



Universidade de Évora - Instituto de Investigação e Formação Avançada

Programa de Doutoramento em Música e Musicologia
Área de especialização | Interpretação

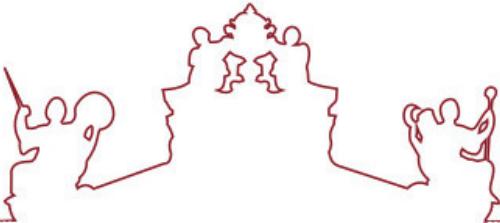
Tese de Doutoramento

**Aspectos técnico interpretativos na música para guitarra solo
de Stephen Goss composta entre 2001-2017: A influência das
fontes no desenvolvimento de uma interpretação.**

Rui Miguel Ramos Mourinho

Orientador(es) | Benoît Gibson

Évora 2020



Universidade de Évora - Instituto de Investigação e Formação Avançada

Programa de Doutoramento em Música e Musicologia

Área de especialização | Interpretação

Tese de Doutoramento

**Aspectos técnico interpretativos na música para guitarra solo
de Stephen Goss composta entre 2001-2017: A influência das
fontes no desenvolvimento de uma interpretação.**

Rui Miguel Ramos Mourinho

Orientador(es) | Benoît Gibson

Évora 2020



A tese de doutoramento foi objeto de apreciação e discussão pública pelo seguinte júri nomeado pelo Diretor da Instituto de Investigação e Formação Avançada:

- Presidente | Eduardo Lopes (Universidade de Évora)
- Vogal | Helena Maria da Silva Santana (Universidade de Aveiro)
- Vogal | Mário Cardoso (Instituto Politécnico de Bragança)
- Vogal | Dejan Ivanovich (Universidade de Évora)
- Vogal | Ricardo Ivan Barcelo Abeijon (Universidade do Minho)
- Vogal-orientador | Benoît Gibson (Universidade de Évora)

Évora 2020

À memória de José e Antónia Ramos.

Agradecimentos

Gostaria de agradecer ao Professor Doutor Benoît Gibson pela sua orientação durante o decorrer deste trabalho, nomeadamente pela sua paciência, nas suas pertinentes observações, sempre elucidativas e construtivas; ao músico, guitarrista e compositor Professor Doutor Stephen Goss pela sua música, pela sua generosidade e disponibilidade ao ceder muito do material necessário para a elaboração desta investigação; à editora *Les Éditions Doberman-Yppan* pela autorização de reprodução dos excertos presentes neste trabalho.

Aos músicos Adriano St.Aubyn, Patrícia e Gonçalo Pescada, à Associação Música XXI, à Câmara Municipal de Albufeira e à Direção Regional de Cultura do Algarve pelo contributo, incentivo e apoio durante a gravação do CD *Stephen Goss Guitar Works. Vol.1*, um produto deste trabalho; ao Museu Municipal de Arqueologia de Albufeira pela cedência do espaço para a gravação do segundo recital.

Agradeço igualmente à minha família o apoio dado durante esta etapa, em especial à minha esposa Vera, ao meu filho Gabriel e aos meus pais Fernando e Fernanda Mourinho.

Conteúdo

Lista de Abreviaturas	xxv
Resumo	xxvii
Abstract	xxix
Introdução	xxxi
1 Estado da Arte	1
1.1 Investigação científica sobre Stephen Goss	8
1.2 Composição adaptação ou apropriação	15
1.3 Colaboração	16
1.4 Composição para guitarra	19
2 Procedimentos interpretativos	23
2.1 Elementos interpretativos	24
2.2 Classificação de fontes	29
2.3 Procedimentos	33
3 Aplicação dos Procedimentos	45
3.1 <i>Looking Glass Ties</i> (2001-6)	46
3.1.1 <i>Invisible Startfall</i>	46
3.1.2 <i>Some like it Hot</i>	49
3.1.3 <i>Sonata K.25</i>	51
3.1.4 <i>In This Style 10/6</i>	53
3.1.5 <i>Late Music</i>	59
3.1.6 Reflexão sobre <i>Looking Glass Ties</i> (2001-6)	65
3.2 <i>Raise the Red Lantern</i> (2004)	65
3.2.1 <i>The Blue Kite</i>	66
3.2.2 <i>Life on a String</i>	68
3.2.3 <i>Raise the Red Lantern</i>	70
3.2.4 <i>Yellow Earth</i>	78
3.2.5 <i>Farewell my Concubine</i>	82
3.2.6 Reflexão <i>Raise the Red Lantern</i> (2004)	84
3.3 <i>Sonata for Guitar</i> (2006)	85

3.3.1	<i>Pastorale</i>	85
3.3.2	<i>Toccata</i>	88
3.3.3	<i>Adagio Sostenuto</i>	93
3.3.4	Reflexão sobre <i>Sonata for Guitar</i> (2006)	99
3.4	<i>The Chinese Garden</i> (2007)	99
3.4.1	<i>Jasmine Flower (Mo Li Hua)</i>	100
3.4.2	<i>Red flowers blooming all over the mountain</i>	106
3.4.3	<i>Blue Orchid (Lan Hua Hua)</i>	108
3.4.4	<i>Waterfall Music</i>	110
3.4.5	Reflexão sobre <i>The Chinese Garden</i> (2007)	111
3.5	<i>El Llanto de los Sueños</i> (2007)	111
3.5.1	<i>Cantiga</i>	112
3.5.2	<i>Madrugada</i>	113
3.5.3	<i>Alborada</i>	116
3.5.4	Reflexão sobre <i>El Llanto de los Sueños</i> (2007)	124
3.6	<i>Sonatina after a Concerto</i> (2013)	124
3.6.1	<i>Circle Line</i>	125
3.6.2	<i>Marylebone Elegy</i>	129
3.6.3	<i>Canary Wharf</i>	135
3.6.4	Reflexão sobre <i>Sonatina After a Concerto</i> (2013)	137
3.7	<i>Illustrations to the Book of Songs</i> (2014)	138
3.7.1	<i>Separation</i>	138
3.7.2	<i>Mountain Song</i>	141
3.7.3	<i>Lamentation</i>	143
3.7.4	<i>Flowers and youth</i>	144
3.7.5	<i>Pastorale</i>	149
3.7.6	<i>Wan Dance</i>	151
3.7.7	Reflexão sobre <i>Illustrations to The Book of Songs</i> (2014)	153
3.8	<i>Cantigas de Santiago</i> (2014)	153
3.8.1	<i>Quen a Virgen ben servirá</i>	155
3.8.2	<i>Ondas do mare de Vigo</i>	159
3.8.3	<i>Como pódén per sas culpas</i>	161
3.8.4	<i>Kyrie Trope, Cunctipotens Genitor</i>	165
3.8.5	<i>A Madre de Deus</i>	168
3.8.6	<i>Ay ondas que eu vin veer</i>	173
3.8.7	<i>Non é gran cousa se sabe</i>	175
3.8.8	Reflexão sobre <i>Cantigas de Santiago</i> (2014)	178
3.9	<i>Sonata Capriccioso</i> (2015)	178
3.9.1	<i>Allegro scherzando</i>	179
3.9.2	<i>Idyll</i>	181
3.9.3	<i>Moto perpetuo</i>	183
3.9.4	Reflexão sobre <i>Sonata Capriccioso</i> (2015)	185
3.10	<i>Watts Chapel</i> (2015)	185
3.10.1	Reflexão sobre <i>Watts Chapel</i> (2015)	193
3.11	<i>Sound of Iona</i> (2016)	193
3.11.1	Reflexão sobre <i>Sound of Iona</i> (2016)	196
3.12	<i>Labyrinth</i> (2016)	196
3.12.1	<i>Gradus ad Parnassum</i>	198
3.12.2	<i>Antiphon</i>	201

3.12.3 <i>Caprice</i>	203
3.12.4 <i>Chorale</i>	205
3.12.5 <i>Contrapunctus</i>	207
3.12.6 <i>Gretchen</i>	208
3.12.7 <i>Harmonie du Soir</i>	209
3.12.8 <i>Le Maître</i>	210
3.12.9 <i>Microcosm</i>	211
3.12.10 <i>Music on The Edge</i>	212
3.12.11 <i>Scherzo</i>	213
3.12.12 <i>Silence</i>	215
3.12.13 <i>Glauben wir!</i>	216
3.12.14 Reflexão sobre <i>Labyrinth</i> (2016)	217
3.13 <i>Cinema Paradiso</i> (2017)	218
3.13.1 <i>Paris, Texas</i>	218
3.13.2 <i>Modern Times</i>	219
3.13.3 <i>Noir</i>	222
3.13.4 <i>Mandalay</i>	224
3.13.5 <i>451</i>	228
3.13.6 <i>Tarantino</i>	229
3.13.7 Reflexão sobre <i>Cinema Paradiso</i> (2017)	230
3.14 Síntese	230
4 Recitais	233
4.1 Primeiro Recital	234
4.2 Segundo Recital	234
4.3 Terceiro Recital	235
Considerações Finais	237
A Lista de Obras de Stephen Goss	241
B Biografia de Stephen Goss	247
C Notas de Programa	251
C.1 Notas de Programa do primeiro recital	252
C.2 Notas de Programa do segundo recital	254
C.3 Notas de Programa do terceiro recital	258
D Registos Multimédia	261
D.1 Registos Multimédia	262
Bibliografia	263

Lista de Figuras

1.1	Fotografia de Stephen Goss	8
1.2	Uso do Pedal em <i>Allegro Scherzando</i> , 1.º andamento da <i>Sonata Capriccioso</i> (2015e) . .	21
1.3	Excerto de <i>Idyll</i> (c.16-18), 2º andamento da <i>Sonata Capriccioso</i> (2015e) de Stephen Goss)	21
2.1	Representação dos elementos moduláveis de um som	26
2.2	Separação de linhas melódicas em <i>Invocacion et dance</i> (1997) (c.1-2) de J. Rodrigo paráfrase do Tema do Chapéu de três bicos (1921) de M. Falla	28
2.3	Esquema de relação entre ímpeto, fontes e elementos interpretativos na obra para Guitarra Solo de Stephen Goss	31
2.4	Citação da harpa (C.3) no 1.º andamento da <i>Sonata</i> (2014h) de Stephen Goss	34
2.5	Proposta de interpretação da citação da harpa no 1.º andamento (c.3) na <i>Sonata</i> (2014h) de Stephen Goss	35
2.6	Melodia de Balão do João	42
2.7	Proposta de articulação tendo em conta o modo de articulação das consoantes. Verso de CA n.º 1: <i>Ondas do mare de Vigo</i> (c.1-5) de <i>Cantigas de Santiago</i> (2015b)	43
3.1	Excerto de <i>Viola In My Life 3</i> (1970) de Morton Feldman (c.1-11),	47
3.2	Excerto de <i>Invisible Starfall</i> de Stephen Goss (c.1-9)	48
3.3	Comparação entre os compassos 8 de <i>Viola in My Life 3</i> (1970) de Feldman e de <i>Invisible Starfall</i> , primeiro andamento de <i>looking Glass Ties</i> (2016b) de Goss	48
3.4	Excerto de um dos esboços de <i>Some Like it Hot</i> , segundo andamento de <i>looking Glass Ties</i> (2016b) de Stephen Goss	50
3.5	Excerto de <i>Some Like it Hot</i> (c.7-10), segundo andamento de <i>looking Glass Ties</i> (2016b) de Stephen Goss	51
3.6	Excerto de <i>Some Like it Hot</i> (c.21-23), segundo andamento de <i>looking Glass Ties</i> (2016b) de Stephen Goss	51
3.7	Excerto da <i>Sonata K.25</i> - transcrição de Stephen Goss (c.42-45), terceiro andamento de <i>looking Glass Ties</i> (2016b)	52
3.8	Digitização da <i>Sonata K.25</i> - transcrição de Stephen Goss (c.1-3), terceiro andamento de <i>looking Glass Ties</i> (2016b).	53
3.9	Excerto de <i>Le Chapelier</i> (1954) de Erik Satie (c.1-2)	54
3.10	<i>In This Style 10/6</i> (c.5-10), quarto andamento de <i>looking Glass Ties</i> (2016b) de Stephen Goss	57
3.11	Excerto de <i>Le Chapelier</i> (1954) de Erik Satie (c.10-12)	58
3.12	Citação de <i>Le Chapelier</i> (1954) de Eric Satie em <i>In This Style 10/6</i> (c.29-33), quarto andamento de <i>looking Glass Ties</i> (2016b) de Stephen Goss	58

3.13 Proposta de interpretação de interpretação da citação de Le Chapelier (1954) de Eric Satie em <i>In This Style 10/6</i> (c.29-33), quarto andamento de <i>looking Glass Ties</i> (2016b) de Stephen Goss	59
3.14 Exerto do quarto andamento <i>finale adagio Lamentoso</i> (c.1-6) da 6 ^a Sinfonia (1945) de Tchaikovsky	60
3.15 <i>Late Music</i> (c.1-2), quinto andamento de <i>looking Glass Ties</i> (2016b) de Stephen Goss, citação do quarto andamento da Sinfonia n. ^o 6 (1945) de Tchaikovsky	61
3.16 <i>Late Music</i> (c.8), quinto andamento de <i>looking Glass Ties</i> (2016b) de Stephen Goss, citação do quarto andamento da Sinfonia n. ^o 6 (1945) de Tchaikovsky	61
3.17 terceiro andamento do Quarteto <i>Op.132 n.^o 15</i> (1863) de Beethoven (c.1-11)	62
3.18 <i>Late Music</i> (c.3-7), quinto andamento de <i>looking Glass Ties</i> (2016b) de Stephen Goss, citação do terceiro andamento de <i>Op. 132 n.^o 15</i> (1863) de Beethoven	62
3.19 terceiro andamento: <i>molto adagio</i> do Quarteto <i>Op.132 n.^o 15</i> (1863) (c.5-12)	63
3.20 <i>Late Music</i> (c.9-13), quinto andamento de <i>looking Glass Ties</i> (2016b) de Stephen Goss, citação do terceiro andamento de <i>Op. 132 n.^o 15</i> de Beethoven	63
3.21 terceiro andamento: <i>molto adagio</i> do Quarteto <i>Op.132 n.^o 15</i> (1863) (c15-19)	63
3.22 <i>Late Music</i> (c.16-22), quinto andamento de <i>looking Glass Ties</i> (2016b) de Stephen Goss, citação do terceiro andamento do <i>Op. 132 n.^o 15</i> de Beethoven	64
3.23 terceiro andamento: <i>molto adagio</i> do Quarteto <i>Op.132 n.^o 15</i> (1863) (c.21-28)	64
3.24 <i>Late Music</i> (c.23-27), quinto andamento de <i>looking Glass Ties</i> (2016b) de Stephen Goss, citação do terceiro andamento do <i>Op. 132 n.^o 15</i> de Beethoven	64
3.25 Exerto de <i>The Blue Kite</i> (c.1-7) de <i>Raise the Red Lantern</i> (2008b) de Stephen Goss	67
3.26 Proposta de articulação de <i>The Blue Kite</i> (c.21-32) de <i>Raise the Red Lantern</i> (2008b) de Stephen Goss	68
3.27 <i>Life on a String</i> (c.5-12) de <i>Raise the Red Lantern</i> (2008b) de Stephen Goss	69
3.28 <i>Life on a String</i> (c.22-23) de <i>Raise the Red Lantern</i> (2008b) de Stephen Goss	70
3.29 <i>Von der Jugend</i> (c.1-8) de <i>Das Lied von der der Erde</i> de Gustav Mahler	71
3.30 Tema de <i>Raise the Red Lanter</i> (c.1-8) de <i>Raise the Red Lantern</i> 2008b de Stephen Goss	71
3.31 <i>Von der Jugend</i> (c.40-47) de <i>Das Lied Von der Erde</i> de Gustav Mahler	72
3.32 Tema de <i>Raise de Red Lantern</i> (c.40-46) de <i>Raise the Red Lantern</i> 2008b de Stephen Goss	73
3.33 Proposta de articulação de <i>Raise the Red Lantern</i> (c.39-46).	75
3.34 Proposta de articulação de <i>Raise the Red Lantern</i> (c.51-58), terceiro andamento de <i>Raise the red Lantern</i> (2008b) de Stephen Goss.	76
3.35 Proposta de articulação de <i>Raise the Red Lantern</i> (c.77-85), terceiro andamento de <i>Raise the red Lantern</i> (2008b) de Stephen Goss	78
3.36 Exerto de <i>Yellow Earth</i> de Stephen Goss (c.4-22)	80
3.37 Exerto de <i>Der Einsame im Herbst</i> de <i>Lied von der Erde</i> (1912)(c.1-23) de G. Mahler	81
3.38 Exerto de <i>Yellow Earth</i> de <i>Raise the Red Lantern</i> (2008b) (c.24-29) de S. Goss	82
3.39 Exerto de <i>Farewell my Concubine</i> de Stephen Goss (c.1-3)	83
3.40 Exerto de <i>Farewell my Concubine</i> de Stephen Goss (c.47-55)	84
3.41 Exerto de <i>Pastorale</i> (c.1-3) primeiro andamento da Sonata (1916) para flauta, harpa e viola de Claude Debussy	86
3.42 Exerto de <i>Pastorale</i> (c.1) primeiro andamento da Sonata (2014h) de Stephen Goss	87
3.43 Material temático da harpa de <i>Pastorale</i> (c.9-13) primeiro andamento da Sonata (1916) para flauta, harpa e viola de Claude Debussy	87
3.44 Exerto de <i>Pastorale</i> , primeiro andamento da Sonata (2014g) de Stephen Goss (c.3-9)	87
3.45 Exerto de <i>Pastorale</i> primeiro andamento da Sonata (2014h) de Stephen Goss (c13-18)	88
3.46 Exerto de <i>Sonata K.141</i> (Scarlatti, 1978) (1978) de Domenico Scarlatti (c.1-5)	89
3.47 Exerto de <i>Toccata</i> de Stephen Goss (c.1-26)	90

3.48 Excerto de <i>Continuum</i> (1968) de György Ligeti (c.1-16)	91
3.49 Excerto de <i>L'escalier du diable</i> (1994) de György Ligeti (c.1-16)	92
3.50 Excerto de <i>Etude I</i> (2011) de Heitor Villa-Lobos (c.1-4)	93
3.51 Análise harmónica do final do último andamento da <i>Sonata Op.109</i> (1920a) de L. Van Beethoven. Fonte: Elaborado pelos autores.	94
3.52 Final do <i>Adagio Sostenuto</i> (c.93-122) <i>Sonata for guitar</i> (2014h) de Stephen Goss	95
3.53 1. ^a variação do primeiro tema do <i>Adagio Sostenuto</i> (c.1-3) <i>Sonata for guitar</i> (2014h) de Stephen Goss	96
3.54 2. ^a variação do primeiro tema do <i>Adagio Sostenuto</i> (c.1-3) da <i>Sonata for guitar</i> (2014h) de Stephen Goss.	97
3.55 2. ^a variação (c.32-33) do final de <i>Op.111</i> (1920b) de Beethoven	98
3.56 2. ^a Tema (c.13-23) do terceiro andamento do <i>Adagio Sostenuto</i> da <i>Sonata for Guitar</i> (2014h) de Stephen Goss	98
3.57 Variação do 2. ^a Tema (c.62-71) do terceiro andamento do <i>Adagio Sostenuto</i> da <i>Sonata for Guitar</i> (2014h) de Stephen Goss	99
3.58 Canção tradicional Chinesa <i>Jasmine Flower</i> , transcrição de Bellber (2004).	100
3.59 Canção tradicional Chinesa <i>Jasmine Flower</i> (Bellber, 2004) com articulação.	102
3.60 <i>Jasmine Flower</i> (c.12), primeiro andamento de <i>The Chinese Garden</i> (2014b) de Stephen Goss.102	
3.61 <i>Jasmine Flower</i> (c.45), primeiro andamento de <i>The Chinese Garden</i> (2014b) de Stephen Goss103	
3.62 Proposta de articulação do tema de <i>Jasmine Flower</i> (c.45), primeiro andamento de <i>The Chinese Garden</i> (2014b) de Stephen Goss	104
3.63 <i>Jasmine Flower</i> (c.28-33), primeiro andamento de <i>The Chinese Garden</i> (2014b) de Stephen Goss	105
3.64 <i>Jasmine Flower</i> (c.24-35), primeiro andamento de <i>The Chinese Garden</i> (2014b) de Stephen Goss.	105
3.65 <i>Jasmine Flower</i> (c.39-44), primeiro andamento de <i>The Chinese Garden</i> de Stephen Goss .	106
3.66 Excerto de <i>Shan Dan Dan blossoms brightly red</i> de Jianzhong Wang.	107
3.67 Excerto de <i>Red flowers Blooming all over the Mountain</i> (c.8-11), segundo andamento de <i>The Chinese Garden The chinese Garden</i> (2014b) de Stephen Goss	107
3.68 Excerto de <i>Lan Hua Hua</i> para quarteto de cordas (2002) de Zhou Long (c.1-8), Oxford University Press.	108
3.69 Excerto <i>Lan hua hua</i> (c.8-17), terceiro andamento de <i>The chinese Garden</i> (2014b) de Stephen Goss	109
3.70 Excerto de <i>Lan hua hua</i> (c.34-40), terceiro andamento de <i>The chinese Garden</i> (2014b) de Stephen Goss	109
3.71 Excerto de <i>Waterfall Music</i> , quarto andamento de <i>The Chinese Garden</i> (2014b) com proposta de micro-articulação derivada do tema de <i>Jasmine Flower</i>	111
3.72 Excerto de <i>Cantiga</i> (c.1-15), primeiro andamento de <i>El Llanto de los Sueños</i> (2014c) de Stephen Goss	113
3.73 Excerto de <i>Madrugada</i> (c.1-16), segundo andamento de <i>El Llanto de los Sueños</i> (2014c) de Stephen Goss	114
3.74 Excerpto de <i>Madrugada</i> (c.17-25), segundo andamento de <i>El Llanto de los Sueños</i> (2014c) de Stephen Goss	115
3.75 Excerpto de <i>Madrugada</i> (c.50-59), segundo andamento de <i>El Llanto de los Sueños</i> (2014c) de Stephen Goss	116
3.76 Excerpto de <i>Madrugada</i> (c.70-74)	116
3.77 <i>Alborada</i> (c.1-4), terceiro andamento de <i>El Llanto de los Sueños</i> (2014c) de Stephen Goss	118
3.78 Diferenciação entre tercina e tercina 'espanhola' em <i>Alborada</i> (c.19-21), terceiro andamento de <i>El Llanto de los Sueños</i> (2014c) de Stephen Goss	118

3.79 <i>Soirée en Granade</i> (1903) de Claude Debussy (c.77-81)	118
3.80 <i>Alborada</i> (c.56-69), terceiro andamento de <i>El Llanto de los Sueños</i> (2014c) de Stephen Goss	119
3.81 Tema da <i>Habanera</i> da <i>Carmen</i> de Georges Bizet (c.28-31)	120
3.82 Citação de fragmento do tema da <i>Habanera</i> da <i>Carmen</i> (1877) de George Bizet em <i>Alborada</i> (c.73-79), terceiro andamento de <i>El Llanto de los Sueños</i> (2014c) de Stephen Goss	121
3.83 <i>Alborada</i> (c.115-119), terceiro andamento de <i>El Llanto de los Sueños</i> (2014c) de Stephen Goss	122
3.84 <i>Seguidilla</i> (c.22-30) de <i>Carmen Fantasy</i> (2015c) de Stephen Goss	123
3.85 <i>Seguidilla</i> (c.60-63) de <i>Carmen Fantasy</i> (2015c) de Stephen Goss	123
3.86 <i>Alborada</i> (c.132-135), terceiro andamento de <i>El Llanto de los Sueños</i> (2014c) de Stephen Goss	124
3.87 Exerto de <i>Circle Line</i> primeiro andamento da <i>Sonatina after a Concerto</i> (2015f) de Stepehn Goss (c.1-4)	125
3.88 Exerto de <i>Bold and Bright</i> , primeiro andamento do <i>Guitar Concerto</i> (2012) de Stepehn Goss (c.1-4)	127
3.89 Exerto de <i>Bold and Bright</i> , primeiro andamento do <i>Guitar Concerto</i> (2012) de Stepehn Goss (c.56-59)	128
3.90 Exerto de <i>Circle Line</i> primeiro andamento da ' <i>Sonatina after a Concerto</i> (2015f) de Stephen Goss (c.39-41)	128
3.91 Exerto de <i>Bold and Bright</i> , primeiro andamento do <i>Guitar Concerto</i> (2012) de Stepehn Goss (c.70-73)	129
3.92 Exerto de <i>Circle Line</i> primeiro andamento da <i>Sonatina after a Concerto</i> (2015f) de Stepehn Goss (c.52-53)	129
3.93 <i>Marylebone Elegy</i> (c.1-5), segundo andamento da <i>Sonatina after a Concerto</i> (2015f) de Stephen Goss	131
3.94 <i>Adagio Sostenuto</i> (c.26-31), segundo andamento de <i>Guitar Concerto</i> (2012) de Stephen Goss	131
3.95 <i>Marylebone Elegy</i> (c.24-26), segundo andamento da <i>Sonatina after a Concerto</i> (2015f) de Stephen Goss	132
3.96 <i>Adagio Sostenuto</i> (c.112-116), segundo andamento de <i>Guitar Concerto</i> (2012) de Stephen Goss	133
3.97 <i>Marylebone Elegy</i> (c.76-83), segundo andamento da <i>Sonatina after a Concerto</i> (2015f) de Stephen Goss	133
3.98 <i>Adagio Sostenuto</i> (c.134-138), segundo andamento de <i>Guitar Concerto</i> (2012) de Stephen Goss	134
3.99 <i>Marylebone Elegy</i> (c.96-99), segundo andamento da <i>Sonatina after a Concerto</i> (2015f) de Stephen Goss	135
3.100 <i>Canary Wharf</i> (c.1-3), terceiro andamento da <i>Sonatina after a Concerto</i> (2015f) de Stephen Goss	135
3.101 <i>Finale: Allegro Molto</i> (c.25-28), terceiro andamento de <i>Guitar Concerto</i> (2012) de Stephen Goss, secção das cordas	136
3.102 <i>Finale: Allegro Molto</i> (c.25-28), terceiro andamento de <i>Guitar Concerto</i> (2012) de Stephen Goss, secção das Madeiras	136
3.103 <i>Canary Wharf</i> (c.23-25), terceiro andamento da <i>Sonatina after a Concerto</i> (2015f) de Stephen Goss	137
3.104 <i>Finale: Allegro Molto</i> (c.130-133), terceiro andamento de <i>Guitar Concerto</i> (2012) de Stephen Goss, secção das cordas	137
3.105 Exerto de <i>Oh, you with the blue collar</i> , primeiro andamento de <i>The Book of Songs</i> (2015a) de Stephen Goss (c.1-8)	140

3.106 Exerto de <i>Separation</i> (c.1-4), primeiro andamento de <i>Illustrations to the Book of Songs</i> (2015d) de Stephen Goss.	140
3.107 Exerto de <i>Horseheard Mountain Song</i> (2002) de Zhou Long (c.1-7), Oxford University Press.	141
3.108 Exerto de <i>Mountain Song</i> (c.4-11), segundo andamento de <i>Illustrations to the Book of Songs</i> (2015d) de Stephen Goss.	142
3.109 Exerto de <i>Horseheard Mountain Song</i> (2002) de Zhou Long (c.15-20), Oxford University Press.	142
3.110 Exerto de <i>Mountain Song</i> de Stephen Goss (c.12-19)	143
3.111 Exerto de <i>Lamentation</i> (c.1-4), quarto andamento de <i>Illustrations to the Book of Songs</i> (2015d) de Stephen Goss.	144
3.112 Proposta de articulação de exerto de <i>Flowers and Youth</i> (c.1-11) de Stephen Goss	147
3.113 Proposta de articulação de exerto de <i>Flowers and Youth</i> (c.1-11) de Stephen Goss	149
3.114 Exerto de <i>The Voyages of Jeliza-Rose</i> (c.6-7), segundo andamento de <i>Dark Knights and Holy Fools</i> (2006)	151
3.115 Exerto de <i>Pastoral</i> (c.7), quinto andamento de <i>Illustrations to the Book of Songs</i> (2015d) de Stephen Goss.	151
3.116 Exerto de <i>Wan Dance</i> (c.1-5), sexto andamento de <i>Illustrations to the Book of Songs</i> (2015d) e <i>Tocatta</i> (c.1-5) de <i>Portraits and Landscapes</i> (2014g) de Stephen Goss	152
3.117 Proposta de interpretação de exerto de <i>Wan Dance</i> (c.1-7), sexto andamento de <i>Illustrations to the Book of Songs</i> (2015d) de Stephen Goss.	153
3.118 Estrutura de <i>Cantigas de Santiago</i>	155
3.119 Exerto de <i>Quen a Virgen ben servirá</i> de <i>Cantigas de Santiago</i> (2015b) de Stephen Goss (c.5-8)	157
3.120 Proposta de articulação tendo em conta o modo de articulação das consoantes do verso da CSM 103 e <i>Quen a Virgen ben servirá</i> (c.17-24) de <i>Cantigas de Santiago</i> Goss (2015b).	159
3.121 Proposta de articulação tendo em conta o modo de articulação das consoantes da CA n.º1: <i>Ondas do mare de Vigo</i> e <i>Cantigas de Santiago</i> (2015b).	161
3.122 Proposta de articulação tendo em conta o modo de articulação das consoantes do verso de CSM n.º 166: <i>Como poden per sas Culpas</i> e <i>Cantigas de Santiago</i> (2015b).	163
3.123 Proposta de articulação tendo em conta o modo de articulação das consoantes. Refrão de CSM n.º 166: <i>Como poden per sas Culpas</i> e <i>Cantigas de Santiago</i> (2015b).	165
3.124 Proposta de articulação tendo em conta o modo de articulação das consoantes. Transcrição de <i>Kyrie Trope do Codex Calixtinus</i> (c.1-5) em <i>Cantigas de Santiago</i> (2015b) de Stephen Goss.	168
3.125 Proposta de articulação tendo em conta o modo de articulação das consoantes da CSM n.º 184 aplicada na <i>A Madre de Deus</i> (c.29-61) em <i>Cantigas de Santiago</i> (2015b) de Stephen Goss	172
3.126 Proposta de articulação tendo em conta o modo de articulação das consoantes. <i>Ai Ondas Que eu vin veer</i> (c.8-17) em <i>Cantigas de Santiago</i> (2015b) de Stephen Goss.	175
3.127 Proposta de articulação tendo em conta o modo de articulação das consoantes. Refrão da CSM n.º 26: <i>Non é Grand Cousa se Sabe</i> (c.72-80) em <i>Cantigas de Santiago</i> (2015b) de Stephen Goss.	178
3.128 Exerto de <i>In the Groove</i> de <i>Allegro Scherzando</i> (c.1-9) da <i>Sonata Capriccioso</i> de Stephen Goss	180
3.129 Exerto de <i>Dreamy, with freedom</i> de <i>Allegro Scherzando</i> (c.10-14) da <i>Sonata Capriccioso</i> de Stephen Goss	180
3.130 Exerto de <i>Gently flowing</i> de <i>Allegro Scherzando</i> (c.10-14) da <i>Sonata Capriccioso</i> de Stephen Goss	181

3.131 Exerto de <i>Idyll</i> (c.19-21), segundo andamento de <i>Sonata Capriccioso</i> (2015e) de Stephen Goss	182
3.132 Exerto de <i>Idyll</i> (c.32-38), segundo andamento de <i>Sonata Capriccioso</i> (2015e) de Stephen Goss	182
3.133 Exerto de <i>Idyll</i> (c.47-49), segundo andamento de <i>Sonata Capriccioso</i> (2015e) de Stephen Goss	183
3.134 Exerto de <i>Moto Perpetuo</i> (c.1-10), terceiro andamento de <i>Sonata Capriccioso</i> (2015e) de Stephen Goss	184
3.135 Exerto de <i>Moto Perpetuo</i> (c.70-84), terceiro andamento de <i>Sonata Capriccioso</i> (2015e) de Stephen Goss	184
3.136 Exerto de <i>Moto Perpetuo</i> (c.175-186), terceiro andamento de <i>Sonata Capriccioso</i> (2015e) de Stephen Goss	185
3.137 Exerto do quarto andamento da 3ª sinfonia 1906 de Mahler (c.21-25)	187
3.138 Exerto de <i>Ruckert Lieder</i> (2002) de Gustav Mahler (c.22-27)	187
3.139 <i>Watts Chapel</i> de Stephen Goss (c.1-20)	188
3.140 Exerto da 9ª sinfonia de Mahler 1993 (c.7-13)	189
3.141 <i>Watts Chapel</i> de Stephen Goss (c.21-31)	189
3.142 Exerto do quarto andamento da 3ª sinfonia (1906) de Mahler (c.36-40)	190
3.143 Exerto de <i>Watts Chapel</i> (2015g) de Stephen Goss(c.38-49)	191
3.144 Exerto de <i>Watts Chapel</i> (2015g) de Stephen Goss(c.56-72) com as fontes anexadas	192
3.145 Exerto de <i>ondine</i> de <i>Gaspar de la nuit</i> (1908) de Maurice Ravel(c.3-6)	194
3.146 Exerto de <i>Sound of Iona</i> (2016c) de Stephen Goss (c.5-6)	194
3.147 Exerto de <i>Ondine</i> do <i>Préludes, Deuxième Livre</i> (1913) de Claude Debussy (c.3-6)	195
3.148 Exerto de <i>Sound of Iona</i> (2016c) de Stephen Goss (c.16-20)	195
3.149 Representação do Labirinto Creta	197
3.150 Representação do Labirinto <i>Irrweg</i>	198
3.151 Representação do Labirinto <i>Rede</i>	198
3.152 Exerto de <i>Doctor ad Parnassum</i> (1908) de Debussy(c.1-5)	199
3.153 Exerto de <i>Gradus ad Parnassum Goss</i> (c.1-6), secção fixa de <i>Labyrinth</i> (2016a) de Stephen Goss.	200
3.154 Exerto de <i>Doctor ad Parnassum</i> (1908) de Debussy(C6-11)	200
3.155 Exerto de <i>Gradus ad Parnassum Goss</i> (c.7-12), secção fixa de <i>Labyrinth</i> (2016a) de Stephen Goss.	201
3.156 Exerto de <i>Antiphonae</i> de Hildegard von Bingen	202
3.157 <i>Antiphon</i> , secção movel de <i>Labyrinth</i> (2016a) de Stephen Goss.	202
3.158 <i>Antiphon</i> , secção movel de <i>Labyrinth</i> (2016a) de Stephen Goss com proposta de articulação.	203
3.159 Variação 11 do Capriccio Op.1 n.º 24 de Niccolò Paganini	204
3.160 <i>Caprice</i> , secção movel de <i>Labyrinth</i> (2016a) de Stephen Goss.	205
3.161 Exerto de <i>für alina</i> (1976) (c.1-4) de Arvo Pärt (c1-4)	206
3.162 Exerto de <i>Chorale</i> , secção movel de <i>Labyrinth</i> (2016a) de Stephen Goss com proposta de digitação.	206
3.163 Exerto de <i>Contrapunctus</i> (c.1-6), secção movel de <i>Labyrinth</i> (2016a) de Stephen Goss	207
3.164 Exerto de <i>Gretchen am Spinnrade</i> de Franz Schubert (c.1-3)	208
3.165 Exerto de <i>Gretchen</i> (c.1-15), secção movel de <i>Labyrinth</i> (2016a) de Stephen Goss.	208
3.166 Material do Preludio Material do Preludio <i>Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir</i> do <i>Preludes</i> (1910) de Debussy usado em <i>Harmonie du Soir</i> (c.11-15) de Stephen Goss	209
3.167 <i>Harmonie du Soir</i> (c.1-10), secção movel de <i>Labyrinth</i> (2016a) de Stephen Goss.	210
3.168 <i>Le Maître</i> (c.1-8), secção movel de <i>Labyrinth</i> (2016a) de Stephen Goss.	210
3.169 <i>Le Marteau Sans Maitre</i> (1954) de Pierre Boulez quarto andamento (c.1-3)	211

3.170 <i>Le Marteau Sans Maitre</i> (1954) de Pierre Boulez quarto andamento (c.4-6)	211
3.171 <i>Microcosm</i> , secção movel de <i>Labyrinth</i> (2016a) de Stephen Goss.	212
3.172 <i>Music On The Edge</i> , secção movel de <i>Labyrinth</i> (2016a) de Stephen.	213
3.173 <i>Scherzo</i> , secção movel de <i>Labyrinth</i> (2016a) de Stephen Goss	214
3.174 Final do <i>Scherzo</i> da Sonata Op.106 (1920c) de L.V. Beethoven	215
3.175 <i>Silence</i> , secção movel de <i>Labyrinth</i> (2016a) de Stephen Goss	216
3.176 <i>Glauben wir!</i> , final de <i>Labyrinth</i> (2016a) de Stephen Goss.	216
3.177 Exerto do final do terceiro acto do <i>Parsifal</i> (1920) de Richard Wagner, página 589. . . .	217
3.178 Exerto de <i>Paris, Texas</i> (c.1-7), primeiro andamento de <i>Cinema Paradiso</i> (2017) de Stephen Goss.	219
3.179 Exerto de <i>Modern Times</i> (c.16-24), segundo andamento de <i>Cinema Paradiso</i> (2017) de Stephen Goss.	221
3.180 Exerto de <i>Modern Times</i> (c.36-44), segundo andamento de <i>Cinema Paradiso</i> (2017) de Stephen Goss.	222
3.181 Exerto de <i>Noir</i> (c.1-2), terceiro andamento de <i>Cinema Paradiso</i> (2017) de Stephen Goss. .	223
3.182 Exerto de <i>Noir</i> (c.5-8), terceiro andamento de <i>Cinema Paradiso</i> (2017) de Stephen Goss. .	224
3.183 Exerto de <i>Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny</i> (1930) de Kurt Weill.	225
3.184 Exerto de <i>Mandaley</i> (c.1-7), quarto andamento de <i>Cinema Paradiso</i> (2017) de Stephen Goss.	226
3.185 Material temático usado em <i>Mandaley</i> (c.36-39), quarto andamento de <i>Cinema Paradiso</i> (2017). de Stephen Goss.	227
3.186 Transcrição do tema de <i>Miserlou</i> (1994).	229
3.187 Paráfrase do tema de <i>Miserlou</i> (1993) em <i>Tarantino</i> (c.17-18), último andamento de <i>Cinema Paradiso</i> (2017).	229
3.188 Paráfrase do tema de <i>Miserlou</i> (1993) em <i>Tarantino</i> (c.60-62), último andamento de <i>Cinema Paradiso</i> (2017).	230
C.1 Notas de Programa do 1º Recital- Página 1	252
C.2 Notas de Programa do 1º Recital- Página 2	252
C.3 Notas de Programa do 1º Recital- Página 3	253
C.4 Notas de Programa do 1º Recital- Página 4	253
C.5 Notas de Programa do 1º Recital- Página 5	254
C.6 Notas de Programa do 2º Recital- Página 1	254
C.7 Notas de Programa do 2º Recital- Página 2	255
C.8 Notas de Programa do 2º Recital- Página 3	255
C.9 Notas de Programa do 2º Recital- Página 4	256
C.10 Notas de Programa do 2º Recital- Página 5	256
C.11 Notas de Programa do 2º Recital- Página 6	257
C.12 Notas de Programa do 3º Recital- Página 1	258
C.13 Notas de Programa do 3º Recital- Página 2	258
C.14 Notas de Programa do 3º Recital- Página 3	259
C.15 Notas de Programa do 3º Recital- Página 4	259
C.16 Notas de Programa do 3º Recital- Página 5	260
C.17 Notas de Programa do 3º Recital- Página 6	260

Lista de Tabelas

1.1	Categorias de <i>Musical Borrowing</i> definidas por Burkholder (1994, p. 854).	4
1.2	Índice de reconhecibilidade/potencial de Metzer	7
1.3	Compilação dos Quadros de análise de Kopkáš: <i>Jasmine Flower</i>	14
2.1	Catalogação de fontes na obra para guitarra solo de Stephen Goss	30
2.2	Variação do timbre por instrumento da Orquestra.	36
2.3	Correspondência entre modo de articulação da consoante e micro articulação musical presente no artigo de Mourinho (2019, p. 233).	41
2.4	Classificação de consoantes na primeira frase da melodia infantil: <i>O balão do João</i>	42
2.5	Quadro de análise do verso de CA n.º 1: <i>Ondas do mare de Vigo</i> quanto ao modo de articulação de consoantes..	42
3.1	Estrutura de <i>Invisible Starfall</i>	47
3.2	Estrutura de <i>Some like it Hot</i>	49
3.3	Estrutura da <i>Sonata K.25</i>	52
3.4	Estrutura de <i>In This Style 10/6</i>	53
3.5	Classificação de Consoantes do texto de <i>Le Chapelier</i> de Erik Satie.	55
3.6	Estrutura de <i>Late Music</i>	60
3.7	Estrutura de <i>The Blue Kite</i>	66
3.8	Classificação de consoantes quanto ao modo de articulação de <i>The Blue Kite</i>	67
3.9	Estrutura de <i>Life on a String</i>	69
3.10	Estrutura de <i>Raise The Red Lantern</i>	70
3.11	Modulação do timbre em <i>Raise the Red Lantern</i>	73
3.12	Classificação de Consoantes do texto de <i>Von der Jugend</i> (c.39-46) de <i>Das Lied von der Erde</i> (1912, pp. 53-54).	74
3.13	Classificação de Consoantes do texto de <i>Von der Jugend</i> (c.51-58) de <i>Das Lied von der Erde</i> (1912, p 56).	75
3.14	Classificação de Consoantes do texto de <i>Von der Jugend</i> c.77-86) de <i>Das Lied von der Erde</i> (1912, pp. 57-58).	77
3.15	Estrutura de <i>Yellow Earth</i>	79
3.16	Tabela de Classificação de Consoantes de <i>Yellow Earth</i>	79
3.17	Estrutura de <i>Farewell my concubine</i>	83
3.18	Estrutura de <i>Pastorale</i> . Fonte: Elaborado pelos autores.	86
3.19	Estrutura de <i>Toccata</i>	89
3.20	Estrutura de <i>Adagio Sostenuto</i> . Fonte: Elaborado pelos autores.	93

3.21 Estrutura de <i>Jasmine Flower</i>	100
3.22 Classificação de Consoantes do Tema de <i>Mo Li Hua</i> . Fonte: Elaborado pelos autores.	101
3.23 Estrutura de Red flowers Blooming all over the Mountain.	106
3.24 Estrutura de Blue Orchid (<i>Lan hua hua</i>).	108
3.25 Estrutura de <i>Waterfall Music</i>	110
3.26 Estrutura de <i>Cantiga</i>	112
3.27 Estrutura de <i>Madrugada</i>	114
3.28 Estrutura de <i>Alborada</i>	117
3.29 Classificação d Consoantes Quanto ao modo de articulação do fragmento do tema da <i>Carmen</i>	120
3.30 Estrutura de <i>Circle Line</i>	125
3.31 Estrutura de <i>Marylebone Elegy</i>	130
3.32 Proposta de modulação do timbre em <i>Marylebone Elegy</i> (c.24-36).	132
3.33 Estrutura de <i>Canary Wharf</i>	135
3.34 Estrutura de <i>Separation</i>	139
3.35 Estrutura de <i>Mountain Song</i>	141
3.36 Estrutura de <i>Lamentation</i>	143
3.37 Estrutura e <i>Flowers and youth</i>	145
3.38 Classificação de consoantes quanto ao modo de articulação do texto da canção popular chinesa <i>Flowers and Youth</i>	146
3.39 Classificação de consoantes quanto ao modo de articulação do texto de <i>Flowers and Youth</i> correspondente à secção B.	148
3.40 Estrutura de <i>Pastoral</i>	150
3.41 Estrutura de <i>Wan Dance</i>	152
3.42 Estrutura de <i>Quen a Virgen ben servirá</i>	156
3.43 Quadro de análise do refrão de CSM n.º 103: <i>Quena Virgen bem servirá</i> quanto ao modo de articulação de consoantes.	156
3.44 Quadro de análise do verso de CSM n.º 103: <i>Quena Virgen bem servirá</i> quanto ao modo de articulação de consoantes.	158
3.45 Estrutura de <i>Ondas do Mare de Vigo</i>	160
3.46 Quadro de análise do verso de CA no 1: <i>Ondas do mare de Vigo</i> quanto ao modo de articulação de consoantes.	160
3.47 Estrutura de <i>Como poden per sas culpas</i>	162
3.48 Quadro de análise do verso de CSM n.º 166: <i>Como póden per sas culpas</i> quanto ao modo de articulação de consoantes.	162
3.49 Quadro de análise dos versos de: Refrão de CSM n.º 166: <i>Como poden per sas Culpas e Cantigas de Santiago</i> (2015b) tendo em conta o modo de articulação das consoantes.	164
3.50 Estrutura de <i>Kyrie Trope</i>	165
3.51 Classificação de Consoantes quanto ao modo de articulação dede <i>Kyrie Trope</i> , <i>Cunctipotens Genitor</i>	166
3.52 Estrutura de <i>A Madre de Deus</i>	169
3.53 Classificação de Consoantes quanto ao modo de articulação da CSM n.º 184 <i>A Madre de Deus</i>	170
3.54 Estrutura de <i>Ay ondas que eu vin veer</i>	173
3.55 Classificação de consoantes quanto ao modo de articulação de <i>Ay ondas que eu vin Veer</i> de (2015b) de Stephen Goss.	174
3.56 Estrutura de <i>Non é grand causa se sabe</i>	176
3.57 Classificação de consoantes quanto ao modo de articulação do refrão da CSM n.º 26: <i>Non é gran Cousa se Sabe</i>	177
3.58 Estrutura de <i>Allegro scherzando</i>	179
3.59 Estrutura de <i>Idyll</i>	181
3.60 Estrutura de <i>Moto Perpetuo</i>	183

3.61 Estrutura de <i>Watts Chapel</i> (2015g)	186
3.62 Classificação de Consoantes de <i>Ruckert Lieder</i> (c.22-27) de Gustav Mahler.	188
3.63 Estrutura de <i>Sound of Iona</i>	193
3.64 Estrutura de <i>Labyrinth.</i> (2016a) de Stephen Goss	196
3.65 Classificação de consoantes quanto ao modo de articulação de <i>Antiphonae</i>	203
3.66 Estrutura de <i>Paris, Texas</i>	218
3.67 Estrutura de <i>Modern Times</i>	220
3.68 Estrutura de <i>Noir</i>	222
3.69 Instrumentação de <i>Asenseur por l'échafaud</i> organizado por timbre.	223
3.70 Estrutura de <i>Mandalay</i>	224
3.71 Estrutura de <i>451</i>	228
3.72 Estrutura de <i>Tarantino</i>	229
3.73 Síntese de tipos de empréstimo musical usados por Stephen Goss.	232
A.1 Lista de obras para Orquestra e Grandes Ensembles.	242
A.2 Lista de obras de Música de Câmara.	242
A.3 Lista de obras para Solos e Duos.	243
A.4 Lista de Obras para Multiplas Guitarras	243
A.5 Lista de Obras para Piano Solo.	243
A.6 Lista de obras - Guitarra Solo.	244
A.7 Lista de obras de Arranjos e Cadências.	245
A.8 Lista de obras - Música Educacional.	246

Listas de Abreviaturas

URL Uniform Resource Locator

IIFA Instituto de Investigação e Formação Avançada

p. Página

pp. Páginas

Op.Cit. Opus Citatum

Id. Idem

BWV Bach Werke Verzeichnis

CA Cantigas de Amigo

CSM Cantigas de Santa Maria

c. Compasso

n.d. Sem dados

GFA Guitar Foundation of América

Gtr Guitarra

Hrp Harpa

BGtr Guitarra Baixo

Trb Teorba

Mand Mandolim

Vn Vinas

Sit Sitar

VI Violino

VLa Viola

Vlc Violoncelo

Cb Contrabaixo

Pcl	Piccolo
Fl	Flauta
Fbsl	Flauta de Bisel
Cl	Clarinete
Ob	Oboé
Sax	Saxofone
Trp	Trompete
Tbn	Trombones
Tpa	Trompa
STAB	Soprano, Tenor, Alto, e Baixo
S	Soprano
T	Tenor
Bar	Baritono
A	Contralto
B	Baixo
Prc	Percussão
Timp	Timpanos
Vib	Vibrafones
Cimb	Cimbalos
Tbl	Tablas
Mrd	Mridangams
Pn	Piano
Bnd	Bandoneon
Acord	Acordeão
Org	Orgão
Orq	Orquestra
Str	Cordas

Resumo

Este trabalho encontra-se centrado na área de investigação designada por musical borrowing/empréstimo musical e nas suas implicações para a interpretação da obra para guitarra solo de Stephen Goss composta entre 2001 e 2017.

Os objetivos consistiram em demonstrar a influência das fontes na interpretação das obras para guitarra solo de Goss, compostas no espaço temporal supra referido, identificar as fontes usadas, criar uma linha de procedimentos interpretativos que derivam do tipo de fontes usadas e documentar a aplicação dos mesmos em cada uma das obras supra referidas.

A metodologia usada em cada obra consiste numa contextualização, na identificação das fontes usadas, numa análise estrutural e na identificação do tipo de empréstimo musical. Os procedimentos propostos pretendem conferir a possibilidade de criar uma diferenciação, consciente e fundamentada, do material tomado por empréstimo musical por Goss com base nas características das fontes usadas através de uma modelagem dos elementos interpretativos.

Palavras chave: Abordagem Interpretativa, Empréstimo Musical, Fontes, Stephen Goss, Guitarra Solo

Abstract

Tecnical interpretative aspects in Stephen Goss solo guitar music composed between 2001 and 2017.

