral no universo da música erudita, como a questão da nacionalidade do compositor em relação à residência, possível foco na composição para filme em detrimento da música erudita, a sexualidade e personalidade do compositor, a sua falta de promoção pessoal e um possível desinteresse na composição nas últimas décadas de vida:

“Perhaps part of his lack of attention in the guitar and larger music world is that, while he was British, he chose to live his last decades in New York, making him, nationally speaking, neither fish nor fowl. Also, he was a successful film composer and earned a great deal of money from that, perhaps making his professional career pursuits as a concert music composer less urgent. And then there was the fact that he was gay - not exactly closeted, but not very open either. That may have worked against him in some way in the New York music world of the 1980’s and 90’s, or maybe it was a factor in his keeping to himself in the music community here – I certainly never saw him at concerts or music events. He did not reach out to the music community and did very little to promote his composing career.

I myself had considered commissioning a flute and guitar piece from him and discussed it briefly with him, but by then his interest in composing appeared to be on the wane, and I never pursued it.” (Leisner, Apêndice 2)

Podemos ainda observar a tendência recente da programação de obras compostas por guitarristas, realçada por Goss, que também questiona se este factor se deverá ao idiomatismo natural dessas peças ou se será consequência do universo da guitarra clássica estar eventualmente a fechar-se sobre si mesmo:

“More recently, there has been an increase in the number of performances of new works composed by guitarists. Is this because the idiomatic comfort and familiarity, and therefore ease of execution, of these pieces is seducing guitarists? Or is it simply the case that the guitar world is becoming increasingly ghettoised - guitarists travelling the world, playing music written by guitarists to audiences made up of guitarists?” (Goss, 2000: 8)

Por fim, Ophee observa uma nova orientação de programação inclinada para a música *cross-over*, música que também pode ser encontrada em programas de intérpretes de topo de outros instrumentos, mas que no caso da guitarra é usada para ocultar um repertório mais sério:

“The old Tarrega/Segovia type of programming has been replaced, for better or for worse, with a new type of programming which employs mostly music based on the cross-over phenomenon (...) Many main line musicians do the same. (...) But we must observe that main line musicians do cross-over, in addition to their normal serious repertoire. Guitarists do it instead.”(Ophee, 2001b)

## Conclusão

Richard Rodney Bennett foi um compositor de renome no meio musical inglês, mas pouco popular entre a crítica especializada. A escassez de estudos relativos à sua música não fez jus à qualidade das suas obras e está relacionada com o facto de este compositor não ter sido um inovador. Apesar de multifacetado, Bennett criou uma linguagem idiossincrática descendente do serialismo sob a qual escreveu a maioria das suas obras de música erudita. O reduzido número de obras para guitarra solo e concertante do compositor são todas, no entanto, exemplos de excelência na literatura para guitarra em cada um dos seus géneros. Bennett foi auxiliado por alguns guitarristas experientes, sem os quais a edição das suas obras não seria tão precisa. Porém, as obras para guitarra deste compositor devem-se principalmente ao incentivo e à arte de Julian Bream, cujas gravações e encomendas se tornaram canónicas.

Este trabalho permitiu fazer um levantamento geral de todas as obras onde o compositor utilizou a guitarra. A partir das partituras analisadas podemos concluir que Bennett evoluiu nos seus conhecimentos de escrita para o instrumento e nas suas possibilidades, desde o elementar ao total domínio, e, apesar de admitir que este era um instrumento com o qual tinha pouca afinidade, teve interesse e possibilidade de o incluir na instrumentação de várias obras de música de câmara, ópera, música para teatro e cinema, para além do repertório a solo, todas elas precedidas por encomendas (formais e informais), à excepção da *Sonata*. A interpretação das obras é facilitada pela clareza da escrita do compositor, mas implica um conhecimento alargado do instrumento por parte do intérprete e pode incentivar a procura de soluções não ortodoxas que conduzam ao alargamento de recursos interpretativos.

O *Concerto* de Bennett é uma obra singular no panorama da música contemporânea para guitarra e principalmente no contexto dos concertos para guitarra ingleses, composta em plena maturação da linguagem do compositor, com uma invenção formal e expressiva de grande qualidade e interessantes possibilidades na interpretação.

A pesquisa para este trabalho permitiu elaborar um compêndio de repertório para guitarra e orquestra ou ensemble constituído por um grupo de obras vasto e diverso, mas que carece de um cânone no contexto tradicional. Existe no entanto um reduzido grupo de obras que são mais interpretadas, estudadas ou gravadas que outras, onde não

se inclui o *Concerto* de Bennett principalmente devido às suas idiossincrasias, como o facto de ser atonal e ter uma orquestração única, e não relacionado com a sua qualidade. As três entrevistas realizadas para este trabalho têm informações, relatos e opiniões de guitarristas de renome, úteis para investigações futuras, com especial relevo para o tópico do repertório para guitarra e orquestra, ainda pouco estudado academicamente em comparação com o repertório a solo, e informações sobre o guitarrista e compositor Michael Blake Watkins, uma figura pouco conhecida no meio da guitarra clássica da actualidade. Este trabalho produziu ainda fundamentação para a aplicação de uma técnica não convencional: a utilização do polegar da mão esquerda de forma semelhante à posição de pestana da técnica do violoncelo, que poderá servir de base para mais estudos relativos à técnica guitarrística.



## Bibliografia

Almeida, R. S. (2006). *Do Intimismo à Grandiloquência (Trajetória e Estética do Concerto para Violão e Orquestra: das raízes até a primeira metade do século XX em torno de Segóvia e Heitor Villa-Lobos)*. Dissertação de mestrado. USP.

Annala, H., Matlik, H. (2010) *Handbook of Guitar and Lute Composers*. Mel Bay Publications.

Balmer, P. (real). (2006). *Julian Bream my life in music*. England. Avie.

Bennett, R. R. (1973) *ver* Bream, J., Atherton, D. (1973)

Bosman, L. (1985). *Richard Rodney Bennett's Sonata for Guitar*. *Guitar International* 14, no. 4 (Nov., 1985): 16-20.

Bradshaw, S. (1982) *Richard Rodney Bennett: The Last Decade*. *The Musical Times* 123, No.1675. páginas 609 a 611. Musical Times Publications Ltd. <http://www.jstor.org/stable/963283> – acessado a 6 de Janeiro de 2015

Bradshaw, S. (1984). *Bennett's Versatility*. *The Musical Times*, Vol. 125, No. 1697, páginas 381 a 384. Musical Times Publications Ltd. <http://www.jstor.org/stable/961813> – acessado a 12 de Abril de 2015

Bradshaw, S. (2001). *Bennett, Sir Richard Rodney*. *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd Edition.

Carlevaro, A. (1974). *Serie didactica: para guitarra: Abel Carlevaro*. Ed. Barry. Buenos Aires.

Craggs, S. R. (1990). *Richard Rodney Bennett: a bio-bibliography*. New York: Greenwood Press.

Delpriora, M. (2004). *Picking Through the Repertoire: A HyperHistory of the Contemporary American Classical Guitar*. NewMusicBox <http://www.newmusicbox.org/articles/Picking-Through-the-Repertoire-A-HyperHistory-of-the-Contemporary-American-Classical-Guitar/4/> – acessado a 12 de Março de 2016

Dodgson, S. (1996) *ver* Williams, J., Groves, C. (1996).

Gómez, I. (2015). *Guitar concertos in the XX century (between the 30's and 50's)* <https://www.stringsbymail.com/blog/?p=2705> – acessado a 19 de Dezembro de 2016

Goss, S. (2000). *The Guitar and the Musical Canon: Myths of tradition and heritage in concert repertoire and didactic methodology*. *The Journal of the European Guitar Teachers' Association*.

Hackl, S. (2008) *Ivan Padovec Premier concertino: terz guitar, 2 violins, viola and cello*. DGA editions.

Harrison, M. (1973). *Contemporary British Guitar Works*. *The Gramophone*, 51, páginas 690 a 695.

Ivanovic, D. (2015). *Colaboração entre compositor e intérprete na criação de música para guitarra: Estudo do processo editorial no repertório de Inglaterra, Croácia e Portugal*. Portugal. Universidade de Évora.

Johnson, Z. (2011). *The Solo Guitar Works of Sir Richard Rodney Bennett*. Electronic Theses, Treatises and Dissertations. Paper 3487. Dissertação de Doutorado em Música. Florida State University.

Kay, N. (1970). *Richard Rodney Bennett's 'Victory'*. *Tempo*, New Series, No. 92, p. 32-34. Cambridge University Press. <http://www.jstor.org/stable/943183> – acedido a 12 de Abril 2015

Lopes, L. F. (2004). *Redating the Choros of Heitor Villa-Lobos, by Luis Fernando Lopes From the Latin American Music Center's "Composer and Community: An Inter-Disciplinary Colloquium* [abstract]. <http://villalobos.iu.edu/redating-the-choros> 943183 – acedido a 12 de Abril 2016

Madrid, A. L. (1997). *Rafael Adame and the First Guitar Concerto of the Twentieth Century*. <http://www.guitarandluteissues.com/madrengh.htm> – acedido a 12 de Abril 2016

Mann, W. (1970). *Bennett Guitar Concerto: Queen Elizabeth Hall*. *The Times* (London), 20 November 1970, página 15.

Marques, H. O. (1986). *Dicionário de Termos Musicais*. Imprensa Universitária. Editorial Estampa.

Maw, N. (1962). *Richard Rodney Bennett*. *The Musical Times*, Vol. 103, No. 1428. pp. 95-97. Musical Times Publications Ltd. <http://www.jstor.org/stable/950111> – acedido a 6 de Janeiro de 2015

Carrillo, H. M. (2014). *La vértebra poética entre los "Preludios epigramáticos" y "Los retratos catalanes" de Leo Brouwer*. Dissertação de Mestrado. Pontificia Universidad Javeriana - Facultad de Artes - Departamento de Música – Bogotá.

Meredith, A., Harris, P. (2010). *Richard Rodney Bennett - The complete musician*. Omnibus Press.

Micheli, L. (2004) *François de Fossa | Trois Quatuors op. 19* [www.soloduo.it/discography/francois-de-fossa-trois-quatuors-op-19/](http://www.soloduo.it/discography/francois-de-fossa-trois-quatuors-op-19/) - consultado a 24 de Janeiro de 2017

Molina Jr, S. J. (2006). *O Violão na Era do Disco: interpretação e desleitura na arte de Julian Bream*. Dissertação de Doutorado - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Nagy, J. P. (2007). *Programa 21 - "Memória do Som" - Antena 2* - <http://www.pineironagy.com/pt/radio/prog19a25.html> – acedido a 20 de Março de 2016

Oakes, M. (1971). *Bennett guitar concerto*. *Music and Musicians*, 19, página 66.

Ophee, M. (2001a). *Boris Asafiev: Concerto for Guitar and Chamber Orchestra Edited by Angelo Gilardino*. Editions Orphée, Inc.

<http://www.editionsorphee.com/asafiev/asafiev-cd.html> – acessido a 20 de Março de 2016

Ophee, M. (2001b). *Repertoire Issues*. Editions Orphée, Inc. <http://www.guitarandluteissues.com/defossa/repertoire.html> – acessido a 20 de Março de 2016

Ophee, M. (2008). *A Short History of the use of the left-hand thumb: Some considerations of its practical use in performance today*. Editions Orphée, Inc. <http://www.guitarandluteissues.com/LH-Thumb/lh-thumb.htm> – acessido a 21 de Março de 2016

Ottaway, H. (1974). *The Musical Times*, Vol. 115, No. 1571, página 43.