The influence of the sources in the development of an interpretation.

This work dwells in the research field of musical borrowing and on its implications in the performance of Stephen Goss's solo guitar music composed between 2001 and 2017.

The objectives were to demonstrate the influence of the sources in the interpretation Goss solo works for guitar composed it the time gap supra referenced, to identify the sources, to create a line of interpretative procedures derived from the types of sources used and to document their application in each of the referenced works.

The methodology used consists of a contextualization, in the identification of the used sources, a structural analysis and in the identification of the type of musical borrowing.

The proposed procedures intended to create a conscious differentiation of the borrowed material by Goss based on the characteristics of the quoted material in the used sources through the modelling of the interpretative elements.

Keywords: Interpretation approach, Musical Borrowing, Sources, Stephen Goss, Solo Guitar

Introdução

O contacto inicial com a música de Stephen Goss foi circunstancial, um acaso que decorreu de um hábito antigo, a aquisição aleatória de partituras para o simples prazer de leitura e descoberta musical. A aquisição da obra *El Llanto de los Sueños* (2014c), incentivada pela descrição contida nas notas de programas de Stephen Goss e por associações subsequentes, incrementou a curiosidade inicial sobre este compositor e a sua produção musical. Inevitavelmente novas obras foram adquiridas, nomeadamente a sua *Sonata* (2014h) e *The Chinese Garden* (2014b). Com o estudo destas obras foi identificado um padrão de procedimentos que, no nosso entender, justificavam serem objeto de uma investigação mais aprofundada. O primeiro procedimento a investigar foi a forma como o compositor geriu o parâmetro de ressonância. Nestas obras, Goss controlava a ressonância física do instrumento de forma a criar texturas sonoras que permitiam uma sustentação e assim originava uma continuidade e um *legato* ilusório. O segundo procedimento foi a ressonância histórica presente, ou seja material usado como fonte ou base de composição destas obras cuja presença é constante ao longo das mesmas. Estes dois procedimentos conjugados conduziram assim a uma investigação que culminou no trabalho de mestrado de 2011. O trabalho centrou-se nas três obras supra referenciadas, estas formavam um ciclo onde verificámos a evolução e a gestão do parâmetro ressonância. Apesar do trabalho de 2011 encontrar-se circunscrito às três obras anteriormente citadas foram realçadas linhas de investigação futuras, mais concretamente no que concerne à presença das fontes e quais as implicações que as mesmas podem ter na atividade performativa. A imersão na produção musical de Stephen Goss foi prosseguida nos anos seguintes. Novas obras foram adquiridas, estudadas, interpretadas e foram estabelecidos diálogos pessoais com o compositor. O estudo das mesmas evidenciou novamente padrões de procedimentos agora familiares. Padrões esses que constituíram as duas premissas investigadas no mestrado em música da Escola Superior de Música de Lisboa durante os anos de 2009 e 2011. O trabalho de 2011 colocou em primeiro plano a ressonância física e as suas implicações na interpretação, destacando em segundo plano o material tomado por empréstimo, o que à data foi designado por ressonância histórica. Ao aprofundar o estudo da produção musical para guitarra solo deste compositor verificou-se uma presença significativa de material tomado por empréstimo musical. Consequentemente, a partir da extensa presença do que anteriormente foi designado por ressonância histórica, novas questões surgiram. Seria a presença deste material somente um recurso composicional? Poderiam as fontes da qual o material foi retirado contribuir para a formulação de possibilidades interpretativas? Esta curiosidade conduziu assim a uma nova investigação, agora na Universidade de Évora, no curso de doutoramento em música e musicologia na especialidade de interpretação.

A pesquisa narrada no presente trabalho, enquadrada na área de investigação denominada por *Musical Borrowing*/emprestímo musical,¹ tem como objetivos demonstrar a influência das fontes usadas por Goss

¹Tendo em conta que já existe precedência na tradução do termo *Musical Borrowing* para português optámos por manter a tradução já existente de forma a evitar dispersão em futuras pesquisas.

no desenvolvimento de um modelo de interpretação das suas obras para guitarra solo, compostas no espaço temporal compreendido entre os anos 2001 e 2017. Identificar as fontes usadas por Stephen Goss em cada uma das suas obras para guitarra solo. Criar uma linha de procedimentos interpretativos que derivem do tipo de fontes usadas. Documentar a aplicação dos procedimentos interpretativos criados em cada uma das obras supra referidas. Uma vez que este compositor encontra-se vivo e em plena atividade, estabelecemos um âmbito temporal que tem como limite inferior a data da primeira obra para guitarra solo em catálogo e a data da última obra, composta dentro do prazo inicial de conclusão deste doutoramento.

Numa perspectiva musicológica este trabalho confluí a diversa e dispersa informação existente sobre Stephen Goss. Ao concentrarmos neste trabalho a referida informação, temos como intuito elucidar o leitor sobre o processo de composição de Stephen Goss, o seu interesse na colaboração com intérpretes e a relevância da colaboração no resultado final de cada obra. Com este trabalho pretendemos também oferecer a localização do material extraído das fontes e identificar os tipos de empréstimo usados por Goss, tal como foram definidos por Brukholder no seu trabalho de 1994. Os procedimentos aqui desenvolvidos têm como propósito possibilitar ao intérprete uma reflexão e uma caracterização fundamentada do material tomado por empréstimo musical no que concerne à dinâmica, à articulação, ao timbre, à agógica e à formação de grupos melódicos/rítmicos. A fundamentação supra referia assenta nas características do material usado por empréstimo musical que permitem diferenciar-lo dentro da nova obra na qual se encontra.

A metodologia desenvolvida empregue a cada uma das treze obras para guitarra solo de Stephen Goss que integram este trabalho divide-se em três etapas. Na primeira etapa, apresentamos o impeto inicial que levou o compositor a compor a obra e referenciamos as fontes usadas por Goss. Na segunda etapa apresentamos uma análise estrutural da obra onde estão identificadas as secções internas da obra. A terceira etapa consiste na identificação dos excertos usados por empréstimo musical recorrendo a um processo de comparação entre o material da fonte tomado por empréstimo musical e a forma com o mesmo foi usado por Goss, tendo em conta os tipos de empréstimo musical propostos por Burkholder (1994). Pretendeu-se assim reunir elementos que permitissem caracterizar essas mesmas fontes dentro da obra de Goss. Após a conclusão do processo de identificação e localização de cada excerto aplicamos os procedimentos interpretativos desenvolvidos neste trabalho. A identificação das fontes possibilitaram uma classificação e uma divisão das mesmas em dois grande grupos, as fontes de música vocal e as fontes de música instrumental. A partir desta classificação foram desenvolvidos dois procedimentos interpretativos distintos. No caso do material usado ser oriundo de música vocal pretendeu-se replicar a articulação inerente ao texto presente na fonte, para tal recorreu-se ao sistema de classificação de consoantes quanto ao modo de articulação de forma a identificar o tipo de micro-articulação a aplicar. No caso do material usado ser oriundo de música instrumental procurou-se replicar o timbre resultante das forças instrumentais que integram esse material através da modulação do timbre da guitarra.

No que concerne à sua estrutura, este trabalho encontra-se dividido em cinco capítulos. Iniciamos o primeiro capítulo, *Estado da Arte*, com um enquadramento na área de investigação deste trabalho sucedido por uma breve biografia de Stephen Goss, o compositor das obras aqui abordadas. Segue-se o *corpus* de investigação sobre o autor, com o respetivo posicionamento acerca do mesmo. É apresentada também uma caracterização do estilo composicional de Goss, fazendo referência à sua colaboração com intérpretes, a relevância da mesma e a respetiva implicação no resultado final da composição das suas obras. A composição para guitarra também é abordada neste capítulo. O propósito foi elucidar o leitor sobre a importância do parâmetro ressonância na obra para guitarra deste compositor. No segundo capítulo, *Procedimentos Interpretativos*, foram sintetizados os elementos interpretativos que estão à disposição de cada intérprete e como os mesmos são manuseados na guitarra clássica. Classificaram-se as fontes usadas por Goss, consoante o tipo de composição, o tipo de impeto gerado, o tipo de fonte e a influência da mesma na interpretação. Por fim é apresentada uma proposta de procedimentos a tomar, consoante a classificação de cada fonte. O terceiro capítulo, *Aplicação dos Procedimentos* tal como o título sintetiza, consiste na aplicação dos procedimentos interpretativos propostos em cada uma das obras para guitarra

solo de Stephen Goss. Para cada obra é apresentada uma tradução das notas de programa de Goss onde são identificadas as fontes, uma análise estrutural de cada obra e o tipo de empréstimo musical usado. Seguidamente são propostos os procedimentos interpretativos a aplicar. No quarto capítulo, *Recitais*, são abordados os três recitais efetuados ao longo do curso de doutoramento. Aqui, para além de ser referida a data e o local de cada recital, é também justificada a escolha do programa que integra cada um dos recitais. O quinto e último capítulo foi reservado para as *Considerações Finais* onde constam as reflexões realizadas sobre a investigação levada a cabo neste trabalho, o contributo das mesmas e as eventuais linhas de investigação futuras.

1

Estado da Arte

Nothing is original. Steal from anywhere that resonates with inspiration or fuels your imagination. Devour old films, new films, music, books, paintings, photographs, poems, dreams, random conversations, architecture, bridges, street signs, trees, clouds, bodies of water, light and shadows. Select only things to steal from that speak directly to your soul. If you do this, your work (and theft) will be authentic. Authenticity is invaluable; originality is non-existent. And don't bother concealing your thievery – celebrate it if you feel like it. In any case, always remember what Jean-Luc Godard said: 'It's not where you take things from – it's where you take them to.'

Jim Jarmusch, *The Golden Rules of Filming* (2004)

A quinta regra do cineasta Jim Jarmusch é um repto à criatividade, à imaginação sem barreiras, sem limites, onde tudo serve como ímpeto para a criação. O seu incentivo à apropriação sem preconceito como semente para a inspiração, de certo modo espelha o impulso criador presente em cada artista que o conduz através dos processos utilizados de forma a alcançar o objetivo final. Este *roubo* não é exclusivo do cinema nem é uma particularidade contemporânea, sendo possível verificar este empréstimo nas diversas áreas de conhecimento. Esta apropriação intencional e por vezes inconsciente, é fundamental para o desenvolvimento do ser humano, uma vez que a aquisição de aprendizagens, conhecimentos e capacidades dependem desta apropriação. É a partir deste processo de aquisição de informação que o ser humano vai transformar, reciclar e combinar os dados adquiridos de forma a criar algo *novo* ou a apresentar algo antigo reconfigurado num novo contexto. Numa retrospectiva histórica, constatamos que a imitação é um processo fundamental na aprendizagem. Quando um bebé tenta reproduzir os primeiros sons ele está a desenvolver a sua capacidade de comunicar e as suas primeiras palavras surgem por imitação. As primeiras aulas de instrumento incluem sempre algum tipo de imitação, seja ele um procedimento motor, uma técnica instrumental, a execução de uma frase, uma articulação ou uma ideia musical. Todo o processo de aprendizagem tem por base a imitação, seja a repetição de conceitos, comportamentos, movimentos ou sons, essa replicação é um dos elementos centrais na consolidação do conhecimento.

Tal com no cinema também em música recorremos a material pré-existente para a composição de novas obras. Na realidade esta é uma prática bastante antiga que pode ser verificada em todas as épocas da história da música. O tema *L'homme armé*, foi usado por compositores como Jean de Ockeghem (ca.1410-1497), Josquin des Prez (ca.1450/55-1521) e Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525/6-1594) tendo cada um composto uma missa *L'homme armé*. Árias de diversas óperas foram usadas como temas para séries de variações, harmonizações de temas populares e canções, entre outros, como as célebres *12 variationen liber Ah vous dirais-je Maman für das Pianoforte* (1878) de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791). O op.2 de Fryderyk Chopin (1810-1849) para piano e orquestra, *Variationen über Là ci darem la mano für das Pianoforte mit begleitung des Orchestres* 1880, usa como tema de base para o seu conjunto de variações a ária *Là ci darem la mano* da ópera *Don Giovanni* de Mozart. Na sua *sinfonia* (1968), Luciano Berio (1925-2003) incorporou diversos materiais musicais externos dos quais destacamos o *scherzo*, terceiro andamento da segunda sinfonia de Gustav Mahler (1860-1911), presente no terceiro andamento *In Ruhig Fließender Bewegung*.

No que concerne à guitarra clássica verificamos de igual forma, o recurso ao empréstimo musical, no vasto repertório composto para este instrumento. A título de exemplo destacamos o temas e variações, uma forma muito usada por compositores guitarristas tais como: no período clássico: Op. 9 (1826) sobre o tema *O cara armonia* de Mozart do espanhol Fernando Sor (1778-1839) ou a *Rossiniana* Op. 119 (1822) do italiano Mauro Giuliani (1781-1829) que usa temas de óperas de Rossini (*Assisa a piè d'un salice de Otello* (1820), *Languir per una bella*, *Ai capricci della sorte* e *Caro, caro ti parlo in petto* de *L'Italienne à Alger* (2006) e *Cara, per te quest'anima de Armida* (1998)). No período romântico, o recurso ao empréstimo musical continuou a verificar-se, salientamos as *Air varié de l'opera de Bellini I Capuleti e i Montecchi* (2007) de Giulio Regondi (1822-1872). No séc. XX/XXI esta prática é continuada por compositores guitarristas como Leo Brouwer (b.1934) com as suas *variações sobre um tema de Victor Jara* (2010) ou ainda nas suas sonatas onde encontramos citações de Beethoven na primeira sonata, Tárrega na terceira sonata (2012) e Luís de Milan na quinta sonata (2016). Compositores não guitarristas que escreveram para este instrumento, tais como Nicholas Maw (1935-2009) com o seu *Music of Memory* (1991) a partir de um fragmento de Mendelson (1809-1847) e Toru Takemitsu (1930-1954) com o seu *Folios* (1974) onde consta um excerto da Paixão segundo São Mateus de Bach, também recorreram ao empréstimo musical.

Este uso de material externo tem sido tratado como um aspecto que surge dentro de um período da história, associado a um género específico, a um compositor, a um intérprete, a um período da história ou a um estilo musical como o *bebop* (Burkholder, 1994, p. 851). No entanto, o musicólogo J. Peter Burkholder no seu artigo de 1994 defendeu e justificou a necessidade da existência de um campo de investigação centrado

no *musical borrowing*. Conhecer de que forma um compositor ou improvisador usa as ideias retiradas de outro, pode alertar-nos para tipos de empréstimo que poderiam não ser identificados e pode aguçar a nossa habilidade em distinguir várias práticas que, de outra forma, poderiam ser confundidas (Burkholder, 1994, p. 851). No mesmo artigo, Burkholder define *musical borrowing*, doravante designado por empréstimo musical, como o ato de tomar algo de uma obra musical pré-existente e usá-lo numa nova obra musical. Este *algo* pode ser qualquer coisa, desde uma melodia até a um plano estrutural. No entanto, deve ser suficientemente individual de forma a que seja identificável a sua proveniência de uma obra particular e não de um repertório genérico (Burkholder, 1994, p. 863). No seu estudo sobre a música Charles Ives (1874-1954), Burkholder 1994, p. 852 encontrou similaridades entre os procedimentos que Ives usou e os empregues por compositores renascentistas: o uso de alusão melódica, o uso de modelos estruturais, a sobreposição de melodias pré-existentes a novas melodias, a elaboração de novos acompanhamentos para melodias pré-existentes ou o uso de melodias pré-existentes como numa missa de *cantus firmus*. Este autor também realçou, numa referência direta ao artigo *Influence: Plagiarism and Inspiration* (1980) de Charles Rosen, que no repertório dos séc. XVIII e XIX é possível verificar que os compositores continuaram a usar material por empréstimo musical. No artigo de Rosen é apresentado um excerto de uma carta de Mozart a seu pai onde justifica o arranjo que elaborou a partir da ária *Non so d'onde viene* de J. S. Bach. Mozart tinha como objetivo escrever uma ária que se distanciasse da de Bach (Rosen, 1980, p. 87). No mesmo artigo, encontram-se exemplos do recurso ao empréstimo musical da parte de Mozart, que recorreu à música de Haydn (1732-1809) e por parte de Brahms (1833-1897) que recorreu à música de Beethoven e de Chopin. Nestes exemplos, o empréstimo musical consiste em paráfrases como no caso de Mozart, alusões e modelações no caso de Brahms. Burkholder (1994) sistematiza as vantagens e a necessidade de um campo de investigação centrado no empréstimo musical inserido no âmbito da musicologia e da composição, no entanto, como iremos demonstrar, este campo de investigação pode também contribuir para o estudo e para a interpretação de obras. Se por um lado o empréstimo musical, enquanto campo de investigação, é relevante para a caracterização do estilo de um compositor e na forma como este último gera e explora o empréstimo musical, o mesmo também se revela uma fonte de informação relevante para a interpretação. Na perspectiva do intérprete, a premissa do material temático tomado por empréstimo musical ser identificável é essencial para que a fonte da qual este material provém possa ser equacionada enquanto elemento gerador de possibilidades interpretativas, ou seja, a relevância do material depende do grau de perceptibilidade do mesmo. As possibilidades de interpretação podem consistir, por exemplo, na escolha da articulação, do timbre, na valorização de algumas notas em detrimento de outras, no fraseado ou na amplitude de vibrato. Desta forma, as opções interpretativas podem ser estimuladas por um corpo de informação mais abrangente que engloba as fontes usadas, o contexto que originou a obra e a própria obra composta. Assim sendo, é fundamental compreender como é que o material tomado por empréstimo musical pode ser trabalhado e dissimulado para que seja possível identificar o mesmo dentro de uma obra. O estudo da música de Charles Ives permitiu a Burkholder identificar catorze tipos de empréstimo musical usados pelo compositor. Assim, o autor elaborou uma categorização que tem como premissa a forma com o objeto sonoro tomado por empréstimo é manuseado. São eles a modelagem - *modeling*, a variação - *variations*, a paráfrase - *paraphrase*, o arranjo - *arranging*, a re-harmonização - *setting*, o cantoção - *cantus firmus*, a rapsódia - *medley*, o *quodlibet*, a alusão estilística - *stylistic allusion*, a citação programática - *programmatic quotation*, a re-harmonização cumulativa - *cumulative setting*, a colagem - *collage*, o *patchwork* e a paráfrase estendida - *extended paraphrase*. Na tabela 1.1 da página 4 compilamos as catorze possibilidades de empréstimo musical tal como definidas por Burkholder (1994, p. 854).

Tabela 1.1: Categorias de *Musical Borrowing* definidas por Burkholder (1994, p. 854).

Categoría	Descrição
Modeling/ Modelar	Modelar uma obra ou uma seção a partir do aspecto de uma obra existente.
Variations/Variações	Variação de uma melodia já existente.
Paraphrase/Paráfrase	Parafrasear, reafirmar o sentido melódico de uma melodia de forma a formar uma nova melodia.
Arranging/Arranjo	Arranjar uma obra para um novo efetivo instrumental.
Setting/Re-harmonização	Re-harmonizar uma melodia pré-existente.
Cantus Firmus/Cantochão	Usa uma melodia em notas longas sobre a qual são sobrepostas novas texturas em figurações mais rápidas.
Medley/Rapsódia	Sequência de duas ou mais melodias pré-existentes.
<i>Quodlibet</i>	Combinar em contraponto ou em sucessão rápida duas ou mais melodias.
Stylistic allusion/Alusão estilística	Aludir, não a uma obra específica mas a um estilo genérico.
Programmatic quotation/Citação programática	Usar um melodia existente para providenciar uma ideia ou conceito extra-musical.
Cumulative setting/Re-harmonização Cumulativa	A melodia tomada por empréstimo musical surge na sua forma integral no fim ou perto do fim da obra. Esta é precedida por desenvolvimentos de motivos retirados dessa melodia.
Collage/Colagem	Usa várias citações e paráfrases de melodias em justaposição.
Patchwork	Combinar fragmentos de duas ou mais melodias.
Extended paraphrase/Paráfrase extendida	Quando uma melodia de um obra é integralmente uma paráfrase de uma peça já existente.

Na perspectiva da linha de investigação aqui explanada, entende-se que a compreensão dos diversos tipos de empréstimo musical confere não só a possibilidade de identificar o material tomado por empréstimo, mas também viabiliza a definição de eventuais possibilidades interpretativas que ajudem a caracterizar e

a realçar esse mesmo material. Na óptica abordada neste trabalho, o grau de transformação, mutação ou alteração à qual é submetido o material tomado por empréstimo musical é um aspeto de grande relevância. A possibilidade do mesmo ser reconhecido pelo intérprete é essencial para que este possa implementar as opções interpretativas aqui propostas. As catorze categorias de empréstimo musical, tal como foram definidas por Burkholder, podem ser agrupadas por grau de reconhecibilidade do material tomado por empréstimo. *Setting, Cantus Firmus, Medley, Transcription, Programmatic Quotation e Cumulative setting* serão as de maior grau de reconhecibilidade pois o material mantém a sua identidade melódica. *Modeling, Variations, Parafrase, Quodlibet, Stylistic Allusion, Collage, Patchwork e Extended Paraphrase* modificam ritmicamente, harmonicamente e melodicamente o material tomado por empréstimo. A incursão no universo sonoro da música para guitarra solo de Stephen Goss, proposta neste trabalho, recorre às catorze categorias propostas por Burkholder. Esta categorização oferece não só uma diferenciação dos procedimentos usados por Stephen Goss mas também uma identificação eficiente do material temático fonte, uma vez que o intérprete passa a encontrar-se consciente e alerta sobre os eventuais procedimentos.

Sendo a música de Stephen Goss assumidamente repleta de citações e referências, incorporando por vezes transcrições ou excertos melódicos tomados por empréstimo musical para serem usados como elemento gerador de possibilidades composicionais, até onde podemos verificar a influência dessas citações e referências? Uma vez que as mesmas são transformadas e incluídas numa nova estrutura e num novo contexto musical, poderão estas fontes serem consideradas como informação relevante aquando da tomada de escolhas interpretativas? Goss afirma que: '[...] as citações usadas servem um propósito e se procurarem atentamente poderão descobrir-lo' (tradução livre) (Cooper, 2008b, p. 31). Para o intérprete são deixadas várias pistas nas notas de programa das suas obras editadas onde é possível consultar contextualizações nas quais encontram-se referenciadas as obras que serviram de fonte. Não podemos deixar de referir o papel cultural que o material tomado por empréstimo pode inferir. David Metzer (2003, p 2.) afirma que uma citação aporta em si o potencial de operar como um agente cultural.¹ Quando uma citação é reconhecida, esta evoca no receptor a memória que este possui sobre a referida citação, o seu eventual significado, toda e qualquer ligação emocional, tal como o conhecimento factual e cultural intrínseco à mesma. Essa associação será mais profunda quanto maior for o conhecimento do ouvinte sobre a referida fonte. A associação cultural assim criada permite ao ouvinte estabelecer um juízo estético que o posiciona em relação à nova obra. Por outro lado a referida associação, quando reconhecida, desafia o próprio ouvinte a se auto-questionar sobre o porquê da presença deste material na nova obra. Desta forma, a citação participa e molda a percepção do *discurso cultural*, papel este que é intrínseco ao gesto. Quando um compositor retira material de uma obra, ele *bebe* não só a melodia mas também a associação cultural dessa obra, como tal, o compositor pode usar essa associação ou transformá-la. Estas manipulações fornecem assim, um meio para o compositor comentar tópicos culturais e reconfigurar relações culturais fundamentais (Metzer, 2003, p 2.). Esta referenciação pode suscitar, também no intérprete, questões sobre o porquê da referência e onde as mesmas poderão estar. Para um intérprete compreender, a origem do material, o seu papel cultural tal como definido por Metzer e a forma como o mesmo é transformado tal como explanado por Burkholder, configura uma fonte valiosa de informação que pode oferecer um maior entendimento da obra e permitir atribuir um significado interpretativo à mesma. Metzer (2003, p 4.) divide o empréstimo musical em três categorias: a citação, a alusão e paráfrase. Para Metzer, a citação desmarca-se das restantes formas de empréstimo musical pela proeminência do material pois este destaca-se da restante música circundante. Enquanto que a citação é caracterizada pelo uso de breves excertos, a alusão consiste numa sugestão ou numa reminiscência do original. Por sua vez, a paráfrase usa o original como modelo. A categorização proposta por Metzer tem como premissa o grau de significado cultural que o material pode inferir. A citação possui o grau mais elevado, uma vez que o material surge inalterado. A paráfrase é o grau mais reduzido, pois o material pode ser manipulado ao ponto de ser irreconhecível. A alusão encontra-se no grau intermédio, apesar do material desta categoria não ser idêntico ao original ele mantem

¹METZER, David: historiador e professor associado na Universidade da British Columbia em Vancouver.

traços e características que sugerem a proveniência do mesmo, aludindo ao carácter da fonte. Em suma, quanto mais evidente e inalterado o material usado estiver, maior a possibilidade de aporte cultural por parte do ouvinte e do intérprete. Tendo como base a categorização proposta por Mezter, podemos definir um sistema que nos confere a possibilidade de classificar o material tomado por empréstimo musical de acordo com o potencial do mesmo ser identificado, reconhecido e consequentemente do potencial deste material operar como um agente cultural. Desta forma, não tendo encontrado uma designação que melhor sintetize esta categorização, iremo-nos doravante referir à possibilidade do material tomado por empréstimo musical ser identificado, reconhecido e de operar como um agente cultural por um índice de reconhecibilidade que designamos de *potencial de Metzer*. Neste índice temos 3 patamares. No mais elevado temos a citação comum, onde o material temático tomado por empréstimo musical tem uma maior probabilidade de operar como agente cultural. Este é apresentado na sua forma original ou discretamente alterado de modo a não perder a sua identidade sonora e encontra-se em evidência dentro da textura musical. Aqui podemos incluir a transcrição, o *Medley/Rapsódia*, o *Setting/re-harmonização*, o *Quodlibet*, o *cumulative setting/re-harmonização cumulativa* e a citação programática. No segundo patamar temos a alusão, com um índice de reconhecibilidade médio e um consequente decréscimo na probabilidade do material tomado por empréstimo musical operar como agente cultural. Aqui, o material tomado por empréstimo musical apresenta grandes alterações mas mantém um grau de familiaridade que alude ao original. Este material nem sempre se encontra evidenciado dentro da textura musical e por vezes possui novo material sobreposto a si. Neste patamar inserimos a *Stylistic allusion/alusão estilística*, o *Cantus Firmus* e as Variações. No terceiro patamar, temos o índice baixo cuja probabilidade do material tomado por empréstimo musical operar como agente cultural é baixa. Neste patamar o material tomado por empréstimo musical sofreu elevadas modificações tendo perdido grande parte da sua identidade. Aqui também se inserem as replicações ou modelagens das estruturas das obras originais ao ponto das fontes só serem identificadas por uma análise detalhada. São inseridas neste patamar a Paráfrase, a Modelagem, o *Patchwork*, a paráfrase estendida e a *collage*. A classificação proposta, para além da estratificar os diversos tipos de empréstimo musical, também pode contribuir para a tomada de decisões interpretativas aquando da elaboração de uma interpretação. No índice alto, o material tomado por empréstimo musical surge inalterado, neste caso incorporar a articulação, o fraseado, o timbre e as eventuais indicações de agógica e de dinâmica presentes na fonte poderá exacerbar o referido potencial. No índice médio, o material tomado por empréstimo musical encontra-se sujeito a grandes alterações, mas em virtude deste manter um grau de familiaridade com a fonte usada viabiliza a inclusão de alguns dos elementos que caracterizam o material fonte. No índice baixo, o material tomado por empréstimo musical apresenta grandes modificações ao ponto da identificação do mesmo estar dependente de uma análise detalhada da obra. A inclusão de elementos como a articulação, o fraseado, o timbre ou a dinâmica presentes na fonte escolhida, devem ser equacionados com moderação uma vez que nestes casos, as alterações e as indicações às quais o material foi sujeito podem contrariar os elementos presentes na fonte selecionada. Na tabela 1.2 da página 7 apresentamos uma síntese onde constam os diversos tipos de empréstimo musical de Burkholder e os tipos de empréstimo musical de Metzer correlacionados com o índice proposto designado por *Potencial de Metzer*.

Tabela 1.2: Índice de reconhecibilidade/potencial de Metzer

Índice de reconhecibilidade	Descrição	Tipos de Empréstimo Musical (Burkholder)	Tipos de Empréstimo Musical (Metzer)
Alto	O material temático tomado por empréstimo musical tem maior probabilidade de operar como agente cultural. Este é apresentado na sua forma original ou discretamente alterado de modo a não perder a sua identidade sonora e encontra-se em evidência dentro da textura musical.	Transcrição, Medley, Setting, Quodlibet, Cumulative Setting Citação programática	Citação
Médio	Aqui o material tomado por empréstimo musical apresenta grandes alterações mas mantém um grau de familiaridade que alude ao original. Este material nem sempre se encontra evidenciado dentro da textura musical e por vezes possui novo material sobreposto a si.	Stylistic allusion Cantus Firmus Variações	Alusão
Baixo	Neste patamar, o material tomado por empréstimo musical sofreu elevadas modificações, tendo perdido grande parte da sua identidade. Aqui, também se insere a modelagem de estruturas das fontes ao ponto destas só serem identificadas por uma análise detalhada.	Paráfrase Modelagem Patchwork Paráfrase extendida Collage	Paráfrase

Stephen Goss, nas suas composições, recorre deliberadamente a fontes compostas por outros compositores para servir de material temático. Estas fontes usadas por empréstimo musical, não são simples citações textuais mas sim material temático que Goss explora, amplia e modifica durante o processo de composição das suas obras. O foco deste trabalho assenta na premissa de que as fontes usadas por Goss, para além de configurarem a matéria prima usada para o desenvolvimento das suas composições, também constituem um leque de informações que podem inferir nas decisões interpretativas que um intérprete toma durante a preparação e execução de uma obra. Este trabalho está centrado na obra de concerto para guitarra solo que Goss compôs entre 2001 e 2017. O limite temporal deriva do simples facto do compositor estar em plena atividade a produzir novas obras e esta investigação ter uma baliza temporal delimitada pela expectável data de conclusão deste doutoramento. O presente capítulo está estruturado em quatro secções. Na

primeira secção apresentamos a produção científica existente sobre a música de Stephen Goss. A segunda secção descreve o seu estilo composicional. Na terceira secção é focado o modelo de colaboração de Goss e a relevância do mesmo na produção musical deste compositor. A quarta e última secção deste capítulo descreve a composição de Goss para guitarra solo.

1.1 Investigação científica sobre Stephen Goss



Figura 1.1: Fotografia de Stephen Goss retirada do seu sítio oficial (Goss, 2014i).

Stephen Goss nasceu em 1964 em Carmarthenshire País de Gales, Inglaterra. Enquanto guitarrista foi membro do quarteto de guitarras *Tetra*, é professor de música de câmara na *Royal Academy of Music* em Londres, é professor catedrático de composição na universidade de Surrey e é o diretor do *International Guitar Research Center*.² Enquanto compositor possui uma produção musical bastante diversificada. O seu catálogo conta com obras orquestrais e grandes ensembles, música de câmara, duos e solos, múltiplas guitarras, piano solo, arranjos e cadências, música educacional e obras para guitarra solo.³ No que concerne ao *corpus* que constitui o estado da arte sobre a obra de Stephen Goss, verificou-se que o mesmo é reduzido. Apesar da sua crescente reputação enquanto compositor, a obra de Goss ainda não foi objeto de uma investigação científica suficientemente abrangente. Esta lacuna é justificada pelo facto de Goss ser um compositor ainda em plena atividade e só nos anos mais recentes é que tem vindo a ganhar notoriedade. No entanto, foi possível encontrar alguma literatura científica que incide sobre a sua produção musical. Apesar de diminuta foi-nos possível consultar a tese de doutoramento de 1997 do próprio Stephen Goss que consistiu na elaboração de um portfólio de composições e um documento escrito que explica e justifica

²Biografia detalhada no anexo B na página 247.

³Catálogo de obras no anexo A na página 241.

todo o processo usado na composição dessas obras. A tese de doutoramento de 2012 da violoncelista norte-americana Kimberly Patterson centrada na obra *Park of Idols* (2014f), a nossa tese de mestrado de 2011 centrada no ciclo *Sonata for Guitar* (2014h), *The Chinese Garden* (2014b), *El Llanto de los Suenos* (2014c), o capítulo da tese de 2010 do guitarrista inglês Jonathan Leathwood, sobre a colaboração em *Oxen of the Sun* (2014e) e a tese mestrado de 2013 do guitarrista eslovaco L'ubomír Kopkáš sobre *The Chinese Garden* (2014b).

A tese de doutoramento de Stephen Goss, *Musical Composition: Dreamchild and Arcadia* (1997), consiste num portfólio de composições e um documento escrito de apoio às obras que integram o referido portfólio. Nesta tese encontram-se descritos os processos de composição usados por este compositor à data da referida tese. Apesar de circunscrita a um período temporal passado, a informação contida nesta tese estabelece as bases para os processos e etapas compostionais usadas por Goss atualmente. Na introdução, o autor realça, em tom de prefácio, os conceitos centrais da linguagem musical que desenvolveu para compor *Dreamchild* (1997) e *Arcadia* (1997). Superfície e camadas, igual e oposto, citação e referência, geometria sagrada e quadrados mágicos, pré-composição, notas musicais, harmonia, ritmo, pós-composição e estilo, são onze os conceitos que usa para descrever a música que integra o seu portfólio e são estes conceitos que nos dão um maior entendimento sobre a sua produção musical. Para Goss:

[...] a música é poli-dimensional. Ela tem que criar um impacto intoxicante, imediato e hedonístico no ouvinte ao mesmo tempo que apresenta diversas camadas arquitetónicas para enriquecer o seu significado aquando novas e sucessivas audições. Paradoxalmente, deve manter-se suficientemente ambígua de forma a permitir a superimposição de interpretações externas e não depender da sua bagagem programática para atingir o seu efeito.

(Goss, 1997, p. 7)
(Tradução livre)

Este ponto de vista explica em parte as notas de programa que estão sempre inclusas nas edições das suas obras e que fornecem uma descrição programática. Apesar das mesmas não serem imprescindíveis para a fruição ou para a compreensão das suas obras por parte do ouvinte, permitem estimular o imaginário do mesmo. Na perspectiva do intérprete, as referidas notas têm uma grande relevância interpretativa. As mesmas fornecem um contexto sobre a génese das obras que elucida sobre as fontes usadas e providenciam dados para uma possível investigação. Goss (1997, p. 7) refere que a tentativa de reconciliar os opostos em geral, e os polos intelecto e intuição em particular é um tema importante e recorrente na sua música. Em *Dreamchild* (1997) estes opostos são simbolizados pela criança Alice e o adulto Lewis Carroll, em *Arcadia* (1997) pelos polos artísticos do classicismo e romantismo. Esta dicotomia revela-se importante não só para a compreensão das obras integrantes do portfólio da tese de Goss mas também para toda a obra composta desde então. A oposição de timbre, a oposição de articulações, a oposição de ressonância, a oposição de texturas são alguns dos exemplos que podemos encontrar na música de Goss. Por exemplo, em *Labyrinth* (2016a) verifica-se mais uma vez a oposição de estilos onde a variedade do material usado é oriundo de praticamente todos os períodos da história da música. As citações e referências, recursos assumidos pelo compositor, são presenças recorrentes em todas as suas obras. No caso das obras que integram o portfólio de composições da sua tese, ambas estão embebidas de referências e citações provenientes de uma variedade de fontes literárias e musicais. As referidas obras possuem um programa literário elaborado e cada citação ou referência foi escolhida pela sua relevância semiótica dentro da estrutura programática. Estas referências foram incorporadas por meio de cifras e criptogramas, de graçolas, de amalgamas de palavras, da distorção linguística e alegorias musicais. A música é referida com recurso à alusão estilística ou por retirar excertos musicais recorrendo ao *sampling*⁴ e filtrando citações de obras pré-existentes (Goss, 1997, p. 8). O fascínio de Stephen Goss pelo uso de relações geométricas e matemáticas em música direcionou-o a investigar a geometria sagrada de padrões islâmicos. Usou as relações numéricas da espiral e do *tetrakty*,⁵

⁴SAMPLING: é uma adaptação da técnica usada em géneros musicais populares tais como o *Hip Hop* e *Dance*.

⁵TETRAKTYS: um triângulo perfeito com diversos significados. Enquanto símbolo pitagórico, é usado para representar

usou as relações entre o retângulo dourado e os sete quadrados mágicos relacionados com os sete antigos planetas. Esta investigação providenciou uma multiplicidade de formas e relações numéricas que conseguiu integrar em todos os níveis da organização composicional. O seu processo pré-composicional começa com um mundo imaginário de sons gerado por fontes programáticas. As características destes sons são cristalizados em cores instrumentais e texturas. Posteriormente cria processos compostionais e materiais que realizam não só a música concebida como também refletem os aspectos mais relevantes do conteúdo programático (Goss, 1997, p. 8). As notas usadas em *Dreamchild* e em *Arcadia* derivam de gamas de sons *Pitch gamut*,⁶ matrizes de quadrados mágicos e citações. As citações podem ser filtradas através do uso destas gamas de sons ou empregando harmonias retiradas das matrizes de sons (Goss, 1997, p. 9). Em *Dreamchild* (1997) encontram-se várias gamas de sons tais como *HCE*,⁷ *CAGE*,⁸ *Queen Alice*,⁹ e o *White Knight*.¹⁰ Os acordes derivam de campos harmónicos gerados a partir das matrizes de sons ou das gamas de sons. Um acorde pode conter entre três a doze notas. No que concerne ao ritmo, quando o mesmo é rigorosamente controlado, segue um caminho dentro de uma matriz rítmica, outros momentos usa excertos rítmicos como modelos que derivam das citações selecionadas. Durante o processo de pós-composição, Goss tem como preocupação verificar que cada parte vocal ou instrumental possua algo de interessante para oferecer. A música pode ser difícil de executar mas oferece algum tipo de retorno como gratificação. Esta atenção é fruto da sua experiência enquanto intérprete. Por esse motivo o compositor dá grande enfase ao processo de edição. São as articulações e as detalhadas instruções de execução que fazem funcionar algumas das suas texturas musicais. Apesar da dificuldade em classificar a sua música, o autor reconhece que a mesma é pluralista e ajusta-se na definição de pós-modernismo de Paul Griffiths (1986, p. 122): ‘música que não está assente no futuro mas sim intemporal na sua pesquisa sobre o máximo de cultura que o compositor conseguir acomodar’ (tradução livre). Esta descrição consegue sintetizar o aglomerar de citações, referências e estilos nas suas obras. No entanto, o propósito não é a imitação de um passado ou a evocação do presente mas sim a relação entre os dois.

No capítulo *Ideas and idioms: composition, collaboration and interpretation in some recent guitar works* (2010) da tese de doutoramento de Jonathan Leathwood encontra-se relatado o processo colaborativo entre o próprio e Goss que culminou na composição de *Oxen of the Sun* (2014e). O processo colaborativo entre os dois permite compreender o *modus operandi* usado, que de certa forma moldou o processo que Goss usa na composição das suas obras para guitarra. *Oxen of the Sun* (2014e) é uma singularidade na produção musical de Stephen Goss. Esta obra tem a particularidade de um único instrumentista usar uma guitarra de dez cordas e uma guitarra de seis cordas em simultâneo. A sua génese está diretamente conectada ao dedicatário, Jonathan Leathwood, cujo contributo no processo colaborativo com Stephen Goss, consistiu no desenvolvimento de procedimentos que viabilizaram a transição e a execução simultânea dos dois instrumentos. Apesar da colaboração do dedicatário, todas as decisões relativamente à estrutura e forma da obra foram tomadas por Goss. Leathwood enfatiza o carácter de cada andamento e como a fonte usada correspondente contribui para a criação desse mesmo carácter. Este documento atesta também a abordagem metódica adotada por Goss na composição das suas obras, a sua extensa pesquisa e

a organização do espaço. A primeira fila representava a dimensão zero ou seja o ponto, segunda fila representava a primeira dimensão ou seja a reta, a terceira fila representava a segunda dimensão ou seja o plano cuja representação é um triângulo de três pontos e por fim a quarta fila cuja representação é um tetraedro definido por 4 pontos.

⁶PITCH GAMUT/Gamas de sons: são escalas que não reproduzem de forma idêntica em cada oitava.

⁷HCE: representa James Joyce, Harold ou Humphrey Chimpen Earwicker, o principal protagonista no livro de James Joyce *Finnegans Wake*. As siglas HCE possuem múltiplos significados: *Here Comes Everybody*, *Howth Castle and Environs*, *Cheepalizzy's Hane Exposition*. As siglas na notação anglo-saxonica representam as notas B C E, ou seja Si, Dó e Mi cuja relação intervalar é 2^a menor, 3^a maior ascendentes (Goss, 1997, p. 16).

⁸CAGE: representa John Cage. Este criptograma refere-se não só a John Cage mas também a uma jaula metafórica (Cage em inglês) em *If, My Darling*. As siglas C A G E correspondem às notas Dó, Lá, Sol, Mi cuja relação intervalar é 3^a menor, 2^a maior e 3^a menor descendente (Goss, 1997, p. 17).

⁹QUEEN ALICE: representa Alice: 2^a menor, meio tom cromático, 2^a menor, 2^a aumentada, 2^a menor, 2^a menor, 2^a maior, 2^a menor.

¹⁰WHITE KNIGHT: representa Lewis Carroll: 2^a maior, 2^a menor, meio tom cromático, 2^a maior, 2^a menor, 2^a menor.

partilha detalhada das suas ideias com o dedicatário. Pretendia-se encontrar também informação de como interpretar esse mesmo material ao nível da articulação, do timbre, da dinâmica e do fraseado, no entanto, não foram encontradas referências sobre os mesmos no capítulo consultado uma vez que o foco estava no processo de colaboração.

No nosso trabalho de 2011, foi abordada a forma como Goss explora, na guitarra, o parâmetro ressonância aplicado ao ciclo *Sonata* (2014h), *The Chinese Garden* (2014b) e *El Llanto de los Sueños* (2014c). Não só a ressonância física, mas também a ressonância histórica, ou seja, o material temático que Goss usou na composição do ciclo. A metodologia usada neste trabalho foi a análise documental onde o *corpus* foram as partituras das obras, os registos fonográficos dos dedicatários e entrevistas a Stephen Goss. A linha de investigação foi motivada pelo facto do ciclo de Stephen Goss, nunca ter sido executado na integra, uma consequência das obras que o constituem terem sido dedicadas a intérpretes distintos. Desta forma ‘*a macro estrutura formal subjacente ao ciclo nunca teve a oportunidade de ser verificada, assimilada e compreendida da mesma forma que a evolução da gestão do parâmetro ressonância, o elemento fulcral deste ciclo, nunca tinha sido verificada*’ (Mourinho, 2011, p. 13). No segundo capítulo intitulado *O ciclo para guitarra*, encontra-se descrita a gênese do ciclo e o elo comum a cada uma das obras que o compõe. A ideia de ressonância usada por Goss não se limita à ressonância física da guitarra, mas também ao que chamou ressonância histórica, o material temático que usou para a composição destas obras (Mourinho, 2011). Neste trabalho também encontra-se descrita a origem de cada uma das obras que compõem o ciclo, a estrutura de cada uma e são indicadas quais as fontes usadas por Goss. Destaca-se também a relevância da gestão e controlo que o compositor faz do parâmetro ressonância tendo sido proposta uma análise e uma estrutura de acordo com este parâmetro. Por exemplo, na *Sonata* (2014h):

[...] durante a maior parte do tempo o compositor explora a ressonância livre dando para isso indicações precisas para que o som perdure para além da sua notação [...]. Tendo como regra a gestão da ressonância obtemos um andamento com uma estrutura cujo elemento divisor é a forma como a ressonância é gerida (um binómio livre/exacto) e que gera o contraste necessário para esta obra: Alfa/Livre (A B C) - Omega/Exacto (D) - Alfa/Livre (E C') - Omega/Exacto (D) - Alfa/Livre (D' B' Coda).

(Mourinho, 2011, pp. 22-23)

Este procedimento analítico do parâmetro ressonância foi replicado em cada uma das obras que constituem o ciclo. O sistema de análise e classificação do uso do parâmetro ressonância tendo em conta a gestão da ressonância física verificado nesta tese é de grande relevância pois o entendimento da mesma guia o intérprete na escolha da digitação que melhor favorece essa mesma ressonância. Consequentemente, nesta tese também pode ser verificada a evolução da gestão do parâmetro ressonância ao longo das três obras que constituem o ciclo. Na *Sonata for guitar* (2014h) surgem alternadamente grandes secções de ressonância livre onde os sons se sobrepõem livremente e secções de ressonância controlada. Em *The Chinese Garden* (2014b) as grandes secções são substituídas por secções mais curtas e os blocos de ressonância também são menores. A última obra do ciclo, *El Llanto de los Sueños* (2014c), é a obra síntese do processo. A ressonância é controlada detalhadamente o que permite produzir uma sonoridade específica (Mourinho, 2011). Apesar de identificar as fontes usadas por Stephen Goss na composição das obras que constituem o ciclo e de serem propostas soluções interpretativas a partir dessas fontes, neste trabalho de 2011 não foi proposta qualquer conduta interpretativa que pudesse constituir uma linha de procedimentos a aplicar em situações e em obras de contextos e características musicais semelhantes. Também não foi abordada a restante obra para guitarra solo de Goss o que impossibilitou verificar se os procedimentos usados por Goss nestas três obras são replicados nas restantes, situação que permitiria definir uma característica da sua composição para guitarra. No entanto, foi deixada informação suficiente para prosseguir duas linhas de pesquisa distintas: a forma como as fontes podem influenciar e modelar os procedimentos interpretativos e a evolução da gestão do parâmetro ressonância.

Kimberly Patterson, na sua tese de doutoramento, *An Overview of Stephen Goss's, Park of Idols* (2012), indica alguns dos procedimentos que antecederam a composição da obra *Park of Idols* (2014f) de Stephen Goss e descreve cada um dos andamentos que fazem parte desta obra. O *corpus* usado por Patterson na elaboração da sua tese engloba as partituras, os contactos pessoais com Goss e os registos fonográficos das obras que serviram de modelo para o compositor. Sendo principalmente descritiva, a tese de Patterson tem como principal objetivo apresentar e clarificar o conteúdo programático de cada andamento. A obra é descrita como uma composição com um amplo espectro sonoro de possibilidades, caracterizada como um *pastiche* caleidoscópico que transporta o violoncelo e a guitarra através de variados estilos, desde o *rock* ao *avant-garde*, da música clássica ao *jazz*, uma obra sonicamente imprevisível (Patterson, 2012). Esta descrição salienta o ecletismo verificado nas composições de Goss. Da mesma forma que em *Oxen of the Sun* (2014e) o compositor pediu a colaboração de Leathwood para a escolha do material temático, também em *Park of Idols* (2014f) Goss solicitou aos dedicatários que lhe sugerissem artistas, álbuns ou composições de qualquer género musical que estes admirasse (Patterson, 2012, p. 2). Este pedido do compositor reforça a premissa de que Goss pretendia criar uma obra que satisfizesse os dedicatários. Desta forma, ao tentar satisfazer as necessidades musicais dos dedicatários e procurar estabelecer uma ligação afetiva entre a obra e os dedicatários, Goss aumenta a probabilidade da obra ser executada mais vezes. O ímpeto inicial desta obra teve repercussão no próprio título da obra que acaba por adquirir um simbolismo próprio.¹¹ No segundo capítulo, *Overview of movements*, Patterson indica, para cada andamento de *Park of Idols* (2014f), qual o material temático usado por empréstimo musical por Goss e qual o *herói* correspondente. A narrativa poética escolhida pela autora procura ilustrar o carácter de cada um dos andamentos e das fontes. No terceiro e último capítulo, *Conclusion*, Patterson realça as características de *Park of Idols* (2014f) enquanto nova adição ao repertório de música de câmara para guitarra e violoncelo. (Patterson, 2012, p. 20). A tese de Patterson é maioritariamente descritiva, embora realce a origem do material temático usado por Goss e enfatize o processo colaborativo, não propõe nenhum procedimento interpretativo, propostas interpretativas ou técnicas que possam auxiliar na interpretação desta obra, no entanto, na descrição de cada um dos andamentos, ao enfatizar as fontes, ilustra o ecletismo da música de Stephen Goss. Tal como na nossa tese de mestrado de 2011 e na tese doutoramento de Leathwood de 2010, encontramos novamente destacado o uso que Goss faz do material temático externo e a relevância deste na sua estética composicional, não obstante, as linhas de investigação de cada um dos trabalhos até agora revistos não aprofundaram as implicações das fontes usadas na interpretação das obras de Stephen Goss.

A tese de mestrado de L'ubomír Kopkáš, *Stephen Goss – gitarová tvorba* (2013), aborda a obra *The Chinese Garden* (2014b). Encontra-se dividida em duas partes, a primeira sumariza a vida, a obra e as influências musicais de Stephen Goss. A segunda parte aborda a análise técnica de *The Chinese Garden* (2014b). Nesta segunda secção Kopkáš analisa cada um dos andamentos que compõem *The Chinese Garden* (2014b). A metodologia usada por Kopkáš levou em consideração os parâmetros, a estrutura, o número de compassos, a métrica, o tempo, a articulação geral, o ritmo, a melodia, a dinâmica geral por secções, a harmonia geral e a análise interpretativa. Com os resultados da sua análise construiu quadros descritivos para cada um dos parâmetros em cada um dos andamentos que constituem *The Chinese Garden* (2014b). O sistema de análise de Kopkáš permite verificar a evolução de cada um dos parâmetros por ele selecionados no decurso de cada andamento, sendo assertiva na generalidade. Na sua análise interpreta as diversas figurações de padrões de mão direita de *arpeggios*, *tremolo* ou *campanellas*¹² que ocorrem nos vários andamentos de *The Chinese*

¹¹ *Park of Idols* (2014f) recebe o seu nome de um quadro surrealista de 1938 do artista Paul Klee (1879-1940). A interpretação musical que Goss fez do quadro foi uma tradução das palavras *Park of idols* com um grupo de heróis musicais. Um grupo de heróis que incluíam Frank Zappa (1940-1993), Dmitri Shostakovich (1906-1975), Pat Metheny (b.1954), John McLaughlin (b.1952), Allan Holdsworth (1946-2017) e Robert Fripp (b.1946). Cada um dos seis andamentos presta assim homenagem a um destes ídolos fazendo referência ou citando a sua música. Estas citações são usadas como material que pode ser modificado, ampliado ou dissimulado. Esta prática é uma forma dos compositores prestarem homenagem aos seus ídolos musicais enquanto impõem o seu próprio estilo original na peça (Patterson, 2012, p. 2).

¹² CAMPANELLA: efeito que consiste na execução de uma melodia em que cada nota se sucede alternadamente em cordas diferentes de forma a permitir que duas notas fiquem a soar em simultâneo.

Garden (2014b), como formas de articulação. Em *Jasmine Flower* Kopkáš (2013) refere que são usadas três articulações: *arpeggio*, *campanella* e *tremolo*. A secção em *campanella* ocorre entre os compassos 34 e 37 e a secção em *tremolo* ocorre exclusivamente entre os compassos 38 e 44. As restantes secções apresentam uma textura que varia entre as duas e as três vozes onde são usados padrões de arpejos. Em *Red Flowers blooming all over the Mountains* as articulações usadas são o *tenuto* e a *campanella* (Kopkáš, 2013, p. 52). Mais uma vez Kopkáš interpreta *campanella* como uma articulação. Em *Blue Orchid* é repetida a mesma liberdade interpretativa onde voltam a surgir a *campanella* e o *arpeggio* como articulação (Kopkáš, 2013, p. 55). Como foi referido anteriormente a liberdade interpretativa de Kopkáš levou-o a considerar os *arpeggios*, a *campanella* e o *tremolo* como formas de articulação. No presente trabalho optou-se por manter a separação entre figurações, padrões de mão direita e articulação, assim sendo o termo articulação foi usado no sentido estrito da palavra e sempre referindo-se a *stacatto*, a *non legato* ou a *legato*. Kopkáš centrou-se na análise isolada de cada um dos parâmetros e criou tabelas descritivas para cada um deles, desta forma é possível verificar a evolução/variação isolada de cada um dos parâmetros. A opção de análise do autor pode ser ainda mais aprofundada se combinarmos todos os elementos numa só tabela. A tabela 1.3 da página 14 é uma compilação de todas as tabelas que Kopkáš criou para representar a análise do primeiro andamento *Jasmine Flower (Mo Li Hua)* de *The Chinese Garden* (2014b) de Stephen Goss. Desta forma é possível verificar como cada um dos parâmetros se relaciona com a estrutura formal da obra deste compositor. Esta compilação da informação fornecida por Kopkáš permite verificar que as secções *Intro*, *Intro'* e a *Coda* possuem harmonia, articulação e métrica idênticas. O momento de maior tensão de dinâmica ocorre em *forte* no compasso 27 na secção *B* que é também a secção onde ocorrem maiores variações de dinâmica.

Tabela 1.3: Compilação dos Quadros de análise de Kopkáš: *Jasmine Flower*

Jasmine Flower (Mo Li Hua)									
Estrutura	Intro		A		B		A'		A''
Compassos	C1-C11		C12-C25		C26-C44		C45-C54		C55-C58
Dinâmica	p	mf	ppp	ppp	Background becoming foreground	mf	f	p ppp/mf	mp
Compassos	C1-C8	C9-C11	C12-C24	C25	C26	C27	C28-C31	C32-C33	C34-37
Harmonia	Gmaj9, D69, G79, D69	Cmaj69, G69, Dm69, G69, Dm69, G69, Dm69, G7sus4	G, Dm9, G6, Dm13+, G6, Dm9, G6, Dm19, G6, Dm6, C/E, Dm9-5-, C/G, F, G11/F	G9, Dm13+, G6, Dm9, F, Em7, Dm7, G69, Em, F sharp 7/5-9-	Dm69/F, G69, Em, F sharp 7/5-9-	Cmaj11+, Fmaj 13/A, G69	G68, Dm69, Em7, G7/9/13	G7/9/13, G, Dm 9 sus4	G6, Dm69, G7/9/13
Compassos	C1-C8	C9-C11	C12-15	c16-19	c20-25	C26-27	C28-33	C34-37	C38-44
Métrica	<i>Very freely, always blurred and resonant</i>		(4/4)		(3/4)		(4/4)		(7/8) <i>Freely like the opening</i>
Compassos	C1-C8	C9-C27	C28-C33	C34-C57	C45-47	C48-54	C55-57	C58	C59-65 C66-81
Tempo	<i>Accelerando.... More in time =c72</i>		<i>Molto espressivo</i>		<i>Molto espressivo</i>		<i>Molto rubato ad lib. All fin</i>		<i>Freely like the opening</i>
Compassos	C1-C8	C9-C11	C12-C58	C12-C58	C12-C58	C12-C58	C58	C58	C59-C81
Articulação Geral	<i>arpeggio</i>		<i>Tremolo</i>		<i>arpeggio</i>		<i>Tema popular Mo Li Hua</i>		
Ritmo	Ritmo muito simples com melodias ocultas marcadas com notas no soprano								
Melodia									

Kopkáš na sua tese identifica e apresenta quais as fontes usadas por Goss e quais as melodias tradicionais chinesas usadas (Kopkáš, 2013, p. 49). No entanto, a sua linha de investigação não o conduziu para uma reflexão sobre qual a função das mesmas fontes para a interpretação da obra o que permitiria identificar os pontos expressivos da melodia e assim aplicar esses mesmos pontos na obra de Goss . Apesar de identificar as canções que serviram de fonte para Goss ficou fora do seu foco considerar o texto de cada uma delas como contributo para a escolha de articulação.

Síntese

Tal como no nosso trabalho de 2011, os três autores Leathwood, Patterson e Kopkáš são concordantes no *corpus* usado para cada um dos seus trabalhos. Todos usam as partituras de Goss, entrevistas e contactos com o compositor como ponto de partida. Todos os autores identificam as fontes usadas pelo compositor, sendo concordantes que as mesmas contribuem para a interpretação das obras de Goss, no entanto, não clarificam de que forma as mesmas podem modelar a interpretação. A dissimulação do material usado por Goss é outro aspeto de destaque em cada um dos trabalhos, no entanto, só na tese de Goss é que os procedimentos composicionais são descritos detalhadamente. Patterson descreve as fontes usadas por Goss e como as mesmas foram selecionadas, mas não propõe decisões interpretativas. No nosso trabalho e no de Kopkáš abordamos uma obra em comum, *The Chinese Garden* (2014b), no entanto, seguimos linhas de investigação distintas. Kopkáš identificou as fontes usadas por Goss e propôs uma análise formal de cada um dos andamentos. Nós fizemos uma análise do parâmetro ressonância e propusemos um procedimento interpretativo (escolha de digitação) consequente desse parâmetro. Para além de nós, também Leathwood, Patterson e Kopkáš, fazem referência ao processo de colaboração de Stephen Goss e são concordantes na importância que o mesmo tem na produção musical de Goss e no resultado final desta, no entanto, somente Leathwood é detalhado. Sendo Leathwood o dedicatário de *Oxen of the Sun* (2014e), uma obra de Goss, teve um papel privilegiado no processo de colaboração tendo documentado e descrito esta colaboração na sua tese. A recorrente identificação das fontes usadas por Goss reforça a premissa proposta neste trabalho. Os autores que providenciaram o *corpus* de informação que constitui o estado da arte são claros ao identificar cada uma das fontes, no entanto, o foco da investigação de cada um conduziu-os para aspectos distintos. Desta forma deixaram em aberto a linha de investigação proposta neste trabalho.

1.2 Composição adaptação ou apropriação

Numa audição da música de Goss é logo possível sentir uma estranha familiaridade com um ambiente sonoro que, apesar de novo, apresenta elementos com os quais nos identificamos. Esta situação acontece pelo uso intencional de material temático retirado de obras já existentes. Cooper (Cooper, 2008b, p. 31) refere que: '*Goss sempre se interessou pela inclusão de citações na sua música. As citações estão presentes sempre por algum motivo e se refletirmos iremos descobrir a função das mesmas*' (tradução livre). Esta intertextualização não é exclusiva a Goss ou à música, a mesma pode ser verificada em todo o lado, dos filmes à televisão, na literatura ou na publicidade. Em música, nem sempre o seu propósito é ser reconhecida, por vezes a sua função está ligada ao processo de trabalho do compositor, não comprometendo a compreensão da obra (Cooper, 2008b, p. 31). Na música de Goss também é possível verificar o recurso ao *pastiche*.¹³ Na opinião do compositor, muitas pessoas ainda acham o *pastiche kitsch* e sentimentalmente desconfortável dando como exemplo a agitação que *Final Alice* (1976)¹⁴ de David Del Tredici (b.1937)¹⁵ causou ou o *pastiche* de Beethoven (1770-1827) que George Rochberg (1918-2005) compôs para o seu terceiro quarteto

¹³PASTICHE: imitação do estilo artístico de outro.

¹⁴FINAL ALICE (1976): ópera para soprano/narrador amplificado, grupo *folk* e orquestra de David Del Tredici (b.1937) que usa textos dos dois últimos capítulos de Alice no país das maravilhas de Lewis Carroll.

¹⁵TREDICI, David Del (b.1937): compositor e pianista norte-americano. A sua produção musical conta com uma ópera *Dum Dee Tweedle* (1990), obras para orquestra, obras para voz e orquestra, várias obras centradas no livro Alice no país das maravilhas de Lewis Carroll, obras solistas entre outras.

de cordas (Travis, 2013, p. 32). Tal como os compositores anteriormente citados, Stephen Goss também recorre ao pastiche nas suas composições, o seu *Guitar Concerto* (2012) é uma homenagem a Elgar (1857-1934). Este último está escondido sob a superfície da obra durante grande parte da obra, mas a dada altura é colocado em foco num *tutti* orquestral (Travis, 2013, p. 32).

Para Goss, interpretação, transcrição, arranjo, improvisação e composição não são atividades distintas com fronteiras claras entre si pois, apesar de achar útil a distinção destas atividades, ele considera a mesma artificial interessando-se em explorar a área cinzenta entre arranjo e composição (Travis, 2013, p. 32). Este posicionamento justifica a frequente inclusão de transcrições nas suas obras. A título de exemplo, verificamos que a *Sonata K.25*, andamento central de *Looking Glass Ties* (2016b), é uma transcrição da *Sonata K.25* (1978) de Domenico Scarlatti (1685-1757), bem como o *Kyrie Trope Cunctipoten Genitor*, andamento central das *Cantigas de Santiago* (2015b), também ele uma transcrição. O uso que faz do material temático externo também é, até certo ponto, uma transcrição. Aqui, fragmentos, temas ou ideias, são acomodados numa nova instrumentação e são por vezes modificados ou ampliados de forma a criar um novo significado musical. Em *Labyrinth* (2016a) no andamento *Music on the Edge* é necessário interpretar uma partitura gráfica que de certa forma é uma improvisação. A própria sequência de andamentos também é aleatória sendo pedido que a cada interpretação seja usada uma sequência diferente. Tal como referido por Travis (2013, pp. 32-34) no que concerne ao processo composicional, Goss normalmente segue os mesmos cinco estágios: *ímpeto* – *ideias* – *desenho* – *encontrar as notas certas* – *refinamento*. O *ímpeto* pode ser um texto, uma narrativa, uma imagem, um lugar ou simplesmente uma ideia musical. O *ímpeto* conduz o processo composicional em todos os níveis. Um *bom* ímpeto deve atuar como uma ligação consistente entre forma, método e materiais. É o *ímpeto* que normalmente leva a uma investigação que delimita quais os materiais e as fontes a serem usadas. Estes conduzem à etapa seguinte que é a formulação de *ideias*. Para o compositor formular ideias não é difícil. O desafio consiste em operacionalizar essas ideias de uma forma satisfatória. Após a escolha dessas fontes, Goss passa então para o *desenho*, a etapa seguinte, que consiste na implementação das ideias numa forma satisfatória. O objetivo da etapa *desenho* é criar uma estrutura para a espontaneidade. Aqui Goss define a forma, a estruturas, as cores, a instrumentação, texturas, densidades e harmonias. Nesta etapa o compositor define também qual a hierarquia de importância dos parâmetros a usar, que podem ser a harmonia, o ritmo, o registo ou as frequências. *Encontrar boas notas* é, segundo Goss, a parte que os compositores raramente relatam, ou seja, o momento em que escolhem quais as notas usadas na superfície musical. Para tal, um compositor usa o conhecimento tácito, ou seja, o conhecimento adquirido através das milhares de horas de experiência que possibilita trabalhar de forma intuitiva. As ideias providenciam o conteúdo, a técnica composicional são os recursos compostoriais adquiridos formalmente e o estilo é a forma de expressão. *Craft* é a capacidade de aplicar técnicas de forma a realizar ideias dentro de uma estética, estilo ou enquadramento estético. No *Refinamento* são *polidos* diversos parâmetros musicais tais como as notas, o ritmo, a orquestração, a dinâmica ou a articulação. Após a composição da obra, Goss revisita a partitura para realizar algumas revisões consequentes da necessidade de alguns ajustes verificados aquando das primeiras interpretações públicas. O compositor só considera que a obra fica concluída após a sua gravação e/ou publicação (Cooper, 2008a, p. 12).

Tendo em conta as ideias expostas, podemos concluir que Goss compõe ultrapassando frequentemente a ténue fronteira entre adaptação e apropriação. O material temático pode estar perfeitamente visível e reconhecível para o ouvinte ou pode estar dissimulado numa textura. As etapas que definiu para o seu processo de composição revelam a importância que Goss confere à pesquisa inicial e à definição das fontes a usar. Estas observações vêm reforçar a linha de investigação proposta neste trabalho.

1.3 Colaboração

Do latim, *collaborare*, colaboração é definida como ‘trabalhar em comum com outrem. Idêntico a cooperar ou coadjuvar. Em sentido figurado também significa agir com outrem para a obtenção de determinado

resultado, ou ter participação em obra coletiva, geralmente literária, cultural ou artística' (Priberam, 2013a). Observando a produção musical para guitarra solo compreendida entre os séculos XX e XXI verificamos que várias obras surgiram fruto de colaborações entre intérprete e compositor. Colaborações essas que foram determinantes para que compositores não guitarristas se interessassem por este instrumento e que produzissem novas obras subsequentes à primeira colaboração. As colaborações de guitarristas como Andrés Segovia¹⁶ (1893-1987) e Julian Bream¹⁷ (b.1933) com compositores que não tocavam guitarra são exemplo deste facto. Estes intérpretes reviam as obras de forma a que as mesmas fossem exequíveis na guitarra. A intervenção destes intérpretes chegava a ser bastante profunda propondo a alteração de secções, texturas, harmonias, dinâmicas ou articulação. O objetivo era tornar a obra exequível, idiomática e, ao mesmo tempo, manter a intenção musical do compositor. A colaboração entre intérprete e compositor não é idêntica em todas as colaborações uma vez que a personalidade de cada um dos intervenientes interfere neste processo o que faz com que a própria colaboração seja influenciada ao nível da génese da obra ou das decisões tomadas durante a criação da mesma.

Na sua tese de doutoramento Dejan Ivanovic (2014, p. 57)¹⁸ conflui uma considerável informação sobre diversos modelos de colaboração entre compositor e intérprete. A primeira informação que surge incide justamente sobre a classificação de modelos de colaboração proposta por Vera John-Steiner¹⁹ (2000, pp. 196-199), classificação essa que foi também referida na tese doutoral de Paul Roe²⁰(2007, p. 27):

- colaboração distribuída (em forma de diálogo em grupo [conferências, convívios], onde existe intercâmbio informal de opiniões e ideias);
- colaboração complementar (baseada na perícia e nas funções definidas e claras dos seus participantes, em que existe um fator mais forte de permuta de informação e da sua apreciação, bem como a aplicação nas suas áreas de atividade);
- colaboração familiar (semelhante à complementar embora contendo um relacionamento mais pessoal e profundo, e manifestando-se por funções flexíveis [relacionada com a socialização mais próxima]);
- colaboração integrativa (típica para a arte e caracterizada por uma produção acentuada com base na interação e inovação, o que pode produzir novos conceitos de atividade [exige um período extenso de atividade conjunta onde existe um maior risco, diálogo, visão partilhada e vontade de transformação da abordagem e do conhecimento])

Ivanovic (2014, p.59) esclarece que na abordagem tradicional: '*o compositor é responsável pela criação e o intérprete pela passagem prática da obra para o resultado sonoro, não sendo comum a interatividade entre eles*'. Em contraste, Ivanovic Ivanovic (2014, p.59) refere que, a abordagem colaborativa: '*[...] baseia-se na reciprocidade do resultado sonoro e consequente modificação da criação de uma das entidades (alteração do texto da obra por parte do compositor ou da abordagem e da execução por parte do intérprete)*'. No caso de Stephen Goss, o seu tipo de colaboração de eleição é claramente o tipo integrativo onde a envolvência com intérpretes viabiliza uma interação que estimula a criatividade do compositor e pode gerar soluções imaginativas como sucedeu na composição de *Oxen of the sun*(2014e).

Alan Taylor no seu artigo de 2017 também aborda o processo de colaboração entre compositor e intérprete. Taylor propõe que quando o artista cria sozinho não tem que interagir com os conjuntos de influências e

¹⁶SEGOVIA, Andrés (1893-1987): célebre guitarrista espanhol, um dos guitaristas mais importantes da primeira metade do séc.XX. Responsável pela disseminação da guitarra e pelo incremento do repertório para guitarra solo por parte de compositores não guitarristas.

¹⁷BREAM, Julian: um dos mais influentes guitarristas britânicos do séc.XX. Responsável pela incentivo à criação de nova música para a guitarra tendo colaborado com diversos compositores.

¹⁸IVANOVIC, Dejan: guitarrista Croata e professor de guitarra na Universidade de Évora.

¹⁹JOHN-STEINER, Vera (b.1930): Professora emérita de linguística e educação, linguagem, literacia e estudos socioculturais na universidade de Novo México.

²⁰ROE, Paul: clarinetista irlandês.

ideias que outra pessoa possa trazer para o processo criativo. Este só responde ao seu próprio conhecimento, experiências e ambiente aquando da altura de criar (Taylor, 2017, p. 4). No entanto, num processo colaborativo parte das decisões podem ser delegadas ou debatidas pelo intérprete. Na sua exposição, Taylor apresenta três linhas de procedimentos que podem ocorrer na obra quando artistas criam em conjunto (Taylor, 2017, pp. 4-5):

1. O trabalho pode ser limitado pela necessidade de encontrar áreas de sobreposição ou concordância entre as suas diferenças de conhecimento e influências, o que pode levar a um processo de negociação de forma a estabelecer as áreas em comum e a exclusão de ideias ou abordagens que não são aceites por todos.
2. O surgimento de ideias que nenhum dos participantes teria desenvolvido sozinho.
3. A autoria da arte resultante será, até certo ponto, partilhada por mais do que uma pessoa.

Taylor analisou ainda a forma como duas ou mais pessoas podem colaborar, destacando o processo de invenção artística ou imaginativa. A contribuição imaginativa realizada pelos diferentes participantes pode estar confinada a partes separadas de uma obra ou, em alternativa, podem todos contribuir para a totalidade da obra ou parte da mesma (Taylor, 2017, p. 6). O modelo de colaboração de Stephen Goss é concordante com as três linhas de procedimentos propostas por Taylor. Como vimos, Goss procura regularmente que o ímpeto inicial, a primeira etapa do seu processo composicional, provenha dos dedicatários. O objetivo é constituir um leque de possíveis fontes estruturais, literárias, musicais ou cinematográficas que sirvam de ponto de partida. Esta modelo de ação também permite estabelecer uma relação afetiva entre o intérprete e o material a ser usado que pode contribuir na condução do processo de colaboração. Desta forma, o compositor, requer frequentemente dos intérpretes um contributo que geralmente consiste na elaboração de uma lista de músicos, de músicas, de obras literárias ou estruturas para posteriormente selecionar as fontes e consequentemente o material temático a usar. Um exemplo deste procedimentos é destacado na tese de doutoramento Patterson onde é referido que:

Park of Idols (2014f) foi composta em 2005 para o violoncelista Leonid Gorokhov e para o guitarrista Richard Hand. Após receber a encomenda, Goss pediu que estes lhe sugerissem notáveis artistas, álbuns ou composições musicais de qualquer género que admirasse. O que Goss recebeu foi uma extensa e ampla lista com propostas desde a música clássica até ao rock progressivo. Goss usou esta lista de artistas e peças para criar uma variada coleção de seis tributos musicais.

(Patterson, 2012, p. 2)
(tradução livre)

Outro ponto de grande relevância no processo colaborativo é a tomada de decisões. Estas inferem diretamente no resultado da colaboração e são estas que definem a relação de colaboração e o papel que cada um dos intervenientes desempenha na tomada de decisões. Hayden e Windsor definem três relações distintas entre compositor e intérprete (Hayden and Windsor, 2007, p. 33):

1. **Diretiva:** na qual existe uma hierarquia e o compositor instrui o intérprete.
2. **Interativa:** na qual existe uma negociação entre os intervenientes.
3. **Colaborativa:** na qual o desenvolvimento musical é conseguido por um grupo através de um processo coletivo de tomada de decisões.

Ao consultarmos as várias entrevistas dadas por Stephen Goss, verificamos que o seu modelo de trabalho percorre as três relações propostas por Hayden and Windsor (2007). A relação diretiva entre Goss e o dedicatário ocorre no início do processo colaborativo onde o compositor instrui o dedicatário sobre o seu modelo de colaboração e do que necessita que o dedicatário lhe forneça de forma a gerar o ímpeto inicial

tal como já foi referido anteriormente.²¹ A relação interativa, tal como definida por Hayden and Windsor (2007), é verificada na colaboração entre Goss e David Russell na composição das obras *El Llanto de los Sueños* (2014c) e *Cantigas de Santiago* (2015b) ambas dedicadas a David Russell. Russell é um ativo guitarrista com uma carreira internacional intensa, o que o leva a estar, grande parte do ano, em viagem. Desta forma, Goss e Russell, trabalharam à distância usando como recurso gravações em vídeos e anotações que trocavam entre si. Esta forma de trabalho foi muito estimulante para Goss, pois desta maneira podia verificar o resultado da obra numa interpretação do dedicatário e observar as sugestões deste anotadas e executadas, possibilitando assim o debate das ideias e sugestões de Russell de forma a melhorar o resultado final. Para o compositor, poder observar e ouvir a obra desta forma permitiu-lhe tirar conclusões e realizar alterações à sua obra de forma a atingir o resultado que idealizou (Cooper, 2008b, p. 26). Um exemplo da relação colaborativa entre Goss e Jonathan Leathwood pode ser verificada na composição de *Oxen of the Sun* (2014e), onde o processo colaborativo envolveu uma extensa troca de ideias que incidiu na procura de como seria possível tocar as duas guitarras em simultâneo, assim, ambos desenvolveram um *compendium* de técnicas que solucionou esse dilema (Cooper, 2008a, p. 11). Esta colaboração realçou um aspeto de extrema importância para Goss, a inexistência de uma versão original ou *urtext*, um resultado direto do processo colaborativo entre os dois pois muitas das alterações foram sugestões do intérprete que até certo ponto foi co-compositor desta obra (Cooper, 2008a, p. 11). Este modelo de trabalho coletivo e integrativo, permite chegar a um resultado que satisfaz os intervenientes e é o modelo a partir do qual o compositor prefere trabalhar. Goss encara o trabalho colaborativo com intérpretes como algo muito estimulante, em particular com intérpretes que têm uma atitude intervintiva, mostrando-se constantemente interessado em compor obras para intérpretes e procura sempre que a obra que vá ao encontro dos requisitos/necessidade dos intérpretes (Saba, 2004, p. 31). Para tal, quanto mais específico for o intérprete mais satisfeito poderá ficar com resultado. O modelo de trabalho que Goss adoptou incentiva a pesquisa pois cada intérprete é diferente e, como vimos anteriormente, Goss requer sempre que o dedicatário dê o seu contributo para o que ele chama de ímpeto inicial. Este ímpeto leva a uma investigação sobre um tema ou ideia que possivelmente não seria abordada se Goss fosse o único a definir o referido ímpeto.

1.4 Composição para guitarra

Para Stephen Goss a guitarra é um dos instrumentos com maior variedade de timbres, com várias nuances e tipos de ataque. As notas variam de timbre consoante a corda em que são produzidas, este facto ocorre motivado pela diferença de diâmetro de cada corda e também do revestimento de cobre que os bordões possuem. As diferenças referidas acabam assim por possibilitar variadíssimas combinações de timbres. Sendo o compositor um guitarrista, seria expectável que recorresse ao instrumento que domina para compor, no entanto, Goss opta por não o fazer de forma a não correr o risco de ser seduzido pelas cores e por tudo soar belo, podendo assim comprometer o espírito crítico e recursos enquanto compositor (Saba, 2004, p. 31). Goss tem um especial interesse e preocupação em explorar e controlar a ressonância da guitarra, controlo esse que é evidenciado com o recurso ao que Ivanovic (2014) designou de *string inversion*. Ivanovic (2014), referindo-se ao conceito de *string inversion*, esclarece que:

O significado deste sintagma contribui consideravelmente na percepção da técnica da guitarra e das suas possibilidades instrumentais, e representa uma visão prática e interpretativa do instrumento. O seu conceito não é diferente do que se aplica a outros instrumentos de corda friccionada e baseia-se na produção de um tom mais agudo numa corda mais grave em relação à nota de uma corda solta específica.[...]

(Ivanovic, 2014, p. 44)

Algumas das texturas e harmonias compostas pelo compositor galês só são possíveis derivado do controlo que o compositor detém do *string inversion*, um recurso característico dos instrumentos de corda.

²¹Ver capítulo 1.3, página 18.

Possibilidades essas que são mais uma vez esclarecidas por Ivanovic (2014):

Devido a essa característica do instrumento, existem múltiplas possibilidades de realização de uma única nota, facto que aumenta significativamente as possibilidades tímbricas do instrumento e a consequente instrumentação do material temático. Esta técnica ajuda na ultrapassagem de problemas técnicos uma vez que combina notas pisadas com cordas soltas.

(Ivanovic, 2014, p. 45)

Para Goss, controlar a ressonância é uma tentativa de ir além do efeito de *campanella* ou de formas de acordes. O propósito é obter cores específicas ao controlar o início e o fim de cada som e consequentemente, construir subtis e intrincadas texturas compostas, emulando o pedal de *sostenuto* no piano (Travis, 2013, p. 1). Esta preocupação pelo controlo do parâmetro ressonância remonta a *Oxen of the Sun* (2014e). Nesta obra, as texturas são construídas entre a guitarra de seis cordas e a guitarra de dez cordas através de várias técnicas desenvolvidas para esta obra. Goss continuou a explorar a ressonância tendo aprofundado a mesma no ciclo *Sonata* (2014h), *The Chinese Garden* (2014b) e *El llanto de los Sueños* (2014c). O objetivo foi controlar os blocos de ressonância de forma a produzir sonoridades específicas e usar os blocos de ressonância como elemento de contraste. No nosso trabalho de 2011 foi referido que:

Na Sonata for guitar (2014h) verificamos que durante grande parte da obra os sons sobrepõem-se livremente e sem restrições. A liberdade (sem restrição ou exacta/restrita na sua duração) concedida à sobreposição varia de secção a secção e é determinante para a caracterização das mesmas. Em *Chinese Garden* (2014b), o abordar da ressonância evolui, esta começa a ser mais rigorosa e controlada e as grandes secções dão lugar a secções mais curtas com blocos de ressonância mais pequenos (o que de certa forma é uma inversão da prática anterior). *El llanto de los Sueños* (2014c) marca a maturidade e o resultado desta ‘pesquisa’ sobre a ressonância, pode ser considerado a conclusão deste processo de reflexão. O refinamento é verificado na minúcia, na gestão dos elementos e no rigor da definição dos blocos de ressonância. Outro ponto evolutivo deste ciclo verifica-se na transição da música pura da sonata para música programática das duas últimas obras e a sua influência no explorar da ressonância. Em *El llanto de los Sueños* (2014c) a instabilidade de Carmen é retratada pelos já referidos blocos de ressonância contrastantes que são geridos milimetricamente. A tranquilidade e a contemplação oriental é retratada nos blocos de acordes que se sucedem e se interligam produzindo uma mescla de sons suspensos no tempo. Esta inversão em relação à sonata pode ser justificada pela necessidade dramática decorrente do material temático destas duas últimas obras.

(Mourinho, 2011, pp. 48-49)

Stephen Goss continua a procurar formas de clarificar o uso da ressonância nas suas obras. No primeiro andamento da *Sonata Capriccioso* (2015e), *Allegro scherzando*, o compositor optou por usar o símbolo de pedal do piano para notar o momento de interrupção da ressonância, tal como podemos verificar na figura 1.2 da página 21. O uso do parâmetro ressonância na guitarra possibilita a Goss criar obras onde a guitarra ganha uma presença sonora constante, assim o compositor minimiza algumas limitações acústicas que caracterizam este instrumento. Desta forma, a amplitude de dinâmica modesta e a impossibilidade de sustentação de notas por grandes períodos de tempo são compensadas pelas texturas sonoras criadas por Goss que permitem emular um *continuum* de som.

Figura 1.2: Uso do Pedal em *Allegro Scherzando*, 1.º andamento da *Sonata Capriccioso* (2015e), reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

No segundo andamento da *Sonata Capriccioso* (2015e) as linhas melódicas encontram-se compactadas numa só pauta o que dissimula o movimento de cada melodia. Na figura 1.3 da página 21 apresentamos um excerto extraído de *Idyll* onde indicamos as três linhas melódicas independentes (linha melódica 1, linha melódica 2 e baixo) que deduzimos a partir do texto original.

Figura 1.3: Excerto de *Idyll* (c.16-18), 2º andamento da *Sonata Capriccioso* (2015e) de Stephen Goss), Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

No repertório para guitarra solo encontramos com maior recorrência as tonalidades de Mi maior, Sol maior, Ré maior, Lá maior, Dó maior e as respetivas relativas menores. Esta escolha tem como fundamento o facto destas tonalidades permitirem uma maior ressonância pois fazem uso da maioria das cordas soltas que a guitarra tem para oferecer. O uso exclusivo destas tonalidades poderia revelar-se monótono, no entanto, a música de Goss não é pensada em tonalidade mas sim em campos harmónicos. A sua música pode começar num campo harmónico e terminar noutro. No terceiro andamento, *moto perpétuo*, da sua *Sonata Capriccioso* (2015e), podemos observar a mudança de campo harmónico de Fá lídio para Mi maior. Desta forma o compositor consegue criar uma variedade harmónica e ao mesmo tempo usar as vantagens das cordas soltas que permitem uma maior ressonância.

2

Procedimentos interpretativos

Every action needs to be prompted by a motive. To know and to will are two operations of the human mind. Discerning, judging, deliberating are acts of the human mind.

Leonardo da Vinci, *The Notebooks of Leonardo da Vinci* (2004, p. 621)

Interpretar é genericamente definido como: '*o ato de fazer a interpretação de algo, tomar alguma coisa em determinado sentido, explicar, a si próprio ou a outrem, desempenhar um papel ou executar uma obra musical, traduzir de uma língua para outra*' (Priberam, 2013b). No âmbito musical, Lehmann, Sloboda, Robert H. (2007, p. 89) definem interpretação como: '*a forma como várias ações expressivas individuais são escolhidas e combinadas ao longo de uma obra de forma a produzir uma experiência coerente e esteticamente satisfatória*' (tradução livre). Para (Lehmann et al., 2007, p. 89), '*[...] as ações expressivas são variações em pequena escala do tempo, do volume e de outros parâmetros que os intérpretes inserem em pontos específicos numa interpretação*' (tradução livre). Todas estas definições vão ao encontro da citação de Da Vinci supra referenciada e todas têm como centro a tomada de decisões, as escolhas ou opções que são tomadas num determinado momento e contexto. A possibilidade de escolha permite assim uma multitude de interpretações onde as opções por vezes podem ser diametralmente opostas.

O presente capítulo encontra-se dividido em três secções. Na primeira são descritos os elementos usados na construção de uma interpretação. Na segunda secção é proposto um sistema de classificação tendo em conta o tipo de fonte usada. Finalmente, na terceira secção, descrevemos os procedimentos interpretativos, por nós propostos, tendo em conta as fontes identificadas.

2.1 Elementos interpretativos

Os elementos usados para a construção de cada uma dessas interpretações são os mesmos. A dinâmica, a articulação e o timbre para a produção dos sons, a agógica e a escolha de grupos melódicos e rítmicos para o desenvolvimento e manipulação do discurso musical. São as escolhas tomadas para cada um destes elementos que conferem a cada leitura a sua singularidade. Assim, a elaboração de uma interpretação passa pela tomada de opções. Escolhas por vezes subjetivas pois, apesar de um compositor registar na partitura cada um destes elementos, a graduação dos mesmos irá variar de intérprete para intérprete.

Relembremos então como cada um destes elementos são manipulados na guitarra clássica. Podemos dividir os elementos interpretativos em dois grupos. Um primeiro grupo que engloba os elementos usados na modulação e na caracterização de um som: a dinâmica, a articulação e o timbre, e um segundo grupo no qual estão contidos os elementos necessários para a construção do que podemos designar por discurso interpretativo, a escolha de grupos melódicos e rítmicos e a agógica, ou seja, o conjunto de opções tomadas pelo intérprete a partir da sua percepção do texto musical. De forma a clarificar esta divisão iremos então descrever como podemos modular um som.

Modulação do som

Modular um som implica manipular as suas características. Esta possibilidade de modulação ou manipulação é repartida entre compositor e intérprete. O compositor define exatamente a altura, a duração e circunscreve genericamente a intensidade e o timbre. Genericamente, pois o timbre e a intensidade variam de intérprete para intérprete e constitui em si um elemento de diferenciação de interpretação para interpretação.

Dinâmica:

O pedagogo, compositor e guitarrista uruguai Abel Carlevaro (1916-2001) refere que:

[...] a habilidade de aumentar ou diminuir o volume do som adiciona uma dimensão quantitativa de grande importância para a expressão musical. A variação no grau de intensidade do som é a característica referida por dinâmica. Esta progressão ou regressão da intensidade pode ser usada para manter a unidade num único gesto sonoro. Por outro lado, qualquer mudança abrupta na dinâmica pode afastar a ideia de unidade.

(Carlevaro, 1984, pp. 46-47)

(tradução livre)

De forma a conseguirmos imprimir na guitarra uma variação de dinâmica é necessário compreender como esta é operada no instrumento. Taylor (1978, p. 46) esclarece que na guitarra clássica, um cordofone de corda beliscada, a variação de dinâmica depende da corda ser projetada perpendicularmente ao tampo superior da guitarra em direção ao seu interior e libertada num ponto inferior ao plano da corda. Assim sendo, quanto maior for a deslocação da corda maior será o volume produzido. Carece também referir que, dependendo da proximidade do ponto da corda onde for produzido o som com o cavalete teremos uma maior ou menor resistência o que permitirá um maior ou menor volume de som respetivamente. Colocar uma corda em vibração desta forma torna possível não só a obtenção de mais volume mas também um maior controle na graduação de dinâmica pois ao imprimirmos uma maior ou menor pressão na corda obtemos respetivamente mais ou menos volume.

Articulação:

Podemos comparar a articulação musical à capacidade de pronunciar corretamente cada palavra num discurso falado. É a articulação que permite controlar a correta enunciação de um som. Sobre articulação Duncan (1980) refere que:

Em música, o termo articulação refere-se à maneira na qual os sons são atacados e libertados sendo distinto de fraseado, que descreve a forma intencionalmente expressiva de como os sons são agrupados. A articulação está ligada à forma como um músico controla a duração de uma nota, independentemente das pausas notadas. Existem muitas possibilidades, desde o *staccato* que reduz o valor nominal de uma nota para mais de metade até ao *legato* no qual as notas recebem o seu valor total e são ligadas sem uma quebra perceptível.

(Duncan, 1980, p. 60)
(tradução livre)

Duncan (1980, p. 60) também ressalva que nos instrumentos de sopro, e de cordas particularmente, o termo pode referir-se ao grau de percussão no ataque. No entanto, qualidade de ataque não deve ser confundida com intensidade de dinâmica. Notas muito articuladas podem ser tocas em *piano* ou em *forte*. Na guitarra clássica, obter um verdadeiro *legato*, ou seja, passar de um som para outro sem qualquer interrupção, é impossível pois, tal como Duncan (1980, pp. 61-62) refere, a produção de articulações sucessivas em *staccato* é a natureza do instrumento e estas articulações são derivadas do modo de ataque percussivo seguido por um rápido decréscimo de som o que impede a obtenção de um verdadeiro *legato*. Duncan (1980, p. 62) esclarece que sendo unicamente possível na guitarra articulações percussivas, as mesmas devem ser refinadas ao ponto de realçar a qualidade geral do som. Este *legato* ilusório é alcançado transformando uma limitação necessária numa consideração musical. Em primeiro lugar, os inevitáveis espaços entre as notas são absorvidos em pausas de articulação ritmicamente exatas. Ao serem controladas desta forma, as pausas são percepcionadas auditivamente como musicais, em vez de silêncios circunstanciais. Além do mais, como a pausa de articulação mascara o impacto do dedo, o início das notas fica na verdade menos percussivo e mais leve. Estas pausas de articulação trazem como benefício o controlo do timbre e da precisão rítmica, permitindo também aumentar ou diminuir o silêncio de articulação obtendo a ilusão de *legato* na guitarra.

Timbre:

O timbre é uma característica única em cada instrumento. É o timbre que nos permite diferenciar cada instrumento e cada um destes possui os recursos para modular o seu timbre de forma a produzir graduações do mesmo. A guitarra não é exceção, Taylor (1978, p. 58) refere que: ‘*usar a unha num ângulo em respeito à corda permite projetar a corda para baixo em direção ao tampo superior da guitarra atribuindo dessa forma, corpo ao som*’ (tradução livre). Dois extremos de variação de timbre através da alteração do ângulo da mão, consistem em usar a unha direita como se fosse um *plectrum* (palheta) de forma a produzir

um som *fino* ou exagerando o ângulo com uma rotação do pulso para a esquerda, de forma a suprimir os parciais agudos e assim produzir um som *quente* ou *redondo*. Outra forma de modular o timbre consiste em reposicionar a mão direita aproximando-a ou afastando-a da ponte de forma a produzir mudanças de cor mais extremas. Genericamente existem três posições contrastantes, *sull tasto*, *tastiera* ou *dolce*, quando a mão direita é posicionada junto ao diapasão, também designado por braço da guitarra. *Ponticello* ou *metalico* quando a mão direita se encontra posicionada junto à ponte, e a posição *normal* quando a mão está posicionada logo à direita junto à rosácea, tendo como perspectiva a posição do intérprete em relação ao instrumento. Como podemos depreender da informação supra exposta, uma das características da guitarra clássica é a paleta de timbre disponível. O nível de variação angular da mão direita aliado ao posicionamento da mão direita possibilita variações de timbre elevadíssimas, o que permite a um intérprete imitar, evocar e sugerir o som de outros instrumentos.

Em Síntese:

Na guitarra clássica, podemos dividir a emissão de um som em três etapas. O som é produzido na primeira etapa. Neste momento inicial são definidos o timbre, pelo ângulo escolhido e pelo ponto de pulsão na corda, e a dinâmica, pela deslocação da corda para baixo em direção ao tampo superior. Na segunda etapa temos o som a ressoar. Aqui podemos modular o som através do uso de vibrato, uma variação controlada na afinação realizada através de uma deslocação horizontal da corda em relação ao braço da guitarra ou uma deslocação vertical da corda em relação ao braço da guitarra. Na terceira etapa fica definida a articulação e consequentemente a duração do som, através da escolha de quando o mesmo será suprimido. Na figura 2.1 que se segue estão representadas as três fases supra referidas. Cada linha continua representa um som onde a respetiva dinâmica e timbre são definidos no início. A possibilidade de *vibrato* ocorre durante a duração do som e no fim de cada som define-se a articulação. Controlar as três fases é determinante para podermos dominar a sonoridade de uma guitarra e criar a identidade sonora pretendida pelo intérprete.

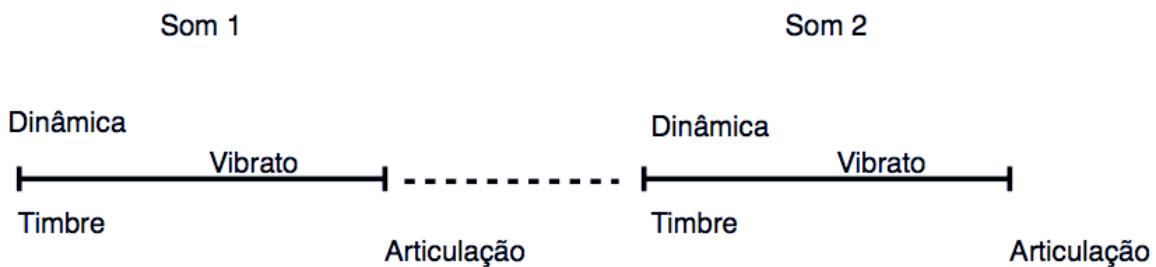


Figura 2.1: Representação dos elementos moduláveis de um som. Fonte: elaborado pelos autores.

Escolha de grupos melódicos, rítmicos e agógica

A escolha de grupos melódicos e rítmicos derivam da leitura que o intérprete faz do texto musical. Esta leitura depende do conhecimento teórico, musical e cultural que o intérprete possuir. O processo de identificação desses grupos pode passar não só pela leitura da partitura, mas também pela escuta de interpretações da obra. Assim as decisões iniciais são passíveis de sofrerem alterações durante o processo de estudo de uma obra. Nas palavras de Morais e Silva (2016):

[...] a experiência artística supera a dicotomia entre reflexão e ação, entre prática e teoria,

entre conhecimento e atividade, numa noção holística que explica porque é possível deduzir o cabedal de conhecimento de um músico simplesmente ao ouvi-lo tocar. Isso só é possível porque a arte da interpretação musical tem a particularidade de ser, em essência, hermenêutica, isto é: formulação cognitiva voltada tanto para o objeto interpretado quanto para os próprios fundamentos interpretativos.

(Morais e Silva, 2016, p.187)

Escolha de Grupos melódicos e rítmicos:

Como foi referido anteriormente, uma interpretação é o resultado de uma sequência de escolhas. Não só a escolha de qual o timbre a usar, de qual a graduação de dinâmica a aplicar e de qual a articulação a empregar, mas também na organização dos grupos rítmicos e melódicos. Estes grupos são consequência da percepção que um intérprete tem da obra e das opções resultantes dessa percepção. Lerdahl and Jackendoff defende que:

O processo de formação de grupos é comum a diversas áreas da cognição humana. Quando confrontado com uma série de elementos ou sequências de eventos, um indivíduo segmenta espontaneamente esses elementos ou eventos em alguma forma de grupo. Esses segmentos permitem não só aprender/compreender a obra mas também atribuir um significado lógico à mesma. A característica principal dos grupos melódicos é estes serem ouvidos numa ordem hierárquica, ou seja, um motivo é ouvido como parte de um tema, um tema como parte de um grupo-tema e uma secção como parte de uma peça.

(Lerdahl and Jackendoff, 1996, p. 13)

(tradução livre)

Durante o processo de preparação de uma interpretação, o intérprete é simultaneamente emissor e receptor. Emissor enquanto indivíduo que toma opções em conformidade com a sua percepção dos elementos musicais e receptor enquanto avaliador do resultado da performance no processo de validação do que pretende transmitir. Este duplo papel enquanto intérprete concede-lhe a opção de escolha de alguns destes elementos hierárquicos, nomeadamente a escolha de grupos rítmicos e melódicos. Uma escolha que derivará da sua percepção dos mesmos influenciando assim a sua interpretação.

No caso de obras onde o compositor recorre ao empréstimo musical, a escolha dos grupos melódicos pode ser diametralmente oposta se o intérprete reconhecer ou não o material usado. A título de exemplo apresentamos na figura 2.2 da página 28 o início da *Invocacion y danza* (1997) do compositor espanhol Joaquin Rodrigo (1901-1999)¹. Rodrigo ao inserir o subtítulo *Homenage a Manuel de Falla* deixa claro que pretende homenagear Manuel de Falla (1876-1946). Esta homenagem é verificada também no âmbito composicional ao tomar por empréstimo musical material do tema da suite de Ballet *El sombrero de três picos* (1921) de Falla, material esse que surge logo no início de *Invocacion y danza* (1997). Nesta figura adicionamos à partitura de Rodrigo duas pautas, a primeira linha designada por Falla contém o tema de Manuel de Falla usado nesta obra. A linha designada por Rodrigo é a versão original de *Invocacion y danza* (1997). A pauta central contém uma proposta interpretativa que procura diferenciar o tema de Falla do restante material. Desta forma, obtemos três planos com grupos melódicos distintos, grupos esses que derivam da capacidade de identificar o referido material oriundo da obra de Falla. A vermelho temos o tema de Falla que se encontrava *escondido*, a roxo a linha do baixo e a azul a linha melódica interna. Desta forma fica estabelecida uma hierarquia de planos sonoros que individualiza três linhas melódicas distintas e que permite clarificar a textura desta obra.

¹RODRIGO, Joaquin (1901-1999): compositor espanhol cuja produção musical encontra-se enquadrada na corrente.

Moderato

Falla

Proposta

Rodrigo

Figura 2.2: Separação de linhas melódicas em *Invocacion et dance* (1997) (c.1-2) de J. Rodrigo, Ediciones Joaquin Rodrigo, paráfrase do Tema do Chapéu de três bicos (1921) de M. Falla, J.W. Chester.

Agógica:

A agógica, uma pequena flutuação no fluxo normal do andamento, é tanto um recurso técnico como expressivo. É usada com um intuito expressivo durante a condução melódica para valorizar um ponto culminante, para valorizar uma mudança harmónica ou preparar um final. Valorizar um ponto culminante ou uma mudança harmónica com recurso à agógica, consiste num ligeiro *accelerando*² até à chegada ao ponto culminante, ou num *ritardando*³ no ponto culminante sendo o tempo recuperado seguidamente. A preparação de um final de frase, consiste num *ritardando* que pode ser mais ou menos espaçado do tempo. Enquanto recurso técnico, a agógica, é usada para separar planos sonoros e assim clarificar as texturas musicais e as linhas melódicas existentes numa obra. O procedimento consiste em obtermos o tempo necessário para gerar um acento melódico de forma a que seja percepcionado o início de uma frase melódica ou o retorno a uma frase melódica já iniciada.

2.2 Classificação de fontes

Como foi exposto no capítulo anterior, a música de Stephen Goss incorpora diversas fontes.⁴ Para melhor compreendermos as fontes usadas por este compositor temos de compreender a génese das mesmas. Estas fontes surgem como consequência de um ímpeto gerador, o impulso ou ponto de partida para a composição de uma obra. De forma a compreender qual o ímpeto de cada obra, consultámos as notas de programa das obras para guitarra solo redigidas pelo compositor e a partir destas foi elaborada a tabela 2.1 que consta na página 30 onde está identificado, para cada obra, o tipo de composição, o ímpeto gerador, o tipo de material temático e a influência destes na obra.

²ACCELERANDO: apressar gradualmente o andamento.

³RITARDANDO: diminuição gradual do andamento.

⁴Ver capítulo 1.2, página 15.

Tabela 2.1: Catalogação de fontes na obra para guitarra solo de Stephen Goss, Fonte: elaborado pelos autores.

Titulo da Obra	Colaborador	Ímpeto Gerador	Fonte Usada
Three miniatures (1986)	Michael Corley	n.d	n.d.
E (1996)	n.d.	n.d.	n.d.
Looking Glass Ties (2001)	Allan Neave	Imagens	Instrumental e Vocal
Raise the Red Lantern (2004)	Xuefei Yang	Cinema	Instrumental e Vocal
Sonata (2006)	Michael Partington	Forma Musical	Instrumental
The Chinese Garden (2007)	Xuefei Yang	Paisagem	Instrumental e Vocal
EL Llanto de los Sueños (2007)	David Russell	Literatura	Instrumental e Vocal
Marylebone Elegy (2012)	Graham Roberts	Paisagem	Instrumental
Sonatina After a Concerto (2013)	Graham Roberts	Paisagem	Instrumental
Illustrations to the Book of Songs (2014)	Xuefei Yang	Literatura	Instrumental e Vocal
Cantigas de Santiago (2014)	David Russell	Camino de Santiago	Vocal
Sonata Capriccioso (2015)	Ekachai Jerakul	Forma Musical	-
Watts Chapel (2015)	Michael Partington	Arquitetura	Instrumental e Vocal
Sound of Iona (2016)	Rui Mourinho	Paisagem	Instrumental
Labyrinth (2016)	-	Literatura	Instrumental e Vocal
Cinema Paradiso (2017)	Zoran Dukic	Cinema	Instrumental

Ao reunir esta informação numa única tabela foi-nos possível constatar que Goss compôs até à data dez obras para guitarra solo em colaboração, duas obras sem qualquer colaboração e duas obras foram adaptações de obras anteriores. Duas das suas composições têm como ímpeto gerador formas musicais, duas têm como ímpeto o cinema, três a literatura, quatro usam paisagens como ímpeto gerador, uma usa um percurso religioso como ímpeto gerador e uma usa imagens como ímpeto gerador. A partir de cada ímpeto gerador Goss realiza uma pesquisa cujo objetivo consiste em definir quais as fontes que irão integrar os procedimentos a usar. Como podemos verificar, as fontes usadas por Goss alternam entre música vocal e música instrumental. Estas fontes oferecem um leque de informação que pode contribuir para as decisões a tomar pelos intérpretes na forma como usam os elementos interpretativos. As fontes provenientes de música vocal usadas por Goss têm como elemento principal um texto com uma melodia correspondente. Esta melodia recebe inflexões de articulação que derivam da enunciação do texto que podem ser replicadas na guitarra. O próprio texto também pode contribuir para a escolha de grupos melódicos e rítmicos observando a correspondência entre cada palavra e o respetivo grupo de notas. As fontes provenientes de obras instrumentais oferecem a possibilidade de replicar o timbre, a articulação e o fraseado de forma a sugerir os instrumentos usados.