Palmer, T., Bream, J. (1983). *Julian Bream - A life on the road*. New York: Franklin Watts.

Pikoul, M. (2013) ver Lloyd, D.W., Ivanovic, D. (2013).

Pinheiro, A. (2010). *José Duarte Costa – Um caso no ensino não-oficial da música*. Dissertação de Mestrado. Universidade de Aveiro.

Pirie, P. J. (1972). *British and European*. *The Musical Times*, Vol. 113, No. 1553, páginas 700 e 701.

Potter Jr., L. A. (1996). *The Art of Cello Playing: A Complete Textbook Method for Private Or Class Instruction*. Alfred Music Publishing.

Raisor, S. C. (1999). *Twentieth-Century Techniques in Selected Works for the Guitar*. Lewiston, New York: Edwin Mellon Press.

Saba, Thérèse Wassily (2008) *LEO BROUWER'S NEW GUITAR CONCERTO An interview with LEO BROUWER and SHIN-ICHI FUKUDA*. *Classical Guitar Magazine*. Fevereiro de 2008.

Sweeting, A. (2012) *Sir Richard Rodney Bennett obituary* – *The Guardian* – <https://www.theguardian.com/music/2012/dec/26/sir-richard-rodney-bennett> – acessido a 22 de Julho de 2015

Tennant, S. (2005). *Pumping Nylon: The Classical Guitarist's Technique*. Handbook. Alfred Music.

Tosone, J. (2000). *Classical Guitarists: Conversations*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc.

Wade, G. (2001). *A Concise History of the Classic Guitar*. Pacific, Missouri: Mel Bay Publications, Inc.

Wright, D. (1989-2010). *Denis ApIvor*. <http://www.wrightmusic.net/pdfs/denis-apivor.pdf> – acessido a 12 de Janeiro de 2016

Yates, S. (1997). *ERNEST SHAND'S PREMIER CONCERTO POUR GUITARE, Op. 48: Reconstruction of a Major Chamber Work of the Late Nineteenth Century*.

Yates, S. (2010). *Three Early Guitar Concertos (the Earliest-Known Guitar Concerto*

*and Two Others) from Late Eighteenth/Early Nineteenth-Century Paris: Vidal, Doisy and Doisy-Viotti.*

Zanon, F. (2003). *A Arte do Violão*. Cultura FM. São Paulo. <http://adv.alotSPACE.com/index.html> – acessado a 21 de Março de 2016

Zanon, F. (2006). *Rodrigo, Palau – O Violão Espanhol VI – Violão com Fábio Zanon*. Rádio Cultura FM - sábado, fevereiro 11, 2006 - <http://vcfz.blogspot.com/2006/02/6-rodrigo-palau.html> – acessado a 21 de Março de 2016

Zanon, F. (2010). *Violão Rádio com Fábio Zanon*. Cultura FM. São Paulo. [vcfz.blogspot.pt](http://vcfz.blogspot.pt) – acessado a 21 de Março de 2016

### **Obras musicais consultadas:**

Brahms, J, Kämpel, H. (2002). *Intermezzo No. 2, Op. 117: Andante Moderato*. Edições Margaux Berlin.

Bennett, R. R. (1965). *Timon of Athens*. Não publicado.

Bennett R. R. (1971). *Impromptus*. Universal Edition.

Bennett, R. R. (1970). *Concerto for guitar and chamber ensemble*. Universal Edition. UE15405

Bennett, R. R. (1970). *Concerto for guitar and chamber ensemble*. Universal Edition. UE15406

Bennett, R. R. (1984). *Sonata for guitar*. Manuscrito editado por David Leisner.

Bennett R. R. (1984). *Sonata for guitar*. Novello and Company Limited.

Bennett, R. R. (1990). *Concerto for Stan Getz*. Novello and Company Limited. NOV361064.

Bennett, R. R. (2000). *Concerto for Stan Getz: piano reduction*. Novello and Company Limited. NOV360087.

Bennett, R. R., Auden, W.H. (1964). *Ballad*. Não publicado.

Bennett R. R., Cross, B. (1968). *All the King's Men*. Universal Edition.

Bennett, R. R., Cross, B. (1969). *Victory*. Universal Edition.

Bennett, R. R., Cummings, E.E. (1984). *Lovesongs*. Novello and Company Limited.

Bennett, R. R., Dryden, J., Martens, F., Sitwell, E., Bolton, E. (1974). *Time's Whiter Series*. Novello and Company Limited.

Bennett, R. R., Dryden, J., Martens, F., Sitwell, E., Bolton, E. (1984). *Time's Whiter Series: for counter-tenor and guitar*. Manuscrito editado por David Leisner, não publicado.

Bennett, R. R., Tichbourne, C. (1960). *Lament*. Mills Music.

Berg, A. (1922). *Wozzeck*. Universal Edition.

Milán, L., Chiesa, R. (1965). *El Maestro. Vol.ii. Composizioni per voce e vihuela: Trascrizione in notazione moderna per voce e chitarra di Ruggero Chiesa*. Milano: Edizioni Suvini Zerboni.

Takemitsu, T. (1974). *Folios*. Edições Salabert-Paris.

Takemitsu, T. (1995). *Equinox*. edições Schott Japan Company Ltd.

Watkins, M.B. (1978). *The Spirit of the Earth*. Novello & Company Limited.

### **Referências discográficas e audiovisuais:**

Balmer, P. (real). (2006). *Julian Bream - My Life in Music*. [DVD]. Aldeburgh: Avie Records.

Bream, J. (1984). *Dedication*. [CD]. RCA Red Seal. Produtor: James Burnett.

Bream, J., Atherton, D. (1973). *Julian Bream '70s*. RCA Red Seal. Produtor: James Burnett.

Gilling, J. (real). (2011). *Pickup Alley*. [DVD] SPHE.

Huser-Olsen, O. M., Thorp, P.S., (2015). *Richard Rodney Bennett - Concerto for Guitar and Chamber Orchestra*. Gravação ao vivo de Março de 2012 disponibilizada no site: [https://www.youtube.com/watch?v=ii\\_b5lejWvQ](https://www.youtube.com/watch?v=ii_b5lejWvQ) – acedido a 12 de Janeiro de 2016

Ivanovic, D. (2002). *Guitar Recital: Dejan Ivanovic*. [CD] Bradford, Ontario, Canada: Naxos.

Lloyd, D. W., Ivanovic, D. (2013). *Em Memória da Madrugada (em Coimbra)* [CD] publicação de autor.

Mangold, M. (1997). *Englische Gitarrenmusik / English guitar music*. [CD] Kassel: Cantate/Musicaphon.

Laine, C., Williams, J. (1983). *Let The Music Take You*. [CD] CBS – MK 39211. USA

Squibb, D. (1971). *All the King's Men: An Opera by Richard Rodney Bennett* [LP] Abbey – XMS 703. UK

Williams, J., Groves, C. (1996). *Dodgson and Rodrigo*. [CD] Sony Music Classical - Essential Classics 61716.

Williams, J. (1984). *Bach, Handel, Marcello: Concertos*. [CD] CBS/Sony 39560.

Woolfenden, G. (2003). *Sweet Swan of Avon*. [CD] Meridian - CDE843012003

## **Apêndices**

### **Apêndice 1: Entrevista realizada a 16 de Novembro de 2015**

#### **Interview with Michael Blake Watkins**

**Main subject: Collaboration with Richard Rodney Bennett**

First of all, thank you very much for your help and support so far and thank you for your time for this interview.

#### Studying guitar and lute

1. How is your relationship with the guitar and lute?

I started playing the guitar when I was about ten – I had lessons with an elderly lady who, I can honestly say, did not have a clue. All I can remember was her forever eating cake with crumbs

everywhere. She never offered me a piece either! When I went to boarding school, I had lessons with a dear old man who lived in the next village. He was in his nineties then and had played in many of the famous dance bands of the early twentieth century including the Ambrose Orchestra. He claimed to have invented the two fingerboard/neck guitar – one for playing with nylon strings and the other with steel strings for Hawaiian guitar. He made it himself. Unfortunately, encouraging as he was, his right hand technique was very different to the position that we have come to perfect over the years. Consequently, I had to relearn everything later on! In my middle to late teens, I decided I wanted to study the guitar to a professional level. An acquaintance knew Basil Douglas, Julian Bream's agent. As Julian had always and will always be my hero when it comes to guitar matters, this seemed a good place to start. Basil Douglas said that although he could put me in touch with Julian, guitarists like Bream and John Williams were so busy that even if they 'took me on' the chance of seeing them often was pretty remote. He suggested I approach their colleague and friend Michael Jessett who taught guitar at The Royal College of Music in London and that was what I did and never looked back.

It was at a later stage that I decided to take up the lute as well and make a special study of renaissance music.

2. Have you ever performed live or gave guitar and/or lute lessons on a professional level?

Yes, I performed both on the guitar and the lute professionally. As well as solo concerts, I worked with a poet and we toured the country widely giving recitals of music and poetry of the two Elizabethan Queens allowing us to perform both renaissance and contemporary works. I tried teaching, but I quickly realised that I was hopeless at it. With some pupils who didn't work hard and some who never turned up for lessons, it made me feel I was wasting precious time, so I quickly gave it up.

3. You studied guitar and lute with Michael Jessett. Can you talk about that experience?

Michael was a lovely man and he became a great friend. He helped me to relearn my technique and with his longstanding friendship with both John Williams and Julian Bream, he was able to introduce me into the professional world of music. By this time, I was writing a lot of (dreadful) music for the guitar. One day, Michael said to me 'you are spending so much time writing you ought to have some lessons'. He gave me a list of distinguished composers who he was able to introduce me to and at the top of the list was Elisabeth Lutyens.

### Studying with Richard Rodney Bennett

4. How was your relationship with Bennett as a teacher?

Richard and I were friends - indeed he was the best man at my wedding. However, as a teacher, he was ruthless. You had to be absolutely sure you knew what you were doing and what you were trying to achieve. He was very astute and his incredible facility as a musician enabled him to see through any kind of 'fudging' immediately.

5. In "Richard Rodney Bennett — The Complete Musician" by Anthony Meredith, I read you studied with Elisabeth Lutyens before having lesson with Bennett. How different were they as teachers?

To start with, Lis was very practical. I remember the first few lessons I had with her were concentrated on calligraphy. In those days, there were no computers to write your scores down for you and music had to be written in Indian ink on transparent manuscript paper for easy printing. Lis's argument was, that if people couldn't easily decipher what you had written, then



nobody was going to waste time reading it. This was a salutary lesson that served me well for many years. Following this, she decided that my musical education was lacking and made me study old school harmony and counterpoint as well as making me write cantatas in the style of J S Bach! Her argument was that before you go on to write 'contemporary' music, one should know what has come before and why it changed. Apart from this, Lis's approach to teaching composition was more of a social occasion with lessons sometimes going on all evening. There were quite a lot of students studying with her at that time (she needed the income as much as anything else) and she would encourage us to get to know each other and would hold occasional 'soirees' where we would 'try out' our pieces on each other over which she would hold court! She was a remarkable woman and was personal friends with Schoenberg, Berg, Webern, Stravinsky, Walton, Tippett, Britten et al. If you want to know more about her you should try and get hold of a copy of her, long out of print, autobiography 'A Goldfish Bowl'.