A música de Stephen Goss pode ser dividida consoante o tipo de composição. Dentro desta divisão, uma obra pode ser composta em colaboração, pode ser uma adaptação ou uma composição original:

- **Colaboração:** como foi exposto no capítulo 1.2 Goss possui um interesse pela colaboração. O resultado destas colaborações exclui a existência de uma versão *urtext*⁵ pois o resultado final desta colaboração é a vontade do compositor.⁶
- **Adaptação:** Goss por vezes reescreve algumas das suas obras para outras instrumentações. Consultar as versões *mais antigas* permitem ao intérprete compreender o texto musical através da comparação dos elementos das obras.⁷
- **Original:** apesar de preferir o trabalho em colaboração, algumas das suas obras não sofrem interferência do dedicatário.⁸

Outro aspecto a considerar é a natureza do ímpeto gerador. Este também pode constituir um contributo para a elaboração de um procedimento interpretativo. Da consulta realizada às notas de programa, foi igualmente possível identificar cinco ímpetos geradores distintos na obra para guitarra solo de Goss. Estes ímpetos foram igualmente referenciados na tabela 2.1 da página 30. A natureza do ímpeto gerador influencia o desenvolvimento do procedimento interpretativo, pois se por um lado contribui para a escolha das fontes usadas, por outro também infere nas decisões interpretativas.⁹ Na figura 2.3 da presente página encontra-se representada esta influência.

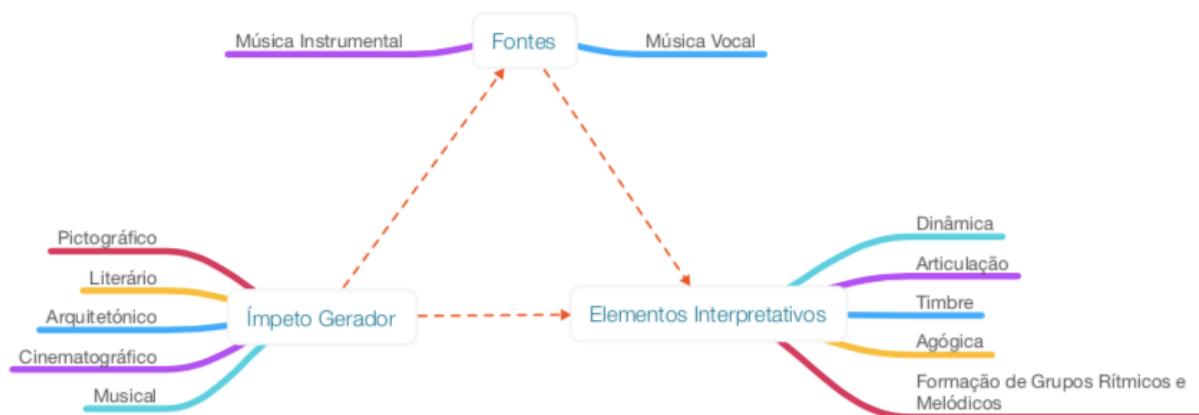


Figura 2.3: Esquema de relação entre ímpeto, fontes e elementos interpretativos na obra para Guitarra Solo de Stephen Goss. Fonte: elaborado pelos autores.

Seguidamente enumeramos cada um dos ímpetos identificados com uma explicação da sua influência nas fontes.

- **Ímpeto arquitetónico:** parte de um conceito e/ou estrutura que pode inferir no desenvolvimento do

⁵URTEXT: versão onde consta o texto original do compositor sem alterações de editores, ou revisores da obra.

⁶Por exemplo *El Llanto de los Sueños* (2014c) e *Oxen of the Sun*(2014e).

⁷Por exemplo *Sonatina after a Concerto* (2015f) e *Sound of Iona* (2016c).

⁸Como é o caso de *Labyrinth* (2016a).

⁹Ver capítulo 2.1, página 24.

material temático e na estrutura da obra. Os três tipos de labirinto (o labirinto Creta, o labirinto *irrweg* e a rede) serviram de base para a obra *Labyrinth* (2016a) de Stephen Goss, onde as possibilidades combinatórias dos vários andamentos são deixadas aos intérpretes, permitindo criar um percurso único a cada interpretação.

- **Ímpeto musical:** parte de uma obra, forma ou outra representação musical. Daqui obtemos várias informações que podem elucidar sobre a opção da forma musical usada, decisões de agógica, timbre e articulação. As readaptações são também um objeto de comparação com as obras originais de forma a identificar eventuais diferenças. Por exemplo, a *Sonata* (2014h) tem como ponto de partida as sonatas de Debussy (1862-1918), de Scarlatti (1685-1757) e de Beethoven (1770-1827). As distintas abordagens à forma sonata destes compositores serviram de base para a sonata de Goss influenciando assim o material temático e os procedimentos usados. No primeiro andamento, Goss aplica o modelo estrutural que Debussy usou na sua Sonata para harpa, flauta e viola, no segundo andamento Goss preferiu usar a ideia de notas repetidas para desenvolver a sua *Toccata*, e para o terceiro andamento usou dois fragmentos retirados de duas sonatas de Beethoven.
- **Ímpeto literário:** a partir de uma leitura do texto, podemos compreender melhor o carácter da obra e procurar representar musicalmente esse carácter usando os elementos interpretativos anteriormente referidos: a dinâmica, a articulação, o timbre, a agógica e a formação de grupos melódicos/rítmicos. Goss, na obra *El Llanto de los Sueños* (2014c), usa os poemas homónimos de García Lorca (1898-1936) para criar cada um dos andamentos que constituem esta obra, representando musicalmente os poemas.
- **Ímpeto cinematográfico:** é na realidade o que podemos considerar um ímpeto composto pois, este ímpeto inclui música e texto, sendo possível o contributo simultâneo dos dois elementos na influência das fontes. Em *Raise the Red Lantern* (2008b), Goss parte não só da narrativa de cada filme mas também usa material sonoro da própria película cinematográfica.
- **Ímpeto pictográfico:** a imagem ou o local é descrita musicalmente através de representações sonoras de sons evocativos retirados ou inspirados na imagem. Em *Sound of Iona* (2016c) Goss usa peças aquáticas de Ravel e de Debussy para representar o braço de água que separa a ilha de Iona do continente.

O uso de material temático de outros compositores não é um procedimento exclusivo a Goss, é um recurso que um compositor tem à sua disposição, quer seja uma auto-citação ou uma citação de outrem, é transversal à generalidade do repertório dos vários instrumentos. Quando este procedimento é usado encontramos vários tipos de citações: a citação integral, a citação parcial e a citação fragmentada.

- **Citação integral:** onde a totalidade da obra é apresentada sendo-lhe ainda adicionado mais material. Johann Sebastian Bach usou toda a sua *suite* B.W.V. 1006a para alaúde transformando-a na terceira partita para violino solo B.W.V. 1006b e o prelúdio dessa mesma *suite* foi usado na sua *cantata* B.W.V. 29. Stephen Goss usou para o andamento central de *Looking Glass Ties* (2016b) a *Sonata* K.25 de Domenico Scarlatti.
- **Citação parcial:** onde somente parte da obra é apresentada podendo ser uma melodia, um tema ou uma secção. Durante o período clássico, compositores como Fernando Sor e Mauro Giuliani usavam temas de compositores como Mozart e Handel para servir de base temática para as suas variações. Goss, usa o tema do final do terceiro ato do *Parsifal* 1920 de Richard Wagner na sua obra *Labyrinth* (2016a).
- **Citação fragmentada:** onde a citação é um padrão rítmico, um fragmento rítmico e/ou melódico. Manuel de Falla na sua obra *Omaggio Sur le Tombeau de Claude Debussy* usa fragmentos de *La Puerta del Vino* e de *Soiré en Granade* de Claude Debussy. Em *El Llanto de los Sueños* (2014c) Goss

usa um tema retirado da ópera *Carmen* (1877) de Georges Bizet.

Síntese

Face ao exposto neste capítulo, podemos classificar a música para guitarra solo de Stephen Goss segundo três aspectos: tipo de composição, ímpeto gerador e o tipo de fonte usada. Quanto ao tipo de composição pode ser colaboração, adaptação ou original. O ímpeto gerador pode ser arquitetónico, musical, literário, cinematográfico ou pictográfico. A fonte usada pode ser vocal ou instrumental, sendo que, esta última pode ser subdividida pela forma como a citação é usada por Goss podendo ser integral, parcial ou fragmentada. O sistema de classificação apresentado permite-nos definir os procedimentos interpretativos para cada obra.

2.3 Procedimentos

Como foi exposto na tabela 2.1 da página 30 na secção antecedente, os tipos de fontes usadas por Stephen Goss nas suas obras dividem-se em dois grupos, as fontes oriundas de música vocal e as fontes oriundas de música instrumental. O que difere entre estes dois tipos de fontes é justamente a presença de um texto cantado na música vocal. Esta investigação pretende mostrar o contributo que estas mesmas fontes fornecem para a construção de uma interpretação através da identificação do respetivo material temático, uma vez que o mesmo não se encontra assinalado nas partituras. Identificar este material é, na nossa óptica fundamental pois, no caso da música para guitarra solo de Stephen Goss composta entre 2001 e 2017, o recurso recorrente a citações e o uso das mesmas como material de base para as suas obras permite elaborar uma interpretação distinta. Após o material ter sido identificado, usamos os elementos interpretativos descritos no capítulo 2.1 na página 24 para caracterizar esse mesmo material e assim inferir na interpretação de cada obra. Dessarte, o processo de caracterização do material tomado por empréstimo musical passa pela importação de indicações de dinâmica, da articulação, da replicação do timbre e da agógica, bem como, da organização de grupos melódicos e rítmicos, presentes nas fontes usadas.

Ao observarmos as partituras deste compositor, podemos verificar que ele é bastante detalhado a indicar os grupos melódicos e rítmicos, a gestão da ressonância, as indicações de agógica enquanto recurso expressivo e é bastante claro no que diz respeito à dinâmica, no entanto, o timbre e até certo ponto a articulação, são relegados para o intérprete. É justamente nestes dois últimos elementos que iremos incidir o nosso foco. A nossa proposta interpretativa consiste na capacidade de replicar algumas das características timbricas e articulatórias presentes nas fontes usadas por Goss. O uso destes dois elementos interpretativos permite-nos manter a identidade desse material e entender melhor a sua função dentro da obra de Goss.

Timbre:

A função do timbre, na perspectiva desta investigação, é justamente potenciar e reforçar a ideia de imitação. Por um lado caracteriza o fragmento citado através de uma aproximação ao timbre do instrumento presente na fonte usada, por outro concede maior diversidade à paleta de timbres presente numa obra. O uso evocativo do timbre foi documentado em vários métodos para guitarra. Fernando Sor (1778-1839), guitarrista, compositor e pedagogo espanhol, no seu método para guitarra refere que:

A imitação de outros instrumentos nunca é um efeito exclusivo da qualidade do som. É necessário que a passagem tenha sido arranjada como se fosse uma partitura do instrumento que eu imitaria.[...] Os trompetes têm passagens que só raramente são atribuídas a outro instrumento. [...] De forma que, para tocar pequenas passagens neste estilo, ao tocar na primeira corda com força, ao pé da ponte, de forma a produzir um timbre nasal, e colocando o dedo da mão esquerda, que tem que parar a nota a meio da distância entre o traste e a nota precedente. Eu deverei obter um som ruidoso, de duração muito curta, imitando suficientemente o som

deste instrumento. [...] Finalmente, para imitar uma harpa (um instrumento de timbre similar), eu construo um acorde de forma que compreenda uma grande distância intervalar entre as notas e toco as cordas a uma metade da distância entre o décima segunda casa e a ponte [...].

(Sor, 1995, pp. 17-18)

(tradução livre)

Igualmente, no terceiro capítulo do seu método para guitarra, o guitarrista, compositor e pedagogo espanhol Dionísio Aguado (1784-1849) dedica uma secção à imitação de instrumentos onde refere que: '*com mais ou menos propriedade se presta a guitarra a imitar o efeito de alguns instrumentos*' (Aguado, 1846, p. 48) (tradução livre). Aguado elenca ainda vários recursos timbricos para evocar outros instrumentos como é o caso da *tambora*¹⁰ para simular um *tamburo*¹¹ ou das *trompetas*.¹² Esta capacidade evocativa é um recurso que se mantém até aos dias de hoje. No minuto 12'50 do documentário *Andrés Segovia at Los olivos* (1967), podemos observar o célebre guitarrista espanhol a demonstrar algumas das diversas sugestões orquestrais que a guitarra pode fazer. Nessa mesma secção do documentário, Segovia descreve a guitarra como uma pequena orquestra com todos os instrumentos que a integra, mas em miniatura. Este uso de uma ampla paleta de timbres foi uma característica das interpretações de Segovia que inspirou vários intérpretes subsequentes entre os quais o guitarrista inglês Julian Bream e mais recentemente pelos guitarristas brasileiros Marcelo Kayath (b. 1964) e Fábio Zanon (b. 1966), entre outros. Esta possibilidade evocativa tem aplicações práticas na interpretação da música para guitarra de Stephen Goss. Por exemplo, no terceiro compasso do primeiro andamento da *Sonata* (2014h) encontramos uma citação da parte da harpa da sonata para harpa viola e flauta de Debussy. A citação supra referenciada pode ser consultada na figura 2.4 que se segue.

Figura 2.4: Citação da harpa (c.3) no 1.º andamento da *Sonata* (2014h) de Stephen Goss. Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

Se o intérprete reconhecer não só o material temático mas também o instrumento de onde provem, pode modular o timbre, como foi descrito anteriormente na página 25, de forma sugerir a harpa. Na figura 2.5 da página 35 está notada a nossa opção interpretativa. Tocamos esta citação com um timbre *dolce* e harpejamos alguns dos acordes de forma a sugerir um *maneirismo* da harpa e assim emular este instrumento.

¹⁰ TAMBORA: efeito produzido percutindo a corda ao pé da ponte com um dos dedos da mão direita.

¹¹ TAMBURO: instrumento de percussão.

¹² TROMPETAS: em vez de pisar uma corda qualquer junto ao traste, pisa-se ao meio do traste e em seguida pulsa-se a corda.

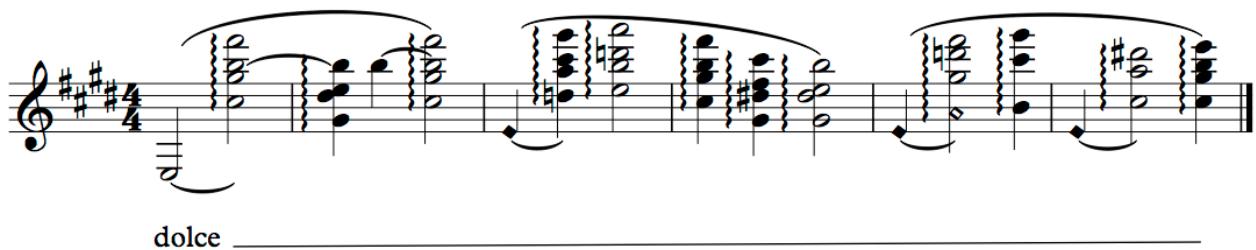


Figura 2.5: Proposta de interpretação da citação da harpa no 1.º andamento (c.3) da *Sonata* (2014h) de Stephen Goss. Reproduzido com a gentil autorização de Les Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

Esta citação foi identificada no nosso trabalho de 2011 onde propusemos a opção de modular o timbre da guitarra e no harpejar dos blocos de acordes de forma aproximar à sonoridade da harpa:

[...] A influência da obra de Debussy fica bem evidente com a citação do gesto melódico e harmônico da harpa [...]. A presença deste material e identificação da sua origem permite ao intérprete evocar o instrumento original de onde o material provém (neste caso a harpa). Para este feito o intérprete terá de modular o timbre e harpejar os blocos de acordes de forma a aproximar-se ao timbre da harpa [...].

(Mourinho, 2011, pp. 23-24).

Controlar o timbre permite, por um lado conferir uma identidade sonora a uma linha melódica, por outro possibilita diferenciar linhas melódicas diversas atribuindo timbres diferentes a linhas melódicas distintas. Dentro da nossa proposta interpretativa, o timbre será usado não como um mero artifício sonoro mas sim como um elemento que permite caracterizar uma secção, uma frase ou um motivo, de forma a, por um lado evocar o instrumento original usado na fonte usada, por outro diferenciar este material do restante material existente. Outra aplicação do parâmetro timbre, na óptica da nossa proposta interpretativa, consiste na manipulação do espectro sonoro do som. Esta necessidade surge como resposta a situações onde o material temático provém de vários instrumentos em simultâneo. Ocorrências que podem ser verificadas em obras orquestrais ou em obras de música de câmara. Numa orquestra os instrumentos estão agrupados por naipes. Dentro de cada naipe temos uma organização do espectro sonoro que vai de frequências graves a agudas. Por exemplo, nas cordas temos tradicionalmente contrabaixos, violoncelos, violas e violinos. Nas madeiras, fagote, clarinetes, oboé, flautas e flautim e nos metais, tuba, trombones, trompas e trompetes. Na música de câmara a mesma relação de ocupação de espectro sonoro mantém-se. Como tal, as possibilidades de combinações de timbres são imensas e ao levarmos as mesmas em conta podemos colocar o elemento timbre como uma opção a emular. A título de exemplo, quando verificamos a duplicação de uma mesma linha melódica por instrumentos diferentes, temos como propósito produzir uma determinada cor orquestral. O que propomos é reproduzir a cor orquestral, ou do efetivo instrumental, usado no material que for extraído das fontes, a partir da manipulação do espectro sonoro da guitarra clássica. Como tal, para implementarmos esta manipulação do espectro temos que compreender não só a natureza sonora de cada um dos instrumentos da fonte escolhida, como também a fusão de timbre que resulta da combinação desses mesmos instrumentos. Na tabela 2.2 da página 36 apresentamos os instrumentos que tradicionalmente integram a orquestra e anexamos uma descrição do timbre consoante a evolução no registo de cada instrumento. O sistema de organização da orquestra em madeiras, metais e cordas por si só já define uma hierarquia de timbres, no entanto, dentro de cada uma encontramos uma segunda organização com base na capacidade de progressão de registo de cada instrumento. Progressão essa, que nos permite

definir uma graduação do espectro que vai do som *basso/escuro* até ao som *estidente/metálico*. Tal como foi exposto na página 25, o espectro sonoro de um som pode, na guitarra clássica, ser modulado recorrendo à variação do ângulo da mão de forma a valorizar os parciais que constituem um som. Assim, em situações em que tenhamos que lidar com material temático proveniente de obras orquestrais, ou de câmara podemos recorrer a este procedimento de forma a replicar o espectro sonoro produzido pela instrumentação usada e caracterizar mais eficazmente esse mesmo material.

Tabela 2.2: Variação do timbre por instrumento da Orquestra. Fonte: Elaborado pelos autores.

Timbre	Escuro	Claro	Brilhante
Madeiras	Fagote	Clarinet	Oboé
Sopros	Tuba	Trompa	Trompete
Cordas	CB	Vlc	Vla Violino

Articulação:

A articulação também possui um papel relevante nos procedimentos interpretativos propostos. Identificar as fontes usadas permite também que repliquemos a articulação do material temático usado por Goss. Aqui, deparamo-nos com duas possibilidades que derivam do tipo de fonte. Quando a fonte for instrumental será replicada a articulação do instrumento usado. No entanto, se a fonte for música vocal temos nuances articulatórias que derivam da existência de um texto cantado. A nossa proposta de articulação tendo por base uma fonte de música vocal foi desenvolvida durante o estudo da obra *Cantigas de Santiago* (2015b) de Stephen Goss, uma obra que usa melodias do séc. XIII. O estudo foi iniciado por uma investigação com o intuito de encontrar antecedentes que sustentassem este procedimento.

Tal como as *Cantigas de Santiago* (2015b), o repertório para guitarra clássica está repleto de obras derivadas de música cantada. Ao longo da história da guitarra podemos verificar a presença deste instrumento como ferramenta de acompanhamento de canções, em parte pela sua portabilidade e pelo seu baixo custo de produção. Tal como referimos no primeiro capítulo deste trabalho, no período clássico, onde já temos a guitarra com seis cordas simples, verificamos que a maioria dos compositores escreveu temas e variações, canções com acompanhamentos ou transcrições de árias. Em parte, por necessidade de sobrevivência, pois neste período o piano era o instrumento em ascensão que começava a dominar as salas de concerto. Os compositores guitarristas acabavam por compor os populares temas e variações usando as árias das óperas de maior relevo ou qualquer outro tema que cativasse a atenção. Este é o fundamento histórico para a ligação entre o repertório solista para guitarra e as obras vocais, mesmo nos séculos XIX, XX e XXI encontramos esta prática.¹³ O texto de qualquer obra vocal influiu naturalmente na articulação e é um dos objetos de trabalho de um cantor pois este tem a seu cargo a correta enunciação do texto. Esta premissa foi o ponto de partida para definir os procedimentos a tomar ao nível da articulação quando a obra usa material temático vocal. Tendo estas obras como fontes temáticas melodias cantadas, quase sempre apresentadas inalteradas, diversas questões se levantam: Qual a influência que os textos terão na interpretação destas obras? Como são equacionados os elementos interpretativos: dinâmica, articulação, timbre e agogica, grupos melódicos e rítmicos? Qual a influência da narrativa no carácter e no fraseado?

¹³No séc. XIX o *Carnaval di Veneza* e a *Fantasia* de Francisco Tárrega (1852-1909) sobre motivos de *La Traviata* de Giuseppe Verdi (1813-1901). No séc. XX o *Nocturnal Op.70 after John Dowland* de Benjamin Britten (1913-1976), as *Variaciones sur un thème de Django Reinhardt* de Leo Brouwer (b.1929) e o *Theme, variaciones et fugue sur les folies d'espagne* de Manuel María Ponce (1882- 1948). No séc. XXI os *Apontamentos sobre as folias* de Fernando N. Lobo (b.1974) e as *Illustrations to the book of Songs* de Stephen Goss (b.1964).

(Mourinho, 2019, p.119)

Tal como foi exposto no artigo de 2019 resultante dessa pesquisa, a contextualização inicial apresenta as primeiras questões de investigação sobre a articulação. Questões essas que, na nossa óptica, foram determinantes para o desenvolvimento dos procedimentos que iremos expor. No seguimento da nossa investigação, chegamos ao artigo de Stephen Goss de 2001 centrado na análise do *Nocturnal after John Dowland opus 70* de Benjamin Britten (1913-1976) e na importância dos arquétipos da retórica clássica para a interpretação desta obra, que serviu como ponto de partida para a investigação aqui realizada uma vez que estabelece uma relação interpretativa entre texto e música que nos pareceu importante analisar. O *Nocturnal* é um conjunto de variações sobre a canção *Come, heavy Sleep* de John Dowland(1563-1626), compositor e alaudista renascentista inglês, onde é retardada a apresentação do tema até ao fim, no que pode ser chamado de forma variação invertida. As secções são não tonais, mas mantêm a estrutura e os motivos melódicos da canção de Dowland. Goss, examinou a *melancholy* como *topic*, o *topos* da retórica clássica e sugeriu que esta satura a partitura do *Nocturnal* em todos os níveis estruturais (Goss, 2001, p. 1). O foco do seu argumento foi uma comparação detalhada entre a secção da abertura, *Musingly* e a transcrição da canção de Dowland elaborada por Britten. O autor encontrou coerências rítmicas sob a superfície da música e apresentou arquétipos de motivos de melancolia a operar em diferentes níveis de organização composicional. Nas duas últimas secções do artigo referido, Goss aborda as implicações da forma de variação invertida e definiu como dois idiomas independentes - Dowland e a Guitarra - são identificados no *Nocturnal* de Britten.¹⁴ O mesmo autor salientou também a epígrafe que Britten colocou na partitura, o primeiro verso da canção de Dowland, uma citação que enfatiza a importância da relação entre o texto e a música. Consequentemente, realça a necessidade do intérprete estar totalmente familiarizado com o texto visto que este interfere com as decisões interpretativas ao nível da agógica, timbre, articulação, entre outros, apesar deste nunca ser cantado no *Nocturnal* (Goss, 2001, p. 3). No artigo de Goss, John Dowland é caracterizado como uma *persona* pública melancólica tendo por justificação a sua assinatura *Jo: dolandi de Lachrimae* e os títulos das suas obras *Lachrimae Pavan*, *Melancholy Galliard* e *Forlorne Hope Fancy*. Goss (2001) relembra o *Tear motive*¹⁵ descrito por Holman como um *emblema standard da dor*, as versões cromáticas que usam a figura de retórica *pathopoeia*.¹⁶ A obra *Come, heavy Sleep* de Dowland está saturada de quartas descendentes, não só na melodia vocal, mas também na linha do baixo. Contém muitas figuras de retórica associadas com a melancolia: a *mutatio toni*¹⁷ que coincide com uma melodia intensificada pelo uso de *ecphonesis* ou *exclamatio*,¹⁸ a *parrhesia*,¹⁹ e outras.

A reflexão de Goss focou-se no simbolismo, na representação musical de elementos de retórica clássica e na forma como eles estavam presentes no *Nocturnal* a nível estrutural e no contorno melódico. Apesar de salientar a importância do texto para a interpretação da obra, sendo este determinante para compreender o carácter da mesma e estabelecer a representação musical do texto na obra de Britten, revela-se insuficiente para a nossa pesquisa pois não aprofunda a forma como o texto pode influenciar/orientar as opções interpretativas ao nível articulatório.

De forma a compreendermos a relação articulatória entre texto e fraseado temos de nos afastar momentane-

¹⁴O instrumento usado nas composições de Dowland é o alaúde renascentista, um instrumento de corda beliscada em forma de pera, com cordas duplas (também chamadas de ordens), com a seguinte relação intervalar entre cada ordem 4P 4P 3M 4P 4P (da ordem grave para a aguda *Sol Dó Fá Iá Ré Sol*). Apesar de a guitarra ser um instrumento de corda beliscada, como o alaúde, possui cordas simples e uma afinação bastante diferente (da corda grave para a aguda - *Mi Lá Ré Sol Si Mi*) consequentemente uma composição idiomática para um alaúde não será também idiomática para a guitarra.

¹⁵TEAR MOTIVE: uma quarta perfeita descendente resolvida por salto ou por movimento diatónico ou cromático, frequentemente associado a emoções lacrimosas ((Goss, 2001, p. 5).

¹⁶PATHOŒIA: movimento por meios tons que expressavam afetos como a tristeza, o medo e o terror (Goss, 2001, p. 6).

¹⁷MUTATIO TONI: uma mudança abrupta de direção harmónica por motivos expressivos (Goss, 2001, p. 6).

¹⁸ECPHONESIS ou EXCLAMATIO: uma figura alterada ascendentemente, normalmente construída com uma figura longa e sincopada seguida de um intervalo de quarta descendente e depois notas mais rápidas (Goss, 2001, p. 6).

¹⁹PARRHESIA: uso de linguagem pujante para repreender os ouvintes por alguma falha representada musicalmente por falsas relações (Goss, 2001, p. 6).

amente do meio musical e passarmos para área da linguística e da fonética, centrando-nos particularmente nos fonemas. Bechara define os fonemas como:

[...] Sons elementares e distintos produzidos pela voz humana quando exprime pensamentos e emoções. É importante distinguir fonema de letra. Um fonema é uma realidade acústica, registada pelo nosso ouvido, enquanto que uma letra é um sinal empregado para representar na escrita o sistema sonoro de uma língua.

(Bechara, 2009, p. 42)

Como já foi referido anteriormente nas *Cantigas de Santiago* (2015b) Stephen Goss recorre a canções cujos textos estão em galaico-português. Esta língua já não está em uso corrente o que levanta algumas dificuldades na correta compreensão dos fonemas. No entanto, tal como referido por Areán-Garcia, as línguas portuguesa e galega partilham raízes e origens comuns e por esse motivo ainda hoje partilham a grande maioria dos fonemas (Areán-Garcia, 2009, p. 25).

No nosso artigo de 2019 referimos que:

No artigo de Gladis Massini-Cagliari de (2008), sobre as *Cantigas de Santa Maria*, é apresentado um estudo do ritmo linguístico em português arcaico do período trovadoresco, com base na abstração da prosódia a partir da análise dos ritmos poético e musical das cantigas religiosas escritas em galego-português. Na sua análise, realizou uma interface com a música, pelo facto de que as poesias medievais galego-portuguesas serem cantigas, isto é, peças poético-musicais compostas para serem cantadas. O objetivo principal da autora supra referenciada foi extrair elementos da notação musical que pudessem constituir argumentos para a realização fonética das cantigas quanto à sua estrutura silábica e ao seu ritmo linguístico (Massini-Cagliari, 2008, p. 1). Com base na análise da notação musical da CSM 100, o trabalho mostrou como a CSM 100 pode atuar como meio adicional de informação sobre a prosódia da língua (que dá suporte aos versos cantados) a partir da análise de dois fenómenos: a paragogé²⁰ que traz importantes esclarecimentos sobre a sibilação da língua na época e o ritmo (a partir da consideração da possibilidade de localização de acentos secundários - rítmicos).

(Mourinho, 2019, p.220)

O trabalho de Massini teve como ponto de partida a ideia de que:

[...] As proeminências musicais devem combinar preferencialmente com as proeminências nos níveis poético e linguístico. Desta forma, a divisão de compassos musicais das cantigas e a localização de tempos fortes das batidas musicais podem auxiliar, por exemplo, na determinação de proeminência principal de palavras que não tenham ocorrido em posição de rima no *corpus* (maior probabilidade de ser a sílaba tónica).

(Massini-Cagliari, 2008, p. 6)

A partir das observações de Massini concluímos, no nosso trabalho de 2019, que:

Massini-Cagliari (2008) reforça a influência que elementos distintos de texto e música têm entre si. Pensa-se que a investigação da autora poderia aprofundar a ideia dos acentos secundários na perspetiva musical, onde uma eventual diferenciação dos referidos acentos poderia enriquecer e clarificar ainda mais a sua pesquisa. No entanto, a premissa de Massini indica-nos qual o percurso a tomar, os acentos musicais referidos pela autora podem ser reproduzidos numa execução de cada uma das canções usadas por Goss. Esta influência bilateral entre texto

²⁰PARAGOGÉ: processo fonológico que acrescenta uma vogal neutra /e/ após silabas terminadas por codas consonantais com a finalidade de transformar essas sílabas em estruturas canônicas do tipo CVCV. A realização fonética da vogal epentética pode ser comprovada a partir da notação musical, que prevê uma nota correspondente à sílaba criada a partir do acréscimo da vogal epentética, que muitas vezes é também registrada na escrita (Massini-Cagliari, 2008, p. 3).

e música reforçou assim uma das premissas chave deste trabalho. O passo seguinte da nossa pesquisa é a identificação destes acentos musicais. Tal como uma melodia pode ser caracterizada por carácter, frases, motivos melódicos e/ou ritmos, durações e alturas, também um texto pode ser caracterizado pelos seus elementos: intenção poética, frases, palavras, sílabas e letras. Como é de conhecimento geral todas as palavras são constituídas por sílabas que por sua vez são constituídas por letras. Todos estes elementos têm como representação sonora elementar o fonema. Seja falada ou cantada, toda a ação sonora possui nuances e acentuações consoante o tipo de fonema.

(Mourinho, 2019, p.220)

Temos então três tipos de fonemas: as vogais, as semivogais e as consoantes.

[...] Do ponto de vista articulatório, as vogais podem ser consideradas sons formados pela vibração das cordas vocais modificados segundo a forma das cavidades supra-laríngeas, que devem estar sempre abertas ou entreabertas à passagem do ar. Na pronúncia das consoantes, ao contrário há sempre na cavidade bucal um obstáculo à passagem da corrente expiratória [...]. Entre as vogais e as consoantes situam-se as semivogais, que são os fonemas /i/ e /u/ quando, juntos a uma vogal, com ela formam sílabas.

(Cunha and Cintra, 2001, p. 31)

Cunha and Cintra esclarecem também que:

As vogais podem ser classificadas quanto à região de articulação, quanto ao grau de abertura, quanto ao papel das cavidades bucal e nasal e quanto à intensidade. As consoantes por sua vez possuem um sistema de classificação segundo quatro critérios de base articulatória. A articulação das consoantes não se faz, como a das vogais, com a passagem livre do ar através da cavidade bucal. Na sua pronúncia, a corrente expiratória encontra sempre, em alguma parte da boca, ou um obstáculo total, que a interrompe momentaneamente, ou um obstáculo parcial, que a comprime sem, contudo, interceptá-la. No primeiro caso, as consoantes dizem-se oclusivas; no segundo, constrictivas. Entre as constrictivas, distinguem-se as: fricativas, as laterais e as vibrantes. Quanto ao ponto ou zona de articulação temos as consoantes classificadas em: bilabiais, labiodentais, linguodentais, alveolares, palatais e velares. Quanto ao papel das cordas vocais as consoantes podem ser sonoras ou surdas. Finalmente, quanto ao papel das cavidades bucal e nasal as consoantes podem ser orais ou nasais.

(Cunha and Cintra, 2001, p.39)

Outro aspecto que separa as consoantes das vogais é justamente a presença ou ausência de obstruções na emissão de um fonema. Uma vez que as vogais não encontram nenhuma obstrução temporária ou permanente aquando a sua emissão são consideradas como sons puros. As consoantes, por sua vez, encontram sempre uma obstrução temporária ou permanente, como tal são consideradas como ruídos (Cunha and Cintra, 2001, pp. 31-32).

É importante relembrar que, tal como frisámos no nosso trabalho de 2019, p.222: '*compreender a forma como os vários fonemas são produzidos é de grande relevância para qualquer cantor, pois a voz é o seu instrumento de trabalho e este necessita de possuir um domínio do aparelho vocal para produzir uma dicção e uma entoação correta*'. Esta afirmação é reforçada por investigações sobre a relação entre fonética e o canto, tais como a de Valente (2014), investigações essas que procuram dar resposta sobre o *modus operandi* de um idioma do ponto de vista articulatório e do canto em termos acústicos. Na tese de doutoramento de Valente (2014) sobre a língua portuguesa no canto lírico são abordadas as relações entre técnica vocal e fonética articulatória. Valente (2014) elenca detalhadamente o funcionamento do aparelho vocal e esclarece de forma sintética os vários tipos de fonemas. A sua tese aborda a fonética enquanto ferramenta para o estudo do canto em língua portuguesa, salientando, no que concerne às consoantes, que:

[...] numa situação de estudo e preparação para um concerto, ter presentes as características articulatórias das consoantes - assim como das vogais - é uma mais valia, não só para entender os eventuais problemas que elas podem colocar, mas também para saber tirar partido daquilo que elas podem trazer de positivo à qualidade do som e à interpretação artística.

(Valente, 2014, p. 131)

O foco da investigação da autora prosseguiu num caminho centrado na técnica do canto tendo assim optado por não aprofundar o fonema como elemento gerador de possibilidades de articulação que possam ser reproduzidas num dado instrumento. No entanto, como já foi citado, afirma que o conhecimento sobre as características das consoantes pode ser útil para a construção de uma interpretação. Numa tentativa de síntese de observação, no nosso artigo de 2019, referimos que:

Se observarmos o comportamento dos fonemas enquanto estão a ser cantados podemos verificar os seguintes pontos:

1. As consoantes tendo em conta a sua natureza e formação, têm sempre uma função articulatória pois interrompem a passagem de ar;
2. As consoantes produzem dois tipos de micro articulação. As oclusivas que são formadas rapidamente e produzem um ruído curto e percussivo, e as constritivas são formadas um pouco mais lentamente e produzem um ruído arrastado e friccionado que podemos descrever musicalmente com um *tenuto*;
3. *Legato* puro só se verifica nas vogais pois não interrompem a passagem de ar;
4. A necessidade de um reforço na articulação das consoantes;
5. A re-articulação de uma vogal implica sempre uma suspensão da coluna de ar que a produz.

(Mourinho, 2019, (p.222))

A partir destas constatações, o artigo de 2019 foi centrado na possibilidade de reproduzir estas inflexões na guitarra.

A guitarra, enquanto cordofone beliscado, permite manusear o som livremente na sua génese e no seu *terminus*, no entanto é limitada na ação enquanto a corda está a vibrar²¹. Esta possibilidade de produção e manuseamento do som estreita o âmbito do nosso estudo às consoantes, pois estas últimas espelham as possibilidades articulatórias que a guitarra pode reproduzir. As vogais poderiam ser usadas como modelo de manipulação do espectro sonoro o que iria inferir diretamente no timbre, no entanto esta opção foi colocada de parte pois, ao modular o timbre para cada vogal dentro de uma mesma frase ou motivo, iria comprometer a percepção dos mesmos. No que concerne às consoantes, pela razão anteriormente referida, o ponto de maior relevância é a classificação das mesmas tendo em conta o seu modo de articulação. Verificámos que as consoantes oclusivas são, na sua articulação, mais rápidas e produzem um som percutido como que um acento, derivado do menor esforço na sua produção. Já as consoantes constritivas requerem um maior esforço do aparelho fonador sendo o seu som arrastado como se fosse *tenuto* consequentemente necessitam de um pouco mais de tempo para a sua emissão. As consoantes também podem surgir agrupadas em pares ou trios de consoantes. Quando assim acontece deparamo-nos com o que em fonética é denominado de encontro consonantal,²² aqui mesmo que a primeira seja uma consoante oclusiva teremos

²¹Na génese de um som podemos escolher o ângulo de ataque, a quantidade de unha usada, a direção em que a corda é libertada e o ponto onde a corda é colocada em vibração. Desta forma, definimos o timbre, a acentuação (notas acentuadas e notas *tenutas*) e a dinâmica. No *terminus* de um som definimos a duração e a articulação (*stacatto*) desse mesmo som. Ver figura 2.1 da página 26

²²ENCONTRO CONSONANTAL: duas ou mais consoantes sucessivas em um mesmo vocábulo. Os encontros podem pertencer a uma sílaba ou a sílabas diferentes. Os primeiros terminam por / ou r: li-vro; blu-sa; pro-sa; cla-mor; rit-mo; pac-to; af-ta; ad-mi-tir. O encontro consonantal /cs/ é representado graficamente pela letra x: anexo, fixo (Bechara, 2009,

sempre como micro articulação um *tenuto* pois o esforço de emissão sonora requerido ao aparelho fonador é mais elevado.

(Mourinho, 2019, p.223)

Na tabela 2.3 encontram-se sintetizadas as observações realizadas no artigo de 2019. Os termos de correspondência musical usados referem-se à recriação da articulação dos fonemas na guitarra. De forma a diferenciarmos estas micro-articulações das articulações tradicionais nas partituras, recorremos aos símbolos de arcada empregues nos instrumentos de arco pois estes não são usados na guitarra. Para o micro-acento usámos um [>] e para o micro-*tenuto* usámos o [-] (Mourinho, 2019, p.223).

Tabela 2.3: Correspondência entre modo de articulação da consoante e micro articulação musical presente no artigo de Mourinho (2019, p. 233).

Modo de Articulação da Consoante		Correspondência de Micro Articulação Musical		
		bilabiais	surda [p] sonora [b]	
Oclusivas	linguodentais		surda [t] sonora [d]	acento (>)
	velares		sonora [k] surda [g]	
	labiodentais		surda [v] sonora [v]	
	fricativas	alveolares	surda [s] sonora [z]	
Constritivas		palatais	surda [χ] sonora [j]	'tenuto' (-)
	laterais	alveolar palatal	[l] [lh]	
	Vibrantes (alveolares)	simples múltiplas	[r] [rr]	
	nasais	bilabiais linguodentais palatal	[m] [n] [nh]	

De forma a exemplificar o processo, usámos a primeira frase da canção infantil *O balão do João* que se encontra notada na figura 2.6. Podemos ver três pautas onde as primeiras duas apresentam duas formas distintas de grupos melódicos e rítmicos. Na terceira pauta aplicámos as micro articulações correspondentes às consoantes de cada palavra descrita na tabela 2.4. No texto *O balão do João sobe, sobe pelo ar* foram identificadas consoantes oclusivas nas sílabas *Ba, do, be* e *pe*. Consoantes constritivas nas sílabas *lão, Jo, So* e *lo*. Desta classificação obtemos as seguintes micro articulações:

[O >a-ão >o -oão -o>e -o>e >e>o ar].

Tabela 2.4: Classificação de consoantes na primeira frase da melodia infantil: *O balão do João*. Fonte: Elaborado pelos autores.

Texto	O	ba	lão	do	Jo	ão	so	be	so	be	pe	lo	ar
Oclusivas	X		X					X		X	X		
Constritivas		X		X			X	X				X	

Na ausência do texto e supondo que a melodia fosse desconhecida do intérprete, a mesma poderia ser interpretada por qualquer uma das formas de agrupar a melodia notadas nas duas primeiras pautas. Na terceira pauta adicionámos a letra, formámos grupos melódicos concordantes com a mesma e a respetiva micro articulação.

Figura 2.6: Melodia de Balão do João

Ao inferirmos estas pequenas nuances articulatórias, podemos assim produzir uma interpretação que inclui grupos melódicos em sintonia com o próprio texto. Seguidamente replicamos o procedimento em *Ondas do mare de Vigo*, segundo andamento das *Cantigas de Santiago* (2015b).

Tabela 2.5: Quadro de análise do verso de CA n.º 1: *Ondas do mare de Vigo* quanto ao modo de articulação de consoantes. Fonte: Elaborado pelos autores.

Texto	On	das	do	mar	de	Vi	go
Oclusivas	X	X		X		X	
Constritivas			X			X	

Como podemos verificar na tabela 2.5 estão assinaladas as respetivas micro articulações. Estas micro

articulações foram aplicadas no andamento da obra de Goss de forma a produzir os pontos culminantes em consonância com o texto da canção, como podemos verificar na figura 2.7.

On das do mar de Vi go

Fonte Primária

Goss

p

p quasi arpa

xix

Figura 2.7: Proposta de articulação tendo em conta o modo de articulação das consoantes. Verso de CA n.º 1: *Ondas do mare de Vigo* (c.1-5) de *Cantigas de Santiago* (2015b). Reproduzido com gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

Este é o procedimento a aplicar ao material temático que derive de música vocal e que use um texto cantado. Desta forma, é possível elaborar uma interpretação onde o fraseado engloba os grupos melódicos definidos pelo compositor e as micro-articulações subjacentes a cada palavra do texto da fonte uada onde as inflexões de cada consoante são parte integrante da articulação.

3

Aplicação dos Procedimentos

Music which does not imitate but remembers, and which even seems conscious of itself remembering, posits not only a past but a present, and a relation between the two.

Paul Griffiths, *Modern Music and After* (1995, p. 324)

Neste capítulo serão abordadas cada uma das obras para guitarra solo compostas por Stephen Goss, tendo em conta as fontes usadas pelo compositor na criação das suas obras para guitarra solo. De forma a facilitar a leitura, este capítulo encontra-se estruturado por obra, deste modo viabilizamos uma consulta individual, concentrando assim os dados e as informações circunscritas a cada uma das obras que integram esta tese. No entanto, a narrativa apresentada segue a ordem cronológica de composição de forma a permitir ao leitor, caso assim deseje, observar a evolução de Stephen Goss no uso do empréstimo musical nas obras aqui explanadas. Em todas as obras serão apresentadas pequenas contextualizações, notas de programa da autoria do compositor traduzidas por nós. Quando verificáveis apresentamos excertos das fontes assinalando o material usado com a respetiva correspondência na obra de Goss em causa. Seguidamente são propostos os procedimentos interpretativos consoante a fonte seja vocal ou instrumental. No final de cada obra apresentamos uma pequena reflexão sobre a mesma.

3.1 *Looking Glass Ties* (2001-6)

Looking Glass Ties (2016b) é uma obra de relevo na produção para guitarra solo de Stephen Goss. Esta foi a primeira obra para guitarra solo de longa duração composta pelo compositor Galês. A primeira versão desta obra, dedicada ao guitarrista Allan Neave, era constituída por nove miniaturas. *Looking Glass Ties* (2016b) esteve para ser removida do seu catálogo de composições, no entanto, aquando da gravação do registo fonográfico *Stephen Goss Guitar Works Vol.1* de (2016d) Goss decidiu rever a obra e assim manteve-a em catálogo. Com a revisão *Looking Glass Ties* (2016b) ficou com 5 miniaturas e os andamentos retirados foram entretanto incorporados noutras obras. Segundo Stephen Goss, a ideia inicial deste grupo de peças teve como ponto de partida a capa do álbum *Sgt. Pepper 1967* dos Beatles da autoria de Peter Blake. A icónica imagem justapõe 61 figuras públicas aparentemente não relacionadas desde Marlyn Monroe a Albert Einstein, de Lewis Carroll a Bob Dylan. As cinco obras ou, como Goss lhes chamou, os cinco *camaleões* que constituem *Looking Glass Ties* (2016b), são readaptações de peças existentes apresentadas num novo olhar e de uma perspetiva diferente – peças transfiguradas através de um copo de vidro. Existem mudanças estilísticas abruptas entre andamentos e o nível de transformação ao qual o material temático é submetido varia consideravelmente de peça para peça. A preocupação de Goss não é que a audiência reconheça as várias referências e citações, mas sim com as possibilidades descobertas quando trabalha com o material temático de outros compositores (Goss, 2016b). Apesar de Stephen Goss procurar dissimular e transformar o material temático usado para compor *Looking Glass Ties* (2016b), deixa informação suficiente que permite identificar essas mesmas fontes na partitura. Assim, é possível definir procedimentos interpretativos que respeitem a fonte usada sem comprometer as instruções de Goss.

3.1.1 *Invisible Starfall*

O ponto de partida para compor *Invisible Starfall* foi a obra *Viola in My Life 3* (1970) do compositor norte-americano Morton Feldman (1926-1987) (Goss, 2016b). Esta obra de Feldman é um duo para piano e viola cuja ideia inicial consiste numa textura onde um agregado de duração controlada é interrompido para dar lugar à nota da viola que é sustentada durante 5 tempos. Como podemos observar na tabela 3.1 da página 47, a estrutura de *Invisible Starfall* consiste em quatro secções. As secções **A** e **C** apresentam uma sequência de agregados e as secções **B** são cadências que contrastam com a figuração das secções que as precedem.

Tabela 3.1: Estrutura de *Invisible Starfall*.

Compassos	Descrição	Secção
c.1-7	m.m. 66, agregados	A
c.8	m.m. 80, cadênciа	B
c.9-23	m.m. 66, agregados	C
c.24	m.m. 80, cadênciа	B

Em *Invisible starfall*, Goss emula a proposta composicional de Feldman. Tendo em conta os diversos tipos de empréstimo musical definido por Burkholder estamos perante uma modelagem ao nível da estrutura, da textura e uma paráfrase ao nível dos gestos melódicos. Consequentemente, este andamento possui um índice baixo no potencial de Metzer uma vez que a possibilidade do mesmo material ser identificado está dependente de uma análise comparativa e detalhada. Se compararmos a figura 3.1 com a figura 3.2 da página 48, podemos observar que o ritmo e a sequência de compassos é rigorosamente idêntica. No oitavo compasso de ambas as obras encontramos a mesma linha melódica que apenas difere de oitava em algumas notas em *Invisible Starfall*. Outros aspectos comuns entre estas obras são as indicações de metrônomo, a indicação de carácter *Extremely quiet* e a relação intervalar de 3ª maior nas notas sustentadas iniciais.

The image shows two staves of a musical score. The top staff is for Viola and the bottom staff is for Piano. The score begins with a dynamic marking 'Extremely quiet' followed by a tempo marking 'd=66'. The piano staff has a 'con sord.' instruction. The music consists of various rests and short note patterns. A red box highlights a melodic line in the piano staff starting at measure 6, which continues through measure 7. Measure 8 starts with a tempo change to 'd=80'. Measures 9 and 10 follow. The score is attributed to 'morton feldman' at the top right.

Figura 3.1: Excerto de *Viola In My Life 3* (1970) de Morton Feldman (c.1-11), Universal Editions.