I met Richard through Elisabeth Lutyens. Although Richard never studied formally with Lis, they had known each other since he was a teenager and he was a great fan of hers. I had got to a point with Lis that our meetings were becoming more and more social and I felt that I needed a teacher who was stricter and more objective.

Richard's approach to teaching was far more structured. Our meetings would only last an hour or so as he was always very busy. He wouldn't see me until I had something to show him. He would read through what I had brought (he had a fantastic ability to score read, partly I believe helped by his gift of perfect pitch, although he told me that he doubted that this made any difference) and then he would bombard me with pertinent questions – and I needed to be sure I had the answers. He was particularly helpful in that his great experience enabled him to pass on technical tips that would help make my work more practical. Richard refused to take any payment from me for these lessons - he was always very generous.

6. What do you recall from your classes with Bennett? What were his primary concerns regarding composition?

That you were able to achieve what you set out to do.

7. For how long did you study with him?

4 years

8. Did you study with other composers?

No, just Lis and Richard.

9. How would you describe your music?

Romantic and passionate, as opposed to cerebral and austere.

9.1 Can you further comment on your style, preferences and techniques?

It's difficult to comment further really, I just write what comes naturally to me and hope that whatever I produce, at the very least, communicates with the listener for better or for worse. - it's for pedagogues and critics to comment further! I do and have used serial techniques but I am not a slave to them.

10. It's hard to describe Bennett's music. He describes its musical nature as of a romantic but Julian Bream states his romanticism is implied rather than actual. He used serial techniques in his composition but in a retrograde fashion considering he was a student of Boulez. I see some similarities between his and Alban Berg music. I believe he used serial techniques almost as an "excuse" for not using tonality. He evolved his style towards tonality over the years but even some of his earlier pieces show some musical direction akin to tonal music (regarding tension and building melodic or harmonic expectation) or tonal implications. It's actually ironic that all the analysis I have found about the *Impromptus* and the *Sonata* focus primarily in the notes and the use of the series where there is so much to be said about rhythm, tonal implications and structure. How would you describe his music?

You must remember that Richard was equally at home writing tonal and 'atonal' music. You only have to listen to his film music and concert music for children as well as his 'serious' music to understand that. It is true to say, in my opinion, his larger more substantial pieces of concert music often if not always used a 12 note series that had tonal implications, much like Alban Berg did – particularly thinking of Berg's Violin Concerto. You will probably have noticed that Richard would often use a particular series in a way that its first six tones can be played at the same time as its inversion, at a different transposition, without repeating any of the twelve notes. This allowed him, to put it tritely, to use the original series as a theme with the inversion as an accompaniment. So this in itself would suggest a traditional approach to composition. Added to this is the choice of a series that would add 'tonal colour' by this use of the inversion. What I am trying to say is that Richard was obviously well aware of his music's tonal implications and contrived it as such. You are right to mention Richard's music's rhythmic quality and I suspect that this came from his love of jazz, although I can hear him turning in his grave as I write this. In contrast, there are quite a few pieces, particularly some of his chamber music, where his use of serial music particularly seeks out a more atonal sound world even if his 'gesture' remains somewhat 'traditional'.

11. Did his writing influence you as a composer or as a musician?

Both

11.1 How did Bennett influenced you?

I was certainly influenced by Richard's professionalism and admired his music. In the first instance I was attracted to his 'sound world' but latterly tried to find a tougher more stringent approach.

12. And how did his writing for the guitar influenced yours?

It didn't.

*Lament & One Evening/Ballad*

13. Before writing *Impromptus*, Bennett wrote the songs *Lament* for Julian Bream and Peter Pears, and *One Evening* (entitled *Ballad* in Jane Manning score) as Jupiter Records commission for Wilfred Brown and Desmond Dupré who recorded in an LP (the piece is actually dedicated to Wilfred Brown and John Williams). Did you assist Bennett editing these songs?

No, I didn't know Richard then

14. Do you think Bream and Pears didn't record them because they probably preferred long song cycles rather than singular songs?

I don't know, but I doubt it.

### Editing *Impromptus*

15. In Anthony Meredith book one can also read: “(...) the pupil's [Michael Blake Watkins] helpful detailed knowledge of guitar technique encouraging Richard, in 1968, to answer a longstanding invitation from Julian Bream. (...) Michael Blake Watkins was on hand to help with the editing of the five pieces”. You were the first editor of *Impromptus*. How was this experience? What did you suggest, add, modify and what were your priorities as an editor? Did you also worked beside Julian Bream?

I don't know this book and the statement above is incorrect. I didn't know Richard when he wrote the *Impromptus*. As it happened though, I was at the premiere of these pieces and I remember thinking at the time how effective they were and I do know that Julian enjoyed playing them. Also, Richard told me that when writing these pieces he did have a guitar on hand to try and work out the possibilities of the chords for himself. I suspect, in fact I'm pretty sure, that any editing or suggestions came from Julian.

16. Bennett affirmed: “the guitar is one of those instruments that you can't write for with any sophistication unless you know how it is played”. Do you share this view? Why is it that most composers find it hard to compose for guitar?

I didn't know he said that; however, I do agree, and this can be said about writing for any instrument. The guitar does have its unique problems though, when trying to work out chords. Also, as you know, there are so many different ways to finger a given phrase with many choices of timbre and tone. You will note from my guitar pieces I am very particular about the fingering and string choice. I have often been asked by composer friends in the past to give them hints on how to write for the guitar and clearly they were all intimidated by working out if their chords were playable. I used to say to them don't restrict your music with these thoughts, just write what you want and we will find a way round it. I remember one such occasion when Richard was in earshot and he retorted “ that advice is of no help at all, Michael”! So maybe I'm not the one to advise at all!

17. What were his primary concerns regarding the guitar? Do you think Bennett changed his style in order to make his guitar music more suitable for the instrument?

No, but he was very well aware of the 'arpeggio' qualities and therefore the sustaining possibilities of a given phrase.

18. I read in Jim Tosone's book of interviews that Bennett wrote the Impromptus with the guitar in his hands. So I guess he learned how to play. Was he self-taught? Do you know if he took guitar lessons?

No, he didn't have lessons.

19. How well did Richard Rodney Bennett know the guitar?

I don't think he knew that much. I do know that when he was writing the concerto, he had gone out and bought a load of contemporary music for guitar to try and gauge the possibilities.

20. He also states in Jim Tosone's interview a lot of the original fingerings in the Impromptus were his. How important were fingerings for Bennett? The scores have very carefully written information about dynamics, phrasing, slurs, tempos, vibrato, hammer-ons and pull-offs and I can tell he was very meticulous and very interested in timbre, harmonics, orchestration with the guitar. Knowing that changing fingerings, altering hammer-ons or pull-offs, adding harmonics or replace them with real notes, producing natural harmonics instead of artificial harmonics might change some of these aspects did he consider fingerings as mandatory? Or did he consider fingering as just a preference or a possibility?

Difficult to answer some of this. It is true to say that Richard was fastidious with his music and always went to great lengths in his editing. I don't know for sure, but I suspect particularly 'guitary' things like 'hammer-ons' and 'pull-offs' were down to Julian's suggestions. It is interesting to note that Richard was always looking for interesting and subtle textures and timbres in his music and often uses harmonics in all his string writing. He was always open to suggestions from players who he was writing for.

21. In all Bennett's guitar pieces the slurs are always very clear. How does this reflect his idea of *legato* and what correlation might this have with fingerings?

I think it is clear in all of Richard's scores what he is trying to achieve and consequently, if he gives you a guidance such as a slur or fingerings, then it would be silly not to take notice of it. However, if you can find a fingering that suits you better than suggested, and if you can convey

the spirit of the composer's wishes, I doubt very much that anyone would stand in your way and least of all Richard.

22. In the actual score of *Impromptus* one can read: “The composer is very grateful to Julian Bream for his valuable advice and encouragement” and “Edited by Julian Bream”. I acquired a manuscript of *Impromptus* from Universal Editions and compared with the published version and they have basically the same musical text and information. Did Bream actually edit it? Or is there another manuscript version?

I don't know for sure, but I suspect Julian suggested some of the editing, which Richard took on board, and then probably added to the score himself.

### Editing the *Concerto*

23. Bennett considered *Impromptus* as simple exercises towards writing the *Concerto* but ironically they have become more popular than the *Concerto* itself. Why did this happen? What is your opinion about the *Concerto*?

Why does anything happen? I don't feel it is one of his strongest pieces.



24. His *Concerto* is sometimes compared it with an XVIII century concerto. Do you see this correlation?

Well.....this sounds like the sort of thing a musicologist or critic would say and, to be honest, I don't care.

25. The *Concerto* has a peculiar instrumentation. At times it seems more as a chamber piece than as a solo concerto. Can you comment on this?

Not really. However I do know, like the rest of us, that Richard was acutely aware of the guitar's limitations as regards to its achievable volume in such an environment. Consequently, this must have had an influence on the choice of instrumentation.

26. Although it's very carefully orchestrated Bennett recommended the use of amplification. Do you think its necessary?

I was at the first performance at the Queen Elizabeth Hall in London and I am pretty sure that Julian used no amplification on that occasion. Although I was sitting quite near the front, it was clear that the guitar struggled at times to be heard. John Williams subsequently played the work with the London Sinfonietta so it may be that John used amplification on that occasion and Richard preferred the result. Personally, especially these days, I can't see any reason not to use amplification. Lots of contemporary music uses it today and the quality of sound is very good, so I think it can only be a positive thing.

27. There is a reduction score version available in Universal Edition with fingerings but it's not an actual piano reduction, it seems more like an instrumentation reduction for studying purposes. Why wasn't a piano reduction version of the score made?

I don't know. Maybe Richard didn't have time and the publisher didn't want to pay for someone else to do it!

28. How was your approach editing this piece? What did you suggest, add or modify?

I didn't really edit the piece. I came to Richard's house and sightread the concerto for him to hear. I remember trying different fingerings and Richard would choose which of the sounds/articulations that he liked. I notated these on to the score so that Julian could see at a glance Richard's intentions. Richard was particularly keen to see if there were any impossibilities that could be avoided before he presented the score to Julian. It was more a matter of helping the two of them save time. I'm sure Julian probably changed most of them anyway!

29. Some left hand fingerings indicate unorthodox solutions such as use of the left hand thumb or bar with a finger other than the first. How did you come up with these solutions?

I came up with the idea of the thumb as a way of playing the chord – the bar idea must have come from Julian.

30. When in a phrase there are notated rapidly repeated notes there is often a fingering indication to play them in more than one string (such as in the 2nd movement of *Impromptus*).

Did Bennett wanted this effect or is it because it is easier than repeating a note on a single string?



Richard Rodney Bennett – Impromptus – II Agitato – measure 32

Richard would be aware of this. It is similar to the bisbigliando technique on the harp, and he would have chosen it specifically.

31. The handwriting in the *Concerto*'s facsimile edition is very similar to yours in *Solus* (1975). Did you assist Bennett making a clean copy?