Goss mimetiza o modelo rítmico de *Viola in My Life 3* (1970) em *Invisible Starfall* e também replica o efeito textural criado por Feldman, onde a duração das notas do agregado sãometiculosamente controladas. Desta forma, tal como em *Viola in My Life 3* (1970), a nota em harmónico, correspondente à linha da viola, permanece a soar enquanto que as restantes notas do agregado são silenciadas. Na figura 3.3 da página 48 são apresentados os compassos número 8 de *Viola in My Life 3* de Morton Feldman e de *Invisible Starfall* de Stephen Goss e uma terceira linha *Goss ossia* e uma possível leitura deste excerto. Ao observarmos atentamente a forma como Goss notou a linha melódica do compasso 8, verificamos que ele não clarifica o início e o fim do grupo melódico. Desta forma, é relegado para o intérprete a escolha de como agrupar esta sequência de notas, o que pode originar uma leitura como a notada na terceira linha *Goss ossia*. Nesta possível leitura cria-se um plano secundário com o grupo de notas *mi bemol*, *dó sustenido*, e *ré assinalados*

Stephen Goss

1. invisible starfall

Figura 3.2: Excerto de *Invisible Starfall* de Stephen Goss (C.1-9). Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

a vermelho. Se compararmos com a notação original de Feldman, também transcrita na mesma figura 3.3, podemos concluir que apesar da transposição uma oitava a baixo das notas *mi bemol*, *dó sustenido*, e *ré*, o que temos é uma única linha melódica que é claramente identificada quando comparada com *Viola in my life 3* (1970).

Figura 3.3: Comparação entre os compassos 8 de *Viola in My Life 3* (1970) de Feldman e de *Invisible Starfall* *Invisible Starfall*, primeiro andamento de *looking Glass Ties*(2016b) de Goss.

Na figura 3.2 também encontramos a indicação ‘*chords never spread*’. Esta instrução, deixada pelo compositor, reforça a influência que a fonte usada tem na interpretação deste andamento. Por vezes, numa interpretação, opta-se por arpejar os blocos de acordes de forma a explicar/clarificar a harmonia. No caso de *Invisible Starfall*, tal como em *Viola in my life 3* (1970), os blocos de agregados não devem ser arpejados e devem ter a sua duração exata. Desta forma, a nota em harmônico é revelada pela supressão do agregado. Um segundo aspecto a levar em conta na execução de cada agregado é o timbre. Empregar um timbre *claro* permite equilibrar a sonoridade das notas que constituem cada agregado. Assim, ao evitarmos sonoridades *escuras*, conseguimos um espectro de cor que contrasta com os silêncios recorrentes ao longo do andamento. Em contraste modulamos o timbre de forma a valorizar a fundamental de cada nota nos

momentos *solistas* que mimetizam a linha da viola como os verificados no compasso 7 da figura 3.2 da página 48 e da figura 3.3 da página 48.

3.1.2 *Some like it Hot*

A música de Stephen Goss é repleta de referências, no entanto, nem sempre as mesmas são visíveis e óbvias. *Some like it Hot* é um desses exemplos. Nesta miniatura, as fontes encontram-se altamente dissimuladas a um nível que impede qualquer identificação auditiva das mesmas durante a execução da obra. *Some like it Hot* ocupa o índice baixo no potencial de Metzer, uma vez que o material tomado por empréstimo musical foi extremamente dissimulado ao ponto da identificação do mesmo só ter sido possível através da consulta dos esboços cedidos por Goss. O compositor usou uma pequena entrada da partitura do compositor e maestro norte americano Bernard Herrmann (1911-1075) retirada do filme *Fahrenheit 451* (1966) de Truffaut, não obstante esta citação fica completamente subterrada por outras referências (Goss, 2016b). Esta segunda miniatura encontra-se estruturada em 4 secções. Como podemos observar na tabela 3.2, cada uma das três primeiras secções apresentam dois elementos antagónicos, a secção **A** tem o elemento *effortless* que deve ser executado *sul tasto* e o elemento *brilliant* que, para maior contraste, deve ser executado perto da ponte ou com uma rotação do pulso para direita em direção à ponte de forma a obter o timbre desejado. Na secção **B** temos um novo elemento, *solid*, onde cada nota deve ser bem marcada, e o elemento *delicate* onde os grupos melódicos devem ser executados em *legato*. Na terceira secção **C** surge novamente o elemento *brilliant* e por fim surge uma *coda* onde os elementos *brilliant*, *effortless* e *delicate* retornam para o final desta miniatura.

Tabela 3.2: Estrutura de *Some like it Hot*.

Compassos	Descrição	Secção
c.1-7	effortless /sul tasto /brilliant	A
c.8-14	solid/delicate	B
c.15-20	brilliant	C
c.21-30	brilliant/effortless/delicate	Coda

As fontes usadas nesta miniatura providenciaram o material rítmico explorado e transformado por Stephen Goss. Na figura 3.4 da página 50, podemos observar um excerto dos esboços de *Some Like it Hot* onde assinalámos a vermelho, o material retirado da partitura do filme *Fahrenheit 451* (1966). Apesar do material usado ser maioritariamente rítmico foi possível encontrar algumas reminiscências melódicas.

Some Like it Hot

Figura 3.4: Exerto de um dos esboços de *Some Like it Hot*, segundo andamento de *looking Glass Ties*(2016b) de Stephen Goss. Fonte: Esboço de trabalho cedido pelo compositor.

Na figura 3.5 da página 51 indicámos a vermelho o material oriundo da partitura de Herrmann. Neste esboço observámos que Goss criou uma textura sonora para o fragmento rítmico, assim o compositor conseguiu camuflar a fonte usada. O carácter rítmico deste andamento é visível nesta partitura. Na figura 3.5 assinalámos também os três elementos que estão em confronto em *Some Like it Hot*. *Effortless*, assinalado a azul, possui blocos de acordes em *rasgueado* que são executados *sul tasto*. *Solid*, marcado a vermelho, usa o fragmento rítmico inicial de *fire engine* de Bernard Herrmann retirado do já referido filme *Fahrenheit 451* de 1966. O terceiro elemento *delicate-brilliant*, realçado a roxo, possui texturas sonoras que são criadas através de acordes arpejados cujas notas são mantidas de forma a que a ressonância resultante produza a mescla sonora pretendida por Goss. Apesar da especificidade do carácter de cada um dos elementos, a mesma não deve afetar a manutenção do rigor rítmico que é uma constante ao longo de todo o andamento. A oposição de elementos é assim obtida através da alternância dos blocos de acordes em *rasgueado* e os blocos de acordes em *arpeggio* onde a ressonância é essencial para produzir a textura sonora pretendida por Goss. As referidas texturas encontram-se delimitadas por arcos de expressão, para as realizar é fundamental usar digitações que permitam manter as notas de cada grupo de ressonância e assim reproduzir o efeito pretendido. Apesar do material usado ser maioritariamente rítmico foi possível encontrar algumas reminiscências melódicas. Na figura 3.5 da página 51 indicámos a vermelho o material oriundo da partitura de Herrmann. Neste esboço observámos que Goss criou uma textura sonora para o fragmento rítmico, assim o compositor conseguiu camuflar a fonte usada. O carácter rítmico deste andamento é visível nesta partitura. Na figura 3.5 assinalámos também os três elementos que estão em confronto em *Some Like it Hot*. *Effortless*, assinalado a azul, possui blocos de acordes em *rasgueado* que são executados *sul tasto*. *Solid*, marcado a vermelho, usa o fragmento rítmico inicial de *fire engine* de Bernard Herrmann retirado do já referido filme *Fahrenheit 451* de 1966. O terceiro elemento *delicate-brilliant*, realçado a roxo, possui texturas sonoras que são criadas através de acordes arpejados cujas notas são mantidas de forma a que a ressonância resultante produza a mescla sonora pretendida por Goss. Apesar da especificidade do carácter de cada um dos elementos, a mesma não deve afetar a manutenção do rigor rítmico que é uma constante ao longo de todo o andamento. A oposição de elementos é assim obtida através da alternância dos blocos de acordes em *rasgueado* e os blocos de acordes em *arpeggio* onde a ressonância é essencial para produzir a textura sonora pretendida por Goss. As referidas texturas encontram-se delimitadas por arcos de expressão, para as realizar é fundamental usar digitações que permitam manter as notas de cada grupo de ressonância e assim reproduzir o efeito pretendido. A inclusão de pequenas graçolas musicais nas obras de Stephen Goss é um facto que o próprio compositor admite nas várias entrevistas cedidas ao longo dos anos. Apesar de não podermos afirmar que seja uma prática recorrente, nesta miniatura surge uma

pequena referência a *The Blue Guitar* (1984) de Sir Michael Tippet (1905-1998), na figura 3.6 assinalámos a vermelho o compasso extraído do terceiro andamento da sonata para guitarra de Tippet. Esta pequena referência só é identificável por quem estudou *The Blue Guitar* (1984) no entanto, temos de salientar que possuir consciência da mesma não interfere com sua a fruição, nem é determinante na interpretação da mesma. O aspeto relevante é a função contrastante que possui pois este elemento percussivo, claramente rítmico e sem altura definida opõe-se aos sons de altura definida que têm ocorrido ao longo da miniatura.

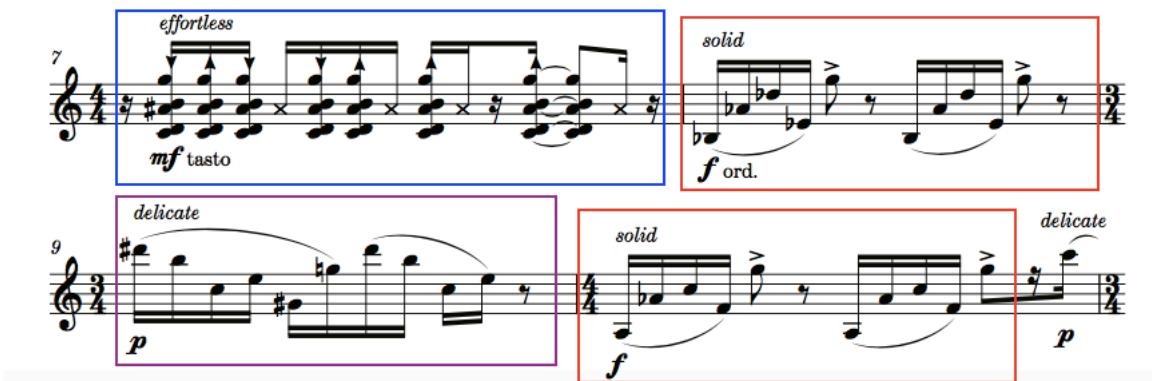


Figura 3.5: Exerto de *Some Like it Hot* (c.7-10), segundo andamento de *looking Glass Ties* (2016b) de Stephen Goss. Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.



Figura 3.6: Exerto de *Some Like it Hot* (c.21-23), segundo andamento de *looking Glass Ties* (2016b) de Stephen Goss. Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

3.1.3 Sonata K.25

A *Sonata K.25* é uma transcrição da sonata homónima de Scarlatti. A transformação à qual foi sujeita consiste na adição de algumas notas ao longo do texto musical e a instrução de interpretar ao estilo romântico da gravação de 1995 do pianista, maestro e compositor russo Mikhaill Pletnev (b.1957) (Goss, 2016b). Na tabela 3.3 da página 52, podemos consultar a estrutura desta sonata na qual está localizado o material temático e as adições de Goss. Neste andamento o potencial de Metzer é alto, uma vez que se trata de uma transcrição praticamente inalterada, consequentemente o aporte cultural é igualmente alto. Goss foi detalhado na transcrição da sonata, seguiu a gravação de Pletnev, e a partir desta adicionou notas de forma criteriosa em momentos cadenciais Goss (2016b). Na figura 3.7 da página 52 podemos verificar uma das cadências na qual foi adicionada toda uma linha melódica. Este acréscimo torna a harmonia mais complexa e ao mesmo tempo menos *barroca*. Como podemos verificar, as notas brancas de tamanho menor são as adições de Goss. O desafio, neste andamento, é justamente evitar produzir uma interpretação *barroca*. Durante a sua formação, um intérprete adquire o conhecimento estilístico de cada época através da instrução formal, da audição de gravações e da frequência de concertos. Este aglomerado de conhecimento acaba por moldar as decisões interpretativas ao ponto das mesmas serem instintivas. No entanto, neste

andamento pretende-se que a interpretação seja o mais anacrónica possível evitando intencionalmente o estilo *barroco* em favor do estilo *romântico*. Com esta premissa em mente o intérprete deve construir a interpretação deste andamento, não só com uma abordagem *romântica* onde o uso do *rubato* é expectável, mas também ao nível da digitação e da sonoridade. Na figura 3.8 da página 53, apresentamos uma proposta de digitação que recorre ao uso da *campanella*. Com esta digitação conseguimos uma maior fluidez na obra e produzimos simultaneamente uma sonoridade que emula o efeito de pedal do piano, ao permitir que as notas se mesclam entre si. Ao optarmos por um timbre mais escuro em detrimento de uma sonoridade clara/metálica conseguimos acentuar a interpretação *romântica* pretendida para este andamento.

Tabela 3.3: Estrutura da *Sonata K.25*.

Compassos	Descrição	Secção
c.1-5	Tema 1	A
c.6-11	Tema 2	
c.12-15	Tema 3	
c.16-18	Ponte	
c.19-22	Tema 3 Transposto	
c.23-25	Tema 2 Transposto	
c.27-29	Cadência com adições de Goss	
c.30-34	Tema 3 Transposto	
c.35-36	Tema 2 Invertido	
c.37-45	Cadência com adições de Goss	
c.46-50	Tema 1 Transposto	B
c.51-53	Tema 2 Transposto	
c.54-57	Tema 3 Transposto	
c.58-61	Tema 3 Transposto	
c.62-65	Tema 2	
c.66-70	Tema 4	
c.71- 74	Tema 2	
c.75-79	Tema 3	
c.80-83	Tema 2	
c.84-86	Cadência com adições de Goss	

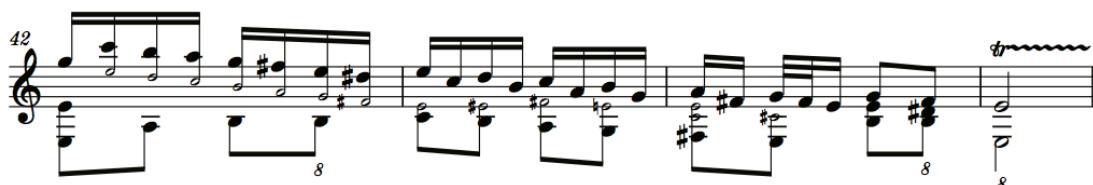


Figura 3.7: Exerto da *Sonata K.25* - transcrição de Stephen Goss (c.42-45), terceiro andamento de *looking Glass Ties* (2016b). Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.



Figura 3.8: Digitação da *Sonata K.25* - transcrição de Stephen Goss (c.1-3) terceiro andamento de *looking Glass Ties* (2016b).

3.1.4 In This Style 10/6

O título *In this Style 10/6* é uma referência à festa de Chá do chapeleiro louco, uma personagem do livro *Alice no País das Maravilhas* do escritor, matemático e fotógrafo britânico Lewis Carroll (1832-1898) (Goss, 2016b). *In this style 10/8* é arranjo de *A rabbit has King of the Ghosts - The Hatter*, um dos andamentos de *Dreamchild* (1997). O ímpeto gerador de *Dreamchild* (1997) é o universo literário de *Alice no país das Maravilhas* de Lewis Carroll. Este impulso não só é usado para esta composição, mas também, para gerar a referência encontrada na capa de *Looking Glass Ties* (2016b) onde podemos ver a figura do célebre chapeleiro louco na posse do seu chapéu onde consta o número 10/6, a beber uma chávena de chá, uma alusão à célebre festa de chá do livro de Carroll. Estruturalmente *In this Style 10/6*, tal como na sua primeira versão em *Dreamchild* (1997), está dividido em 6 secções onde surgem alternadamente secções rítmicas com material retirado do piano e da marimba, e secções melódicas com material retirado da voz e do trompete. Na tabela 3.4 apresentamos a referida estrutura.

Tabela 3.4: Estrutura de *In This Style 10/6*.

Compasso	Descrição	Secção
c.1-2	Material do Piano	Intro
c.3-4	Trompete	
c.5-9	Voz de Dreamchild	A
c.10	Trompete 2	
c.11	Material novo com ritmo da marimba	Ponte 1
c.12-13	Voz de Dreamchild 2	
c.14-16	Trompete 3	B
c.17-18	novo material - Ponte	
c.19-23	Piano	Ponte 2
c.24-28	Marimba	
c.29-31	Voz de Dreamchild 3	
c.31	Trompete 4	C
c.32	Voz de Dreamchild 4	

Com um índice baixo no potencial de Metzer, o material temático de *A rabbit has King of the Ghosts - The Hatter* é uma paráfrase estendida altamente distorcida da canção *Le Chapelier* (1954) do pianista e compositor francês Erik Satie (1866-1925), com texto de René Chaloupe. O grau de distorção que Stephen Goss implementou em *In this Style 10/6* (2016b, pp. 41-42) dificulta a identificação do material temático usado pois não existe texto algum que o ligue à canção de Satie. No entanto, através da audição de *The Hatter* que se inicia ao minuto 10'48 de *A rabbit as King of the Ghosts*, primeiro andamento de *Dreamchild*

(1997) é possível identificar o mesmo material que Goss usa em *In this Style* 10/6 mas com a presença do texto. A partir desta comparação verificámos que apesar das melodias serem diferentes usam contornos melódicos semelhantes para o mesmo o texto. Na figura 3.9 assinalámos a vermelho um exemplo dos fragmentos usados.

Figura 3.9: Excerto de *Le Chapelier* (1954) de Erik Satie (c.1-2), Éditions Salabert.

A audição de *Dreamchild* (1997) veio clarificar a forma como Goss usou e acomodou o texto. Só recorrendo a esta obra foi possível identificar quais as melodias que correspondem ao texto de *Le Chapelier* (1954) usadas en *In this Style*. Terminada esta comparação prévia iniciámos o processo de implementação do modelo interpretativo. Primeiro identificámos as consoantes iniciais de cada palavra, sendo que as mesmas estão assinaladas entre parenteses rectos no poema de René Chaloupe que integra a canção *Le Chapelier* (1954) de Satie.

[**L**]e [**c**]ha[**p**]e[**I**]ier [**s**]’é[**t**]on[**n**]e
 [**d**]e [**c**]ons[**t**]a[**t**]er [**q**]ue [**s**]a [**m**]on[**tr**]e
 [**r**]e[**t**]ar[**d**]e [**d**]e [**tr**]ois [**j**]ours,
 [**B**]ien [**q**]ui’ill ait eu [**s**]oin [**d**]e [**I**]a[**gr**]ai[**ss**]er
 [**t**]ou[**j**]our a[**v**]ec [**d**]u [**b**]eu[**rr**]e
 [**d**]e [**p**]re[**m**]iè[**r**]e [**q**]ua[**I**]ité
 II a [**I**]ais [**s**]é [**t**]om[**b**]er
 [**d**]an [**I**]e [**t**]hé, [**c**]a [**n**]e [**I**]a
 [**f**]e[**r**]a [**p**]as a[**v**]an[**c**]er [**d**]a[**v**]an[**t**]a[**g**]e

Seguiu-se a classificação das consoantes quanto ao modo de articulação do texto da peça de Satie que apresentamos na tabela 3.5 da página 55.

Tabela 3.5: Classificação de Consoantes do texto de *Le Chapelier* de Erik Satie.

Texto	Le	cha	pe	lier	s'é	ton	ne			
Oclusivas				X						
Constritivas	X	X		X	X	X	X			
Texto	de	cons	ta	ter	que	sa	mon	tre		
Oclusivas	X	X	X	X	X		X			
Constritivas					X	X	X			
Texto	re	tar	de	de		trois	jours,			
Oclusivas		X	X	X		X				
Constritivas	X				X	X				
Texto	Bien	qu'il	ait	eu	soin	de	grais	ser		
Oclusiva	X	X				X	X			
Constritiva					X	X	X			
Texto	tou	jours	a	vec		du	beur	re		
Oclusivas	X					X	X			
Constritivas		X		X			X			
Texto	de	pre	miè	re	qua	li	té			
Oclusiva	X	X			X	X	X			
Constritiva		X	X	X						
Texto	il	a	lais	sé		tom	ber			
Oclusivas						X	X	X		
Constritivas			X	X						
Texto	des	miet	tes	de	pain,	dans	les	rou	a	ges
Oclusivas	X			X	X	X				
Constritivas		X				X	X			X
Texto	Et	il	a	beau	plon	ger	sa	mon	tre	
Oclusivas				X	X					X
Constritivas						X	X			
Texto	dan	le	thé,	Ça	ne	la				
Oclusiva	X			X						
Constritiva		X	X	X	X	X				
Texto	fe	ra	pas	a	van	cer	da	van	ta	ge
Oclusivas				X			X		X	
Constritivas	X	X			X	X		X		X

A partir da classificação de consoantes quanto ao modo de articulação exposta na tabela 3.5 procedemos à substituição das consoantes iniciais de cada sílaba do texto de *Le Chapelier* pela micro-articulação correspondente.

[>]e [-]ha[>]e[>]ier [-]'é[>]on[-]e

[>]e [>]ons[>]a[>]er [>]ue [-]a [-]on[-]e

[-]e[>]ar[>]e [>]e [-]rois [-]ours,

[>]ien [>]ui'ill ait eu [-]oin [>]e [>]a[-]rai[-]ser

[>]ou[-]our a[-]ec [>]u [>]eu[-]e

[>]e [>]re[-]iè[-]e [>]ua[>]i[>]e

Il a [>]ais [-]é [>]om[>]er

[>]an [>]e [>]hé, [-]a [-]e [>]a

[-]e[-]a [>]as a[-]an[-]er [>]a[-]an[>]a[-]e

Esta classificação foi depois aplicada às linha melódicas correspondentes na versão para guitarra solo de Goss. Na figura 3.10 da página 57 apresentamos dois exemplos deste processo.

2

Le Cha pe lier s'é to ne

De cons ta ter que sa mon tre _____ re

tar de de trois _____ jours,

Figura 3.10: *In This Style 10/6* (c.5-10), quarto andamento de *looking Glass Ties*(2016b) de Stephen Goss. Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

Como referimos, Goss (2016b) considera a re-adaptação *In This Style 10/6* uma versão distorcida de *Le Chapelier*. As micro-articulações encontradas nos compassos 5 e 6, na frase *Le Chapelier sétone* figuram assim as consoantes oclusivas [L]e, [P]e, [L]ier, [t]om e as consoantes constitutivas [Ch]a e [S]é, que geram as micro-articulações [>]e [-]a[>]e[>]ier [-]é[>]o[-]e. Quase todo o andamento dissimula e transforma a fonte usada mas no compasso 29 de *In This Style 10/6* (2016b, pp. 41-42) incluiu uma citação clara do final de *Le Chapelier* (1954). Na figura 3.11 assinalámos a vermelho o referido excerto e a azul o motivo rítmico que o acompanha.

miet - tes de pain, dans les rou - a - ges
Et il a beau plonger sa
mon - tre dans le thé,

Figura 3.11: Excerto de *Le Chapelier* (1954) de Erik Satie (c.10-12), Éditions Salabert.

No excerto de *In this Style 10/4* de Goss, assinalámos o material correspondente com as mesmas cores como podemos verificar na figura 3.12.

29 ff
31 thrown away
p sfz
DO 1011

Figura 3.12: Citação de *Le Chapelier* (1954) de Eric Satie em *In This Style 10/6* (c.29-33), quarto andamento de *looking Glass Ties*(2016b) de Stephen Goss. Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

Como podemos observar a citação inclui o texto '*Et il a beau plonger sa montre dans le thé.*'. Seguidamente procedemos à classificação das consoantes tal como foi proposto no segundo capítulo deste trabalho cuja observação produziu os resultados da tabela 3.5 da página 55. A partir da classificação obtida aplicámos as micro-articulações encontradas na citação usada por Goss. Como podemos observar na figura 3.13 os dados encontrados revelam uma possibilidade de formação de grupos melódicos coincidentes com o texto de *Le Chapelier* (1954).

Figura 3.13: Proposta de interpretação de interpretação da citação de *Le Chapelier* (1954) de Eric Satie em *In This Style 10/6* (c.29-33), quarto andamento de *looking Glass Ties*(2016b) de Stephen Goss. Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

A obra *Dreamchild* (1997) também se revelou uma fonte de possibilidades de modulação do timbre. Na tabela 3.4 da página 53 podemos observar a partir de qual instrumento Goss retirou o material usado. Esta informação é um contributo relevante dentro da nossa proposta interpretativa pois é com base nesta informação que iremos modular o timbre da guitarra de forma a aproximar-se ao trompete, o instrumento em questão.

3.1.5 Late Music

Late Music foi composta com recurso à colagem de fragmentos extraídos de duas peças distintas, a 6^a Sinfonia de Tchaikovsky e o quarteto de cordas Op.132 n.º 15 de Ludwig Van Beethoven, ambas escritas no fim da vida de cada um dos compositores (Goss, 2016b). Quanto à sua estrutura esta miniatura consiste na alternância sistemática entre material de cada uma das fontes supra referidas. A mesma pode ser consultada na tabela 3.6 da página 60.

Tabela 3.6: Estrutura de *Late Music*.

Compassos	Descrição	Secção
c.1-5	Tempo I Warm, slow and free Excerto do 4º andamento finale adagio Lamentoso (c.1-6) 6ª Sinfonia de Tchaikovsky	A
c.3-7	Tempo II Molto adagio, always still and without expression Excerto do 3º andamento (c.6-7) Op. 132 n.º 15 de Beethoven	B
c.8	Tempo I	A
c.9-13	Tempo II Excerto do 3º andamento molto adagio (c.9-12) Op. 132 n.º 15 de Beethoven	B
c.14-16	Tempo I	A
c.17-21	Tempo II Excerto do 3º andamento molto adagio (c.15-19) Op. 132 n.º 15 de Beethoven	B
c.22	Tempo I	A
c.23-27	Tempo II Excerto do 3º andamento molto adagio (c.21-25) Op. 132 n.º 15 de Beethoven	B
c.28-30	Tempo I	A
c.31-35	Tempo II	B

Para esta andamento optámos por trabalhar cada fonte isoladamente. Primeiro abordámos o material temático extraído da 6ª Sinfonia de Tchaikovsky e depois o material temático extraído do quarteto de cordas *Op. 132 n.º 15* de Ludwig Van Beethoven. *Late Music* possui um carácter calmo, contemplativo e usa alternadamente material temático extraído das duas fontes supra citadas. Para iniciar este andamento Goss usou a melodia extraída da linha inicial do segundo violino do quarto andamento da sexta sinfonia de Tchaikovsky. Na figura 3.14 que segue, assinalámos a vermelho o material usado por Goss.

Figura 3.14: Excerto do quarto andamento *finale adagio Lamentoso* (c.1-6) da 6ª Sinfonia (1945) de Tchaikovsky, Breitkopf & Härtel.

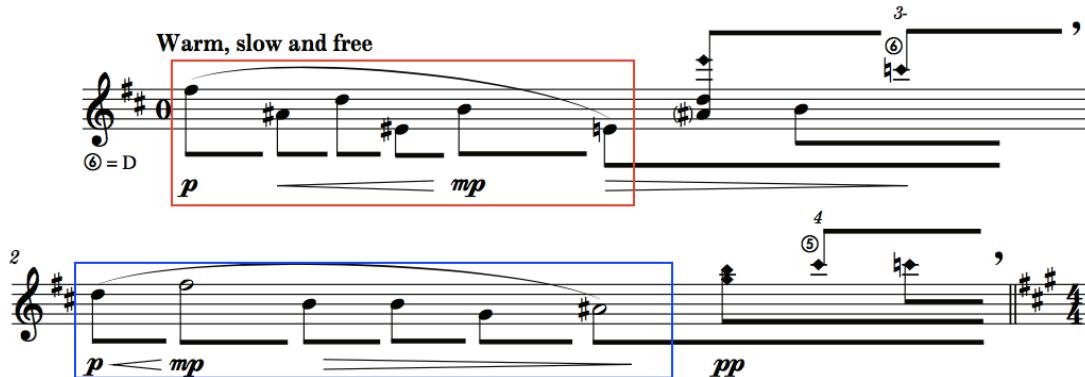


Figura 3.15: *Late Music* (c.1-2), quinto andamento de *looking Glass Ties*(2016b) de Stephen Goss, citação do quarto andamento da Sinfonia n.º 6 (1945) de Tchaikovsky. Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

Stephen Goss não faz uma citação textual, ou seja, este autor optou por implementar modificações. Se observarmos a figura 3.15 podemos verificar que a melodia usada por Goss não possui as mesmas durações que a fonte. Em contraste com a duração qualitativa de notas da fonte, Goss usa uma duração de notas quantitativa onde as hastes de cada nota definem a duração da nota. É de realçar que o comprimento das hastes variam de nota para nota o que sugere uma proporção rítmica que pode ser explorada. Esta fonte enquadra-se no índice médio do potencial de Metzer uma vez que o material mantém alguma da integridade original. No segundo compasso de *Late Music*, também apresentado a roxo na figura 3.15, Goss volta a usar o mesmo procedimento. Desta vez usa como fonte a linha da viola assinalada também a azul na figura 3.14.



Figura 3.16: *Late Music* (c.8), quinto andamento de *looking Glass Ties*(2016b) de Stephen Goss, citação do quarto andamento da Sinfonia n.º 6 (1945) de Tchaikovsky. Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

Na figura 3.16 apresentamos o oitavo compasso de *Late Music* onde assinalámos a verde o material temático usado por Goss. Desta vez o compositor usou material extraído do segundo violino, da viola e do violoncelo. No excerto do *finale* da sexta sinfonia de Tchaikovsky apresentado na figura 3.14 da página 60 encontra-se assinalado a verde o material que Goss usou para compor o compasso oito de *Late Music*. Um aspecto interessante é a indicação *Warm*, Goss propõe que o parâmetro timbre seja modulado de forma a produzir um som *quente*. Esta tradução livre, embora literal, pretende descrever um som com alguma supressão de parciais agudos. Este som pode ser obtido através de uma ligeira alteração do ângulo de ataque da mão direita com uma rotação para a esquerda ao nível do pulso. Apesar das diferenças rítmicas entre a fonte usada e a linha melódica composta por Goss existem possibilidades de articulação que podem ser exploradas. No excerto de Tchaikovsky aqui apresentado podemos observar que a primeira e a última nota de cada compasso estão marcadas com uma articulação de *tenuto*. Essa marcação pode ser aplicada nas notas correspondentes de *Late Music* o que permite por um lado aproximar a linha melódica de Goss com a linha de Tchaikovsky e por outro criar pontos de stress musical na linha melódica de Goss. Assim é possível valorizar as notas que Tchaikovsky marcou com *tenuto*.

A segunda fonte usada por Goss na composição de *Late Music* foi o *finale* do terceiro andamento do quarteto de cordas Op.132 (1863) de Beethoven. Enquanto que o material extraído da sexta sinfonia (1945) de Tchaikovsky sofreu alterações rítmicas ao ponto de não ser imediatamente reconhecível, o material retirado do quarteto de cordas Op.132 (1863) é facilmente identificável. Uma diferença entre as próprias fontes que acaba por funcionar como um elemento de contraste. Esta fonte ocupa o nível elevado no potencial de Metzer o que possibilita um aporte cultural à obra. Se compararmos a figura 3.17 com a figura 3.18, ambas na presente página, podemos observar que apesar de nas duas obras a indicação de andamento *Molto adagio* ser idêntica, verificamos que a indicação de carácter difere. Enquanto que Beethoven deixa a indicação *Canzona di ringraziamento offerta alla divinità da un guarito, in modo lidico* Goss indica *Molto adagio, always still without expression*.

Figura 3.17: terceiro andamento do Quarteto Op.132 n.º 15 (1863) de Beethoven (c.1-11), Breitkopf & Härtel.

Na figura 3.17 da página 62, assinalamos a vermelho o material temático usado em *Late Music*. Goss escolheu um material que, na obra original, possui uma função rítmica e que é igualmente mantida na obra de Goss como podemos verificar na figura 3.18.

Figura 3.18: *Late Music* (c.3-7), quinto andamento de *looking Glass Ties*(2016b) de Stephen Goss citação do terceiro andamento de Op. 132 n.º 15 (1863) de Beethoven. Reproduzido com a gentil autorização de Les Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

Na figura 3.19 voltamos a assinalar a vermelho mais um fragmento usado por Goss no compasso nove de *Late Music*, como podemos observar na figura 3.20 da página 63.



Figura 3.19: terceiro andamento: *molto adagio* do Quarteto Op.132 n.º 15 (1863) de Beethoven (c.5-12), Breitkopf & Härtel.

Novamente verifica-se que é mantida a função rítmica do material extraído do quarteto de Beethoven.

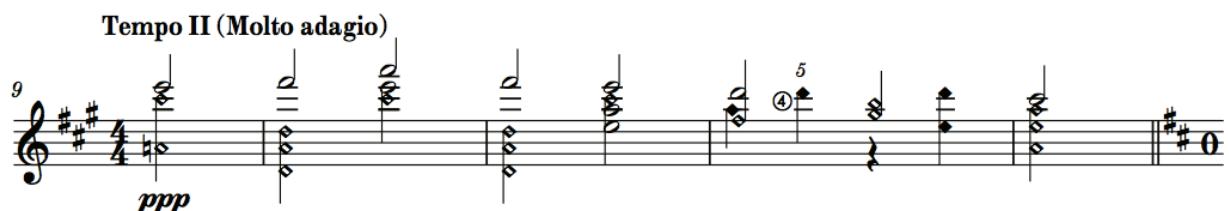


Figura 3.20: *Late Music* (c.9-13), quinto andamento de *looking Glass Ties*(2016b) de Stephen Goss, Citação do terceiro andamento de Op. 132 n.º 15 de Beethoven. Reproduzido com a gentil autorização de Les Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

Na figura 3.21 encontramos mais uma vez, assinalado a vermelho, o material usado por Goss. Material esse que foi transposto para a tonalidade de lá maior como podemos verificar na figura 3.22 da página 64.



Figura 3.21: terceiro andamento: *molto adagio* do Quarteto Op.132 n.º 15 (1863) de Beethoven (c15-19), Breitkopf & Härtel.

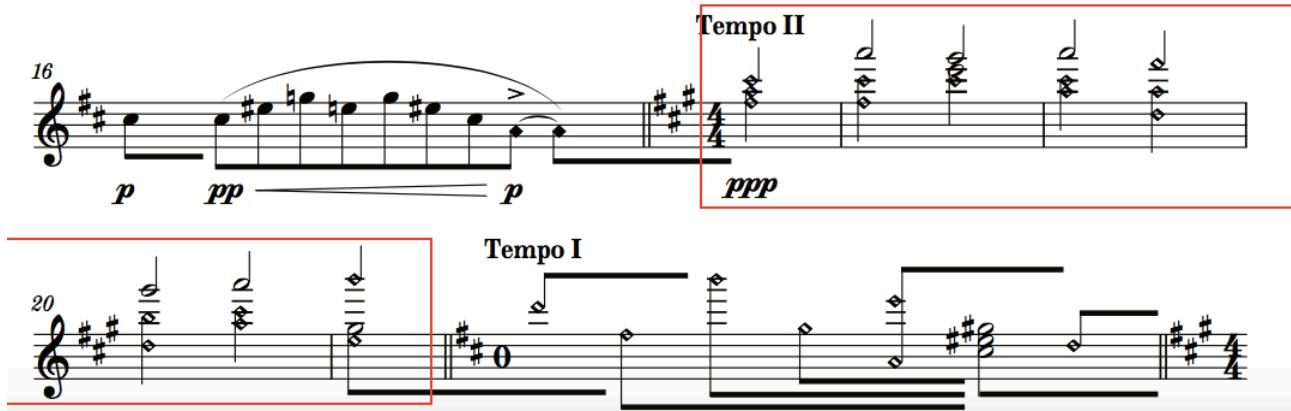


Figura 3.22: *Late Music* (c.16-22), quinto andamento de *looking Glass Ties*(2016b) de Stephen Goss, citação do terceiro andamento do *Op. 132 n.º 15* de Beethoven. Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.



Figura 3.23: terceiro andamento: *molto adagio* do Quarteto *Op.132 n.º 15* (1863) de Beethoven (c.21-28), Breitkopf & Härtel.

Goss realizou mais uma citação do quarteto de Beethoven. Esta, como as citações anteriores, está assinalada a vermelho nas figuras 3.23 e 3.24 na linha melódica interna.

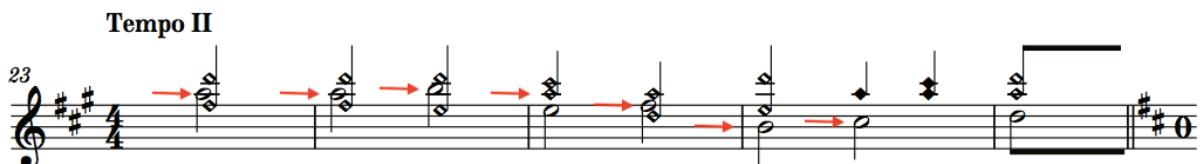


Figura 3.24: *Late Music* (c.23-27), quinto andamento de *looking Glass Ties*(2016b) de Stephen Goss citação do terceiro andamento do *Op. 132 n.º 15* de Beethoven. Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

O compositor criou uma textura própria para a citação do quarteto de Beethoven. Se observarmos todas as citações que o compositor fez desta obra verificamos elementos comuns. O primeiro elemento, já referido, é a manutenção de uma função rítmica nesta citação. O segundo, também já referido, é a função de contraste em oposição às citações da sinfonia de Tchaikovsky. O terceiro é a textura que criou com o uso de notas em harmónicos que obriga a que o timbre seja modulado favorecendo os parciais agudos e assim

obter uma sonoridade clara. Ao considerarmos as características das duas fontes escolhidas por Goss para este andamento podemos concluir que elas são usadas intencionalmente como elementos de contraste que se opõem ao nível da textura, timbre e duração. Ao compreendermos de onde provêm as fontes e como estas operam enquanto elementos de oposição de forças, podemos melhor reproduzir as características de cada uma dessas fontes. Assim, ao realçarmos as diferenças de timbre e usarmos as indicações de articulação valorizamos a diferença e a individualidade de cada citação o que destaca a função de contraste pretendida.

3.1.6 Reflexão sobre *Looking Glass Ties* (2001-6)

Looking Glass Ties (2016b), a primeira obra de grande dimensão que Stephen Goss compôs para guitarra, é ainda uma reminiscência de *Dreamchild* Goss (1997) e *Arcádia* Goss (1997). *Looking Glass Ties* (2016b) engloba em si algumas adaptações de andamentos destas obras, como é o caso dos andamentos *In this Style 10/8* e *Some Like it Hot*, onde o material temático tomado por empréstimo musical encontra-se extremamente dissimulado e com um índice baixo no potencial de Metzer. No entanto, a visibilidade do material tomado por empréstimo musical não é idêntica em todos os andamentos. Como constatámos, o primeiro andamento *Invisible Startfall* modela a estrutura, os gestos melódicos e rítmicos de *Viola in My Life 3* (1970) de Morton Feldman. Enquanto que na obra de Feldman tínhamos dois instrumentos, no seu processo de modelagem Goss condensou os gestos e texturas presentes na linha de cada instrumento num só. Em *Some like it Hot* o material tomado por empréstimo musical foi parafraseado e alterado ritmicamente ao ponto de não ser reconhecível auditivamente. A *Sonata K.25* é uma transcrição com algumas notas adicionadas onde o propósito é apresentar uma interpretação ao estilo romântico. O índice elevado que ocupa no potencial de Metzer contribui para o contraste interpretativo pretendido pelo compositor uma vez que é esperável que uma obra do período barroco seja interpretada tendo em conta o estilo da época em que se insere. No andamento *In This Style 10/6* Goss transcreve um dos andamentos de *Dreamchild* (1997). Mais uma vez o material dos diversos instrumentos é condensado num só. Esta redução mantém os procedimentos aplicados ao material tomado por empréstimo musical. De *Dreamchild* (1997) obtemos informações no que concerne aos instrumentos usados e mimetizamos o timbre, a articulação e o fraseado de cada um deles. *Late Music* é uma colagem de fragmentos oriundos de obras distintas de compositores distintos. O material usado é apresentado numa nova textura mas mantém a linha melódica original. Dificilmente os andamentos *Some like it Hot* e *In This Style 10/6* poderão operar como agentes culturais, tal como proposto por Metzer (2003), uma vez que o material tomado por empréstimo musical não é reconhecível auditivamente no entanto, os procedimentos por nós propostos podem contribuir para a diferenciação fundamentada e consciente do referido material. Por outro lado *Invisible Startfall*, *Sonata K.25* e *Late Music* apresentam o material tomado por empréstimo musical à superfície, desta forma, a potencialidade de operarem como agentes culturais aumenta substancialmente.

3.2 *Raise the Red Lantern* (2004)

No ano de 2004, fruto da primeira colaboração com a guitarrista chinesa Xuefei Yang, Stephen Goss compõe *Raise the Red Lantern* (2008b). Composição esta que tem como ímpeto gerador o universo cinematográfico chinês. Em 1978, após ter estado encerrada por uma década, a academia de cinema de Beijing abriu as suas portas para um novo grupo de estudantes. Estes estudantes ficaram conhecidos como a quinta geração tendo sido o primeiro grupo de cineastas chineses a receber o reconhecimento mundial. *Raise the Red Lantern* (2008b) é constituída por cinco peças para guitarra baseada em filmes realizados por estes cineastas durante os anos 1980-90 (Goss, 2008b).

3.2.1 The Blue Kite

The Blue Kite, recebeu o seu título do filme homónimo de Zhuangzhuang (1993) realizado por Tian Zhuangzhuang.¹ Esta película reflete a tragédia doméstica de uma família durante o período Mao. No filme, o papagaio de papel de um jovem transforma-se num símbolo de liberdade e esperança durante tempos difíceis. A música ilustra o voo do papagaio ao vento – sempre a mudar de direção e velocidade, movendo-se de forma errática e imprevisível enquanto o jovem tenta controlá-lo (Goss, 2008b). Como podemos observar na tabela 3.7 da página 66 o andamento está dividido em quatro secções. A secção **A** serve de introdução, aqui podemos verificar várias oscilações de agógica com *accelerandos* que procuram ser uma mímica de gestos musicais que se podem encontrar na música tradicional chinesa. A secção **B** apresenta o tema da canção *Crow* e a secção **C** apresenta um segundo tema original. Na secção **A'** regressamos aos gestos musicais iniciais e ao universo sonoro da música tradicional chinesa.

Tabela 3.7: Estrutura de *The Blue Kite*.

Compasso	Descrição	Secção
c.1-13	Introdução	A
c.14-20	Tema Crow	B
c.36-47	Tema 2	C
c.58-61	Coda	A'

As fontes oferecem duas linhas de interpretação, a primeira consiste na modulação do timbre de forma a estabelecer uma aproximação ao universo sonoro dos instrumentos tradicionais chineses. A segunda linha de interpretação usa o texto do fragmento melódico usado por Goss de forma a produzir micro-articulações que correspondam ao texto. Nas secções **A** e **A'**, onde se verificam figurações de notas repetidas e rápidas, modulamos o timbre de forma a privilegiar os parciais agudos para sugerir a sonoridade da *Pipa*.² No repertório para este instrumento é frequente encontrarmos procedimentos recorrentes com notas em tremolo, figurações de *arpeggios* em duas ou mais cordas de forma a usar efeitos de *campanella*, *bends* e *rasgueados*. Na figura 3.25 da página 67, assinalado a vermelho, podemos observar o uso da *campanella* para obter uma maior velocidade de execução e assim criar um maior *accelerando*. As variações de andamento, em parte descrevem movimento do papagaio ao vento, no entanto, também servem como mais um elemento de sugestão do universo sonoro chinês. Para as secções **B** e **C** teremos como referência o *Guzheng*.³ Este instrumento polifónico possui uma sonoridade brilhante e permite um efeito de *glissando* semelhante à harpa. O seu elevado número de cordas permite obter uma grande ressonância que gera uma rica mescla de sons.

¹ZHUANGZHUANG, Tian (b.1952): cineasta chinês membro grupo de cineastas conhecido como quinta geração.

²PIPA: este instrumento tradicional chinês é um cordofone de corda beliscada por plectros com o corpo em forma de pera.

³GUZHENG: é um cordofone de cordas beliscadas semelhante a uma citara. As cordas são de metal e o som é ativado por plectros.

1 - The Blue Kite

Stephen Goss (2003/04)

Freely $\text{♩} = 96-104$

mp *sempre l.v.*

Start very slowly and accelerate

pp *sempre l.v.*

Fast $\text{♩} = 132-144$

Figura 3.25: Excerto de *The Blue Kite* (c.1-7) de *Raise the Red Lantern* (2008b) de Stephen Goss. Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

Como podemos observar na figura 3.26 da página 68, assinalado a vermelho temos o tema da canção *Crow*, composta por Otomo Yoshihide,⁴ para a banda sonora do filme *The Blue Kite Zhuangzhuang* (1993). Este tema é usado Por Goss como *cantus firmus* sobre o qual é sobreposto novo material. Esta sobreposição dificulta a percepção do tema de Yoshihide o que posiciona este material no índice baixo do potencial de Metzer. De forma a facilitar a verificação dos dados aqui apresentados adicionamos uma linha suplementar na qual colocamos a melodia original com o texto correspondente. Não tendo sido possível encontrar a letra da canção, procedemos à recriação da mesma através da audição sistemática do tema de forma registrar a letra utilizando o alfabeto *Pinyin*.⁵ Apresentamos seguidamente o excerto texto da canção *Crow* que corresponde à melodia melodia usada por Goss.

Ou ya, Ou ya, dai cun tra

A partir do excerto do texto desta canção, procedemos à classificação de consoantes quanto ao modo de articulação cujo resultado indicamos na tabela 3.8.

Tabela 3.8: Classificação de consoantes quanto ao modo de articulação de *The Blue Kite*.

Texto	Ou	ya	Ou	ya	dai	cun	tra
Oclusivas					X	X	X
Constritivas						X	

Esta classificação permitiu-nos assim aplicar as seguintes micro-articulações. Na figura 3.26 da página 68 podemos observar as micro-articulações já anexadas à nota correspondente.

Ou ya, Ou ya, [>]ai [>]un [>-]a

⁴YOSHIHIDE, Otomo (b.1959): compositor, multi-instrumentista e produtor musical japonês autor de diversas bandas sonoras para filmes.

⁵PINYIN: sistema de romanização do mandarim.

$\downarrow = 96-104$

5

Tempo 1

Ou _____

21

25 ya ou

29 ya dai cun

33 tra

Figura 3.26: Proposta de articulação de *The Blue Kite* (c.21-32) de *Raise the Red Lantern* (2008b) de Stephen Goss. Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

3.2.2 *Life on a String*

A obra filosófica de Chen Kaige,⁶ *Life on a String* (1991) narra a história de um contador de histórias cego e o seu discípulo. Quando era jovem o contador de histórias recebeu um *sanxian*⁷ (um banjo chinês) e foi-lhe dito que dentro deste banjo se encontrava enclausurada uma prescrição sagrada para a cura da cegueira. No entanto, só após a centésima corda se partir é que o instrumento se abriria e revelaria o segredo medicinal. Após anos de uso a centésima corda finalmente parte-se e a prescrição é revelada. Esta está em branco e a fé do cego idoso é despedaçada (Goss, 2008b). A história desta película cinematográfica configurou-se na fonte deste andamento. Goss retratou o contador de histórias invisível, na sua demanda para alcançar a

⁶KAIGE, Chen (b. 1952): cineasta chinês membro grupo de cineastas conhecido como quinta geração.

⁷SANXIAN: é um alaúde chinês, com três cordas tocado com um *plectrum* e com uma sonoridade semelhante a um banjo.

cura da cegueira, num andamento onde cada corda se parte gradualmente até ao fim do andamento onde o interprete fica restringido a uma só corda. Como indicámos na tabela 3.9 este andamento está estruturado em duas secções. Na primeira secção *Very free an spacious* as cordas da guitarra partem-se figurativamente uma a uma até chegarmos à segunda e última secção *Slowly, with time between phrases* marcada com o momento em que a quarta corda se parte. A partir deste momento resta somente a 3^a corda na qual serão tocadas as restantes frases até ao fim do andamento.

Tabela 3.9: Estrutura de *Life on a String*.

Compassos	Descrição	Secção
c.1-4	Todas as cordas	
c.5-9	1 ^a corda parte-se	
c.10-13	2 ^a corda parte-se	Very free an spacious, take plenty of time
c.14-18	6 ^a corda parte-se	
c.19-23	5 ^a corda parte-se	
c.24-35	4 ^a corda parte-se	Slowly, with time between phrases

Figura 3.27: *Life on a String* (c.5-12) de *Raise the Red Lantern* (2008b) de Stephen Goss. Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

Na figura 3.27, assinalámos a vermelho alguns dos momentos onde as cordas se partem. Consequentemente a corda correspondente fica interdita para qualquer possibilidade de digitação. Apesar de ser possível execuções com digitações que abarcam as seis cordas da guitarra as mesmas iriam contrariar o simbolismo inerente a este andamento. Por exemplo, na figura 3.27, a linha melódica assinalada a roxo poderia ser executada nas três cordas agudas da guitarra em vez de usar somente a terceira corda. Ao usarmos as três cordas seriam evitadas mudanças de posição ao longo do braço da guitarra no entanto, sacrificaríamos o elemento simbólico adjacente à perda de cada corda. No final deste andamento Goss recorre ao uso do *bottleneck*,⁸ como podemos verificar na figura 3.28 na página 70. O uso deste objeto permite modular o timbre e simular a sonoridade do *sanxian* e assim enfatiza o propósito descritivo e o carácter deste andamento.

⁸BOTTLENECK: cilindro em forma de gargalo de garrafa que pode ser de metal ou de vidro usado para criar um efeito timbrico e ligar as notas através *glissandos*.

Slowly, with time between phrases
(string 4 breaks - sul G al fine)

p molto express.

Figura 3.28: *Life on a String* (c.22-23) de *Raise the Red Lantern* (2008b) de Stephen Goss. Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

3.2.3 *Raise the Red Lantern*

Raise the Red Lantern é uma transcrição que resulta de um ímpeto gerador cinematográfico e usa como material temático música instrumental e vocal. Para clarificar o carácter da obra Stephen Goss registou, nas notas de programa de *Raise the Red Lantern* (2008b), uma sinopse de *Raise the Red Lantern* (1991) o filme homónimo Zhang Yimou. Na película *Raise the Red Lantern* (1991) de Zhang Yimou,⁹ a recente quarta esposa de um homem rico compete com as outras três esposas pela preferência deste. Inicialmente a nova esposa agrada ao seu marido, mas com o passar do tempo, na sua vida começa a deparar-se com complicações e dificuldades (Goss, 2008b, p. 1). A estrutura do filme em quatro partes é refletida na estrutura da canção de Mahler. Na tabela 3.10 apresentamos uma síntese dessa estrutura.

Tabela 3.10: Estrutura de *Raise The Red Lantern*.

Compasso	Descrição	Secção
c.1-34	Summer, wedding, life	A
c.35-69	Autumn, intrigue, decay	B
c.70-96	Winter, climax, death	C
c.97-118	Summer, transcendence, renewal	A'

Este andamento possui um índice alto no potencial de Metzer uma vez que é uma transcrição de *Von der jugend* retirado de *Das lied von der erde* (1912) de Gustav Mahler (1860-1911), assim sendo, a probabilidade do mesmo operar como agente cultural é elevada. Quase todo o material temático que Mahler compôs para *Von der jugend* pode ser encontrado nesta adaptação de Goss. Em *Raise the Red Lantern* o material temático usado foi retirado das linhas melódicas do oboé, flauta, violino, violas e do Barítono. Como podemos observar nas figuras 3.29 e 3.30 da página 71, o tema usado por Goss é o mesmo que Mahler compôs para *Von der Jugend*. Marcamos a vermelho as linhas melódicas principais e a roxo o material

⁹YIMOU , Zhang (b.1960): cineasta chinês membro grupo de cineastas conhecido como quinta geração.

usado como melodia secundária ou acompanhamento. A diferença está na tonalidade escolhida por Goss pois a obra de Mahler está em Sib maior e a de Goss está em Sol maior. Esta alteração de tonalidade é justificada pelas maiores possibilidades de ressonância que a tonalidade de Sol oferece na guitarra clássica em oposição à tonalidade de Sib maior.¹⁰ A melodia iniciada pelas flautas e pelo oboé em *Von der Jugend* é mantida por Goss em *Raise the Red Lantern* ao nível de dinâmica, articulação, grupos melódicos e ornamentação.

Figura 3.29: *Von der Jugend* (c.1-8) de *Das Lied von der Erde* (1912) de Gustav Mahler, Universal Editions.

Behaglich heiter (cheerful) $\text{♩} = 150-160$

use open strings and harmonics

Figura 3.30: Tema de *Raise the Red Lantern* (c.1-8) de *Raise the Red Lantern* 2008b de Stephen Goss. Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

O arranjo/adaptação de Goss é inevitavelmente uma redução da obra de Mahler pois não é possível

¹⁰A tonalidade de Sol maior possibilita um maior uso de cordas soltas e consequentemente permite explorar e obter uma maior ressonância da guitarra.

acomodar numa guitarra todo o texto musical composto por Mahler. No andamento *Raise the Red Lantern* o compositor usa o material essencial que permite que a fonte seja facilmente reconhecida. Na figura 3.31 e na figura 3.32 da página 73 assinalamos a vermelho o material temático usado como melodia e a roxo o material temático usado para acompanhamento. Também podemos verificar através de uma comparação entre as mesmas figuras 3.31 e 3.32 que a melodia que Mahler usou para os primeiros violinos e para o barítono é mantida na íntegra por Goss, embora esta esteja transposta para a tonalidade de Mi maior. A partir desta comparação podemos igualmente verificar, nos compassos 41 e 42 de ambas as composições, que Goss optou por uma formação de grupos melódicos diferentes dos notados por Mahler. Os grupos melódicos notados por Mahler nos primeiros e segundos violinos respeitam o texto do tenor, no entanto, Goss propõe um grupo melódico ligeiramente diferente onde a última semínima do compasso 41 marca o início do novo grupo melódico. Nesses mesmos compassos também podemos observar uma alteração de articulação na viola, Mahler marca *stacatto* mas Goss optou por marcar *sostenuto*.

Figura 3.31: *Von der Jugend* (c.40-47) de *Das Lied Von der Erde* (1912) de Gustav Mahler, Universal Editions.



Figura 3.32: Tema de *Raise de Red Lantern* (c.40-46) de *Raise the Red Lantern* 2008b de Stephen Goss. Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

Tendo em conta o modelo de interpretação proposto no capítulo 2 modulámos o timbre de forma a aproximarmo-nos à cor orquestral dos grupos de instrumentos usados por Mahler que executam as melodias usadas por Goss. Para tal procuramos identificar o grupo instrumental para cada um dos temas usados por Goss e encontrar o timbre que melhor corresponderá a cada um. Este procedimento foi registado na tabela 3.11.

Tabela 3.11: Modulação do timbre em *Raise the Red Lantern*.

Instrumentação	Compasso	Timbre
Tpa	c.1-2	Metálico Escuro
Fl + Ob	c.3-5	Natural
Pcl + Fl	c.6-19	Natural Brilhante
Fl + Ob	c.20-24	Natural
Fl	c.25-28	Natural
Ob	c.29-34	Natural Brilhante
Tp	c.35-36	Metalico Brilhante
Fg + Fl	c.37-38	Natural Escuro
Str + T	c.39-46	Natural
Pcl + Fl + Ob+Tp	c.47-48	Metalico Brilhante
Pcl + Fl + Ob + Fg	c.49-50	Metalico Brilhante
Str + T	c.51-58	Natural
Cl + Fl + Ob	c.59-62	Natural Brilhante
VI + Fg + Cl	c.63-69	Natural
Str + Pcl + Fl+ Ob + Cl	c.70-77	Natural Claro
Ob + Cl + Fg+ T	c.78-85	Natural
VI+ Vlc	c.86-93	Natural Escuro
Str + T	c.94-96	Natural
Fl + Ob	c.97-99	Natural Claro
Fg	c.100-104	Natural Escuro
Fl + VI + Ob	c.105-118	Natural Claro

Aplicámos também o segundo eixo do nosso modelo de interpretação que usa as micro-articulações que derivam do sistema de classificação de consoantes quanto ao modo de articulação para identificar possi-

bilidades que tomem em consideração a articulação e os grupos melódicos que se formam quando uma melodia possui também um texto. Assim identificamos as consoantes iniciais do seguinte texto.

*In [d]em [H]äus[ch]en [s]it[z]en [fr]eun[d]e,
[sch]ön [g]e[kl]ei[d]et, [tr]in[k]en, [pl]au[d]ern,
[m]an[ch]e [schr]ei[b]en [V]er[s]e [n]ie[d]er.*

A tabela 3.12 apresenta a classificação das consoantes quanto ao modo de articulação.

Tabela 3.12: Classificação de Consoantes do texto de *Von der Jugend* (c.39-46) de *Das Lied von der Erde* (1912, pp. 53-54).

Texto	In	dem	Häus	chen	sit	zen	Freun	de,
Oclusivas	X							X
Constritivas		X		X	X	X	X	
Texto	schön	ge	klei	det,	trin	ken,	plau	dern,
Oclusivas	X		X	X	X	X	X	X
Constritivas	X				X			
Texto	man	che	schrei	ben	Ver	se	nie	der.
Oclusivas					X			X
Constritivas	X	X	X		X	X	X	

A partir da tabela supra apresentada foi possível identificar as micro-articulações que seguidamente passamos a indicar no texto correspondente.

*In [>]em [-]äus[-]en [-]it[-]en [-]eun[>]e,
[-]ön [>]e[>]ei[>]et, [->]in[>]en, [>]au[>]ern,
[-]an[-]e [-]ei[>]en [-]er[-]e [-]ie[>]er.*

Estas micro-articulações foram aplicadas na melodia correspondente como podemos observar na figura 3.33 da página 75.

13

Figura 3.33: Proposta de articulação de *Raise the Red Lantern* (c.39-46). Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

Repetimos o processo para o texto seguinte cuja classificação de consoantes quanto ao modo de articulação pode ser consultada na tabela 3.13.

*Ih[re] [s]ei[d]en Är[m]el[gI]ei[t]en
[r]ück[w]ärts, ihre [s]eid [M]üt[z]en
[H]ok[k]en [l]us[t]ig [t]ief im [/]ak[k]en.*

Tabela 3.13: Classificação de Consoantes do texto de *Von der Jugend* (c.51-58) de *Das Lied von der Erde* (1912, p 56).

Texto	Ih	re	seid	nen	Är	mel	glei	ten
Oclusivas							X	X
Constritivas	X	X	X	X	X	X	X	
Texto	rück	wärts,	Ih	re	seid	nen	Müt	zen
Oclusivas								
Constritivas	X	X		X	X	X	X	X
Texto	hok	ken	lu	stig	tief	im	Nak	ken.
Oclusivas			X	X	X	X		X
Constritivas	X			X			X	

Com esta classificação foi possível definir as micro-articulações a empregar no texto, no qual as passamos a indicar.

Ihre [-]ei[>]en är[-]el[->]ei[>]en

[-]ück[-]ärts, ihre [-]eid [-]üt[-]en

[-]ok[-]en [>]us[>]ig [>]ief im [-]ak[>]en.

Seguidamente incluímos as micro-articulações na melodia que corresponde ao texto anteriormente classificado como podemos verificar na figura 3.34.

The musical score consists of two staves of music. The top staff starts at measure 51 with lyrics "Ih - re sei - den Är - mel glei - ten rück - wärts, ih - re sied - nen". The bottom staff starts at measure 56 with lyrics "Müt - - zen hok - - ken lu - stig tief im". Articulation marks are indicated by small red dots above or below the notes, often with arrows pointing to specific notes or groups of notes. Measure 51 includes a dynamic marking **p** *espress.*. Measure 56 includes a Roman numeral VII above the first note of the second measure. Measures 57-58 include Roman numerals I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX above various notes. Measures 59-60 include Roman numerals I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX above various notes. Measures 61-62 include Roman numerals I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX above various notes.

Figura 3.34: Proposta de articulação de *Raise the Red Lantern* (c.51-58), terceiro andamento de *Raise the red Lantern* (2008b) de Stephen Goss Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

O processo foi novamente replicado ao texto seguinte:

Auf [d]es [k]l]ei[n]em, [k]l]ei[n]en [T]ei[ch]es

[st]il[l]er, [st]il[l]er [W]as[s]er [f]lä[ch]e

[z]eit [s]ich al[I]es [w]un[d]er[I]ich im [Sp]i[g]el [b]il[d]e.

Após ter-mos identificado as consoantes iniciais procedemos à classificação das mesmas quanto ao modo de articulação. Esta classificação pode ser consultada na tabela 3.14 da página 77.

Tabela 3.14: Classificação de Consoantes do texto de *Von der Jugend c.77-86* de *Das Lied von der Erde* (1912, pp. 57-58).

Texto	Auf	des	klein	nem,	klei	nem	Tei	ches
Oclusivas	X	X			X		X	
Constritivas				X		X		X
Texto	stil	ler,	stil	ler	Was	ser	flä	che
Oclusivas	X	X	X	X				
Constritivas	X		X		X	X	X	X
Texto	zeit	sich	al	les	wun	der	lich	im
Oclusivas					X	X	X	X
Constritivas	X	X		X	X			
Texto	Spie	gel	bil	de.				
Oclusivas	X	X	X	X				
Constritivas	X							

Desta classificação resultam as seguintes micro-articulações:

Auf [>]es [>]ei[-]em, [>]ei[-]en [>]ei[-]es

[>]il[>]er, [>]il[-]er [-]as[-]er [->]ä[-]e

[-]eit [-]ich al[>]es [-]un[>]er[>]ich im [->]i[>]el [>]il[>]e.

Mais uma vez estas micro-articulações foram empregues na respetiva melodia como podemos verificar na figura 3.35 da página 78.

The musical score consists of three staves of music for voice and piano. The first staff begins at measure 70 with lyrics "Auf des klei - nen, klei - nen Tei - ches stil - ler, stil - ler" and a tempo marking "Ruhiger (slower)". The second staff begins at measure 76 with lyrics "Was ser - flä - che zeigt sich al - les wun - der -" and a tempo marking "Langsam (slow)". The third staff begins at measure 81 with lyrics "-lich im Spie - gel - bil - de." and includes performance markings: "Poco rit.", "Rit. molto", "A Tempo", "mf", "p", "f", "p subito", and "pp". The score is in common time with a key signature of one sharp.

Figura 3.35: Proposta de articulação de *Raise the Red Lantern* (c.77-85), terceiro andamento de *Raise the red Lantern* (2008b) de Stephen Goss Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

3.2.4 Yellow Earth

Yellow Earth (1984) é um filme coreografado por Chen Kaige cuja acção decorre numa vila feudal. Nesta película é relatada a história de uma jovem prestes a casar com um homem já velho. Quando um soldado visita a vila para recolher canções populares para o exército vermelho, este relata à jovem da grande liberdade que as mulheres do Sul possuem. Estas lutam lado a lado com os seus camaradas e as tarefas são partilhadas. A jovem pede ao soldado que a leve com ele mas este recusa até que consiga a devida permissão. No entanto, a jovem Cuiqiao não pode esperar tanto tempo e resolve tratar do assunto ela mesma. Ao longo do filme Cuiqiao é muito tímida para cantar para o soldado apesar de possuir uma linda voz. Ela canta uma bela canção nos seus momentos privados e o soldado nunca a ouve. Este andamento é baseado nesta canção secreta (Goss, 2008b). *Yellow Earth* é um *Patchwork* de material transscrito de duas fontes distintas, *Der einsame im herbst* de Gustav Mahler e o tema da canção tradicional que podemos ouvir em *Yellow Earth* (1984). Como podemos observar na tabela 3.15 da página 79, este andamento encontra-se dividido em 4 secções, a secção A, do compasso 1 ao 23 com o tema de *Yellow Earth* (1984), a secção B do compasso 24 ao 46 com o excerto de *Der einsame im herbst* de Mahler, a secção C do

compasso 47 ao compasso 54 novamente com o tema de *Yellow Earth* (1984) e por fim a secção D do compasso 55 ao 70 com uma variação do excerto de *Der einsame im herbst* de Mahler. Tal como no andamento antecedente, *Raise the Red Lantern*, Goss regressa ao universo musical de Gustav Mahler e à obra *Das Lied von der erde* (1912). Para *Yellow Earth* o compositor escolheu um excerto do andamento *Der einsame im herbst* (1912, p. 39) para integrar as duas das secções deste andamento.

Tabela 3.15: Estrutura de *Yellow Earth*.

Compassos	Descrição	Secção
c.1-23	Canção tradicional	A
c.24-46	Der Einsame im Herbst	B
c.47-54	Canção tradicional	A'
c.55-68	Der Einsame im Herbst	B'

Para a primeira secção Goss re-harmonizou a melodia do tema de *Yellow Earth*. Como esta melodia possui uma letra procedemos à classificação das consoantes quanto ao modo de articulação. Na tabela 3.16 abaixo indicámos a referida classificação.

Tabela 3.16: Tabela de Classificação de Consoantes de *Yellow Earth*.

Texto	Tian	shang	di	Sha'e	dui	dui	Fei
Oclusivas	X		X		X	X	
Constritivas		X		X			X
Texto	Bu	Xiang	wo	di	Quin	niang	
Oclusivas	X			X	X		
Constritivas		X				X	
Texto	Zai	xi	ang	Shei?			
Oclusivas							
Constritivas	X	X		X			
Texto	Chuan	di	hu	lu	Shan	di	di
Oclusivas		x		X		X	X
Constritivas	X				X		
Texto	Bu	Xiang	Cheng	qin		dw	ai
Oclusivas	X			X			X
Constritivas		X	X				X
Texto	Wo	ai	guo	da	Núer	yo!	
Oclusivas			X	X			
Constritivas					X		

Na figura 3.36 da página 80 apresentamos a primeira secção de *Yellow Earth* onde já incluímos as micro articulações encontradas tal como estão indicadas na tabela 3.16. Como podemos observar, a classificação das consoantes quanto ao modo de articulação permite-nos identificar as micro articulações inerentes a cada palavra. Estas inferem na formação de grupos melódicos como podemos observar na referida figura.

14

Figura 3.36: Excerto de *Yellow Earth* de Stephen Goss (c.4-22). Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

A segunda destas secções é um arranjo de *Der einsame im herbst* de *Lied von der Erde* (1912) onde a tonalidade original é mantida e onde cada grupo melódico, dinâmica e carácter encontram-se inalterados. Goss escolheu para *Yellow Earth* a melodia do oboé e o acompanhamento do primeiro violino. Na figura 3.37 da págiina 81, assinalámos a vermelho o material temático do oboé e a azul o material temático do violino.

2. Der Einsame im Herbst

89

The musical score extract shows the following sections:

- Measures 1-5:** The score begins with a melodic line primarily on the 1st Oboe (highlighted in red). The 1st Violin (highlighted in blue) provides harmonic support with sustained notes.
- Measure 6:** The 1st Oboe continues its melodic line, while the 1st Clarinet (highlighted in red) and 1st Bassoon (highlighted in blue) provide harmonic support.
- Measures 12-17:** The 1st Oboe (red box) and 1st Clarinet (blue box) continue their melodic lines. The 1st Bassoon (blue box) uses a sustained note technique (tremolo) to support the melody.
- Measures 18-23:** The 1st Oboe (red box) and 1st Clarinet (blue box) continue their melodic lines. The 1st Bassoon (blue box) uses a sustained note technique (tremolo) to support the melody.

Figura 3.37: Excerto de *Der Einsame im Herbst* de *Lied Von der Erde* (1912) (c.1-23) de G. Mahler., Universal Editions

Na figura 3.38 da página 82 indicámos com as mesmas cores, vermelho e azul, o material usado por Goss. Como podemos observar o compositor emprega o *tremolo* na melodia extraída do oboé, um recurso técnico que permite colmatar a impossibilidade da guitarra sustentar notas longas por muito tempo. Com este recurso torna-se possível implementar as variações de dinâmica indicadas na fonte usada tais como as indicadas na linha do oboé da figura 3.37 da página.

Figura 3.38: *Yellow Earth* de *Raise the Red Lantern* (2008b) (c.24-29) de S. Goss. Reproduzido com a gentil autorização de Les Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

O material temático extraído da linha do violino, marcado a azul na figura 3.38, tal como na fonte, é usado como acompanhamento. Goss manteve as características que Mahler definiu para o mesmo, uma dinâmica que varia entre *piano pianíssimo* e *piano*, reguladores de dinâmica idênticos, articulação em *legato* durante toda a secção e grupos melódicos que duram um compasso. No que concerne ao parâmetro timbre, podemos levar em consideração os instrumentos usados por Mahler. Como foi realçado anteriormente temos a melodia principal para o oboé e uma melodia secundária em movimentos escalares para o primeiro violino. Dentro da nossa proposta interpretativa, recorremos a um timbre com uma sonoridade *metálica* para a melodia correspondente ao oboé. Esta opção, para além da aproximação ao timbre anasalado do oboé, também permite uma maior diferenciação de dinâmica pois esta sonoridade privilegia os parcias mais altos e permite assim a percepção de notas em registos de dinâmica mais reduzidos. Como foi demonstrado o material tomado por empréstimo musical encontra-se em evidência dentro da textura deste andamento, como tal, encontra-se inserido no índice alto do potencial de Metzer o que viabiliza o aporte cultural que este material pode provocar.

3.2.5 *Farewell my Concubine*

Farewell my concubine recebe o seu nome a partir do filme de 1993 de Chen Kaige sobre a ópera de Beijing. A música usa material desta ópera de estilo antigo na qual o filme se baseia. Na ópera, o rei Chu está completamente cercado pelos seus inimigos, todos os seus homens desertaram. No entanto, a concubina Yu, é fiel ao rei até à morte. Ela finalmente suicida-se no fim de uma emocionante dança de espadas (Goss, 2008b). Como indicamos na tabela 3.17 da página 83, este andamento está estruturado em quatro secções. As secções **A** e **A'** são a introdução e a coda respectivamente. As duas secções centrais, **B** e **C** apresentam os temas deste andamento. *Farewell my concubine* espelha musicalmente a cena da dança de espadas da concubina Yu.

Tabela 3.17: Estrutura de *Farewell my concubine*.

Compasso	Descrição	Secção
c.1-12	Introdução	A
c.13-35	Tema 1	B
c.36-47	Tema 2	C
c.58-61	Coda	A'

Goss, na sua alusão estilística ao universo sonoro da ópera de Beijin, procurou emular alguns dos instrumentos usados na mesma. Como podemos observar na figura 3.39 o compositor propõe uma afinação alternativa onde a 3^º corda sol é afinada meio tom acima para sol#, para além desta alteração ele recorre ao uso do *capotrasto*¹¹ para sustentar a 5^ª e 6^ª corda cruzadas para produzir um efeito de um címbalo/Gong. Adicionou também uma linha de percussão para a castanholas que o músico deverá tocar com o pé. Este autor emprega novamente um *bottleneck* para se aproximar ao som do *jinghu*, um cordofone tradicional chinês de corda friccionada. Este excerto tem como base a banda sonora da primeira cena do filme de Kaige que se inicia no minuto 2,38". A partir da audição da mesma identificamos o timbre de cada um dos instrumentos intervenientes de forma a replicar o timbre de cada um. O timbre do *jinghu* é brilhante, como tal, para efetuarmos uma aproximação sonora ao mesmo podemos posicionar a mão direita junto ao cavalete ou, através de uma rotação do pulso para a direita alterar o ponto de contacto de forma a produzir o timbre brilhante pretendido. Como podemos constatar, Goss usa os mesmos gestos melódicos e rítmicos que, aliados à emulação dos instrumentos aqui proposta, caracteriza toda a secção tendo em conta a sua função introdutória.

Starting very slowly, but always accelerating *

with bottleneck

③ = G# ⑥ = E

f x(5) x(6)

**Capo on 6th fret with the bottom two strings
twisted over each other to make a cymbal/gong effect.

Percussion

Figura 3.39: Excerto de *Farewell my Concubine* de Stephen Goss (c.1-3). Reproduzido com a gentil autorização de Les Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

Neste andamento, a agógica é usada como elemento gerador de tensão, cada frase evolui num *accelerando* que é regenerado a cada frase. O último *accelerando* leva-nos ao clímax e ao final do andamento que simboliza a morte da concubina Yu. Como podemos verificar na figura 3.40 da página 84 o acelerando é conseguido, não só pela agógica, mas também através de figurações rítmicas cada vez mais curtas. Sendo uma alusão, este andamento possui um índice médio no potencial de Metzer, no entanto, os procedimentos

¹¹ **CAPOTRASTO:** travessão de metal usado no braço das guitarras de forma a definir uma nova afinação das cordas sem que seja necessário alterar a afinação padrão da guitarra. Normalmente recorre-se ao *capotrasto* quando necessitamos que a guitarra esteja em afinações mais agudas que a afinação padrão.

miméticos ao nível do timbre e da agógica viabilizam a sugestão da sonoridade característica de um género musical como a Ópera de Beijin.

Starting Slowly Again $d = 54$ *molto accelerando al fine*

47

sffz *ff*

51 *sim.* $(d = 84)$

d = 92 *sempre molto accelerando*

54

Figura 3.40: Exerto de *Farewell my Concubine* de Stephen Goss (c.47-55). Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

3.2.6 Reflexão *Raise the Red Lantern* (2004)

Em *Raise the Red Lantern* (2008b) verifica-se uma mudança de opções no que concerne à manipulação do material temático externo e à quantidade usada. Nesta obra o material tomado por empréstimo musical encontra-se maioritariamente posicionado à superfície e as alterações aplicadas aos mesmos reduzidas, ficando assim evidenciadas as fontes de cada andamento. Consequentemente a possibilidade destes andamentos operarem como agentes culturais tais como proposto por Metzer (2003) é elevado. Esta possibilidade é verificável tanto na perspectiva do ouvinte como na do intérprete e pode ser enfatizada importando as características das fontes, nomeadamente o timbre, a articulação e o fraseado. Foram estas características que nos propusemos replicar nas subsecções que antecederam a esta reflexão.

3.3 **Sonata for Guitar (2006)**

Em 2006 Goss compõe a sua primeira sonata para guitarra solo em colaboração com o guitarrista Michael Partington.¹² A ideia de uma sonata para guitarra partiu do dedicatário tal como a sugestão da inclusão de algo do universo sonoro de Beethoven. A obra foi desenvolvida tendo o parâmetro ressonância como elemento central. Na *Sonata for Guitar* (2014h) Goss explora não só as características acústicas da ressonância na guitarra, mas também a ressonância histórica das várias sonatas que estão ligadas a esta. As texturas são construídas através das várias cordas, permitindo um ressoar e uma sobreposição das sonoridades resultantes, isto emula o efeito de mistura criado pelo uso do pedal *sostenuto* do piano (Goss, 2014h). Esta obra encontra-se dividida em três andamentos ligados por uma *atacca* opcional, *Pastorale* de andamento lento, *Toccata* com um andamento rápido e *Adagio Sostenuto* com um andamento lento.

3.3.1 **Pastorale**

Pastorale modela as proporções estruturais e as relações harmónicas e tonais do primeiro andamento da sonata para flauta, viola e harpa (1916) de Debussy. Estas foram reescritas e sobrepostas por novo material temático e textural (Goss, 2014h). No que concerne à estrutura este andamento possui seis secções que indicámos na tabela 3.18 da página 86. A secção **A** em Mi maior, subdivide-se em cinco partes, *Prelude*, *Serene* onde consta a citação da linha da harpa da sonata de Debussy, *Freely again, Starting very freely gradually establishing tempo e in tempo*. A secção **B** *Gentle but lively*, em Sol sustenido menor, é rítmica apesar das texturas serem produzidas através da ressonância dos acordes. O carácter rítmico desta secção deriva das pausas que devem ser respeitadas. A secção **C**, possui duas partes, a primeira *Slower, more freely and warmer* em Ré maior e Sol maior serve de ponte modulatória para a segunda *Molto rubato, quasi bel canto* em Dó maior. Na secção **A'**, em Mi maior, retornamos ao material inicial. Esta encontra-se subdividida em três partes, *Freely, Distant and free e in tempo*. Aqui, tal como na secção **A** as texturas derivam da ressonância produzida pela sobreposição de acordes. A secção **B'**, em Sol sustenido menor, é uma reexposição quase integral da secção **B** e tal como esta última o carácter rítmico volta a ser determinante. Por fim temos a secção **A''**, em mi maior, com três sub-secções, *Serene* onde voltamos a ter a citação da harpa, *Free and resonant, like the opening* e por fim *In tempo*. Esta última secção explora o material da secção **A**.

¹²PARTINGTON, Michael (n.d.): guitarrista galês e diretor do programa de guitarra na universidade de Washington. of Washington School of Music (2017).

Tabela 3.18: Estrutura de *Pastorale*. Fonte: Elaborado pelos autores.

Compasso	Descrição	Secção
c.1-2	Prelude	
c.3-9	Serene (Citação da Harpa)	
c.10	Freely again	A (Mi M)
c.11	Starting very freely gradually establishing tempo	
c.12-13	In tempo	
c.14-32	Gentle but lively	B (Sol # m)
c.33-35	Slower, more freely and warmer	
c.36-48	Molto rubato, quasi bel canto	C (Ré M - Sol Maior - Dó Maior)
c.49	Freely	
c.50	Distant and free	A' (Mi M)
c.51-52	In tempo	
c.53-64	Gentle, distant but full of energy	B' (Sol # m)
c.65-70	Serene	
c.71-72	Free and resonant, like the opening	A' (Mi M)
c.73-77	in tempo	

Como referimos anteriormente, o primeiro andamento da sonata de Debussy é espelhado na estrutura do andamento de Goss e uma análise deste andamento elucidar-nos-ia sobre os aspectos composicionais deste andamento, no entanto afastar-nos-ia do foco deste trabalho. As implicações da Sonata de Debussy são principalmente no campo da composição da obra. Ambos os andamentos apresentam o mesmo gesto introdutório, um quinto grau diminuto com nona na segunda inversão que retarda a afirmação da tonalidade central do andamento. Esta só é estabelecida, no caso da sonata de Debussy, com a chegada, no nono compasso, a Fá maior, na harpa. Na figura 3.41 e na figura 3.42 da página 87, podemos observar o início de ambas as sonatas onde se encontra o já referido quinto grau diminuto com nona na segunda inversão gerador de instabilidade e tensão harmônica que só é resolvida com a chegada à tônica.

Figura 3.41: Excerto de *Pastorale* (c.1-3) primeiro andamento da Sonata (1916) para flauta, harpa e viola de Claude Debussy, Durand et Cie..

I - Pastorale

Prelude: Lento, dolce rubato
Free and resonant $\text{♩} = \text{c. } 44$

sempre l.v. *sempre sim.*

Figura 3.42: Excerto de *Pastorale* primeiro andamento da Sonata (2014h) de Stephen Goss. Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

No caso do primeiro andamento da sonata de Goss, iniciamos no acorde de si diminuto com nona na segunda inversão que retarda a estabilização da tonalidade de mi maior. Tal como na sonata de Debussy a afirmação da tónica só ocorre mais tarde com a citação do material temático da harpa da sonata do compositor francês. Na figura 3.43 e na figura 3.44, apresentamos o referido material.

Figura 3.43: Material temático da harpa de *Pastorale* (c.9-13) primeiro andamento da Sonata (1916) para flauta, harpa e viola de Claude Debussy, Durand et Cie..

Serene $\text{♩} = 56 - 60$

Figura 3.44: Excerto de *Pastorale* primeiro andamento da Sonata (2014g) de Stephen Goss (c.3-9). Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

Para além das proporções e relações harmónicas usadas por Goss também identificámos algum do material temático da sonata de Debussy. O primeiro exemplo é a citação da harpa que foi referida na figura 2.4 na página 34. Este exemplo possui um índice médio no potencial de Metzer uma vez o material é colocado em evidência, como tal, de forma a melhor sugerimos a sonoridade da harpa iremos realçar um *maneirismo* deste instrumento que consiste em harpejar os acordes tal como está definido na figura 2.5 da página 35. Goss volta a citar a harpa nos compassos 65 a 70 para os quais sugerimos que se volte a harpejar os mesmos blocos de acordes e assim, através da sugestão do já referido *maneirismo*, emular uma vez mais a sonoridade da harpa. Os gestos em *legato* e as figuração rápidas e difusas são recorrentes ao longo dos andamentos de ambas as obras. A similaridade identificada na harmonia, gestos e ressonância reforçam as opções interpretativas tomadas que passaram por caracterizar o material citado recorrendo a *maneirismos* do instrumento fonte, a harpa, tais como arpejar os acordes ao *estilo* da harpa e modular o timbre para conseguir uma aproximação ao instrumento citado. Como foi realçado, um aspeto de grande relevância interpretativa neste andamento é a gestão do parâmetro de ressonância. Neste andamento as secções alternam entre texturas geradas com recurso à livre ressonância das notas que integram cada acorde e a secções onde as texturas geradas, apesar de recorrerem a ressonância das notas de cada acorde, são controladas por pausas o que produz secções de carácter rítmico. Na figura 3.45 podemos observar as sucessivas pausas que silenciam as texturas sonoras criadas.

Figura 3.45: Excerto de *Pastorale* primeiro andamento da Sonata (2014h) de Stephen Goss (c13-18). Reproduzido com a gentil autorização de Les Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

3.3.2 Toccata

O ímpeto inicial para o andamento central foi a sonata K141 1978 para teclado de Domenico Scarlatti. Como podemos observar na figura 3.46 é uma peça em estilo de *toccata* na qual constam notas repetidas em figurações rápidas. No entanto, a sonata de Scarlatti tornou-se uma das várias peças virtuosísticas em *moto perpetuo* que contribuíram para a versão final (Goss, 2014h).

Sonata

DOMENICO SCARLATTI
K.141 L.422



Figura 3.46: Excerto de *Sonata K.141* (1978) de Domenico Scarlatti (c.1-5), Heugel and C..

A estrutura deste andamento apresenta cinco secções. Em cada uma das secções deparamo-nos com um desenvolvimento distinto dos agregados. Tal como indicámos na tabela 3.19, na secção **A** o agregado é gerado a partir de um uníssono, e tem como ponto máximo de expansão um agregado de 4 notas. Nesta primeira secção também é relevante salientar que após o movimento de expansão do agregado atingir o seu máximo ele regride até chegar a um novo uníssono que assinala o fim da secção. A secção **B** apresenta uma evolução contrastante em relação à secção anterior, esta é iniciada com um agregado cuja composição inclui 6 sons que vão gradualmente perdendo elementos até ao fim da secção onde restam dois sons. A secção **C** replica a ideia evolutiva da secção anterior, no entanto, o agregado inicial é de cinco sons e a regressão vai até ao silêncio. A secção **D** parte do silêncio da secção que a precedeu e tem o seu zénite num agregado de cinco sons após o qual começa a decair até chegar a um uníssono. A última secção **E** progride a partir de um uníssono, tem o seu auge num agregado de seis sons e decai gradualmente até a um novo uníssono.

Tabela 3.19: Estrutura de *Toccata*.

Compasso	Descrição (evolução do n.º de notas dos agregados)	Secção
c.1-19	1-2-3-2-3-4- 3 -4-3-2-3-2-1 (1 <4>1)	A
c.19-55	6-3-5-3-6-5-2-3-4-3-2-4-3-2-5-4-5-3-4-2-3-4-6-5-3-2-5-2 (6 >2)	B
c.56-81	5-3-4-2-3-2-1-0 (5 >0)	C
c.82-122	0-2-3-4-5-4-5-4-5-3-2-3-2-3-2-1 (0 <5>1)	D
c.122-148	1-6-3-5-3-4-3-2-1 (1 <6>1)	E

Como podemos observar na figura 3.47 da página 90 *Toccata* apresenta uma textura composta por dois elementos. O primeiro elemento é composto por notas de ritmo quantitativo, cuja duração é determinada pelo tamanho horizontal da haste. Como segundo elemento temos os grupos de notas repetidas em ritmo qualitativo, que funcionam como uma segunda camada ao longo de toda a obra. Este segundo elemento cria uma *quase sustentação* derivada da rápida repetição de notas.

Scherzo: Moto perpetuo, allegro possibile $\text{♩} = 126$

sf **mf** **ppp**

ppp (sempre sotto voce)

mf **mp** **pp**

gradual, almost imperceptible cresc in the background voice

mf **p** **mf**

pp — **p** *poco a poco cresc to bar 21*

14 **mp**

mf —

18 **VII** **f**

mp — **mf**

24 **f bright**

f bright

Figura 3.47: Excerto de *Toccata* de Stephen Goss (c.1-26). Reproduzido com a gentil autorização de Les Productions d'ÖZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

Os procedimentos adotados neste andamento consistem numa modelagem dos procedimento verificados na obra para cravo *Continuum* (1968) de György Ligeti (1923-2006). Este andamento possui um índice baixo no potencial de Metzer uma vez que o tipo de empréstimo musical empregue consiste na modelagem.

Como tal não é expetável que as fontes usadas durante a composição deste andamento sejam identificadas durante uma execução do andamento. No entanto, o leque de dados anteriormente reportados conduzem a uma linha de pensamento que questiona a grande diversidade de compassos que surge nesta *Toccata* e na forma de como tratar os mesmos. Na obra *Continuum* (1968) de György Ligeti, os agregados são repetidos rapidamente de forma a criar a ilusão de continuidade, não existe qualquer marcação de compasso pois esta iria criar uma diferenciação entre tempos fortes e tempos fracos, o que iria comprometer o objetivo que consiste em permitir que a textura se expanda num quase *legato* e assim criar a ilusão de continuidade derivada da grande velocidade de execução. Na figura 3.48 apresentamos um excerto da obra supra citada.

The image shows a musical score for György Ligeti's *Continuum*. At the top left, it says "György Ligeti". Below that is the title "Continuum". Under the title, it says "Prestissimo *". The score consists of four staves of music. Each staff has a treble clef and a key signature of one flat. The music is composed of dense, continuous sixteenth-note patterns. The first staff starts with a measure number "8". The notes are mostly eighth notes, with some sixteenth-note patterns. The music is divided into measures by vertical bar lines.

Figura 3.48: Exerto de *Continuum* (1968) de György Ligeti (c.1-16), Schott Music Ltd..

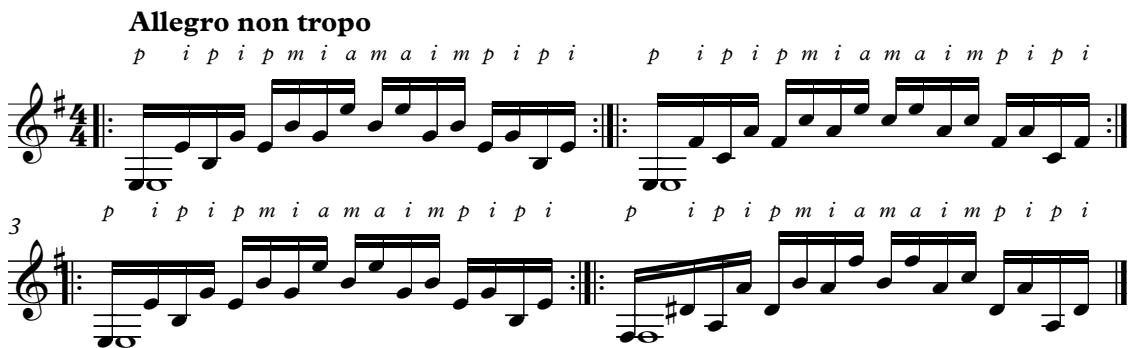
Na nossa perspectiva, para replicarmos justamente a ilusão de *Continuum* (1968) temos de evitar qualquer acentuação aquando qualquer mudanças de compasso. A diferenciação de compassos deste andamento, na nossa interpretação, funcionam como referência para o estudo da obra. Desta forma, tal como na obra de Ligeti supra citada, obtemos uma ilusão de continuidade sonora no movimento de expansão e contração dos agregados. Esta linha de interpretação, no caso específico de deste andamento, permite valorizar a notas com ritmo quantitativo definido pela duração das hastes horizontais. É a diferença de dinâmica entre estas notas e as restante notas que compõem o agregado que irrompe a continuidade do mesmo e faz a separação dos dois elementos deste andamento. As texturas são também diferenciadas pela dinâmica, parâmetro este que é gerido a longo e a curto prazo. As notas de ritmo quantitativo apresentam uma evolução de dinâmica descendente enquanto que as notas rápidas apresentam uma evolução ascendente. O arco de dinâmica ao longo do andamento também é diferente para cada um dos seus elementos. As notas sustentadas possuem um arco de dinâmica que é desenvolvido a curto prazo enquanto que as notas

repetidas operam a longo prazo. Mais uma vez Goss inspira-se em outra obra de Ligeti, o seu décimo terceiro estudo para piano, *L'escalier du diable* (1994). Como podemos observar na figura 3.49, assinalado a vermelho, no estudo de Ligeti a dinâmica é incrementada gradualmente e lentamente até chegar a um *fortíssimo* após o qual o desenvolvimento dinâmico é reiniciado.



Figura 3.49: Exerto de *L'escalier du diable* (1994) de György Ligeti (c.5-7), Durand et Cie..

Como podemos observar na figura 3.47 da página 90 assinalado a azul, tal como no estudo de Ligeti, em *Toccata* Goss implementa um longo *crescendo* nos agregados a partir de um *piano pianíssimo* que atinge o seu primeiro ponto culminante no *forte* no compasso vinte e sete. As texturas também são invertidas ao longo da obra, e tal como no estudo para piano de Ligeti, Goss explora os limites dos registos da guitarra. Daqui podemos depreender que o controlo da dinâmica é fundamental não só para uma eficaz diferenciação das texturas mas também para controlar a progressão da dinâmica ao longo da obra. Stephen Goss fez referência a outras obras neste andamento. No compasso vinte e sete, assinalado a vermelho figura 3.47 da página 90, o compositor usou a dedilhação de mão direita empregue por Heitor Villa-Lobos no primeiro estudo para guitarra dos *Douze Études - pour guitare seule - édition critique de Frédéric Zigante* (2011), referência esta que só é perceptível para o intérprete. Na figura 3.50 da página 93 apresentamos um excerto do primeiro estudo do compositor brasileiro onde podemos observar a digitação, *p i p i pm i m i a m a i m p i p i* usada por Goss.

Figura 3.50: Excerto de *Etude I* (2011) de Heitor Villa-Lobos (c.1-4), Durand Salabert Esching.

3.3.3 Adagio Sostenuto

A estrutura do *finale*, *Adagio Sostenuto*, é baseada em modelos da música de Beethoven. Goss retirou dois pequenos extratos das últimas sonatas para piano, o tema do *finale* da *Sonata Op.109* de 1920a e a segunda variação do *finale* da *Sonata Op.111*. Estes foram usados como base para os seus conjuntos de variações duplas (Goss, 2014h). Na tabela 3.20 apresentamos a estrutura deste andamento. Durante o processo de elaboração e verificação da estrutura que Stephen Goss usou para este andamento constatámos que os dois temas base aqui usados surgiram por caminhos opostos. O tema da segunda variação do *finale* do *Op.111* é apresentado primeiro, na secção **B** e só depois surge a respetiva variação. No entanto, o tema do *finale* da *Op.109* só surge na secção **A** localizada no fim deste andamento, sendo apresentado primeiro as suas variações em **A'** e em **A''**. Esta inversão da forma é uma referência à inversão formal que Benjamin Britten usou no seu *Nocturnal op.70* onde a forma tema e variações foi invertida. Nesta obra de Britten as variações vão sucessivamente aproximando-se do tema que só é apresentado no fim.

Tabela 3.20: Estrutura de *Adagio Sostenuto*. Fonte: Elaborado pelos autores.

Compasso	Descrição	Secção
c1-13	Theme1, Var2: Flexible and resonant	A''
c14-41	Theme2: Warm and Lyrical	B
c42-62	Theme 1, Var.1: Molto espressivo schmaltzy, but not too sentimental	A'
c63-92	Variation on Theme 2: Flexible and resonant as before	B'
c92-122	Theme 1: Adagio Sostenuto, distant but resonant	A

’ Neste andamento as citações e referências não são explícitas pois o material temático usado é transformado tendo como resultado uma alusão estilística que nos faz recordar a sonoridade da fonte usada. O tipo de empréstimo musical usado enquadra este andamento no índice médio do potencial de Metzer. De forma a melhor elucidarmos o leitor das implicações para a performance iremos abordar cada uma das fontes usadas em separado. A primeira fonte usada foi o tema da *sonata Op. 109* de Beethoven. O compositor galês replica alguns dos gestos melódicos usados por Beethoven, nomeadamente a terceira menor descendente que surge logo no início do tema e o movimento melódico que conclui o final da sonata. Goss mimetiza as mesmas áreas tonais presentes no tema de Beethoven, Mi maior, Si maior e Sol sustenido menor, tónica, dominante, relativa menor da dominante respetivamente. Na figura 3.51 da página 94, assinalámos as referidas modulações. A azul temos as modulações à dominante, a vermelho as modulações à tónica e a verde a modulação à relativa menor da dominante.

cantabile

The musical score consists of four staves of music. The first staff starts with a key signature of E major (two sharps). The second staff starts with a key signature of B minor (one sharp). The third staff starts with a key signature of F# major (one sharp). The fourth staff starts with a key signature of E major (two sharps). Various harmonic regions are highlighted with colored boxes and circles:

- Staff 1:** A red circle highlights the first measure. A blue box covers measures 2-4. A red box covers measures 5-7.
- Staff 2:** A blue box covers measures 2-4. A red box covers measures 5-7.
- Staff 3:** A green box covers measures 1-3. A red box covers measures 4-6.
- Staff 4:** Blue circles highlight specific notes in measures 11-14.

Below the score, harmonic labels are provided for each staff and measure:

- Staff 1:** E: I Ib IV(iiib) V Vb⁷ I B: IVb Vb⁷ I V⁷ I E: Vd⁷ Ib' Ib IV(iiib)
- Staff 2:** V (vi)⁷ Vb⁷ o I vi Hc⁹ o V f# IVb Vb⁷ E: ii IVb Vb⁷ i
- Staff 3:** ped. B I Ic g#: iv ic V⁷ i E: iia
- Staff 4:** Vb⁷ Vb⁷ I Ic V⁷ I

Figura 3.51: Análise harmónica do final do último andamento da *Sonata Op.109* (1920a) de L. Van Beethoven, Edizione Ricordi. Fonte: Elaborado pelos autores.

Na figura 3.52 da página 95 apresentamos o final deste terceiro andamento *Adagio Sostenuto* onde assinalámos com as mesmas cores as áreas tonais anteriormente referidas. Como podemos observar a alusão de Goss é conseguida através de uma sucessão de retardos de duração controlada, o que podemos designar por duração quantitativa da ressonância. Estes retardos possibilitam uma harmonia ambígua onde a sobreposição de sons contribui de forma determinante para a nevoa que dissimula o tema de Beethoven. Um segundo recurso que Goss usou nesta alusão foi a alteração do andamento em relação à fonte usada. No andamento de Goss o tempo proposto, *Adagio sostenuto, distant but resonant*, é mais lento do que o de Beethoven, *Andante molto cantabile ed expressivo*, o que aliado aos valores rítmicos escolhidos cria uma maior distensão do tempo. O material melódico também é alterado, este não surge na íntegra no entanto, fica implícita a sua presença com a insistência do gesto de terceira maior descendente Sol sustenido Mi, assinalada a vermelho, idêntico ao tema da sonata de Beethoven supra citada. Ao aproximar-se do fim da sua sonata Stephen Goss permite que o tema da sonata op.109 de Beethoven, assinalado a azul, seja mais evidente ao reduzir o nível da dissimulação usada. A identificação do material tomado por empréstimo musical confere-nos a possibilidade de valorizar o mesmo nas variações compostas por Goss. Na figura

3.54 da página 97 podemos consultar um excerto da 2ª variação do primeiro tema do *Adagio Sostenuto da Sonata for guitar* (2014h) de Stephen Goss ao qual sobreponemos o respetivo fragmento do tema de Op.109 de L. van Beethoven. A vermelho assinalámos o início do motivo usado no tema de Beethoven e a azul marcámos o final do mesmo, fragmentos esses que propomos valorizar durante a performance. A partir do tema de Beethoven temos a opção de evidenciar o material usado por Goss. O gesto melódico da terceira maior descendente passa assim a ser realçado aplicando um *tenuto* nas respectivas notas, tal como o intervalo ascendente de Lá sostenido para sí que marca a chegada à área da dominante, o acorde de Sol sostenido menor de sétima com retardo de quarta que marca a chegada à área tonal de Sol sostenido menor, a relativa menor da dominante, e o gesto melódico final que prepara o fim da primeira sonata para guitarra de Stephen Goss. O material melódico assinalado em conjunto com o percurso tonal referido confere-nos a possibilidade de identificar e salientar os mesmos nas variações elaboradas pelo compositor galês.

Theme 1: Adagio sostenuto, distant but resonant $\text{♩} = 48$

The musical score consists of six staves of music. Staff 1 (measures 93-95) shows dynamics **ppp**, **área da Tónica**, **área da Dominante**, and **área da Tónica**. Staff 2 (measure 100) shows **pp** followed by **= ppp** and **área da Dominante**. Staff 3 (measure 107) shows **pp**, **p**, **mp**, and **área da relativa da Dominante**. Staff 4 (measure 113) shows **pp**, **ppp**, **pp**, **mp**, and **área da Tónica**. Staff 5 (measure 118) shows **p**, **pp**, **p**, **ppp**, and **mp**. A tempo marking **c. 7'00"** is at the bottom right.

Figura 3.52: Final do *Adagio Sostenuto* (c.93-122) *Sonata for guitar* (2014h) de Stephen Goss. Reproduzido com a gentil autorização de Les Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

A primeira variação do primeiro tema da sonata para guitarra de Stephen Goss é contrastante quando comparada com o tema, a harmonia é clara e o ritmo preciso. Embora dissimulado, é possível identificar

reminiscencias da fonte usada. Na figura 3.53 da página 96, assinalado a vermelho, temos o intervalo de terceira maior descendente Sol sustenido Mi usado como ponto de partida para esta variação, intervalo este que é um elemento fulcral no tema da fonte usada por Goss. Tal como no tema do último andamento da sonata *op.109* de Beethoven, a fonte desta variação também modula à dominante, Si maior, e a Sol sustenido menor a relativa da dominante, assinalado a azul e a verde respectivamente. O final da variação é assinalado pelo gesto melódico descendente Lá Sol sustenido que é verificado tanto no tema de Goss como na fonte usada.

**Theme 1, Var. 1: Molto espressivo
Schmaltzy, but not too sentimental**

gradually accel back to tempo *A Tempo* $\text{♩} = \text{c. } 48$ *rit* 17

sempre campanella

pp *mf* *slower* *XI* *poco accel* *Tempo I*

pp *mp* *slower tempo*

VII *holding back* *VII* *IV* *accel*

Tempo I *holding back* *VII* *VI* *accel*

IV *mf* *p* *p* *pp*

Tempo I *II* *mp*

Figura 3.53: 1.^a variação do primeiro tema do *Adagio Sostenuto (c.1-3) Sonata for guitar (2014h)* de Stephen Goss. Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

A segunda variação ao primeiro tema de Goss, cuja gênese foi o já referido tema da *Op. 109* de Beethoven, surge logo no início deste andamento. Tal como no tema de Goss, a harmonia é intencionalmente ambígua,

esta resulta da mescla intencional dos diversos sons notados. As transformações implementadas por Stephen Goss tiveram por base o tema por si construído o que dificultam uma aproximação ao tema de Beethoven no entanto, encontramos alguns gestos que são claras reminiscências da respetiva fonte. Na figura 3.54 da página 97 apresentamos a segunda variação ao tema onde assinalámos os gestos supra referidos. No primeiro compasso, assinalado a vermelho, é possível identificar o gesto melódico de terceira maior descendente Sol sustenido Mi, gesto este que surge logo no início do tema de Beethoven e que podemos realçar aplicando um *tenuto* a cada uma das notas que o constituem. Assinalado a verde temos o gesto melódico descendente presente no final do tema de Beethoven que antecede o retardo Lá Sol sustenido que pontua o final do tema.