No

32. Did Bennett's *Concerto* influenced your works for Ensemble/Orchestra with solo guitar such as *Psallein*, *Clouds and Eclipses* or *Double Concerto 'after Psallein'* for Oboe & Guitar?

No

*Time's Whiter Series*

33. You also assisted Bennett editing the lute part of *Time's Whiter Series*. How different was this from editing his other guitar music?

I remember Richard being very nervous about this lute part but I don't remember there being any particularly difficult problems to overcome. As I have intimated before, Richard was a very instinctive musician/composer. The process was the same as helping him with the guitar.

34. The piece includes solo interludes between some of the songs. Do you think these interludes could be played separately in a solo recital, much like Hans Werner Henze's *Drei Tentos*?

No

34.1 Why do you think these interludes couldn't be played separately in a solo lute or guitar recital?

I don't think that they are substantial enough.

35. Can you comment on the evolution of Bennett style from the *Impromptus* to *Time's Whiter Series*?

No

Other pieces with guitar

36. Bennett wrote a *Sonata* for solo guitar and included guitar in the ensemble of *Lovesongs*. Did you assist him editing these pieces?

No

37. He also included the guitar in film music, for instance *Interpol* (a.k.a. *Pickup Alley*), one of his first film scores, and *Murder On The Orient Express*, his most popular film score (it's actually an acoustic guitar in these last piece). He also used the guitar in the incidental music for the Royal Shakespeare Company setting of *Timon of Athens* in 1965, in the children's opera *All the King's Men* and in the opera *Victory*. Did you assist him editing any of these pieces? Do you know if Bennett had any assistance form a guitarist? Did you assist him in other pieces?

No, no and no

38. Have you kept any article, critic, manuscript or sketch from any piece you worked with Bennett?

No

Julian Bream

39. How did you meet Julian Bream and how is your relationship with him?

I was first introduced to Julian by Michael Jessett and subsequently Elisabeth Lutyens who knew him wrote to him on my behalf enclosing a student piece. He was very kind in his reply and, I believe may even have played it!

40. Did you write music for him? Did he commissioned it?

Julian never commissioned a piece from me but he did ring me up one day and told me he was arranging to play my Clouds and Eclipses with the English Chamber Orchestra in the City of London Festival. It was a wonderful occasion!

41. Bream was always very creative with detail in interpretation. How would you describe him as a performer? And how would you describe him regarding the respect towards the composer's main intentions and thoughts?

I think he was the greatest guitarist ever. To me, he could make sounds on the guitar that no other player of the instrument could. He is also a great musician and his concern for the composers' intentions has always been paramount.

42. Did he influence you as a musician?

Without doubt

42.1 How did Bream influenced you?

Julian's ability to present music in a unique, original and personal way but always true to the composer's intentions.

Thank you very much for the interview!

## Apêndice 2: Entrevista realizada a 11 de Dezembro de 2015

### Interview with David Leisner

#### Main subject: Collaboration with Richard Rodney Bennett

First of all, thank you very much for your help and support so far and thank you for your time for this interview.

#### Bennett's guitar writing

1. How well did Richard Rodney Bennett know the guitar?

By the time I knew him, he was very well-acquainted indeed with the guitar. He had already written the Five Impromptus, as well as a couple of songs and had used it in large ensemble works. He liked the guitar, wanted to know it well and did.

2. I read in Jim Tosone's book of interviews that Bennett wrote the *Impromptus* with the guitar in his hands. So I guess he learned how to play it. Was he self-taught? Do you know if he took lessons?

Unfortunately, I never discussed this with him. David Starobin says he did some work with Richard on the sketches of the Concerto when he was a student at Peabody and Richard was a visiting faculty member – you might wish to discuss this with him.



3. Michael Blake Watkins assisted him in the edition of *Impromptus*, who was his student back then. Did you or Michael Blake Watkins gave him guitar lessons?

I never gave him lessons and don't know about Michael.

4. He also states in Jim Tosone's interview a lot of the original fingerings in the *Impromptus* were his. How important were fingerings for Bennett? The scores have very carefully written information about dynamics, phrasing, slurs, tempos, *vibrato*, hammer-ons and pull-offs and I can tell he was very meticulous and very interested in timbre, harmonics, orchestration with the guitar. Knowing that changing fingerings, altering hammer-ons or pull-offs, adding harmonics or replacing them with real notes might change some of these aspects, did he consider fingerings as mandatory? Or did he consider fingering as just a preference or a possibility?

He was rather uninterested in fingering. I believe he, like most composers, thought of fingerings as generally the province of the performer. However, when he had something specific in mind – a certain sound or a certain way of phrasing – he might write in a fingering.

5. It's hard to describe Bennett's music. He describes its musical nature as romantic but Julian Bream states his romanticism is implied rather than actual. He used serial techniques in his composition but in a retrograde fashion considering he was a student of Boulez. I see some similarities between his and Alban Berg's music. I believe he used serial techniques almost as an "excuse" for not using tonality. He evolved his style towards tonality over the years but even some of his earlier pieces show some musical direction akin to tonal music (regarding tension and building melodic or harmonic expectation) or tonal implications. It's actually ironic that all the analysis I have found about the *Impromptus* and the *Sonata* focus primarily in the notes and the use of the series where there is so much to be said about rhythm, tonal implications and structure. How would you describe his music?

I agree with you completely – analyzing his use of the series is really just beside the point. It just happens to be a facile entry point into the music for a theoretical analysis. I think that, for

Bennett, the 12-tone method was just an interesting parameter with which he could discipline his choice of notes. He bent the rules freely and often to suit his tonal and jazz-inflected instincts. I never asked him, but, knowing what I do about his personality and his musical perspective, I suspect that the 12-tone approach was a way to be rigorous and not fall prey to excessive sentimentality in the tonal and jazz languages to which he was drawn.

I would describe his music as essentially lyrical, but with a certain British reserve to balance it. He was an unsentimental Romantic. He wrote music that was vocal at its core, that would make instrumentalists sing on their instruments, and this was always kept in equilibrium with what he considered “tasteful”, never going overboard with too much emotion or too much expressivity. As a result, the music has a certain upright reticence, mixed with a kind of longing, and often in an atmosphere that is floating.

It should be remembered that Richard was a frequent and first-rate accompanist for cabaret singers. He was often featured at the Carlyle, the Algonquin and other cabaret venues in New York, accompanying the best singers in the cabaret genre. This genre of popular music couldn't help but find its way, even surreptitiously, into his own music.

As a footnote, Richard told me in his later years that he was writing tonal pieces in the key of C major and the like. I never had the opportunity to see or hear these scores.

6. What were his primary concerns regarding the guitar? Do you think Bennett changed his style in order to make his guitar music more suitable for the instrument?

No, he remained true to his style, and I think he found the guitar to be an ideal instrument for serial writing, in a similar way to other composers, like Ernst Krenek, for example. And I believe he thought of the guitar as an instrument that lacked much important repertoire and needed more.

7. In all Bennett's guitar pieces the slurs are always very clear. How does this reflect his idea of legato, and what correlation might this have with fingerings?

I don't believe it has anything to do with fingerings, but only with musical phrasing and legato. I suspect that fingerings were the aspect he thought about the least.

8. Do you think it's possible to play his music for any kind of audience? Would you consider his writing too academic?

His music is hardly academic – the looseness of his approach to the serial method and his occasional use of the language of jazz are the foremost indicators of this. But it is dry, and the lack of emotional expansiveness makes it somewhat difficult for the lay audience. It is tempered, however, with a deeply lyrical instinct, as well as subtle hints of jazz and popular music. If a performer brings out these aspects with artistry, any kind of audience would be able to identify with this music.

9. Did his writing influence you as a composer or as a musician?

No, I can't say that it did, although it speaks to me deeply as composer and musician.

### *Impromptus & Concerto*

10. According to Tosone's book of interviews, your collaboration with Bennett was probably sparked by your meeting regarding the *Impromptus*. Bennett considered them as simple exercises towards writing the *Concerto* but ironically they have become more popular than the *Concerto* itself. Why did this happen?

The Impromptus are relatively simple, straightforward and short – all potential ingredients for popularity.

11. I see you have the *Concerto* in your repertoire list and the New York premiere is scheduled in the forthcoming concert of your Guitar Plus concert series<sup>28</sup>. Why is it so unknown in the guitar community (and eventually even more in the classical music community in general)?

Unfortunately, I have not yet had the pleasure of performing the *Concerto* and am eager to have this opportunity (hence its inclusion in my repertoire list). For the upcoming Guitar Plus concert, I have assigned the guitar part to the young and exceptionally gifted Robert Belinic, not wanting to hog the limelight in that particular program (I will play the Ginastera Sonata on it) and wanted to give a younger player the opportunity.

As for why the *Concerto* has been overlooked, it is a mystery to me. It's incredible that our upcoming performance will be the New York premiere of this important work that was composed in 1970! Perhaps it was because Richard was not a strong self-promoter and, as a result, much of his music remains to be discovered by the larger audience. Or maybe it's the unusual instrumentation of solo guitar with large ensemble – it's not a concerto with full orchestra or with strings, and it features the outsider instrument, the guitar. But there is no question that this piece deserves much wider exposure.

12. I read some reviews of the *Concerto* and its recording. Unfortunately not every one was positive. What is your opinion about this piece?

I think it's a masterpiece, beautifully balanced on every level, and masterful in its sense of structure, atmosphere and orchestral color.

---

<sup>28</sup> de acordo com Craggs (Craggs. 1990) o *Concerto* já tinha sido apresentado em New York em 1971 no Alice Tully Hall por Julian Bream (solista) e Christopher Keene (maestro). Esta informação só foi descoberta posteriormente à entrevista e esta apresentação não se encontra na lista fornecida pela Universal, que regista as performances de 1972 a 1995

13. His *Concerto* is sometimes compared it with an XVIII century concerto. Do you see this correlation?

Yes, perhaps in its spare orchestration and maybe other aspects of which I am unaware, being no expert on the 18<sup>th</sup>-century concerto. But in most ways, it is a very 20<sup>th</sup>-century work.

14. At times it seems more a chamber piece than a solo concerto. Can you comment on the orchestration?

True, the guitar is often incorporated into the fabric of the ensemble, but is more often featured as a soloist, a leader, or a catalyst for the musical proceedings. The instrumentation is ingeniously chosen, particularly with the inclusion of celesta and a variety of percussion instruments for color, and the orchestration is infinitely tasteful – he never piles on more than what is needed, always just the right sound and the right amount of support. And it is consistently transparent enough to allow the guitar to shine through the textures.

15. Although it's very carefully orchestrated, Bennett recommended the use of amplification. Do you think its necessary?

I think that when a guitar plays with only 2 or 3 other instruments, depending on the writing, it is usually necessary for the guitar to be amplified, in order to convey nuance and restore a natural balance, without having the other instrumentalists have to “play on eggshells’ or for the guitarist to not overplay, or for the audience to have to work too hard to hear the guitar. So with 11 other instruments, definitely yes, amplify!

16. What about your experience playing it live? Is it hard to include it in a concert programme? What about the audience reaction to it?

N/A

17. There is a reduction version available in Universal Edition but it's not an actual piano reduction. How did you manage to rehearse?

N/A

### Sonata

18. Bennett's *Sonata* is a very technically difficult piece but incredibly guitaristic. How is it possible for a non-guitarist composer? Did he further his studies with a guitarist? Did he have help while writing it?