Theme 1, Var. 2: Flexible and resonant ♩ = 64

let the sound ring over to the next bar

The musical score consists of four staves of music for a single instrument. The first staff begins with *sempre l.v.* and dynamic *p*. A red box highlights a sixteenth-note pattern starting at measure 1, measure 4. The second staff starts with *pp* and dynamic *p*. The third staff starts with *pp* and dynamic *p*. The fourth staff starts with *mp* and dynamic *f*.

Measure 1: *sempre l.v.*, *p*. A red box highlights a sixteenth-note pattern starting at measure 1, measure 4.

Measure 4: *pp*, *p*. Measure 5 starts with *xii* and dynamic *p*. Measure 6 starts with *xii* and dynamic *p*. Measure 7 starts with *xii* and dynamic *p*. Measure 8 starts with *xii* and dynamic *p*.

Measure 8: *pp*, *p*. Measure 9 starts with *xii* and dynamic *p*. Measure 10 starts with *xii* and dynamic *p*. Measure 11 starts with *V* and dynamic *mp*.

Measure 11: *rit*. Measure 12 starts with *a tempo* and dynamic *f*. Measure 13 starts with *mp*.

Measure 13: Measures 14 and 15 start with *mp*. Measures 16 and 17 start with *mp*.

Figura 3.54: 2^a variação do primeiro tema do *Adagio Sostenuto* (c.1-3) *Sonata for guitar* (2014h) de Stephen Goss. Reproduzido com a gentil autorização de Les Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

Na figura 3.55 da página 98, apresentamos um excerto da segunda variação do *finale* da sonata Op.111 (1920b) de Beethoven. Os padrões rítmicos presentes no compasso assinalado a vermelho na segunda variação da sonata op.111 (1920b) do compositor germânico foram usados como modelo pelo compositor galês abordado neste trabalho.



Figura 3.55: 2.^a variação (c.32-33) do final de Op.111 (1920b) de Beethoven, Edizione Ricordi.

Como podemos observar na figura 3.56, os padrões rítmicos presentes na pauta em clave de Sol e na pauta em clave de Fá do excerto supra apresentado foram usados em aumentação na linha melódica do baixo, o que dilui a possibilidade de percepção e identificação da fonte usada.

Figura 3.56: 2.^a Tema (c.13-23) do terceiro andamento do *Adagio Sostenuto* da *Sonata for Guitar* (2014h) de Stephen Goss. Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

A implicação na performance é reduzida no que concerne aos procedimentos interpretativos aqui propostos, não obstante confere ao intérprete um entender mais profundo do ritmo usado por Goss e o subsequente jogo de tensão e resolução rítmica. Na primeira e única variação do segundo tema desta sonata o compositor distancia-se ainda mais da usada. No excerto presente na figura 3.57 da página 99 assinalámos a vermelho o fragmento melódico do tema. Nesta variação o movimento melódico do baixo é uma paráfrase do tema onde alguns dos intervalos da linha melódica são alterados.

Variation on Theme 2
Flexible and resonant as before

18

62 ♩. = ♪ = 64

Unmeasured
starting slowly then molto accel

(3) (1) (2) (3) (5) vii
ppp bissb slowing down

(4) as fast as possible
vii

p warm

Figura 3.57: Variação do 2º Tema (c.62-71) do terceiro andamento do *Adagio Sostenuto* da *Sonata for Guitar* (2014h) de Stephen Goss. Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

Stephen Goss regressa momentaneamente ao material e a procedimentos usados nos andamentos anteriores. Na já referida figura 3.57 assinalado a roxo temos um desses momentos onde o compositor galês retorna ao procedimento usado no segundo andamento, *Toccata*.

3.3.4 Reflexão sobre *Sonata for Guitar* (2006)

Na sua primeira sonata para guitarra, Stephen Goss volta a esconder o material tomado por empréstimo musical. No primeiro andamento, *Pastorale* Goss modela a sonata para harpa, flauta e viola, para além da estrutura, o único material visível consiste na citação a harpa cujos maneirismos nós replicamos. O segundo andamento, *Toccata* usa ideias de diversas fontes, mas são os procedimentos compostoriais baseados em Ligeti que nos ajudaram a direcionar a interpretação. Por fim no terceiro andamento, *Adagio Sostenuto* a alusão às duas últimas sonata de Beethoven definem o carácter do andamento. O tema da sonata é modificado ao ponto de aludir sem reiterar, e tal como no final da op.109 de Beethoven o tema conclui a sonata. Em suma, por toda a sonata existe uma procura em aludir sem nunca a afirmar, o material é apresentado com se fosse um eco do passado, transformado pelo tempo e pela memória.

3.4 The Chinese Garden (2007)

Em 2007 a guitarrista chinesa Xuefei Yang volta a colaborar com Stephen Goss na composição de *The Chinese Garden* (2014b). O regresso à cultura chinesa remete Goss a uma nova imersão na cultura oriental. O compositor Galês, com este conjunto de quatro peças, baseadas em cantigas populares chinesas, procura evocar a atmosfera pacífica e contemplativa dos tradicionais Jardins Chineses. As cantigas selecionadas

intentam explorar alegorias a flores de forma a revelar o seu significado (Goss, 2014b).

3.4.1 *Jasmine Flower (Mo Li Hua)*

O texto da canção *Mo Li Hua*, uma canção popular da região de Jiangsu, descreve a beleza delicada da flor de jasmim branca. O desejo de colher uma única flor para oferecer a um amor ausente é balançado pelo medo de enfurecer o jardineiro ou o pensamento de que a flor não florescerá no futuro. (Goss, 2014b)..

Jasmine Flower (Mo Li Hua) é uma re-harmonização da canção tradicional chinesa homónima. Devido ao facto do material tomado por empréstimo musical se encontrar em evidência dentro da nova textura possui um índice elevado no potencial de Metzer, o que possibilita que o referido material opere como um agente cultural. Estruturalmente este andamento apresenta 5 secções. A primeira secção **A** serve de introdução, a secção **B** contém a melodia da canção popular *Mo li hua* harmonizada por Goss, a terceira secção **C** apresenta um tema contrastante que serve de interlúdio para a quinta secção **B'** onde é realizada uma reexposição do tema *Mo li hua*. Por fim, surge a secção **D**, uma coda baseada no material exposto na introdução. Na tabela 3.21 registamos a estrutura deste andamento.

Tabela 3.21: Estrutura de *Jasmine Flower*.

Compassos	Descrição	Secção
c1-11	Introdução	A
c.12-25	Tema de <i>Mo Li Hua</i>	B
c.26-44	Tema 2	C
c.45-58	Tema de <i>Mo Li Hua</i>	B'
c.59-81	Coda	D

Na figura 3.58 podemos visualizar a melodia e o texto de *Jasmine Flower (Mo Li Hua)*.

The figure displays three staves of musical notation for 'Jasmine Flower (Mo Li Hua)'. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/4 time signature. It consists of six measures of music. Below the staff, the lyrics are written in Chinese characters with English phonetic transcriptions: 'Hau yi duo mei li de mo li hua.' The second staff continues the melody with four measures, followed by lyrics: 'Fem Fang mei li man jy ya,' 'yeou shiamg yeou bai ren ren kua.' The third staff concludes the melody with five measures, ending with lyrics: 'Rang wo lai jiang ni jai shia sung gei bie ren jia, mo li hua, mo li hua.'

Figura 3.58: Canção tradicional Chinesa *Jasmine Flower*, transcrição de Bellber, Arts, Inc..

De forma a aplicar o modelo de interpretação proposto neste trabalho, procedemos à classificação de

consoantes quanto ao modo de articulação. Para tal, identificamos as consoantes iniciais do texto da canção tradicional chinesa *Mo Li Hua*. Estas consoantes encontram-se realçadas a negrito no texto extraído da canção que apresentamos seguidamente. Texto esse que se encontra redigido em *Pinyin*, o sistema de romanização do mandarim.

[H]au yi [d]uo [m]ei [l]i [d]e [M]o [L]i [H]ua
[F]em [F]ang [m]ei [l]i [m]an [j]y ya,
yeou [sh]iamg yeaou [b]ai [r]en [r]en [k]ua.
[R]ang [w]o [l]ai [j]iang [n]i [j]ai [sh]ia
[s]ung [g]ei [b]ie [r]en [j]ia, [M]o [L]in
[H]ua, [M]o [L]in [H]ua.

Após termos identificado as consoantes iniciais de cada sílaba, elaboramos a tabela 3.22 onde classificamos as referidas consoantes quanto ao modo de articulação.

Tabela 3.22: Classificação de Consoantes do Tema de *Mo Li Hua*. Fonte: Elaborado pelos autores.

Texto	Hau	yi	duo	mei	li	de	Mo	Li	Hua
Oclusivas			X			X			
Constritivas	X			X	X		X	X	X
Texto	Fem	Fang	mei	li	man	jy	ya,		
Oclusivas									
Constritivas	X	X	X	X	X	X			
Texto	yeou	shiamg	yeaou	bai	ren	ren	kua		
Oclusivas				X			X		
Constritivas		X			X	X			
Texto	Rang	wo	lai	jiang	ni	jai	shia		
Oclusivas									
Constritivas	X	X	X	X	X	X	X		
Texto	sung	gei	bie	ren	jia,	Mo	Lin	Hua,	Mo
Oclusivas		X	X						Li
Constritivas	X			X	X	X	X	X	X

Na tabela 3.22 estão assinaladas as respectivas consoantes oclusivas e constritivas que serão posteriormente usadas na melodia. Seguidamente substituímos, no texto da canção, as consoantes iniciais pelas micro-articulações encontradas.

[-]au yi [>]uo [-]ei [>]i [>]e [-]o [>]i [-]ua
 [-]em [-]ang [-]ei [>]i [-]an [-]y ya,
 yeou [-]iamg yeaou [>]ai [-]en [-]en [>]ua
 [-]ang [-]o [>]ai [-]ang [-]i [-]ai [-]ia
 [-]ung [>]ei [>]ie [-]en [-]ia, [-]o [>]in [-]ua, [-]o [>]in [-]ua.

Após terem sido identificadas e assinaladas no texto as consoantes oclusivas e constrictivas, foram aplicadas as micro-articulações encontradas à melodia da canção tradicional *Mo Li Hua* como podemos verificar na figura 3.59.

The musical notation consists of three staves of music in common time (indicated by a 'C') and G major (indicated by a 'G'). The first staff starts with a quarter note followed by eighth-note pairs. The second staff begins at measure 5 with eighth-note pairs. The third staff begins at measure 8 with eighth-note pairs. Below each staff are lyrics in Chinese with English phonetic transcriptions underneath. Articulation marks, such as dots and dashes above or below the notes, indicate specific performance techniques for each note.

Hau yi duo mei_ li de mo li____ hua. Fem Fang mei li____ man jy ya,
 5
 yeou shiamg_ yeou bai____ ren ren____ kua. Rang_ wo____ lai jiang
 8
 ni jai_shia sung gei_ bie_ ren_ jia, mo li hua,____ mo li____ hua.

Figura 3.59: Canção tradicional Chinesa *Jasmine Flower* (Bellber, 2004) com articulação. Arts, Inc..

Esta foi a melodia que Goss usou para o primeiro andamento de *The Chinese Garden* (2014b). No entanto, o compositor fez algumas alterações à melodia. Na *Jasmine Flower - (Mo Li Hua)* de Goss, o tema surge na tonalidade Sol maior diferindo da tonalidade original de Mib maior. Esta melodia surge duas vezes mas com texturas, dinâmicas e registos distintos como podemos verificar na figura 3.60 e na figura 3.61 da página 103.

The musical score shows a single staff in common time (indicated by a 'C') and G major (indicated by a 'G'). The measure number 12 is indicated at the top left. The dynamic instruction 'molto espressivo' is written above the staff. The first measure consists of eighth-note pairs. The second measure begins with a bass note followed by eighth-note pairs. The third measure features a bass note with a fermata, followed by eighth-note pairs. The fourth measure has a bass note with a fermata, followed by eighth-note pairs. The fifth measure has a bass note with a fermata, followed by eighth-note pairs. The sixth measure has a bass note with a fermata, followed by eighth-note pairs. The dynamic instruction 'mp (melody and bass)' is placed above the staff. The bass line is indicated by vertical stems pointing downwards. The dynamic instruction 'ppp bisb. (background)' is placed below the staff. The bass line is indicated by vertical stems pointing upwards.

Figura 3.60: *Jasmine Flower* (c.12), primeiro andamento de *The Chinese Garden* (2014b) de Stephen Goss. Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

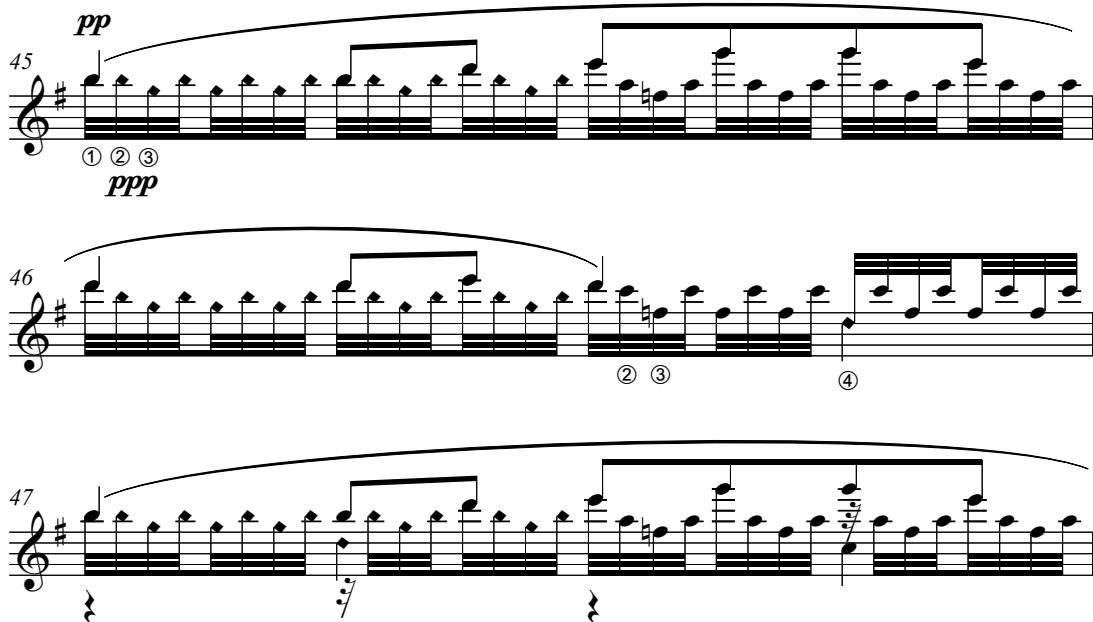


Figura 3.61: *Jasmine Flower* (c.45), primeiro andamento de *The Chinese Garden* (2014b) de Stephen Goss. Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

De forma a exemplificar a aplicação da nossa proposta de interpretação colocamos as micro-articulações encontradas no excerto de *Jasmine Flower* (*Mo Lin Hua*) de Stephen Goss, como podemos observar na figura 3.62 da página 104. A tracejado estão indicados os pequenos grupos melódicos que constavam na fonte selecionada. Constatamos que a ausência desse tracejado em *Jasmine Flower* de Stephen Goss induz o intérprete a tomar como opção o grupo melódico que trata o Sol como uma anacrusa para o Sol seguinte como se fosse uma antecipação, no entanto, ao juntarmos a informação que obtivemos a partir do texto musical observamos que esse primeiro Sol é o final da palavra *mei* e que, de acordo com a nossa proposta interpretativa, implica que seja tratado como um ricochete da nota Dó que o antecede. Estas micro-articulações serão aplicadas sempre que o tema surgir. Desta forma, conseguimos conferir uma maior unidade e coerência do discurso musical.

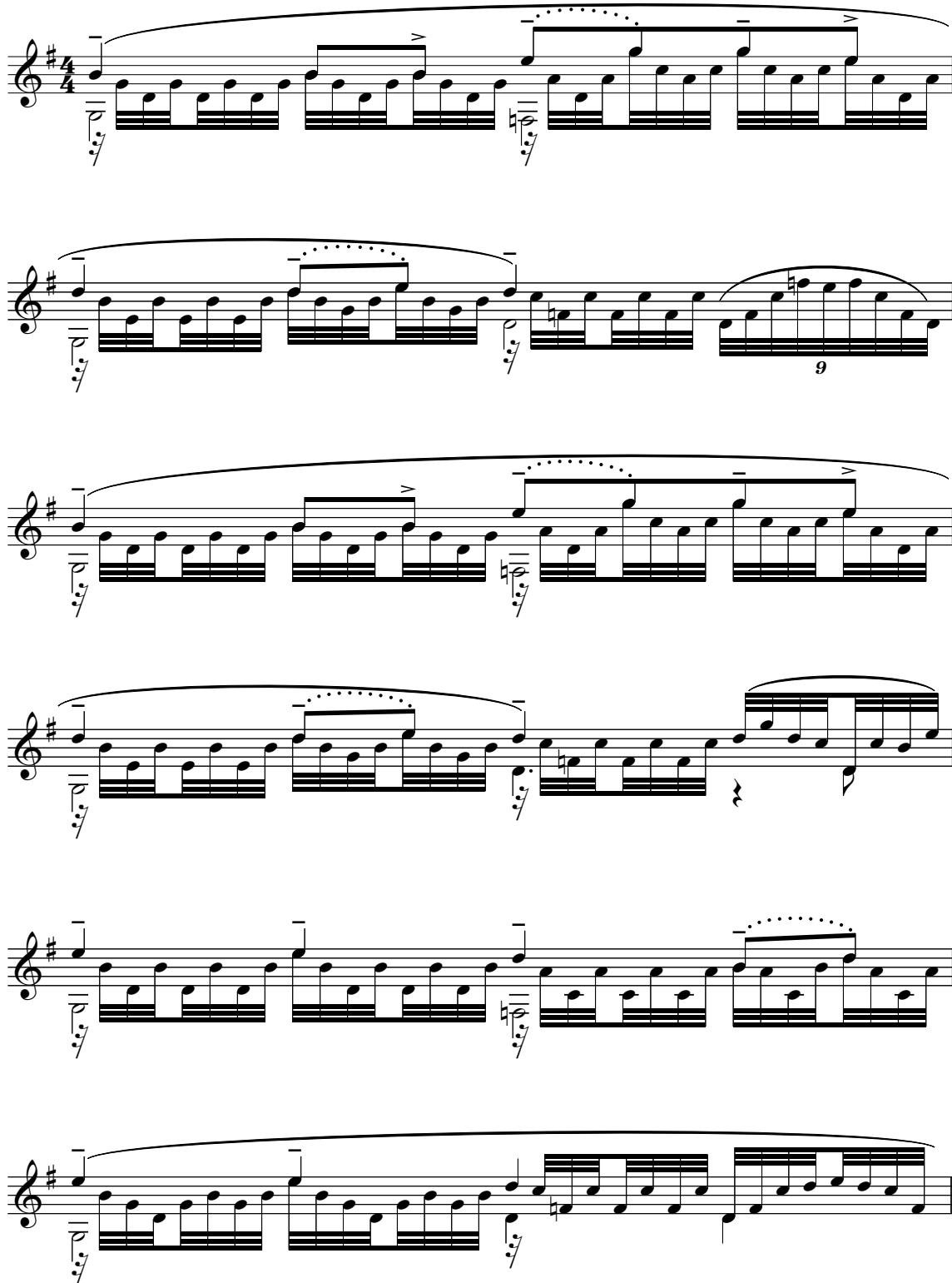


Figura 3.62: Proposta de articulação do tema de *Jasmine Flower* (c.45), primeiro andamento de *The Chinese Garden* (2014b) de Stephen Goss. Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

Neste andamento, Stephen Goss explora alguns recursos técnicos da guitarra de forma a evocar alguns instrumentos chineses. Na figura 3.63 da página 105 Goss coloca instrução *always on string 3* para que a

melodia seja executada exclusivamente na terceira corda. Desta forma, o compositor garante a uniformidade de timbre, o legato e possibilita também a evocação de um instrumento tradicional chinês.

Figura 3.63: *Jasmine Flower*, (c.28-33), primeiro andamento de *The Chinese Garden* (2014b) de Stephen Goss. Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

Na figura 3.64, podemos verificar outro procedimento de modulação do timbre por parte do compositor. A alternância entre corda pisada e harmônico em junção ao efeito *campanella* produz uma ressonância típica do *erhu* um instrumento tradicional chinês. Goss, ao colocar a melodia em harmônicos naturais, consegue uma separação de planos bastante eficaz entre a melodia e nota pedal que acompanha esta melodia.

Figura 3.64: *Jasmine Flower* (c.24-35), primeiro andamento de *The Chinese Garden* (2014b) de Stephen Goss. Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

A figura 3.65 atesta mais um procedimento de modulação do timbre por parte do compositor. O *tremulo* é usado para simular a *Pipa*, mais um instrumento tradicional chinês. Goss continua a explorar a *campanella* desta vez misturando harmônicos naturais com as notas *normais*. A separação dos planos é assegurada pela distância entre a linha melódica em *tremulo* e linha melódica em *campanelas*.



Figura 3.65: *Jasmine Flower* (c.39-44), primeiro andamento de *The Chinese Garden* (2014b) de Stephen Goss. Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

3.4.2 Red flowers blooming all over the mountain

Red flowers blooming all over the mountain é uma canção popular de Shanbei no plateau de Loess no norte da província de Shaanxi. O texto reflete diretamente a vida difícil da população local (Goss, 2014b, p. 3). Na tabela 3.23 da página 106 indicámos a estrutura desta canção.

Tabela 3.23: Estrutura de Red flowers Blooming all over the Mountain.

Compassos	Descrição	Secção
c.1-4	Introdução	A
c.5-11	Tema de Red Flowers	B
c.12-13	link	C
c.14-21	Tema de Red Flowers	B'
c.22-29	Ponte	D
c.29-32	Interludio	A'
c.33-39	Tema de Red Flowers	B
c.39-43	Coda	A'

Stephen Goss baseou-se na transcrição do compositor e pianista Jianzhong Wang (1933-2016). Na figura 3.66 da página 107, apresentamos a melodia tradicional chinesa adaptada para piano elaborada por Wang. Um acompanhamento em acordes tocados em *plaqué* sustenta a melodia popular chinesa, procedimento este que é mantido ao longo de toda a peça. O material tomado por empréstimo musical continua a ser evidenciado ao longo deste andamento o que o posiciona no índice alto do potencial de Metzer.

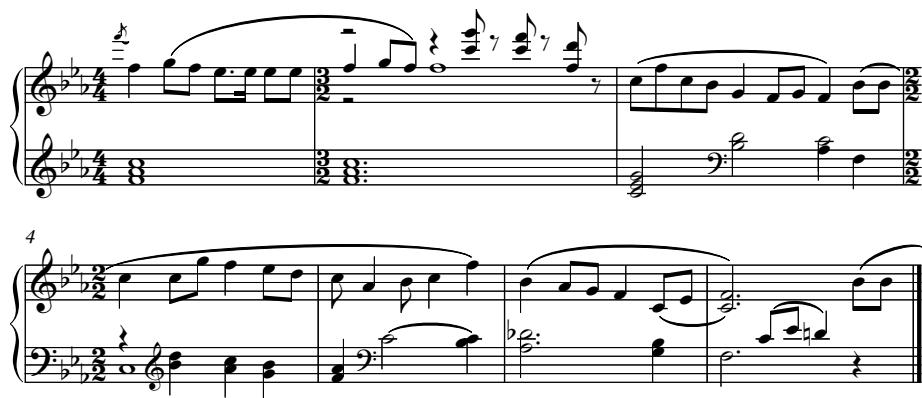


Figura 3.66: Excerto de *Shan Dan Dan blossoms brightly red* de Jianzhong Wang.

Goss, na sua re-harmonização/setting, optou por uma textura bastante distinta da de Wang. Como podemos observar na figura 3.67, o tema popular chinês é sobreposto a blocos de acordes arpejados cuja ressonância é usada como suporte para a referida melodia. Ao consultarmos a fonte usada verificámos uma diferença ao nível da formação de grupos melódicos. Diferença essa que optámos por importar para a partitura de Goss. Na figura 3.67 colocamos a vermelho os respectivos grupos. Esta melodia é novamente apresentada a partir do compasso 14 até ao compasso 20, no entanto, aqui surge invertida. O compositor, para esta segunda exposição da melodia opta por usar a mesma ideia no que concerne à textura mas difere na disposição dos elementos texturais. A melodia passa agora para o baixo enquanto que os blocos de acordes, cuja função consiste em suportar a melodia, estão localizados num registo mais agudo. O tema é exposto mais uma última vez antes da conclusão deste andamento no registo inicial.

Figura 3.67: Excerto de *Red flowers Blooming all over the Mountain* (c.8-11), segundo andamento de *The Chinese Garden The Chinese Garden* (2014b) de Stephen Goss. Reproduzido com a gentil autorização de Les Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

3.4.3 Blue Orchid (*Lan Hua Hua*)

Blue Orchid (Lan Hua Hua), outra canção popular da região de Shanbei, relata a história de uma bela rapariga que é prometida a um rico proprietário rural, mas impedida de ficar com o seu verdadeiro amor comete suicídio (Goss, 2014b, p. 3). Mais uma vez o compositor re-harmoniza/setting uma melodia tradicional, neste caso a partir da versão para quarteto de cordas de Zhou Long. Encontrando-se o material tomado por empréstimo musical em evidência na nova textura continuamos com o índice de Metzer alto. Stephen Goss estruturou esta canção em quatro secções. Usou dois excertos da versão que Zhou Long elaborou a partir do tema da canção *Lan hua hua*. Estes excertos foram usados como ponto de partida e flanqueou cada um deles por material original. Como podemos consultar na tabela 3.24, *Blue Orchid (Lan hua hua)* possui uma primeira secção **A** que serve como introdução para a secção **B** que apresenta o primeiro excerto do tema da canção *Lan hua hua*. A secção **C** funciona como um interlúdio para a entrada do segundo tema extraído da canção tradicional supre referida. Por fim, surge a secção **D**, uma *Coda* que usa material extraído da introdução para finalizar a canção de Goss.

Tabela 3.24: Estrutura de *Blue Orchid (Lan hua hua)*.

Compasso	Descrição	Secção
c.1-13	Introdução	A
c.14-18	1º Tema de <i>Lan hua hua</i>	B
c.19-33	Interlúdio	C
c.34-41	2º Tema de <i>Lan hua hua</i>	B'
c.42-51	Coda	D

A figura 3.68 contém um excerto onde evidenciámos, a vermelho, o tema do primeiro violino tomado por empréstimo por Stephen Goss. Realçamos também a diferença textural densa dos primeiros quatro compassos que se opõe à textura ténue dos quatro compassos seguintes onde só o primeiro violino apresenta o tema com o acompanhamento do segundo violino.

Lan hua-hua

Shaanbei

Figura 3.68: Excerto de *Lan Hua Hua* para quarteto de cordas (2002) de Zhou Long (c.1-8), Oxford University Press.

Na figura 3.69 da página 109, apresentamos um excerto do andamento de Goss ao qual sobrepujamos o material tomado por empréstimo. Como podemos verificar este surge flanqueado por novo material composto por Stephen Goss. Para além da deslocação para uma oitava inferior a dinâmica foi substancialmente alterada surgindo num âmbito mais reduzido. A textura composta por Goss é distinta da de Long. O compositor galês optou por colocar o tema no registo médio da guitarra sobrepondo a este uma nova melodia em harmónicos e subpondendo uma segunda melodia na linha do baixo com movimentos cromáticos descendentes. A melodia de Long possui mais algumas indicações de grupos melódicos, assinaladas a

vermelho, que podemos levar em consideração quanto interpretarmos este andamento. Ao incorporarmos esses grupos melódicos enfatizamos a primeira nota de cada grupo desses grupos o que aproxima a excerto de Goss com o excerto original.

13

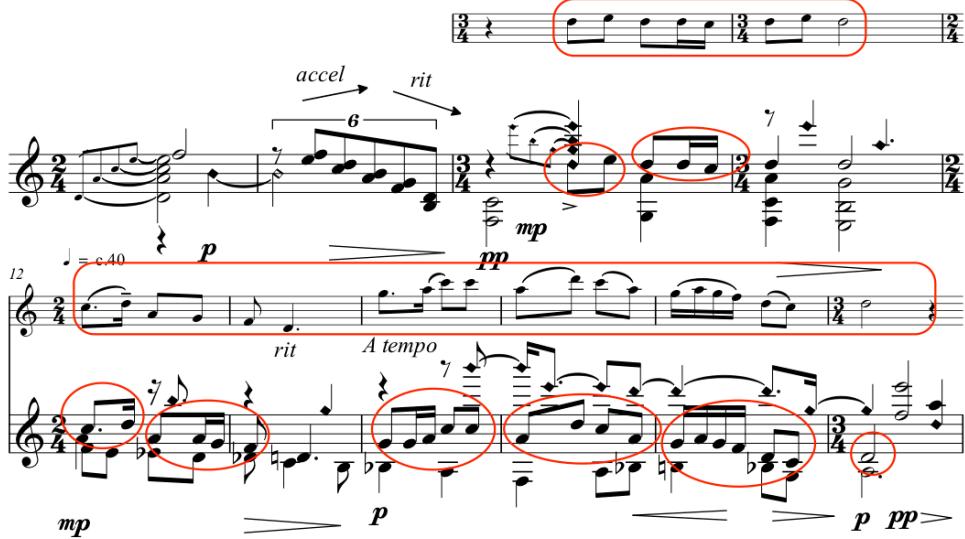


Figura 3.69: Excerto *Lan hua hua* (c.8-17), terceiro andamento de *The chinese Garden* (2014b) de Stephen Goss. Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

Este excerto foi usado novamente por Stephen Goss nos compasso 34 a 40. No entanto, como podemos observar na figura 3.70, o material tomado por empréstimo é colocado agora à superfície. Este material é agora sobreposto a figurações de acordes arpejados.

The musical score shows three staves of piano music. Measure 34 starts with a dynamic *p* and includes a performance instruction *sempre l.v.*. Measures 35 and 36 show arpeggiated chords with dynamics *pp* and *a tempo*. Measures 37 and 38 continue with arpeggiated chords and dynamics *p* and *mf*. Red numbers above the notes indicate specific melodic groups. Measure 39 ends with a dynamic *p* and a performance instruction *rit*.

Figura 3.70: Excerto de *Lan hua hua* (c.34-40), terceiro andamento de *The chinese Garden* (2014b) de Stephen Goss. Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

3.4.4 Waterfall Music

Waterfall Music é um andamento em *moto perpétuo* estruturado em quatro secções que indicamos na tabela 3.25. As secções **A**, **A'** e **C** apresentam material original enquanto que na secção **B** é utilizado o tema popular *Mo Li Hua* anteriormente empregue *Jasmine Flower*, o primeiro andamento de *The Chinese Garden* (2014b).

Tabela 3.25: Estrutura de *Waterfall Music*.

Compasso	Descrição	Secção
c.1-23	Material original	A
c.52-88	Citação do tema de <i>Mo Li Hua</i>	B
c.89-105	Reutilização de material	A'
c.106-119	Coda	C

Stephen Goss (2014b, p. 3) esclarece que *Waterfall Music*, a peça final deste conjunto, retrata a cascata do *Chinese Garden of Friendship* em Sydney. Este jardim foi construído para marcar o bicentenário da Austrália em 1988 e simbolizar a amizade entre New South Wales em Sydney Austrália e a cidade de Guangzhou na província de Guangdong na China. Através do som de água a correr, ecos da melodia de *Jasmine Flower* lutam para serem ouvidos antes de serem engolidos e submersos. Logo no início deste andamento Stephen Goss deixou a indicação para que seja usado o efeito de *campanella* e que cada nota seja sustentada o máximo tempo possível durante a totalidade do andamento. Este procedimento é mantido todo o andamento e a ressonância resultante produz uma mescla sonora que contribui para a descrição *aquática* que Goss fez deste andamento. Como podemos observar na figura 3.71, no compasso 52 surge uma nova referência a *Jasmine Flower*, a melodia usada no primeiro andamento de *The Chinese Garden* (2014b). Esta citação tem como função ilustrar musicalmente a descrição programática que o compositor apresenta nas notas de programa e de certa forma recordar o primeiro andamento. Tal como no primeiro andamento *Jasmine Flower*, voltamos a aplicar a classificação indicada na tabela 3.22 da página 101 e as micro-articulações resultantes. Replicarmos o processo e como anteriormente assinalámos com arcos a tracejado os pequenos grupos melódicos presentes na fonte original. A partir das micro-articulações propostas, realçamos as inflexões articulatórias presentes no texto o que enfatiza o material extraído da fonte usada.



Figura 3.71: Excerto de *Waterfall Music*, quarto andamento de *The Chinese Garden* Goss (2014b) com proposta de microyearpar-articulação derivada do tema de *Jasmine Flower*. Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

3.4.5 Reflexão sobre *The Chinese Garden* (2007)

Nesta obra o material tomado por empréstimo musical é colocado à superfície em cada andamento. Goss optou por não o esconder e assim possibilitou uma fácil identificação do mesmo e posiciona o referido material no índice alto do potencial de Metzer. Desta forma, a probabilidade do material operar como um agente cultural é elevada. A manipulação do referido material consistiu principalmente por novas harmonizações das melodias tradicionais. Foram usadas figurações rítmicas e melódicas que evocassem os maneirismos de instrumentos tradicionais chineses. Maneirismos esses que procurámos salientar através da manipulação do timbre reforçando uma eventual possibilidade desta obra funcionar como agente cultural.

3.5 *El Llanto de los Sueños* (2007)

Em 2007 o guitarrista escocês David Russell contactou Stephen Goss com o propósito de encomendar uma obra para guitarra solo. Desta colaboração surge assim *El Llanto de los Sueños* (2014c), uma obra que retira ideias e imagens da poesia de Federico García Lorca. A música sugere uma nostalgia sonhadora de uma Andaluzia dos anos vinte/ trinta do séc. XX quando Manuel de Falla e Lorca estavam a revitalizar o flamenco e a cultura local. O título foi retirado da primeira linha do poema *Las seis cuerdas de Lorca - La guitarra hace llorar a los sueños* - A música usa cores e harmonias que Debussy e Ravel misturaram na sua música espanhola - um cocktail potente de música popular andaluza, primeiro jazz, Romantismo do séc.

XIX e Impressionismo francês (Goss, 2014c, p. 3).

3.5.1 *Cantiga*

Neste andamento Stephen Goss pretendeu estabelecer uma ligação entre David Russell, dedicatário desta obra e a mesma. Esta ligação deriva do facto de Russell ser oriundo da Escócia, que geograficamente fica no norte de Inglaterra e a Galiza, região onde Russell reside atualmente, que também fica localizada no norte de Espanha. Goss, numa comunicação pessoal, referiu que não usou nenhum modelo musical para a composição deste andamento tendo apenas usado como conceito os *Seis poemas Galaicos* de 1932 e as *Cantigas de Amigo* (cantigas de amor cantadas pelos peregrinos no caminho para Santiago de Compostela) (Goss, 2014c, p. 3). Tal como indicámos na tabela 3.26 *Cantiga* está estruturada em três pequenas secções, a secção **A** *Calm and still, not too sentimental*, a secção **B** *A tempo* e a secção **C** *Coda*. Originalmente não existia nenhuma repetição mas o dedicatário propôs uma repetição quase integral do andamento antes de chegar-mos à coda.

Tabela 3.26: Estrutura de *Cantiga*.

Compasso	Descrição	Secção
c.1-5	Calm and still, not too sentimental	A
c.6-15	A tempo	B
c.16-19	Coda	C

Como podemos observar, na figura 3.72 da página 113, *Cantiga* possui uma textura contrapontística. A vermelho destacamos alguns exemplos dos acordes usados, estes privilegiam posições abertas o que permite execuções que combinam várias cordas e assim favorecem a ressonância. Também as escalas, cujos exemplos assinalámos a azul, são executadas em diversas cordas, esta forma de execução designada por *campanella* favorece igualmente a ressonância e permite uma maior execução em *legato*. Este uso da ressonância no âmbito harmônico e melódico permite compensar a menor capacidade de sustentação de notas longas na guitarra.

1. Cantiga

Sustained and expressive $\text{♩} = 56$
calm and still, not too sentimental

Stephen Goss (2007)
fingering by David Russell

Figura 3.72: Exerto de *Cantiga* (c.1-15), primeiro andamento de *El Llanto de los Sueños* (2014c) de Stephen Goss. Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

3.5.2 Madrugada

Madrugada, o segundo andamento de *El llanto de los sueños* (2014c) recebe o seu título do poema homônimo de Lorca, mas evoca ‘imagens noturnas de vários dos seus poemas. O tema inicial é uma gentil serenata, mas tal como o fim de tarde se transforma em noite, a melodia é perdida numa confusão de sombras em movimento. Pouco a pouco os sinos da madrugada começam a fraturar a escuridão e a luz gradualmente dissolve a noite. Quando a melodia da serenata regressa está transformada, perdeu a sua inocência e está agora embebida em melancolia. A peça termina com oito badaladas do sino da manhã’ (Goss, 2014c, p. 3,) (tradução livre). Como indicamos na tabela 3.27 da página 114 este andamento possui uma estrutura tripartida, as secções **A** e **A'** apresentam o tema principal deste andamento num forma direta e não dissimulada enquanto que na secção **B** o tema é trabalhado, ampliado e dissimulado sobre as diversas texturas sonoras criadas por Goss.

Tabela 3.27: Estrutura de *Madrugada*.

Compasso	Descrição	Secção
c.1-16	Tempo 1 Dark	A
c.17-61	Tempo 2 Bright and flowing	B
c.62-74	Slightly slower and quieter than the opening	A'

Na figura 3.73, assinalámos a preto o timbre escuro proposto por Goss para a secção **A**, timbre esse que deriva da imagem noturna da madrugada. O tema que constitui a serenata é posteriormente dissimulado na secção **B**, dissimulação essa que consiste em transformações do material temático e adição de novo material.

The figure shows musical staves with various dynamics (p, mf, pp, p(echo), mp) and articulations. The first section, 'Tempo 1 - Dark always very free' (measures 56-60), is enclosed in a red box. Subsequent sections, labeled II and III, are enclosed in blue and purple boxes respectively, illustrating the transformation of the material. Measure numbers 13 and 15 are also indicated.

Figura 3.73: Exerto de *Madrugada* (c.1-16), segundo andamento de *El Llanto de los Sueños* (2014c) de Stephen Goss. Reproduzido com a gentil autorização de Les Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

Na figura da 3.74 da página 115, podemos observar alguns exemplos das transformações que o compositor aplicou ao tema. Com o intuito de proporcionar uma fácil comparação usamos cores idênticas para o respetivo material da figura 3.73. No exemplo assinalado a vermelho, verificamos que os acordes anteriormente apresentados em bloco surgem agora numa figuração em arpegião. Seguidamente, assinalado a azul tracejado, temos uma proporção rítmica do segundo fragmento do tema numa sucessão de nota curta,

nota longa, nota curta, nota longa. No terceiro exemplo, assinalado a roxo, Goss optou por alguns dos intervalos presentes no terceiro fragmento, nomeadamente o intervalo de segunda maior e o de segunda menor entre as notas Mi, Fá sustenido e Sol respectivamente. Assim ao identificarmos o material temático usado e a forma como o mesmo foi transformado podemos valorizar o material temático e remeter para segundo plano os elementos que constituem o material secundário.

Figura 3.74: Excerto de *Madrugada* (c.17-26), segundo andamento de *El Llanto de los Sueños* (2014c) de Stephen Goss. Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

Os sinos musicalmente descritos neste andamento derivam do poema *Alba* que integra a obra *Poema del Cante Jondo* (1954) de Lorca seguidamente transcrito. Neste poema os sinos, aqui designados de *campanas*, são reiterados pelo poeta no início e no fim do poema, sempre conectados à madrugada.

Campanas de Córdoba
en la madrugada.
Campanas de amanecer
en Granada.
Os sienten todas las muchachas
que lloran a la tierna
soleá enlutada.
Las muchachas,
de Andalucía la alta
y la baja.
Las niñas de España,
de pie menudo
y temblorosas faldas,
que han llenado de luces
las encrucijadas.
¡Oh, campanas de Córdoba
en la madrugada,
y oh, campanas de amanecer
en Granada!

Lorca (1954)

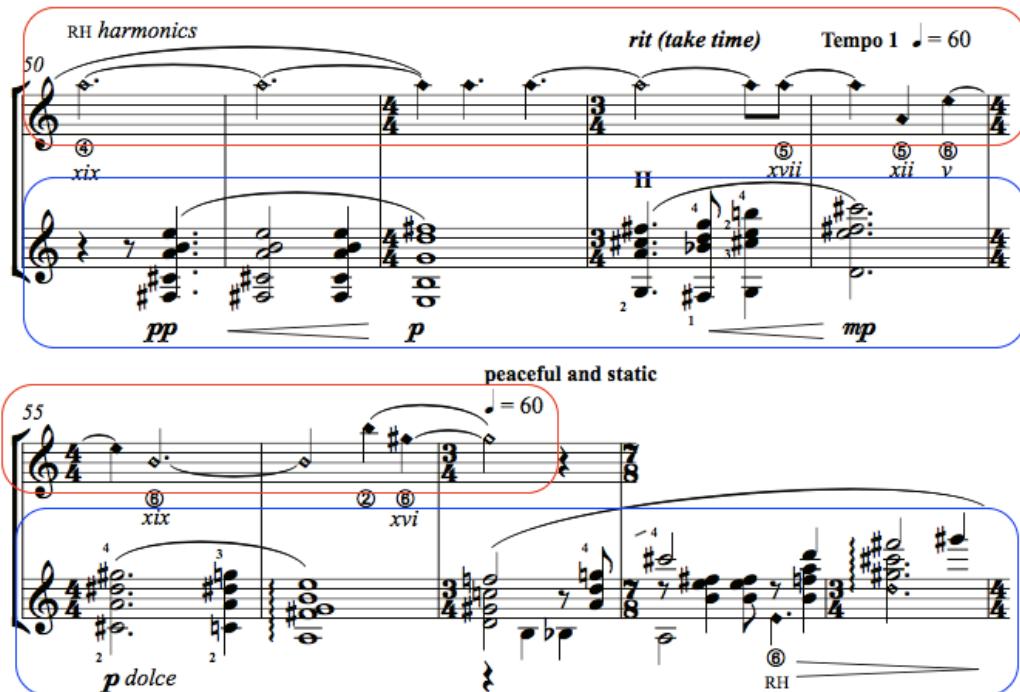


Figura 3.75: Exerto de *Madrugada* (c.50-59), segundo andamento de *El Llanto de los Sueños* (2014c) de Stephen Goss Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

Na figura 3.75, os harmónicos, assinalados a vermelho, representam os sinos da madrugada que rompem o silêncio da noite. Os acordes marcados a azul simbolizam a noite escura e o seu silêncio. A diferença entre estes dois elementos pode ser enfatizada se modularmos o timbre dos acordes de forma a que este seja escuro. Efeito que pode ser reproduzido através de uma rotação da mão direita para a esquerda ou recorrendo ao reposicionamento da mão direita, aproximando-a do braço da guitarra. As oito badaladas, uma referência aos sinos da manhã que surgem no poema de Lorca, foram descritas musicalmente pelos oito harmónicos que assinalamos a vermelho na figura 3.76.

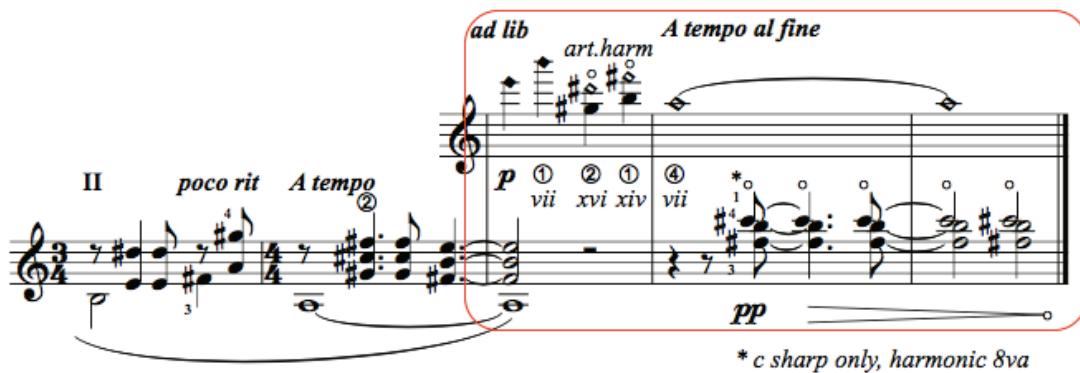


Figura 3.76: Exerto de *Madrugada* (c.70-74). Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

3.5.3 Alborada

Alborada é inspirada no poema *Baile* de Garcia Lorca que citamos seguidamente.

La Carmen está bailando
por las calles de Sevilla.
Tiene blancos los cabellos
y brillantes las pupilas.

¡Niñas,
corred las cortinas!

En su cabeza se enrosca
una serpiente amarilla,
y va soñando en el baile
con galanes de otros días.

¡Ninás,
corred las cortinas!

Las calles están desiertas
y en los fondos se adivinan,
corazones andaluces
buscando viejas espinas.

¡Niñas,
corred las cortinas!

(Lorca, 1954)

Tal como no poema *Baile* (1954) de Lorca, *Alborada* procura retratar uma Carmen idosa ligeiramente demente que dança na madrugada pelas ruas de Sevilha assustando os habitantes. Ela já só se recorda de alguns movimentos das danças dos seus anos de juventude, na sua memória fragmentos da *Habanera* e da *Seguidilla* lutam para serem ouvidos. A atenção de Carmen salta rapidamente de memória em memória e o carácter da música muda em conformidade. Ela tenta recordar a *Seguidilla* uma última vez, mas não consegue recriá-la na sua mente. Desiste e começa a dança final que cresce num clímax frenético (Goss, 2014c, p. 3). Como podemos observar na tabela 3.28 da página 117, *Alborada* possui uma estrutura tripartida. A secção A, *Lively, with sudden changes of mood and character*, apresenta frases com um ritmo marcados, a secção B é uma *Habanera* com citações e referências a obras pré-existentes. A terceira e última secção A' reutiliza algum material apresentado na primeira secção e conclui a obra com reminiscências rítmicas da *seguidilla*.

Tabela 3.28: Estrutura de *Alborada*.

Compasso	Descrição	Secção
c.1-9	Lively, with sudden changes of mood and character	A
c.55-90	Habanera	B
c.91-140	Tempo 1	A'

A descrição apresentada anteriormente realça o carácter programático que a obra possui e simultaneamente justifica a alternância de material usado por Goss cujo objetivo é evocar musicalmente o poema de Lorca. Para tal, o compositor usou como elementos de contraste o timbre, a articulação e o próprio material temático. Na figura 3.77 da página 118, podemos verificar que Goss, ao manipular o timbre, estabelece dois polos opostos, o polo *dark* salientado a vermelho, e o polo *bright*, destacado a roxo. Na mesma figura 3.77 também podemos observar o uso da articulação, o elemento *dark* surge em *legato* num registo grave, enquanto que o elemento *bright* surge em *staccato* e num registo mais agudo.

Lively, with sudden changes of mood and character

$\text{♩} = 72-74$

p dark

mp brighter

p dark

mp brighter

Figura 3.77: *Alborada* (c.1-4), terceiro andamento de *El Llanto de los Sueños* (2014c) de Stephen Goss. Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

Este andamento, para além do timbre e da articulação, apresenta peculiaridades rítmicas derivadas das fontes. Como já foi referido no texto introdutório de *El Llanto de los Sueños* (2014c), *Alborada* integra características da música espanhola que inferem na sua interpretação. O primeiro aspecto relevante para a interpretação desta obra é o uso de uma nuance rítmica característica da música espanhola que consiste na distinção entre tercina com inflexão melódica e a tercina tradicional. Quando a tercina surge melodicamente é executada alongando a primeira nota da tercina e precipitando as duas notas seguintes. O segundo tipo de tercina aqui verificada é a tercina tradicional onde cada nota que a compõe detém a mesma duração. Esta diferenciação ocorre inúmeras vezes ao longo deste andamento. Na figura 3.78, podemos observar dois exemplos da tercina *española* assinalados a vermelho e três exemplos da tercina tradicional assinalada a roxo.

Figura 3.78: Diferenciação entre tercina e tercina ‘española’ em *Alborada* (c.19-21), terceiro andamento de *El Llanto de los Sueños* (2014c) de Stephen Goss. Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

Figura 3.79: *Soirée en Granade* (1903) de Claude Debussy (c.77-81), Durand & Fils.