By the time he wrote the Sonata, Bennett was well-versed in the guitar. To my knowledge, no one helped him write it. He just did his homework as a composer and combined this with a gift for instrumental writing in general that was similar to Britten's. He came to me only when he was finished and needed help editing it. There was precious little to change!

19. In Tosone's book there is a picture of both you and Bennett reviewing the score of the Sonata. I have both the copy of the manuscript version and the Bream edition. There are many differences between both of them. Not only fingerings, but also replacement of real notes for harmonic or vice-versa, added notes in some chords, omission of some notes in other chords, omission of *ossias*, added notes in *arpeggios*, octave changes, one time signature is changed in the last movement, some typos... How did Bennett react to this edition?

I wrote in my fingerings, and Julian changed many of them and offered other changes as well. Julian and I have quite different approaches to fingering and editing. While I might not have agreed with all the changes he made, he was, after all, the dedicatee and reason for the piece's existence, not to mention one of my guitar idols, so I would never have questioned any of his

contributions. I never heard Richard complain about Julian's edition, and I know that he would have only been grateful for this great musician's contributions to his score.

That said, here are my thoughts about the content of what Bream changed: His changes of actual notes, it seems to me, are mostly for the sake of making an extremely difficult and musically challenging piece a little more approachable for those who are not the most advanced players. For example, if he could ease the physical demands on the left hand by eliminating a note and thereby eliminating a difficult stretch, he would do it. This is perfectly reasonable, although I would say that with the passage of time, there are more players now who can manage those difficulties with greater ease. I do miss the notes he eliminated, harmonically speaking. When he adds a note in an arpeggiated chord, he is making it easier on the right hand by filling in an adjacent string, but in my opinion, this was not really necessary. The omission of *ossias* was probably due to engraving space on the page, which is unfortunate, as the *ossias* were helpful, I thought. The exchange of a harmonic note for a regular note, or vice-versa, is not that big a deal, especially when it's at the 12th fret, and becomes simply a question of taste or preference. The time signature change in the last movement looks to me like a correction of a typo in the manuscript, which is then corrected and simplified by Bream.

20. I read you made "only a few note changes" and made some suggestions. What were your priorities as an editor and what exactly did you change? Is there another manuscript version?

Much to my surprise and disappointment, I find that I have only the published edition of the Sonata in my file. I guess that Richard supplied me with a manuscript copy to which I added my fingerings and made changes, and then returned it to him. Apparently, I didn't have the thought to make a photocopy of the original for myself. So, unfortunately, since it was so long ago, I can't comment specifically on what changes I made. My memory says that I made very few changes to the music itself and that my job consisted mostly of providing fingerings.

21. Do you think a reviewed edition should be made? What about an *urtext* or *facsimile* edition of the manuscript like what Universal Edition made with Frank Martin's *Quatre Pièces Brèves*?

It might be helpful, although the number of differences is few enough that I'm not sure it warrants a new edition. The need for this might be borderline. Certainly, the differences between the Martin manuscript and the published edition are far greater in number and substance.

22. The piece has some slight *Jazz* and Spanish music references. Nevertheless it's relatively unknown. Why are there still so few performances and recordings of this piece (and only one of the manuscript version by my teacher Dejan Ivanovic [*Naxos Laureate Series*])? Do you think it's difficult to include it in a programme? How is the audience reaction? Do you recommend it to your students?

Again, it's a dry piece, and it's 20 minutes long, which is a lot to ask of both player and audience. I believe that with a deep understanding of the work, an ability to bring out the subtle popular music references, a communicative and artistic presentation and a solid, virtuosic technique, the right performer could make this piece very successful with audiences, particularly if it were surrounded on the program by more popular, less challenging music.

When I performed the piece, I still had focal dystonia and was playing it with mostly thumb and index fingers. I would dearly love to return to this piece, being able now to play with all my fingers (!) and with the passage of time having given me more of a bird's-eye view of the music.

It is a rare student who has the wherewithal to perform this piece, not to mention the intrepid spirit required to tackle it. Though I have had some extraordinary students, I have not yet had one who is up to the intellectual, technical and musical challenges and who feels the desire and commitment to play this work. I hope that will change soon.

23. I have read that Bennett composed the *Sonata* as an apology for missing one of Bream concerts. It's a fantastic piece of music and he wrote it without a commission. Why didn't any guitarist commissioned more music from him?



I don't know if that story is true. I think Richard felt indebted to Julian for performing and recording his *Impromptus* and *Concerto* so brilliantly, and this, combined with his desire to write a big solo piece for guitar, perhaps without the pressure of a commission, is that prompted him to write the piece.

Perhaps part of his lack of attention in the guitar and larger music world is that, while he was British, he chose to live his last decades in New York, making him, nationally speaking, neither fish nor fowl. Also, he was a successful film composer and earned a great deal of money from that, perhaps making his professional career pursuits as a concert music composer less urgent. And then there was the fact that he was gay - not exactly closeted, but not very open either. That may have worked against him in some way in the New York music world of the 1980's and 90's, or maybe it was a factor in his keeping to himself in the music community here - I certainly never saw him at concerts or music events. He did not reach out to the music community and did very little to promote his composing career.

I myself had considered commissioning a flute and guitar piece from him and discussed it briefly with him, but by then his interest in composing appeared to be on the wane, and I never pursued it.

#### *Lament & One Evening/Ballad*

24. Before writing *Impromptus*, Bennett wrote the songs *Lament* for Julian Bream and Peter Pears, and *One Evening* (entitled *Ballad* in Jane Manning score) as a *Jupiter Records* commission for Wilfred Brown and Desmond Dupré who recorded on an LP (the piece is actually dedicated to Wilfred Brown and John Williams). These songs are virtually unknown. Although there is a copy of *Lament* in the Britten-Pears Foundation, the publisher no longer exists and there seems to be no commercial recording of the piece; *One Evening* is basically missing. The only copy available that I know of is in possession of Jane Manning, who recorded for BBC with Roland Harker in 1971. How is it possible that other English songs recorded by Bream and Pears, like Britten and Walton song cycles, are so much more popular?

These two songs remain unpublished!

25. Do you think Bream and Pears didn't record them because they probably preferred long song cycles rather than singular songs?

No, I can't imagine that would have been their thinking. My guess is that Peter Pears found the Lament not to suit his voice. The high Bb's and A's, sometimes approached by large leaps, would not have been his strength, I believe. The vocal writing, by Bennett's own admission in the note that accompanied the music, was difficult, and it probably would not have made Peter sound good.

*Time's Whiter Series*

26. Why did you choose to make a guitar version of *Time's Whiter Series*? Did Bennett commission this version?

Yes, Richard asked me to do it, and Novello paid me a small fee for this work. It's odd that they never published it.

27. It doesn't seem very different from the original. How was your approach?

It didn't need to be much different. I simply played it as is on the guitar and adapted as needed.

28. Have you played it live?

No, unfortunately. It is hard to find a good countertenor who is adventurous enough to do new music, and I had no performance opportunity that increased its urgency.

29. Your guitar version isn't published and this might be the reason why the piece is almost unknown in the guitarist community. Would you consider publishing your version?

Of course, happily, though it's up to Novello (Music Sales now)...

30. The piece includes solo interludes between some of the songs. Do you think these interludes could be played separately in a solo guitar recital, much like Hans Werner Henze's *Drei Tentos*?

That's an interesting idea, and it might be tried. But I believe that these two solo passages, being interludes that are woven into the fabric of the songs, which are all connected as one large movement, would not stand alone in a way that would be satisfying to a listener. The Henze *Tentos* are separate movements, which is why they are more successful as a solo set.

### Lovesongs

31. *Lovesongs* is probably the last score where Bennett used the guitar. According to my research you also helped in the guitar part edition. What was your approach?

I only have a faint memory of this – sorry, I just don't recall any details at all. It must have been a hour or two of work.

32. I haven't had access to this score. How is the guitar included in the ensemble?

N/A

33. Have you played it live?

N/A

34. Can you comment on the evolution of Bennett style from the *Impromptus* to *Lovesongs*?

To my ear, there is little evolution. Bennett seems to have begun as a flower fully formed and, rather than blossoming, he simply endured. The style, compositional mastery and even some of the materials remain much the same throughout his work, from early to late. I'd be curious to know if you, who have studied the work much more carefully than I have, feel differently.

35. Chamber music concerts with guitar and other instruments seem to be one important branch to develop in the guitar universe, especially with pieces for large ensemble such as this one. Can you comment on this?

Yes, I would certainly like to see more chamber music, in large or small ensembles, written with the guitar. It is the guitar's future. The guitar as solo instrument is engaging only up to a point, compared with the richer sonic aspects of say, the piano or the violin or cello. As chamber music contributor, the guitar has far vaster possibilities. This is partly why, in my own works that include the guitar, I have written many more chamber pieces than solo. And yet, I have been surprised to see how slowly we have moved in the last few decades towards playing more chamber music. I always thought it was an obvious direction to go and that it would have progressed more quickly. But guitarists still tend to stay in their little "ghetto", too rarely venturing out into the world of other instruments. The more they play chamber music with other instruments, the more composers will be inspired to include the guitar in their music.

Other pieces with guitar

36. Bennett also included the guitar in film music, for instance *Interpol* (a.k.a. *Pickup Alley*), one of his first film scores, and *Murder On The Orient Express*, his most popular film score (there is actually an acoustic guitar in this last piece). He also used the guitar in the incidental music for the Royal Shakespeare Company setting of *Timon of Athens* in 1965, in the children's opera *All the King's Men* and in the opera *Victory*. Do you know if Bennett had any assistance from a guitarist in any of these pieces?

I don't know.

Did you assist him in other pieces?

No, I didn't assist him in anything else.

Thank you very much for the interview!

## **Apêndice 3: Entrevista realizada a 31 de Março de 2016**

### **Entrevista com Fábio Zanon**

**Tema principal: A Guitarra Clássica como instrumento concertante**

**Tema secundário: *Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara* de Richard Rodney Bennett**

Antes de mais muito obrigado pela sua disponibilidade para esta entrevista. É para mim um grande privilégio poder contar com o seu apoio no meu trabalho.

#### A Guitarra Clássica como instrumento concertante

*1. Para além da encomenda de várias obras para guitarra solo Andrés Segovia dedicou-se também ao impulsionamento da criação de um repertório para guitarra e orquestra. Desde*

*então, vários compositores escreveram concertos a si dedicados ou a outros grandes guitarristas. Pode considerar-se que este repertório tem um "cânnon"? E qual o significado desse "cânnon"?*

Talvez a presença ubíqua de obras como o *Concierto de Aranjuez* ou o op.30 de Giuliani nos faça crer que existe um cânone, mas acho que, mais até que no repertório solo, não é uma situação muito clara.

Imagine um promissor estudante de violino, com potencial para se tornar um solista. Se ele tiver um professor experiente, naturalmente ele terá um plano a longo prazo, em que determinadas obras serão estudadas no momento certo, até que ele consiga abarcar um repertório mínimo que lhe permita iniciar uma carreira de solista. Por exemplo, Vivaldi, Bach, Mozart em ordem numérica, os concertos de Viotti, Mendelssohn, Bruch e assim por diante, até estar apto e experiente para dominar obras mais difíceis de Beethoven, Brahms ou Sibelius.

Na guitarra, isso deveria funcionar da mesma forma, mas não funciona. Um estudante toca o concerto em ré maior de Vivaldi, e, num piscar de olhos, já se mete a aprender o *Concierto de Aranjuez*, que é uma das obras tecnicamente mais exigentes do repertório.

Acho que há várias razões para isso, mas a principal é a escassez de oportunidades para um trabalho continuado como solista de orquestra, seja para o estudante, seja para o profissional. O guitarrista que sola com alguma orquestra raramente tem a chance de voltar na temporada seguinte com outra obra; isso faz com que praticamente cada apresentação seja uma re-estreia, o que limita a demanda por novas obras.

Outra razão é que, muitas vezes, professores de guitarra, por excelentes que sejam, não têm muita experiência como solistas de orquestra. Isso faz com que esse repertório se torne uma coisa secundária para a formação do aluno, afinal qual é a motivação para se aprender uma nova obra se não há uma possibilidade concreta de tocá-la em público?

Entretanto, se pensarmos unicamente na existência um conjunto de obras de alta qualidade que formam o núcleo e o cume de nosso repertório, sim, acredito que existe um cânone.

*2. Durante a sua carreira Segovia pretendeu também equiparar a presença da guitarra no universo da música erudita à do piano ou violino, por exemplo. No entanto deparamo-nos com*

*uma realidade diferente. Qual a sua opinião sobre a relativamente escassa presença de concertos para guitarra e orquestra / grande ensemble nos ciclos de música erudita das grandes instituições?*

Essa é uma parte paradoxal da carreira de Segovia.

Ele frequentemente mencionava essa equiparação aos outros instrumentos solistas e, de fato, encorajou compositores a escreverem novas obras. Mas, na prática, isso não funcionou muito bem. Ele tinha uma maneira coercitiva de lidar com os compositores; é natural que ele buscasse obras com cuja estética tivesse afinidade, mas ele também queria obras feitas sob medida para exaltar suas melhores qualidades.

Isso fez com que ele tivesse um repertório limitadíssimo. Um pianista, ao longo de sua carreira, mesmo aquele mais relutante em aprender obras novas, como um Michelangeli ou uma Argerich, vai tocar 15 ou 20 concertos, para justificar seu retorno às mesmas orquestras. Segovia tocou, com alguma continuidade, somente os concertos de Ponce, Castelnuovo-Tedesco, a transcrição de um concerto de Boccherini e a Fantasia de Rodrigo. Que eu saiba, não tocou Villa-Lobos mais que um par de vezes, nunca tocou concertos do século XIX e ignorou obras excelentes escritas para si, como as de Tansman, Haug, Torroba e Santorsola; deixou também de tocar o concerto mais reconhecido do século XX, o *Aranjuez*. A um ponto de sua carreira, Segovia deixou de tocar solos com orquestra.

Colocando-me na posição de um diretor artístico de orquestras ou festivais, não vejo muita dificuldade em explicar essa ausência. Há sempre uma grande batalha para se atrair e, com sorte, aumentar o público. É sabido que os ouvintes tendem a ir a concertos que contenham obras que possam reconhecer. Isso faz com que a vasta maioria das obras apresentadas numa temporada orquestral, ou num festival, sejam dos mesmos 20 ou 30 compositores que todos conhecem, de Bach a Stravinsky.

Claro que não é possível seguir tocando as mesmas 100 músicas *ad infinitum*, mas o programador tem de ser cauteloso e buscar combinações que permitam a apresentação de obras novas ou menos conhecidas sem afastar o público. Numa temporada com, digamos, 30 programas diferentes, portanto, ele terá como solistas uns 10 pianistas, uns 7 ou 8 violinistas, algumas obras com cantores ou coro, um ou outro concerto com violoncelo e uma cota para instrumentos "exóticos" ou inusitados. Isso inclui oboé, clarinete, trompete, viola, harpa, percussão e, naturalmente, guitarra. Pergunte a um oboísta ou trompista quantas vezes ele tem a oportunidade de tocar algum concerto que não seja Mozart ou Strauss. Quase nunca,



obviamente. O que acontece com eles é o mesmo que acontece com a guitarra: a maioria dos diretores artísticos não conhece as outras obras, e, mesmo quando conhecem, relutam em programá-las. O cenário mais comum é um diretor programar o *Concierto de Aranjuez* com algum guitarrista de prestígio ou celebridade local; até que haja uma nova oportunidade para se tocar um concerto de guitarra, podem se passar 4, 5 anos. O maestro e o diretor artístico serão outros, o processo todo começará do zero e o *Concierto de Aranjuez* será programado novamente com o guitarrista da vez.

A não ser que se entre em um outro nicho do repertório orquestral, que é aquele de encomendas de novas composições. Estrear uma obra de um compositor de grande reputação e evidência é sempre uma maneira de se entrar naqueles 10 ou 20% de programas que, muitas vezes obrigatoriamente, pelo estatuto das orquestras, devem incluir compositores vivos ou compositores nacionais.

Há ainda o fato de alguns centros de excelência ainda manterem alguma espécie de preconceito contra a guitarra, ou contra o uso de microfone. Isso é menos evidente hoje em dia, mas quando comecei minha carreira essa atitude superior era bastante perceptível.

3. *Qual é a sua opinião em relação ao fenómeno do Concierto de Aranjuez, uma vez que este se tornou muito popular entre o público e é muitas vezes o único concerto para guitarra e orquestra interpretado em ciclos de música erudita das grandes instituições?*

Devo dizer que considero o Aranjuez uma obra-prima, que não teria essa popularidade se não tivesse qualidades superlativas. Ele é excelente do início ao fim, com uma forma compacta, dois movimentos rápidos de propulsão contínua e um segundo movimento com um achado melódico singular, que Rodrigo tentou replicar em muitas outras obras e não teve a mesma sorte.

Acho que expliquei o fenômeno na resposta anterior. É a combinação de uma obra especial, popularizada pelo cinema e TV, tocada em toda parte como *muzak*, fácil de reconhecer, com o fato de que a guitarra ainda é encarada como um instrumento inusitado e algo limitado.

4. *Já organizou alguma temporada ou festival onde incluisse um ou mais concertos para guitarra e orquestra / grande ensemble? Se sim, que concerto(s) e porquê esse(s) concerto(s)?*

Eu nunca me envolvi diretamente como programador em festivais de guitarra, mas tive a chance de propor a encomenda do Concerto no.2 de Alexandre de Faria ao Festival de Mikulov, na República Tcheca; era um compositor de imenso talento em início de carreira, e contei com a generosidade do Festival de Mikulov para promovê-lo com essa encomenda.

Em vários outros festivais consegui criar oportunidades para que estudantes de guitarra formassem grupos de câmara para tocar concertos para formações menores, como Fasch, Vivaldi, Carulli ou a Serenata de Arnold.

No Festival que dirijo no Brasil há três anos programei o Brasil Guitar Duo com o concerto de Paulo Bellinati e, em 2016 teremos o duo Siqueira/Lima tocando o *Concerto de Copacabana* de Radamés Gnattali. Em ambos casos a escolha partiu dos artistas, e foi bem vinda por tratar-se de compositores nacionais. Neste ano teremos também *Le Marteau sans Maître* de Boulez, uma obra que sempre quis programar e que, coincidentemente, será tocada justamente após a morte do compositor.

5. *Com que frequência é maestro num concerto para guitarra e orquestra / grande ensemble?*

Pouca frequência. A maior parte dessas ocasiões foi regendo concertos com alunos de festivais como solistas.

O que faço com mais frequência é atuar como solista/regente. Dentro da programação das orquestras, é interessante incluir alguns solistas/regentes, inclusive por questões de orçamento.

6. *Como são as experiências dos ensaios e performance dessas obras em comparação com concertos para, por exemplo, piano ou violino?*

Em linhas gerais não há muita diferença. Tudo depende da complexidade e grau de detalhe com que se trabalha. Por exemplo, um concerto de Vivaldi ou Fasch pode ser bastante trabalhoso quando se tenta uniformizar articulação e fraseado entre solista e orquestra.

De uma forma geral, o trabalho flui porque, como eu já toquei essas obras muitas vezes, já tenho a experiência pregressa de onde estão os problemas principais; é natural também que eu

exija um pouco mais do solista, algo que eu não faria com muita frequência com solistas de outros instrumentos.

A guitarra tem problemas um pouco diferentes de outros instrumentos, porque reger um instrumento amplificado realmente é uma experiência incômoda; com um violino ou cello, busca-se um equilíbrio natural entre solista e orquestra; no caso da guitarra há sempre um equipamento criando interferência.

No mais, tudo depende do solista; há solistas que têm uma ideia muito clara da música e pedem muita coisa no ensaio; outros se contentam em passar do começo ao fim e corrigir eventuais erros.

*7. A amplitude dinâmica da guitarra e a maneira como projecta o som têm normalmente consequências negativas na performance destas obras?*

A ideia de uma guitarra sem amplificação como solista é quase absurda; é um ato de heroísmo, uma quase-pretensão. Admiro imensamente compositores que conseguem escrever uma orquestração que permite que a guitarra seja ouvida, mesmo que parcialmente; isso demonstra uma enorme perícia no trato dos instrumentos.

Há duas consequências negativas: o público não ouve o solista, e a orquestra tampouco. A própria ideia da forma de um concerto, que sugere um confronto, um embate, fica comprometida quando o solista é um combatente desarmado contra um exército de violinos e cellos.

Muitos solistas conhecidos, Segovia entre eles, tocam e tocavam sem amplificação. Eu vi Yepes e Pepe Romero tocar em grandes salas sem amplificação. Claro que são violonistas extraordinários; Pepe, em particular, é capaz de fazer milagres dessa forma. Mas o fato é que eles tiveram de tocar no limite do volume praticamente o tempo todo, o que faz com que a interpretação fique bastante comprometida.

*8. Quais as vantagens e desvantagens da utilização de amplificação neste contexto?*

A vantagem é que é possível que o solista seja ouvido com clareza e que se obtenha um equilíbrio de volume com a orquestra. Se for bem feita, a orquestra escuta um pouco o solista e pode tocar com melhor senso de conjunto. A música só tem a ganhar com isso.

As desvantagens são muitas. A amplificação é uma ferramenta que resolve o problema mais importante, mas cria vários outros. Muitas vezes não se consegue um timbre natural, e a guitarra não se mescla bem com outros instrumentos; todo o trabalho de sonoridade do solista vai por água abaixo. Dependendo da posição dos *speakers*, o som não parece vir do solista, mas das laterais do palco; isso é extremamente incômodo para o ouvinte. Uma coisa que os guitarristas muitas vezes não se dão conta é que a guitarra não só tem pouco volume: ela tem pouca amplitude de volume, pouca diferenciação entre piano e forte. Quando se amplifica, os pianos e pianíssimos soam sempre forte demais, e os fortes nunca soam suficientemente fortes. Isso tem de ser corrigido e previsto quando se aprende a obra.

*9. Com que frequência tem sido solista em concertos para guitarra e orquestra / grande ensemble?*

Uma média de de 10 concertos com orquestra por ano, desde 1997 ou 98, pelo menos. Sendo que minha primeira apresentação profissional com orquestra - sem contar apresentações de estudante - foi em 1985. Eu venci alguns concursos nacionais de jovens talentos no Brasil em 1986 e 87, e com esses prêmios solei com várias orquestras brasileiras repetidas vezes. Quando toquei em concursos internacionais e, mais tarde, consegui oportunidades para solar com orquestras de primeira linha, já tinha uma experiência pregressa considerável.

*10. É comum um guitarrista profissional tocar com orquestra / grande ensemble com essa frequência? Por quê?*

Depende de como ele consegue conduzir sua carreira. Claro que há de haver preparo e interesse nisso, porém muito depende de sorte; e mesmo quem possui essa sorte nem sempre tem

liberdade para tocar o que quiser. Não, não é comum, e acontece de mesmo guitarristas de primeira liga não terem atividade constante como solistas de orquestra.

Isso teria de ser parte de uma análise mais ampla do presente cenário da guitarra. Há uma vasta maioria de guitarristas que não têm muito interesse pelo cenário da música clássica como um todo; a programação das orquestras, para eles, é algo tão distante quanto a tabela do campeonato de cricket na Nova Zelândia. Se não há interesse pela música fora da guitarra, não há salvação.

*11. Como é a experiência de tocar como solista numa orquestra / grande ensemble? Quais são os principais problemas e vantagens?*

Acho que o mais estimulante é tocar obras maravilhosas, dividindo o palco com músicos excelentes, e, frequentemente, para um público muito numeroso que não se alcançaria em outras circunstâncias. O alcance de um concerto orquestral é muito maior que mesmo o mais importante recital no mais prestigioso festival de guitarra que se possa imaginar. Quando tudo vai bem, é empolgante.

Os problemas são tantos que, na verdade, temos a impressão de que tudo conspira contra o solista. O tamanho dos teatros e a dificuldade dos músicos ouvirem o solista são somente o começo. Tocar sem amplificação ou com amplificação ruim pode colocar o solista numa situação comprometedor, em que o público ouve mal e culpa o solista - ou a música - pelo resultado decepcionante. A chance de se fazer um papel ridículo à frente da orquestra é presente. Quando um pianista toca mal, ele responde unicamente por sua atuação; o solista de guitarra, ao contrário, está representando a si mesmo e a toda a comunidade guitarrística; quando algo vai mal, o público pode perceber como uma falta do instrumento.

No mais, as dificuldades são as mesmas de qualquer outro instrumento. Há sempre menos tempo de ensaio que o ideal. Os concertos também são relativamente curtos; ao contrário de um recital, é preciso tocar 100% desde a primeira nota, pois não há tempo para recuperação caso algo não saia bem. Algumas obras começam muito difíceis; ninguém abre um recital com uma peça difícil de Rodrigo, mas o *Concierto para una Fiesta* tem uma primeira página infernal, e não há tempo para se "aquecer".

*12. Considera seguir um maestro uma tarefa com dificuldade acrescida do ponto de vista de um guitarrista?*

Não gosto muito da palavra "seguir". Se alguém segue, é porque está atrás...

Em geral, não, não acho difícil seguir o maestro. O que falta é experiência e um pouco de treinamento. É preciso praticar em casa os pontos da partitura onde o contato visual é imprescindível.

A guitarra tem uma ação muito rápida; os dedos já estão sobre as cordas e respondem com rapidez ao comando visual. Já num clarinete ou um fagote há um espaço de tempo grande entre o ato de soprar e a emissão do som. Se o guitarrista seguir estritamente o gesto do maestro, quase sempre tocará um pouco adiantado em relação à orquestra. Isso acontece com o piano, também.

Alguns maestros regem o pulso bem adiantado. Alguns chegam a estar quase meio tempo adiantados. As orquestras se adequam automaticamente a esse estilo de regência, mas para o solista de guitarra é bem incômodo.

E há situações em que é preciso olhar para os colegas da orquestra mais que para o maestro; isso é algo que só aprendi depois de alguns anos de prática. É muito mais fácil tocar direito o 2º movimento do *Concierto de Aranjuez* olhando diretamente para os contrabaixos que para o maestro, afinal é com eles que temos de tocar juntos.

*13. Como tem sido a sua experiência com o uso de amplificação neste contexto?*

Numa escala de zero a 10, já fui de 1 até 9.5. Houve situações em que a amplificação era tão ruim que decidi que tocar sem microfone era um mal menor.

Como disse antes, os três principais problemas são preservação do timbre, a difusão sonora e a gama de dinâmica. Se alguma dessas coisas vai mal, ou se não há bom retorno para o solista, é bem desagradável.

*14. Como tem sido a reacção do público e da crítica em relação a estas performances?*

De uma forma geral as críticas têm sido positivas; isso depende muito da obra tocada. É muito gratificante quando uma obra como o Concerto de Lennox Berkeley é bem recebida, isso demonstra a força do artesanato. Tenho consciência de que muito deve ser *success d'estime*. A crítica sente simpatia por quem arrisca coisas novas.

*15. A grande maioria dos concertos para guitarra exigem do solista um elevado nível de virtuosismo técnico e, naturalmente um grande nível de protagonismo em relação à orquestra. Que opinião tem de concertos que contrariam estas normas, ou seja, obras que não exigem particularmente muito virtuosismo técnico do solista ou onde este se integra mais regularmente com os outros elementos da orquestra, ora em contraponto ou acompanhamento?*

Se a música for boa, se houver uma boa dinâmica de grupo, há um encanto próprio. Há obras cujo principal interesse é esse. Por exemplo, o concerto de Halffter tem uma cadência toda lenta e contrapontística. É bonita inclusive por isso.

Eu acho que o gênero concerto gera certas expectativas. Até o aspecto financeiro reflete isso, afinal, o solista recebe um cachê superior para fazer um trabalho supostamente mais difícil. Se essa expectativa se frustra, a reação do público pode ser um pouco imprevisível. Penso no Concertino de Tansman, uma linda obra, mas que não exhibe nenhuma dificuldade óbvia. Não surpreende que ele não seja muito tocado.

*16. Quais são para si as melhores referências de Concertos para Guitarra no que diz respeito ao equilíbrio entre solista(s) e orquestra? Porquê?*

Castelnuovo-Tedesco no.1; Ponce; Gnattali no.4; Fantasia para un Gentilhombre; Giuliani no.2; Arnold; Bennett; Ohana.

Alguns deles pela escrita ser tão bem dosada, nos registros corretos de cada instrumento que realmente a guitarra consegue se sobrepôr. O Concerto no.1 de Castelnuovo-Tedesco é modelar nesse sentido, pois funciona quase todo sem microfone.

Outros são compostos de uma forma quase antifonal, onde a guitarra toca quase sozinha em alternância com a orquestra; é o caso da Fantasia de Rodrigo ou do no.4 de Gnattali. Não é fácil compor assim sem parecer infantil.

### Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara de Richard Rodney Bennett

*17. Já foi solista ou maestro numa performance do Concerto para Guitarra e Ensemble de Câmara de Richard Rodney Bennett? Se sim, em que ocasião?*

Ainda não. Tocarei em Goiânia em 2017. Em uma ocasião um aluno tocou isso numa *master class* de música de câmara e eu regi o ensaio do conjunto.

*18. Qual a sua opinião em relação a esta obra?*

Acho uma obra-prima. ela tem a dosagem certa entre mistério e virtuosismo, entre rigor composicional e lirismo. A realização instrumental é perfeita, as ideias são ricas, não se tem a impressão de que a música tem "enchimento". É música de um compositor que tem ideias, não é somente um compositor profissional que faz um bom trabalho técnico mas não tem nada por trás.

*19. Porque acha que esta obra é tão desconhecida entre apreciadores de música para guitarra (e eventualmente ainda mais entre apreciadores de música erudita em geral)?*



São vários os fatores. Acho que o principal é o fato de Bennett não ser um compositor de proa sequer dentro do Reino Unido. A crítica o conhece bem e respeita; o público o conhece mais como compositor de trilhas para filmes ou como um *entertainer* (ele cantava e tocava jazz em nightclubs). O Reino Unido tem uma grande quantidade de bons compositores nessa geração; a discussão crítica e acadêmica favorece nomes como Harrison Birtwistle, Peter Maxwell-Davies, Alexander Goher, Nicholas Maw, etc.

*20. A linguagem de Bennett é difícil de classificar mas pode ser considerada como atonal mas romântica, partilhando algumas afinidades com compositores da Segunda Escola de Viena. Acha que a linguagem do compositor desfavoreceu a sua popularidade?*

Eu acho o embate entre compositores "conservadores" e "vanguardistas" - sendo conservadores aqueles que mantêm presentes as formas clássicas em seu trabalho e não procuram experimentar novas vias de tecnologia e investigação, e vanguardistas aqueles que adotam uma postura investigativa pós-serial - um pouco descabido. Bennett ocupa um espaço de intersecção que, decerto, não lhe é muito favorável. A crítica e o estudo acadêmico podem considerar sua música conservadora, mas há um descompasso em relação ao público em geral: este sente o mesmo estranhamento que ainda sente ouvindo Schoenberg ou Webern depois de 100 anos de atonalismo. Conservadora ou vanguardista, a música atonal ainda cria um hiato com uma parcela muito grande do público, hiato que talvez nunca venha a ser transposto totalmente. Não é a única área do repertório que parece ser voltada para um público específico; os compositores do Renascimento, com suas obras vocais de alta complexidade, não são objeto de escuta continuada de uma maioria do público, que parece favorecer uma esfera estética que vai de Bach a Prokofiev, no máximo.

Bennett, então, sofre desse fenômeno: é conservador demais para a vanguarda acadêmica, e moderno demais para o ouvido leigo. Mas acho que é música que merece a paixão dos intérpretes. No final das contas, quem mantém a música no repertório é quem tem a convicção de que ela tem de ser ouvida, não importam as dificuldades, e está disposto a sofrer as consequências negativas para promover essa música. Por que Webern, apesar de ser um nome que notoriamente diminui a venda de ingressos, continua sendo tocado e estudado? Porque há gente como Pollini, Barenboim, Rattle, Uchida etc. que estão dispostos a usar seu prestígio para promover essa música.

Então, cabe aos guitarristas descobrir Bennett e defendê-lo.

*21. O Concerto tem uma instrumentação reduzida e uma orquestração muito peculiar. Acha que isto pode favorecer ou desfavorecer a obra?*

Depende da ocasião. A vantagem é que é possível tocá-lo numa situação de festival, juntando uma dúzia de solistas. A desvantagem é que ele pode não ser tão atraente dentro da programação de uma grande orquestra, num teatro grande.

Tocado num teatro médio, de cerca de 300-600 lugares, o efeito é muito melhor.

*22. O Concerto de Bennett foi comparado por alguns críticos com um concerto do século XVIII. Partilha desta opinião?*

Se se definir o século XVIII a partir os concertos de Haydn e Mozart, consigo entender a comparação. É um lugar-comum da crítica: todo concerto em que o solista tem um papel camerístico, em que a estrutura é enxuta e não há uma profusão de temas que são retomados pelo solista é comparado ao século XVIII (mas acho que o modelo que se evoca aqui é o do concerto de Bach). Não consigo ver nenhum ponto em comum com um concerto de Vivaldi ou Quantz.

Muito obrigado pela sua colaboração.

## Anexos

### Carta de Richard Rodney Bennett a Peter Pears que acompanha a partitura de *Lament*

Flat 3, 24 Marylebone High St. London W1. Feb. 15 1960.

DEAR MR PEARS - It is some time now since you suggested that I might write a piece for tenor and guitar. I apologize for the delay; there were certain problems of writing for the guitar & finding the right text. I enclose the result - which I hope you'll like. Please let me know if there are things you are doubtful about; some of it is pretty taxing on the voice.

yrs sincerely

Richard Rodney Bennett.

*Lament*

to Peter Pears and Julian Bream.

LAMENT

for tenor and guitar

Richard Rodney Bennett

1960



A tempo

(15) poco rit-----

Molto lento (♩=46)  
pp senza espr.

gain

mf dim

len (vib)

My life is fled

and yet I saw no sun

and now I

b (poco rubato) mf

(b!)

(20)

live, and now my life is done.

(3+2)

b dolciss.

Poco a poco piu agitato

My tale was heard and yet it was not told

mf mp

(♩ = 66) *sempre agitato*

(25) *mf* told My fruit is fal-len and yet <sup>3</sup> my leaves are green *f*

*mf* *f* *stringendo*

(♩ = 12) *poco a poco meno mosso*

*ff doloroso* (30) My youth is spent and yet I am not old <sup>2</sup> <sup>3</sup> I *poco marc*

*ff* *poco marc*

1 2 3 *poco* 1 2 3 4

saw the world— and yet I was not seen— (vib) *marc.*

*f* *poco a poco dim e rit*

(35) *Molto lento* (♩ = 46)

*b* My thread is cut <sup>3</sup> and yet it is not spun <sup>3</sup>

*pp* *b* *rubato*

*f* *recit.* (40) *(poco)* *p* *Tempo 1<sup>o</sup> ♩ = 54*

and now I live and now my life— is done

*p* *espr.* (45)

I sought my death— and found it in the womb

*p* *sempre* *b* (*trasc.*)

I lookt for life and saw it was a shade

*p* (50) *f* *sub.* *die*

I trod the earth and knew— it was my tomb and now I die



Handwritten musical score for piano and voice. The piece is in 4/4 time. The first system includes the tempo markings *molto* *pp* *pass.* (with a handwritten '3' above it), *Largamente*, and *A tempo*. The lyrics are "die and now I was ybut made". The piano accompaniment features a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. The lyrics "die" and "ybut" are written below the vocal line. The piano part includes dynamic markings *ff*, *mf*, and *dim*. The instruction *colla voce* is written below the piano part. The system ends with a double bar line.

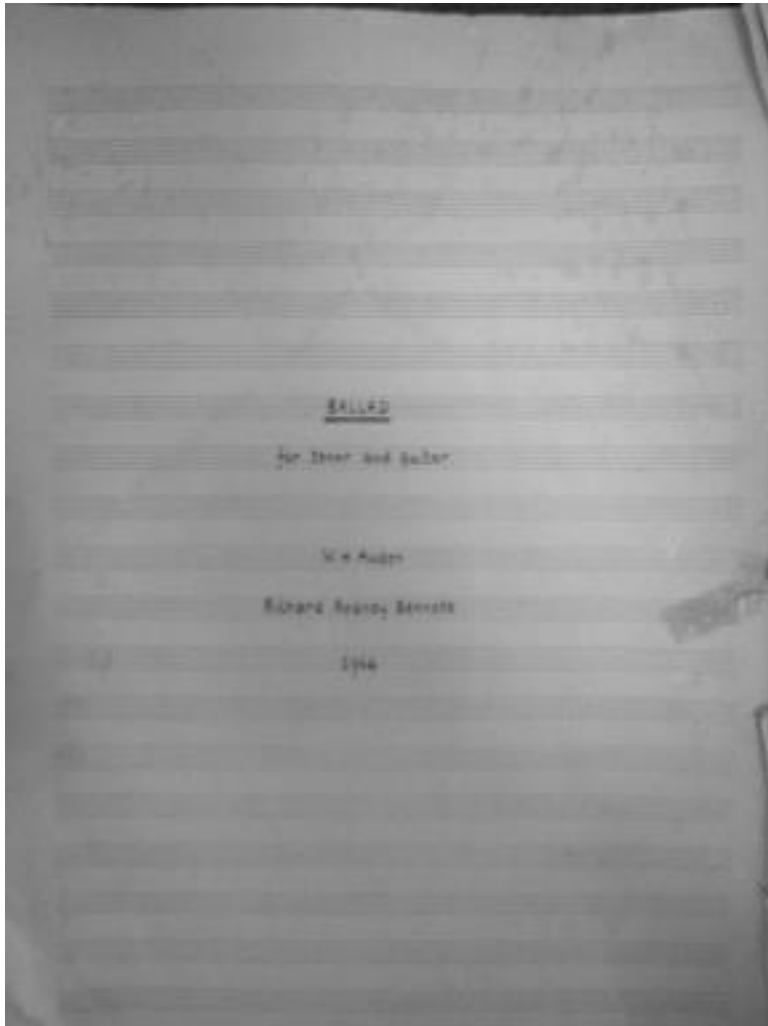
Handwritten musical score for piano and voice. The second system begins with a circled measure number (55). The tempo marking is *Molto lento* ( $\text{♩} = 46$ ). The instruction *poco rit.* is written above the staff. The lyrics are "My glass is full and yet my glass is". The piano accompaniment includes a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. The lyrics "My glass is full" and "and yet my glass is" are written below the vocal line. The piano part includes dynamic markings *pp* and *pp*. The system ends with a double bar line.

Handwritten musical score for piano and voice. The third system begins with a circled measure number (60). The lyrics are "run and now I live and now my". The piano accompaniment includes a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. The lyrics "run" and "live" are written below the vocal line. The piano part includes dynamic markings *pp*, *mf*, and *pp dolciss.*. The instruction *p (poco rubato)* is written below the piano part. The system ends with a double bar line.

Handwritten musical score for piano and voice. The fourth system contains the lyrics "life is done". The piano accompaniment includes a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. The piano part includes dynamic markings *pp*. The system ends with a double bar line.

London 11. 1960

*Ballad*



To Wilfred Brown and John Williams

BALLAD

Duration: 7 mins. appr.

W. H. Auden

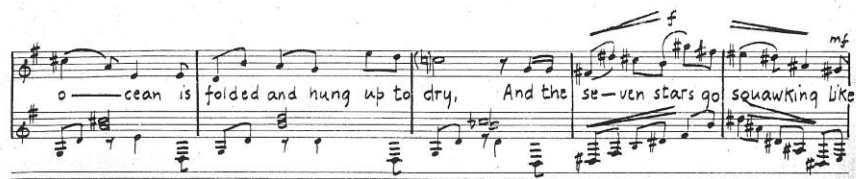
R. A. Bennett

Poco lento (♩ = 54)

As I walked out one eve-ning,  
walking down Bris-tol Street, The crowds u-pon the pave-ment Were fields of harvest wheat  
And down by the brim-ming ri-ver I heard a lo-ver sing  
Under an arch of the rail-way: Love has no ending I'll  
love you, dear, I'll love you Till China and Af-rica meet and the river jumps over the  
moun-tain and the sal-mon sing in the street. I'll love you till the

KILLIP 'SYMPHAX' 763

ocean is folded and hung up to dry, And the seven stars go squawking like



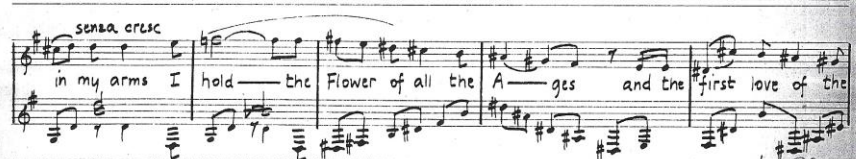
geese about the sky. The years shall run like rabbits for

*dim.* **tranquillo**



in my arms I hold the Flower of all the Ages and the first love of the

*sensu cresc.*



World But all the clocks in the

*cresc.* *mp* **poco agitato**



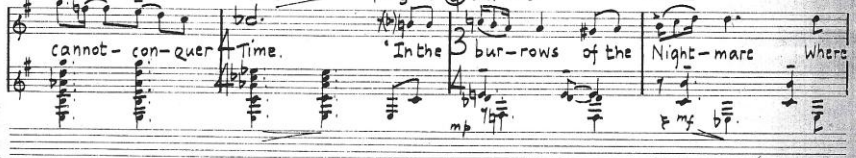
city began to whirr and chime: O let not Time deceive you, You

*cresc.* *f* *f*



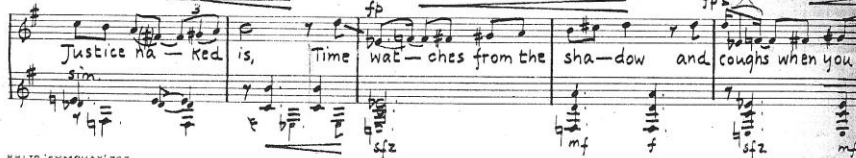
cannot conquer Time. In the burrows of the Night-mare where

*mp* *mf* *f* *mf* **Con moto**



Justice naked is, Time watches from the shadow and coughs when you would

*sim.* *fp* *fp* *poco*



MHLIP 'SYMPHAX' 763

mp  $\text{H}$

Kiss — In 3 head-aches and in worry vaguely life leaks a-

way, And Time — will have his fan-cy To mor-row or to-

mf *f come sopra*

mf  $\text{II}$  *agitato* ( $\text{♩} = 69$ )

-day. Into 3 ma-ny a green val-ley Drifts the ap-pal-ling

mf *agitato* *sim.*

*f* *ruvido* *KMRSH*

snow, Time breaks — the threaded dan-ces and the di-vers brilliant

*poco allarg.*  $\text{I}$  *Poco meno mosso*

bow. 'O — plunge — your hands in wa-ter, Plunge them in up-to the

*ff*

*f* wrist; Stare, — stare — in the ba-sin and won-der what — you've

*f* *ff*

*pp* *poco accel.*  $\text{II}$  *Agitato* ( $\text{♩} = 69$ )

missed The gla-cier Knocks in the cup-board, The de-sert sighs — in the

*f* *dim.* *p*

KHLSP 'SYMPHAX' 763

mf  
bed, And the crack — in the tea-cup o-pens A lane to the land — of the

mp *ritmico* *cresc. e poco* *a poco accel.*  
dead. Where the beqqars raf- fle the bank-notes and the Giant is enchanting to

*allargando*  
Jack and the Lily-white boy is a Roa-rer, And Jill goes down on her

*ff* *appass.* *Tempo 1<sup>o</sup>*  
back. 'O look — look in the mir-ror, O look — in your dis-tress —

*f* *ritmico*  
Life re-mains-a bles-sing Al-though you can-not bless. 'O — stand, stand at the

*allarg.* *ad lib.*  
win-dow as the Tears — scald and start; You shall love — your crooked

*Tempo 1<sup>o</sup>*  
neighbour with your croo-ked heart?

MULLIP 'SYMPHAX' 763

*pp dolce*  
It was late, late in the eve-ning, The lovers they were

*poco rit*  
gone the clocks had ceased their chi-ming, and the deep-ri-ver ran

*Allegro* *rit.*  
on  
*morendo*

Islington  
Nov.-Dec. 64