Na secção central de *Alborada* deparamo-nos com uma grande diversidade de material temático tomado por empréstimo musical. O primeiro elemento é oriundo de *Soirée en Granade*, o segundo andamento

de *Estampes* 1903 de Claude Debussy. Na figura 3.79 da página 118, apresentamos um pequeno excerto no qual assinalámos a vermelho o material melódico e rítmico que Stephen Goss tomou por empréstimo. Material esse que, por ser uma paráfrase, possui um índice baixo no potencial de Metzer. Se compararmos os compassos marcados a azul na figura 3.79 com o excerto de *Alborada* na figura 3.80 da página 119 verificamos que Goss segue, de forma aproximada, o padrão rítmico de Debussy. Este padrão rítmico possui também indicações de *tenuto* nas colcheias. Indicação que Goss não usou, mas que, tendo em conta o movimento melódico usado por Goss, podem constituir uma possibilidade de articulação a explorar. Assim sendo, propomos que levemos em conta a articulação usada por Debussy no excerto assinalado a azul na figura 3.79. Na figura 3.80 da página 119, aplicámos a articulação em *tenuto* na primeira tercina, e nos compassos seguintes nas colcheias finais, tal como usada por Debussy.

Figura 3.80: *Alborada* (c.56-69), terceiro andamento de *El Llanto de los Sueños* (2014c) de Stephen Goss. Reproduzido com a gentil autorização de Les Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

A identidade da Carmen, referida por Lorca no seu poema *Baile* e por Goss em *Alborada*, é simbolicamente evocada pelo compositor com a inclusão de um fragmento do tema da célebre *Habanera* da ópera *Carmen* (1877) de Georges Bizet (1838-1875). Este fragmento extraído da linha melódica cantada pela personagem Carmen, foi usado como *cantus firmus* de uma nova textura sonora. A forma como Stephen Goss trabalhou este material condiciona a identificação do mesmo o que o posiciona no nível médio do potencial de Metzer. De forma a aplicar os procedimentos propostos neste trabalho implementámos o sistema de classificação de consoantes apresentado no capítulo 2. Seguidamente indicamos as consoantes iniciais de cada sílaba do texto.

[L]'a[m]our es [t]en[f]ant [d]e [B]o[h]ème,
II [n]'a [j]a[m]ais, [j]a[m]ais [c]on[n]u [d]e [l]oi,
[S]i [t]u [n]e [m]'ai[m]es [p]as [j]e [t]'ai[m]e,
[S]i [j]e [t]'ai[m]e, [p]rends [g]arde á ...

Após termos identificado as consoantes iniciais de cada sílaba procedemos à classificação das referidas

consoantes quanto ao modo de articulação como podemos observar na tabela 3.29 da página 120.

Tabela 3.29: Classificação d Consoantes Quanto ao modo de articulação do fragmento do tema da *Carmen*.

Texto	L'a	mour	es	ten	fant	de	Bo	hème,
Oclusivas	X			X		X	X	
Constritivas	X				X			X
Texto	I'l	n'a	ja	mais,	ja	mai	con	nu
								de loi,
Oclusivas							X	
Constritivas	X	X	X	X	X		X	X
Texto	Si	tu	ne	m'ai	mes	pas	je	t'ai
								me,
Oclusivas	X					X		X
Constritivas	X		X	X	X		X	
Texto	Si	je	t'ai	me,	prends	garde	à	
Oclusivas			X		X		X	
Constritivas	X	X		X	X			

A tabela 3.29 supra apresentada permitiu-nos identificar a micro-articulação correspondente a cada consoante que seguidamente passamos a apresentar no texto em substituição das respetivas consoantes.

[>]a[-]our es [>]en[-]ant [>]e [>]o[-]ème,
 II [-]a [-]a[-]ais, [-]a[-]ais [>]on[-]u [>]e [>]oi,
 [-]i [>]u [-]e [-]ai[-]es [>]as [-]e [t]ai[m]e,
 [-]i [-]e [>]ai[-]e, [>-]rends [>]arde á ...

Na figura 3.81, apresentamos o fragmento usado por Stephen Goss em *Alborada* onde já se encontram inclusas as micro-articulações por nós encontradas.

The musical score consists of two staves of music in 2/4 time, with a key signature of one sharp. The first staff begins with a note followed by a rest, then a series of eighth notes. The lyrics below are: mour!, L'a mour es ten fant de Bo hème, Il n'a ja mais, ja mais con nu de. The second staff continues with a series of eighth notes, followed by a rest, then another series of eighth notes. The lyrics below are: loi, Si tu ne m'ai mes pas je t'ai me, Si je t'ai me, prends garde à.

Figura 3.81: Tema da *Habanera* da *Carmen* (1877) de Georges Bizet (c.28-31), Choudens Pére et Fils.

Na figura 3.82 da página 121, apresentamos a citação de um fragmento do tema da ópera *Carmen* (1877) de Georges Bizet. Este fragmento não é identificado rapidamente pois, para além do próprio estar noutra

tonalidade e surgir em aumentação, é usado como *cantus firmus* ao qual foi sobreposto novo material.

73

L'a mour es ten fant

A tempo
Very free and expressive, nostalgic

IV

rit

2 0
3 1
4 2

p

mf

IV

3 4
4 3
2 1
1 >
4 3
④ ③

76

de Bo hème, Il n'a ja mais, ja mais con

IV

3 0 4 1
4 2 3
5 2 1
4 4 2

II

5 4 3 0
4 3 2 0
3 2 0
4 3 0

molto rit

1 4 0 0
2 3 0 0
3 2 0 0
4 3 0 0

mf

Figura 3.82: Citação de fragmento do tema da *Habanera* da *Carmen* (1877) de George Bizet em *Alborada* (c.73-79), terceiro andamento de *El Llanto de los Sueños* (2014c) de Stephen Goss. Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

Para além do célebre tema associado à personagem Carmen da ópera de Bizet, encontrámos mais elementos como no excerto que apresentado na figura 3.83 da página 122. As figurações arpejadas e as harmonias foram tomadas por empréstimo da sua *Carmen Fantasy* (2015c) para quarteto de guitarras. Este novo material encontra-se praticamente inalterado o que lhe confere um índice alto no potencial de Metzer.

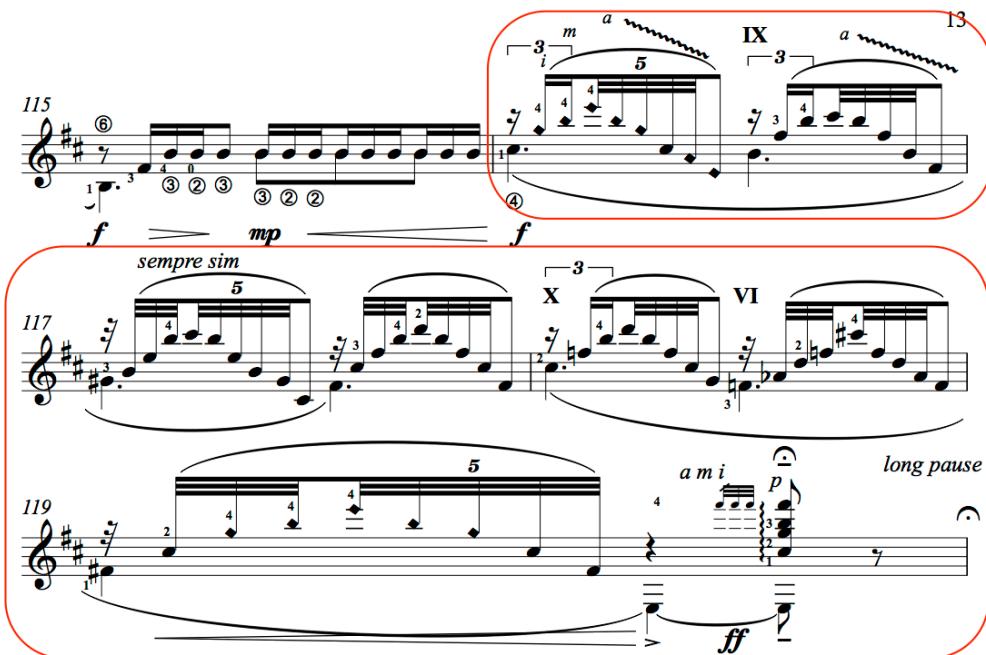


Figura 3.83: *Alborada* (c.115-119), terceiro andamento de *El Llanto de los Sueños* (2014c) de Stephen Goss. Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

Na figura 3.84 da página 123, apresentamos o excerto da *Seguidilla* usado por Goss. Como podemos verificar, a harmonia, a figuração rítmica e o gesto melódico da primeira guitarra são idênticas no excerto da figura 3.83 de *Alborada*. A *Seguidilla* da *Carmen Fantasy* (2015c) foi usada como fonte do padrão rítmico que Goss utilizou no final de *Alborada*. Na figura 3.85 da página 123, podemos observar um excerto no qual consta na terceira guitarra, assinalado a vermelho, o referido padrão rítmico executado em *rasgueado*.

The musical score consists of four staves, numbered 1 through 4. Staff 1 (top) has two measures circled in red, each starting with a dynamic of **f** and containing a 'right hand gliss' instruction. Staff 2 (second from top) has a measure circled in red, starting with a dynamic of **f**. Staff 3 (third from top) has a measure circled in red, starting with a dynamic of **ff** and containing a 'rasp.' instruction. Staff 4 (bottom) has a measure circled in red, starting with a dynamic of **p**. Measures 26 and 27 are also circled in red, with dynamics of **pp subito** and **p trem gliss, pizz.** respectively.

Figura 3.84: *Seguidilla* (c.22-30) de *Carmen Fantasy* (2015c) de Stephen Goss. Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

The musical score consists of four staves, numbered 1 through 4. Staff 1 (top) has a dynamic of **f** and a 'nat.' instruction. Staff 2 (second from top) has a dynamic of **f**. Staff 3 (third from top) has a measure circled in red, starting with a dynamic of **mf** and containing a 'rasg.' instruction. Staff 4 (bottom) has a dynamic of **f**.

Figura 3.85: *Seguidilla* (c.60-63) de *Carmen Fantasy* (2015c) de Stephen Goss. Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

Como podemos verificar no excerto apresentado na figura 3.86, assinalado a vermelho, o fragmento rítmico supra referido é usado em *Alborada* em alternância a figurações em *arpeggios* que preparam o final do andamento. No mesmo fragmento presentámos uma proposta de digitação para os *rasgueados* que permite manter o vigor rítmico e a fluidez necessária de forma a produzir o *crescendo* requerido pelo compositor.

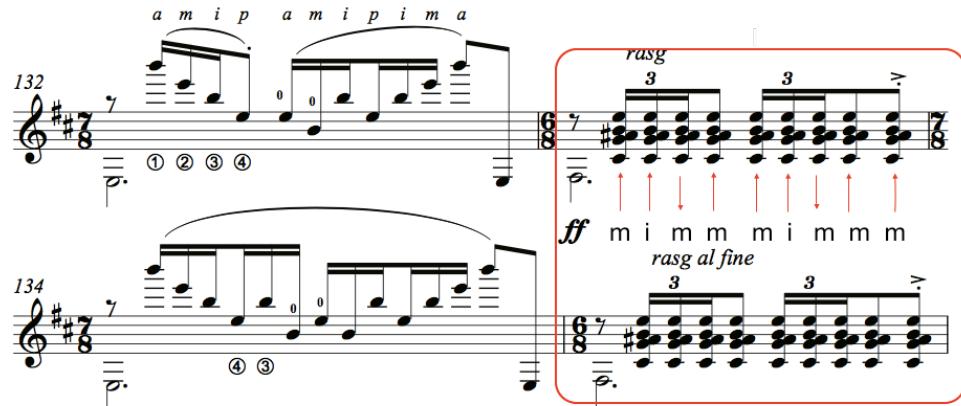


Figura 3.86: *Alborada* (c.132-135), terceiro andamento de *El Llanto de los Sueños* (2014c) de Stephen Goss. Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

3.5.4 Reflexão sobre *El Llanto de los Sueños* (2007)

O ímpeto inicial que guiou a composição de *El Llanto de los Sueños* (2014c) opera também como agente cultural. Ele estimula o imaginário do ouvinte e do intérprete sugerindo uma função programática e descritiva dos eventos sonoros que vão surgindo. O material temático tomado por empréstimo musical usado pelo compositor foi transformado por modelagem, outro usado como *cantus firmus*, parafraseado e também usado como citação programática. Salientamos que ao longo desta obra o referido material encontra-se maioritariamente subterrâneo por novo material, no entanto, é possível identificar auditivamente algum desse material como é o caso do tema da *Carmen* (1877) de Bizet presente em *Alborada* o terceiro andamento desta obra de Stephen Goss.

3.6 Sonatina after a Concerto (2013)

Entre 2007 e 2013 houve um hiato na produção de obras para guitarra solo no entanto, foi um período de grande atividade para Stephen Goss no que concerne à composição. Neste espaço temporal compôs obras sinfônicas, obras de música de câmara, obras para piano solo e outras formações. A *Sonatina after a Concerto* (2015f) é uma transcrição do *Guitar Concerto* (2012) de Stephen Goss. Cada um dos andamentos foi adaptado em momentos distintos, *Circle Line* foi uma encomenda do festival *Art Guitar* para o guitarrista italiano Carlo Marchione. *Marylebone Elegy* foi recomendada para servir de peça de confronto no concurso do *London International Guitar Competition* da *International Guitar Foundation*. *Canary Wharf* surgiu a partir de uma sugestão do guitarrista Jonathan Leathwood. Uma vez que Goss já tinha adaptado os dois primeiros andamentos do concerto, Leathwood propôs ao compositor que também adaptasse o último andamento do Concerto (2015f) e assim teria uma sonatina para guitarra solo. Os três andamentos que constituem a *Sonatina after a Concerto* (2015f) estão ligados a lugares da cidade de Londres. O primeiro andamento, *Circle Line*, justapõe três ideias musicais contrastantes apresentadas ciclicamente – *bold and bright, lyrical and tender e sparkling*. O segundo andamento *Marylebone Elegy* é uma homenagem a Elgar e foi escrita em memória ao guitarrista Richard Hand. Este último viveu a sua vida adulta em Marylebone. O andamento final, *Canary Wharf*, usa os padrões de hemiola presente na dança renascentista *canarios* e

reflete-os através da lente da música latino-americana do séc. XX (Goss, 2015f, p. 2).

3.6.1 Circle Line

O título *Circle Line* é uma referência à linha de metro da cidade de Londres. Este primeiro andamento, usa praticamente todo o material temático que *Bold and bright*, o primeiro andamento do *Guitar Concerto* de Stephen Goss. Uma vez que o compositor optou por usar toda a parte do solista e adicionar alguns elementos da orquestra, posicionamos este andamento no índice alto do potencial de Metzer pois o material é facilmente reconhecido. Enquanto que no *Guitar Concerto* 2012 o solista está em diálogo constante com a orquestra, na versão para guitarra solo o diálogo é estabelecido entre o material usado. É justamente a partir da identificação de quais os elementos usados pela orquestra e quais os usados pelo solista na fonte usada que podemos moldar a interpretação. Para tal temos que, em primeiro lugar, identificar o material e em segundo lugar qual é o respetivo efetivo instrumental emissor. Tal como indicamos na tabela 3.30, a estrutura de *Circle line* apresenta cinco secções, **A bold and bright**, **B lyrical and tender**, **C sparkling**, **D Cadenza - Lyrical and tender** e **A' Bold and bright**.

Tabela 3.30: Estrutura de *Circle Line*.

Compasso	Descrição	Secção
c.1-26	Bold and bright	A
c.27-41	Lyrical and tender	B
c.42-64	Sparkling	C
c.65-93	Cadenza Lyrical and tender	D
c.74-123	Bold and bright	A'

Na secção **A bold and bright**, alternam duas forças contrastantes, os acordes em *rasgueado* retirados da secção dos metais em *fortíssimo* e as texturas sonoras resultantes dos acordes arpejados são retirados da secção das madeiras também em *fortíssimo*. Na figura 3.87 da página 125, apresentamos os compassos iniciais do primeiro andamento da sonatina onde assinalámos a vermelho o material retirado da secção dos metais e a azul o material retirado da secção das madeiras.

1. CIRCLE LINE

Figura 3.87: Excerto de *Circle Line* primeiro andamento da *Sonatina after a Concerto* (2015f) de Stepehn Goss (c.1-4). Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

Na figura 3.88 da página 127, apresentamos os primeiros quatro compassos do primeiro andamento onde

voltamos a assinalar a vermelho e a azul o material temático usado a partir das secções dos metais e das madeiras respetivamente. O efeito explosivo que o efetivo orquestral realiza no início do concerto de Goss pode ser reproduzido na guitarra na respetiva proporção. Para tal, os bloco de acordes em *rasgueado* executados pela mão direita são realizados à direita da rosácea da guitarra. Desta forma, conseguimos obter um maior volume que se alia à massa sonora de cada acorde e um timbre brilhante e aberto que se aproxima ao da secção de metais. O segundo elemento, retirado das madeiras depende da ressonância, como tal, de forma a replicarmos a textura devemos sustentar as notas de forma a permitir uma mescla de sons. O timbre também é um elemento relevante. Para diferenciarmos este elemento do anterior propomos que este material seja executado na posição *normal* junto à rosácea. Desta forma, caracterizamos timbricamente os diferentes elementos conferindo-lhes uma identidade sonora distinta.

for Graham Roberts
Guitar Concerto

Stephen Goss

I - BOLD AND BRIGHT

Bold and Bright ♩ = 96

The musical score consists of two parts. The top part shows staves for Flute 1, Flute 2, Oboe 1, Oboe 2, Clarinet in B♭ 1, Clarinet in B♭ 2, Bassoon 1, Bassoon 2, Horn 1, Horn 2, Trumpet in B♭ 1, Trumpet in B♭ 2, Trombone 1, Trombone 2, Timpani 1, Timpani 2, Percussion 1, and Percussion 2. The bottom part shows staves for Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. Blue boxes highlight sections of the woodwind section (Flute/Oboe/Clarinet/Bassoon) and the xylophone. Red boxes highlight sections of the brass section (Trumpet/Trombone) and the timpani. Various dynamics like ff, f, and pizz. are indicated. Performance instructions like 'hard sticks' and 'snare drum snare on' are also present.

Bold and Bright ♩ = 96

Flute 1, 2
ff

Oboe 1, 2
ff

Clarinet in B♭ 1, 2
ff

Bassoon 1, 2
ff

Horn 1, 2
ff

Trumpet in B♭ 1, 2
ff

Trombone 1, 2
ff

Timpani 1, 2
E D B G hard sticks
ff
snare drum snare on

Percussion 1, 2
ff

xylophone
ff

Violin I
ff

Violin II
ff

Viola
ff

Violoncello
ff

Double Bass
ff

pizz.
div. a 3

pizz.
div. a 2

pizz.
div. a 3

pizz.
div. a 3

pizz.
div. a 3

non div.
ff

non div.
ff

non div.
ff

non div.
ff

unis.
ff

unis.
ff

sim.

sim.

Figura 3.88: Excerto de *Bold and Bright*, primeiro andamento do *Guitar Concerto* (2012) de Stepehn Goss (c.1-4). Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

Em *Lyrical and tender*, a oposição de forças verificada na secção anterior dá lugar a sequências de acordes arpejados que formam texturas sonoras onde a ressonância é o elemento principal. Nesta secção o material usado consiste na reiteração integral da parte da guitarra usada na secção homónima do concerto à qual foi ainda adicionada uma redução do final da linha da flauta e da percussão. Na figura 3.89 apresentamos o material da flauta e da percussão.

Figura 3.89: Excerto de *Bold and Bright*, primeiro andamento do *Guitar Concerto* (2012) de Stepehn Goss (c.56-59). Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

Como podemos observar na figura 3.90 Goss manteve as indicações de timbre, de dinâmica e grupos melódicos da flauta mas omitiu as indicações da percussão. Da partitura de orquestra podemos ainda retirar as indicações de pedal que delimitam a ressonância de harmonias. Estas constituem uma fonte de informação relevante no que concerne à possibilidade de mesclas de harmonias.

Figura 3.90: Excerto de *Circle Line* primeiro andamento da *Sonatina after a Concerto* (2015f) de Stepehn Goss (c.39-41). Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

A secção *Sparkling* é uma reutilização quase integral da linha da guitarra da secção homónima do concerto. A excepção está localizada no compasso 52 onde Goss volta a condensar as linhas de vários instrumentos na guitarra. Na figura 3.91 da página 129 indicámos o material das madeiras que Goss adicionou na sua versão para guitarra solo. Um aspeto a considerar é a evolução do parâmetro timbre. O gesto aqui em questão evolui no espectro de grave para agudo aproximando-se de uma sonoridade brilhante. Esta evolução pode ser reproduzida facilmente na guitarra recorrendo a uma modulação do timbre através da alteração do ângulo da mão direita.

A musical score page for 'Bold and Bright'. It features five staves: Flute 1, Flute 2, Oboe 1, Oboe 2, and Clarinet 1. Measure 70 starts with a dynamic of *p*. The first two measures of the flute parts are marked *mp*. In measure 71, the flute parts switch to *mf*, while the oboe and clarinet parts remain at *mp*. Measures 72 and 73 show the flute parts at *mf*, while the oboe and clarinet parts switch to *p*. A red rectangular box highlights the measures from 70 to 73.

Figura 3.91: Excerto de *Bold and Bright*, primeiro andamento do *Guitar Concerto* (2012) de Stepehn Goss (c.70-73). Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

Ao compararmos a figura 3.91 com a figura 3.92 podemos verificar que nesta *redução* existem omissões nomeadamente no que diz respeito à dinâmica, como podemos ver na fonte usada existe um *crescendo* que prepara a chega a um *mezzoforte*. Aqui Goss recorre ao efeito de *campanella* de forma criar um movimento continuo em *legato*. O título da secção, *Sparkling*, também sugere a sonoridade *brilhante*, cintilante ou clara a usar.

A musical score page for 'Circle Line'. It shows a single guitar staff with fingerings (e.g., ②, ④, ①, ③) and a dynamic marking of *mf*. The page is numbered 52 at the top left. Measures 52 and 53 are grouped under the Roman numeral 'VIII'. Measures 54 and 55 are grouped under the Roman numeral 'XII'. A red rectangular box highlights measure 53.

Figura 3.92: Excerto de *Circle Line* primeiro andamento da *Sonatina after a Concerto* (2015f) de Stepehn Goss (c.52-53). Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

Do compasso 65 ao 93 compositor usou na integra a cadência do concerto sem realizar qualquer alteração. Segue-se uma re-exposição onde Goss replica os procedimentos usados anteriormente.

3.6.2 Marylebone Elegy

Marylebone Elegy para além de integrar esta sonatina e o *Guitar Concerto* também figura como uma obra isolada no catálogo composições de Stephen Goss. Esta foi uma encomenda para a edição de 2012 do concurso *London International Guitar Competition* tendo sido usada como peça de confronto nesse ano.¹³ A versão de *Marylebone Elegy* que Goss usou como segundo andamento da sua *Sonatina after a Concerto* (2015f) é a versão homónima para guitarra solo que Goss compôs para o concurso supra referido o que confere a este andamento um índice alto no potencial de Metzer. Quando Goss recebeu a encomenda para escrever a *London International Guitar Competition* em 2012, pensou imediatamente em compor sobre a cidade de Londres. Não sobre a cidade moderna, mas sim algo que pudesse evocar a cidade de Londres do passado, nostálgica mas tingida de melancolia. Na esquina de *King's Place*, local para o qual

¹³Competition (2016).

estava agendada a final, encontramos a estação de *St. Pancreas* e o recentemente renovado *St. Pancreas Renaissance Hotel*, um edifício que Thomas Beecham comparou à primeira sinfonia de Elgar.¹⁴ Goss tinha concluído recentemente o seu *Guitar Concerto* (2012) dedicado a Graham Roberts e à *Royal Philharmonic Orchestra*, no qual o andamento central que era uma homenagem a Elgar. Desta forma, o material musical foi o ponto de partida para *Marylebone Elegy*. Nenhuma da música de Elgar é citada, mas Goss faz alusões à linguagem musical de Elgar. Em março de 2011 o guitarrista Richard Hand, uma pedra basilar no meio da guitarra em Londres, faleceu subitamente. Uma vez que Hand viveu em Marylebone durante a sua vida adulta, Goss encontrou com este andamento a oportunidade adequada para compor uma obra em homenagem a Hand (Goss, 2014d, p. 2).

Para Goss, *Marylebone Elegy*:

[...] é um estudo sobre *legato* e fraseado de longo prazo. Os dedos da mão esquerda devem sustentar as notas o máximo de tempo possível de forma a manter a ressonância permanentemente. Goss inclui na partitura muitas sugestões de digitação, no entanto, o seu objetivo não é que esta seja digitação obrigatória mas sim permitir compreender o tipo de textura em *Sostenuto* que Goss imaginou. As dinâmicas foram colocadas como sugestão tendo os interpretes a liberdade de criara as suas próprias. O tempo pode ser flexível.

(Goss, 2014d, p. 2)

(tradução livre)

Quanto à sua estrutura, *Marylebone Elegy* apresenta cinco secções tal como indicamos na tabela 3.31. Na secção **A** temos o 1º tema, na secção **B** temos o segundo tema que contém material extraído do dialogo entre guitarra e sopros e do dialogo entre guitarra e cordas, segue-se **A'** onde temos uma re-exposição do tema inicial, o andamento conclui com uma **Coda**.

Tabela 3.31: Estrutura de *Marylebone Elegy*.

Compasso	Descrição	Secção
c.1-26	Tema 1 'Elgariano'	A
c.27-49	Material dos sopros	B
c.50-67	Material das cordas	
c.68-96	Re-exposição do Tema	A'
c.97-109	Material de B	Coda

Marylebone Elegy encontra-se notada em duas pautas, um procedimento não tão habitual em partituras de guitarra, mas que possibilita uma maior clareza dos movimentos de cada melodia especialmente em obras mais densas. Na figura 3.93 da página 131 podemos observar um exemplo dos primeiros compassos de *Marylebone Elegy*. Na secção **A** de *Marylebone Elegy* Goss expõe integralmente a primeira secção de *Adagio Sostenuto*, o segundo andamento do concerto para guitarra de Stephen Goss.

¹⁴BEECHAM, Thomas (1879-1961): Maestro e empresário inglês associado à *Royal Philharmonic*.

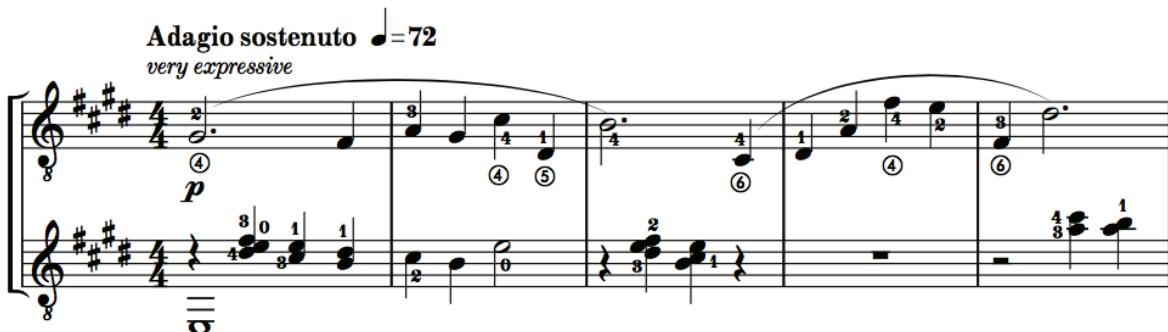


Figura 3.93: *Marylebone Elegy* (c.1-5), segundo andamento da *Sonatina after a Concerto* (2015f) de Stephen Goss. Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

Para a segunda secção de *Marylebone Elegy* Goss usou material retirado da secção *Warm* dos sopros. Na figura 3.94 indicamos o material usado por Goss. O material retirado da linha do clarinete foi indicado a vermelho, o material oriundo da linha do oboé está salientado a verde e a azul marcamos o material retirado da linha da flauta.

Figura 3.94: *Adagio Sostenuto* (c.26-31), segundo andamento de *Guitar Concerto* (2012) de Stephen Goss. Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

Na figura 3.95 da página 132 indicámos com as mesmas cores o respetivo material de forma a facilitar a comparação. Neste excerto do segundo andamento do concerto para guitarra, a dinâmica das madeiras evolui num crescendo e Goss mantém a mesma proporção no excerto correspondente de *Marylebone Elegy*. Apesar do texto musical ser idêntico não deixa de ser uma redução de uma textura orquestral que se expande ao nível do timbre. Se levarmos essa mesma evolução em consideração podemos manipular o timbre de

forma a caracterizar cada um dos fragmentos melódicos. Na tabela 3.32 apresentamos uma sintetização da nossa proposta de modulação do timbre.

Tabela 3.32: Proposta de modulação do timbre em *Marylebone Elegy* (c.24-36).

Compasso	27	28	29	30	32	33	34	35	36
Claro		FL		Fl				Fl	
Neutro			Ob		Ob	Ob			
Escuro	Cl	Cl			Cl	Cl	Cl		

The figure consists of three staves of musical notation for strings. The top staff shows measures 24 through 36. Measure 24 starts with a dynamic *p*. Measures 25-27 are mostly rests. Measure 28 begins with *II poco rit.* Measures 29-31 show melodic fragments highlighted by a green box (measures 29-30), a blue box (measures 31-32), and a red box (measures 33-34). Measure 32 has a dynamic *pp*. Measures 33-35 show melodic fragments highlighted by a green box (measures 33-34), a red box (measures 35-36), and a blue box (measures 36-37). Measure 37 ends with *r.h.* (right hand). The middle staff shows measures 29-31. The bottom staff shows measures 32-34.

Figura 3.95: *Marylebone Elegy* (c.24-26), segundo andamento da *Sonatina after a Concerto* (2015f) de Stephen Goss. Reproduzido com a gentil autorização de Les Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

Como podemos observar através da comparação entre as figuras 3.96 e 3.97 da página 133, o compositor usa material das madeiras e das cordas, nomeadamente do oboé, do corne inglês e dos primeiros e segundos violinos, para alternar com o material retirado da guitarra solista. Enquanto que no excerto que apresentamos na figura 3.95 o material surgia alternado nos compassos 76 a 83 os mesmos surgem em simultâneo o que nos sugere procurar um timbre que se aproxime da sonoridade resultante da junção do oboé, do corne inglês e do violino. Desta forma, diferenciamos este material do material sonoro que pertence originalmente

à guitarra.

Figura 3.96: *Adagio Sostenuto* (c.112-116), segundo andamento de *Guitar Concerto* (2012) de Stephen Goss. Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

Figura 3.97: *Marylebone Elegy* (c.76-83), segundo andamento da *Sonatina after a Concerto* (2015f) de Stephen Goss. Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

Na figura 3.98 assinalamos novamente o material usado pelo compositor. Assinalado a vermelho temos o material retirado da linha do clarinete, a verde do oboé, a roxo do corne inglês, a castanho do primeiro violino e a rosa o material do segundo violino. A dinâmica do efetivo instrumental regredie até chegar a um *pianíssimo* que prepara a entrada da guitarra. Como poderemos verificar na figura ?? esta proporção de dinâmica é mantida também na versão para guitarra solo.

Figura 3.98: *Adagio Sostenuto* (c.134-138), segundo andamento de *Guitar Concerto* (2012) de Stephen Goss. Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

Na figura 3.99 indicamos o material supra referenciado. Novamente, ao observarmos a figura 3.99, voltamos a verificar que Stephen Goss na versão para guitarra solo não apresenta os mesmos grupos melódicos. Ele opta por marcar os grupos de ressonância em detrimento das indicações de grupos melódicos.



Figura 3.99: *Marylebone Elegy* (c.96-99) segundo andamento da *Sonatina after a Concerto* (2015f) de Stephen Goss. Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

3.6.3 Canary Wharf

Este andamento, tal como os dois andamentos que o precedem, é também uma transcrição de um dos andamentos *Guitar Concerto* 2012 de Stephen Goss, nomeadamente o terceiro e último andamento *Finale: Allegro Molto*. De igual forma ao que sucedeu aos andamentos anteriores, este andamento também possui um índice alto no potencial de Metzer. O empréstimo musical usado pelo compositor consistiu na utilização da totalidade da parte da guitarra com ocasionais adições de material extraído da orquestra. São justamente estas adições que propomos diferenciar na interpretação deste andamento. Na tabela 3.33 indicamos a estrutura deste andamento.

Tabela 3.33: Estrutura de *Canary Wharf*.

Compasso	Descrição	Secção
c.1-21	Allegro Molto Tema 1	A
c.24-44	Tema 2	B
c.45-57	Tema 1	A'
c.58-79	Gently flowing	C
c.80-88	A tempo but freely	D
c.89-103	Allegro Molto Tema 2	B'
c.104-129	Tema 1	A''

Como foi referido *Canary Wharf* recorre ao ritmo da hemiola, um ritmo que consiste na reorganização de uma divisão ternária usual em divisões binárias. Na figura 3.100, assinalado a vermelho, temos um exemplo da referida reorganização.

Allegro Molto (Tempo 1) $\text{♩} = 128$

Figura 3.100: *Canary Wharf* (c.1-3), terceiro andamento da *Sonatina after a Concerto* (2015f) de Stephen Goss. Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

A primeira adição de material da orquestra é retirada do compasso 25 de *Canary Wharf*. Neste compasso a secção das cordas e das madeiras revelam um diálogo rítmico entre si. Nas figuras 3.101 e 3.102 da presente página, apresentamos o referido diálogo instrumental.

This musical score excerpt shows five staves for string instruments: Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The page number '25' is at the top left. The first measure (measures 25-26) shows 'unis.' dynamics. The second measure (measures 27-28) shows a rhythmic exchange highlighted by a red box. The instruments play eighth-note patterns in unison, followed by sixteenth-note patterns. The dynamics 'div.', 'pizz.', and 'f' are used throughout the section.

Figura 3.101: *Finale: Allegro Molto* (c.25-28), terceiro andamento de *Guitar Concerto* (2012) de Stephen Goss, secção das cordas. Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

This musical score excerpt shows eight staves for woodwind instruments: Flute 1, Flute 2, Oboe 1, Oboe 2, Clarinet 1, Clarinet 2, Bassoon 1, and Bassoon 2. The page number '25' is at the top left. The first measure (measures 25-26) shows sustained notes. The second measure (measures 27-28) shows a rhythmic exchange highlighted by a blue box. The instruments play eighth-note patterns in unison, followed by sixteenth-note patterns. The dynamics 'f' and 'mf' are used throughout the section.

Figura 3.102: *Finale: Allegro Molto* (c.25-28), terceiro andamento de *Guitar Concerto* (2012) de Stephen Goss, secção das madeiras. Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

Como podemos observar na figura 3.103 da página 137, *Canary Wharf* integra o já referido diálogo instrumental. A vermelho temos o material tomado por empréstimo a partir das cordas e a azul o material tomado por empréstimo a partir das madeiras. Reconhecer este empréstimo musical permite-nos equacionar a possibilidade de reproduzir esse mesmo diálogo recorrendo a uma diferenciação do timbre. Assim sendo, ao optarmos por recriar o referido diálogo revela-se necessário definir três cores distintas, uma para o material das madeiras, outra para o material das cordas e outra para o material da guitarra. Como tal,

para os metais usaremos uma sonoridade metálica, para as madeiras uma sonoridade *dolce* e para as cordas usaremos a sonoridade *standard*.



Figura 3.103: *Canary Wharf* (c.23-25), terceiro andamento da *Sonatina after a Concerto* (2015f) de Stephen Goss. Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

Na figura 3.104, encontramos outro momento onde, através da diferenciação de timbre, conseguimos realçar o diálogo instrumental presente no concerto. Neste caso *dolce* para as madeiras e *standard* para a guitarra.

Figura 3.104: *Finale: Allegro Molto* (c.130-133), terceiro andamento de *Guitar Concerto* (2012) de Stephen Goss, secção das cordas. Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

3.6.4 Reflexão sobre *Sonatina After a Concerto* (2013)

Como referimos anteriormente a *Sonatina after a Concerto* (2015f) é uma transcrição do seu *Guitar Concerto* (2012). No que concerne ao material tomado por empréstimo musical usado, a *Sonatina after a Concerto* (2015f) engloba em si a quase totalidade do material contido na parte solista mas também apresenta uma redução de algum do material da orquestra como tal, toda a sonatina possui índice alto no potencial de Metzer uma vez que a totalidade do material pode ser facilmente identificável tanto na perspectiva do ouvinte como do intérprete. A partir da consulta do concerto citado, propusemos emular os gestos musicais e o timbre de alguns dos instrumentos usados de forma a manter o diálogo presente na versão orquestral da obra.

3.7 Illustrations to the Book of Songs (2014)

Em 2013 Xuefei Yang encomenda uma nova obra a Stephen Goss. Yang, sendo a dedicatária de *Raise the Red Lantern* (2008b), *The Chinese Garden* (2014b), *Autumn Song* (2009), *Concerto Albeniz* (2014a), *The Book of Songs* 2015a, e estas *Illustrations to the Book of Songs* (2015d), posiciona-a num lugar de destaque pela recorrência das colaborações e pela consequente quantidade de obras produzidas. Tal como nas obras anteriores para guitarra solo que Goss compôs para Yang, o ímpeto inicial parte da cultura chinesa. A partitura editada apresenta um preâmbulo onde Goss elucida que *The Book of Songs*, a mais antiga coleção de poesia chinesa conta com trezentos poemas que datam do século XI até ao século VII antes de Cristo. Esta coleção ilustra os vários aspectos da vida pública e privada, o cortejar, o casamento, a lamentação, a separação, as lutas, as festas, cantar e dançar. As seis pequenas peças para guitarra de Goss são ilustrações ou impressões do *The Book of Songs*. Três peças refletivas que exploram o mundo intemporal interno de pensamentos e emoções justapostas a canções populares rítmicas e um final em estilo de dança (Goss, 2015d, p. 2).

3.7.1 Separation

Este andamento é uma transcrição de *Oh, you with the blue collar*, o segundo andamento da obra para tenor e guitarra intitulada de *The Book of songs* (2015a). *Separation*, o andamento inicial desta obra, retrata a separação forçada dos amantes. A música evoca a ambiguidade causada pelo facto de que nenhum dos dois saber se irá tornar a ver o outro mais uma vez (Goss, 2015d, p. 2). Apesar do texto não integrar *Separation* ele constitui uma fonte relevante que contribui para a compreensão do carácter deste andamento. No poema verificamos a ansiedade e a esperança depositada na possibilidade imaginária, de um eventual reencontro e a angústia causada pelo passar do tempo.

Oh, you
you
you with the blue collar
on and on i think of you
even though i do not go to you,
You might surely send me news

Oh, you
Oh, you
you with the blue collar
always and ever i long for you
even though i do not go to you
You might surely sometimes come.

Here by the wallgate
i pace to and fro.
One day when i do not see you
Is like three months.

Oh, you with the blue collar em *The Book of songs* (2015a)

Como indicámos na tabela 3.34, a estrutura de *Separation* consiste em duas secções. A secção **A** expressiva, livre e quase improvisada, e a secção contrastante **B**, a tempo mas expressiva e flexível.

Tabela 3.34: Estrutura de *Separation*.

Compasso	Descrição	Secção
c.1-7	Quasi improv. very free and expressive	A
c.8-23	In Tempo, but still expressive and flexible	B

Como podemos observar nas figuras 3.105 e 3.106 das páginas 140 e 140 respetivamente, a adaptação consistiu na remoção da linha da voz sendo usada exclusivamente a parte da guitarra. Uma vez que o material usado por empréstimo musical encontra-se inalterado temos um consequente índice alto no potencial de Metzer uma vez que fica visível a identificação deste material. Os efeitos e padrões aos quais Goss recorreu, procuram evocar os gestos melódicos e rítmicos da música tradicional chinesa. Os *bends*, as figurações rápidas em fusas e as alterações de agógica são elementos que ocorrem regularmente na música tradicional chinesa. Podemos modular o timbre produzindo uma sonoridade brilhante e um pouco mais metálica de forma a estabelecermos uma aproximação à sonoridade dos instrumentos tradicionais chineses. Para tal, podemos reposicionar a mão direita junto à ponte da guitarra ou alterarmos o ângulo da mão direita de forma a favorecer uma posição frontal do dedo em relação à corda.

**Recitativo, quasi improvisando
very free and expressive**

The musical score consists of four staves of music for a string quartet. The first staff begins with a dynamic **p**. The second staff starts with **p** and includes lyrics "Oh, you". The third staff starts with **mf** and includes lyrics "you with the blue collar". The fourth staff starts with **p** and includes lyrics "On and on I think of you". Various dynamics like **ppp**, **mf**, and **mp** are indicated throughout. Performance instructions include "speed up and slow down ad lib, repeat ad lib, bend the pitch of the 4th string B ad lib" and "rit.".

Figura 3.105: Excerto de *Oh, you with the blue collar*, primeiro andamento de *The Book of Songs* (2015a) de Stephen Goss (c.1-8). Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

1. Separation
分离

Quasi improv., very free and expressive

The musical score consists of two staves of music for a string quartet. The top staff starts with **p** and includes dynamics **bend**, **l.v. sempre**, **12**, **③**, **accel.**, **sim.**, and **rit.**. The bottom staff starts with **ppp** and includes dynamics **③** and **mp**.

Figura 3.106: Excerto de *Separation*(c.1-4), primeiro andamento de *Illustrations to the Book of Songs* (2015d) de Stephen Goss. Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

3.7.2 Mountain Song

Mountain Song é uma canção de pastorícia da Mongólia (Goss, 2015d). A narrativa nestas canções reflete as ocorrências mundanas do quotidiano, um cavalo que necessita de erva para se alimentar e a erva que necessita do orvalho da manhã para crescer. Como indicámos na tabela 3.35, *Mountain Song* de Stephen Goss apresenta quatro secções. A secção **A** consiste numa gesto introdutório que antecede o primeiro tema presente na secção **B**. Na secção **C** surge um segundo tema e por fim o andamento termina com a secção **A'**, uma coda com material da introdução.

Tabela 3.35: Estrutura de *Mountain Song*.

Compasso	Descrição	Secção
c.1-3	Intro	A
c.4-13	Tema 1	B
c.14-21	Tema 2	C
c.24-27	Coda	A'

O compositor usou como base a obra *Chinese Folk Songs for string Quartet* (2002) do compositor chinês Zhou Long (b.1953). Esta obra em oito andamentos é baseada em melodias populares chinesas e serviu de fonte para o empréstimo musical que originou *Mountain Song*. Na figura 3.107 da página 141, assinalámos o material tomado por empréstimo musical que integra a secção **B**, a vermelho o material extraído do primeiro e segundo violino e a azul o material extraído do violoncelo.

A horseherd's mountain song

Figura 3.107: Excerto de *Horseheard Mountain Song* (2002) de Zhou Long(c.1-7), Oxford University Press.

Ao compararmos o excerto da figura 3.107 com o excerto de *Mountain Song* de Stephen Goss que apresentamos na figura 3.108 da página 142, encontramos pequenas diferenças na articulação pois o excerto foi praticamente todo transscrito. No primeiro compasso Long coloca uma indicação de *non legato* no segundo Mi, *staccato* no terceiro Mi e no Sol. Como podemos verificar para além da articulação supra referida, não existe grande diferença nos fragmentos que Goss tomou por empréstimo. O compositor compôs uma segunda linha melódica à qual sobrepondo a linha melódica extraída dos violinos. Esta nova linha melódica deriva da melodia dos violinos e usa material rítmico e melódico. Um exemplo desta derivação é a imitação marcada a roxo na figura 3.108.



Figura 3.108: Exerto de Mountain Song (c.4-11), segundo andamento de *Illustrations to the Book of Songs* (2015d) de Stephen Goss. Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

Na figura 3.109, apresentamos um segundo excerto do arranjo para quarteto de Long. Aqui foi assinalado a vermelho o material extraído do primeiro e segundo violino que dobra a melodia à oitava. A roxo foi destacada a resposta da viola que usa o mesmo tema do violino mas uma oitava abaixo. A azul foi marcada a conclusão da frase pelo violoncelo.



Figura 3.109: Exerto de Horseheard Mountain Song (2002) de Zhou Long(c.15-20), Oxford University Press.

Na figura 3.110 da página 143, apresentamos mais um excerto de *Mountain Song* de Stephen Goss que podemos encontrar na secção C. O material tomado por empréstimo está marcado com as mesmas cores de forma a ser mais fácil a comparação. Como podemos constatar o material surge praticamente inalterado. Marcado a vermelho temos a melodia que corresponde aos violinos, com uma pequena diferença nos arcos nas últimas semi-colcheias suprimidos por Stephen Goss. A roxo temos o fragmento que corresponde à linha da viola, este surge uma oitava acima. Por fim, surge a verde um fragmento que replica o primeiro violino e a viola, e a azul a conclusão da frase retirada da linha do violoncelo. Ao observarmos a fonte usada por Goss depreendemos que esta frase regrediu ao nível da dinâmica a partir de um forte. Esta regressão é refletida também ao nível do registo e da densidade textural. Nos compassos 16 a 18 a textura é densa, com uma dinâmica em forte. Nos compassos 19 a 20 a textura fica menos densa e a dinâmica começa decrescer. A partir da constatação supra frisada encontramos aqui uma possibilidade interpretativa que consiste em replicar o decrescendo em especial nos fragmentos assinalados a roxo pois são justamente a partir desses que a textura fica menos densa. Aliado a este decrescendo também podemos modular o

timbre com uma angulação da mão para a esquerda de forma produzir uma sonoridade mais escura. Assim conseguimos uma diversidade cujo propósito é evocar as forças instrumentais das fontes dentro do texto musical deste andamento. Como foi demonstrado, o material temático tomado por empréstimo musical usado neste andamento encontra-se na sua maioria inalterado o que viabiliza a sua identificação por parte do intérprete e do ouvinte, como tal, temos um índice alto no potencial de Metzer o que permite que este andamento opere como um agente cultural.



Figura 3.110: Excerto de Mountain Song de Stephen Goss (c.12-19). Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

3.7.3 Lamentation

Dentro do contexto de *Illustrations to the Book of Songs* (2015d) *Lamentation* representa o luto de um familiar próximo (Goss, 2015d, p. 2). Inicialmente *Lamentation* era parte integrante da primeira versão de *Looking Glass Ties* (2016b) editada em 2000 com o nome de *Rockaby*. O andamento foi integrado em *Illustrations to the Book of Songs* (2015d) sem mais nenhuma alteração para além do título, o que lhe confere um nível alto no potencial de Metzer. Estruturalmente conta com três secções, **A** *dreaming, timeless and spacious*, **B** *Gently Mocking* e a **C** *Dreaming again*, tal como indicámos na figura 3.36.

Tabela 3.36: Estrutura de Lamentation.

Compasso	Descrição	Secção
c.1-2	Dreaming, timeless and spacious	A
c.3-9	Gently Mocking	B
c.10-11	Dreaming again	A'

Como podemos observar na figura 3.111 da página 144, o carácter descrito por Goss é alcançado através do andamento lento, atemporal onde os sons se mesclam livremente das secções **A** e **A'** *Dreaming, timeless and spacious*. Para obtermos a referida mistura de sons sugerimos o uso de uma digitação que possibilite a sustentação de todas as notas. A vermelho apresentamos uma proposta de digitação que permite a referida mescla sonora. A secção **A**, *Dreaming, timeless and spacious*, contrasta assim com o tempo e ritmo e linha melódica claramente definidos na secção central **B**, *Gently Mocking*.

3. Lamentation

哀歌

Dreaming, timeless and spacious

7

Figura 3.111: Excerto de *Lamentation* (c1-4), quarto andamento de *Illustrations to the Book of Songs* (2015d) de Stephen Goss. Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

3.7.4 Flowers and youth

Flowers and youth é uma transcrição de *Hua Er Yu Shao Nian*, uma canção popular proveniente da província de Qinghai no noroeste da China (Goss, 2015d, p. 2). O índice do potencial de Mezter neste andamento é alto uma vez que o material tomado por empréstimo musical não é modificado nem dissimulado. As *Hua'er* constituem uma tradição musical partilhada por diferentes grupos étnicos das províncias de Gansu, Qinghai e no norte da China. Os textos destas canções são frequentemente improvisadas mantendo algumas regras no que concerne à estrutura, ao número de sílabas e à temática UNESCO United Nations Educational and Heritage (2009). No que concerne à sua estrutura, tal como indicado na tabela 3.37 da página 145, *Flowers and Youth* é constituída por quatro secções. A secção **A**, *Delicate* apresenta a melodia tradicional chinesa de nome homónimo. A textura desta secção consiste numa melodia que se sobrepõe a um acompanhamento onde os acordes são arpejados mantendo um ostinato rítmico. A secção **B**, *Warm and lyrical* contrasta com a secção anterior em dois níveis. Primeiramente no âmbito melódico, pois enquanto que na secção **A** a melodia encontrava-se no registo agudo, agora é posicionada no registo grave. Em segundo lugar, o acompanhamento consiste agora em blocos de acordes que pontuam momentaneamente a nova melodia. Na secção **C** *Rough* é estabelecido um diálogo entre regtos onde a melodia alterna de registo grave para registo agudo. Por fim, na secção **A'** *Delicate (possibly slower)*, temos uma re-exposição de parte do material da secção **A**.

Tabela 3.37: Estrutura e *Flowers and youth*.

Compasso	Descrição	Secção
c.1-24	Delicate	A
c.24-46	Warm and lyrical	B
c.47-58	Rough	C
c.59-71	Delicate (possibly slower)	A'

Sendo a fonte usada por Goss uma canção com um texto não fixo e mutável, uma vez que este é improvisado, dificulta a aplicação do procedimento proposto neste trabalho. No entanto, assumindo que existem outras possibilidades escolhemos uma interpretação da mesma canção para servir de exemplo. Desta forma, procurámos identificar o texto da interpretação selecionada de forma a explorármos o mesmo dentro do âmbito dos procedimentos apresentados neste trabalho. O texto da interpretação selecionada da canção tradicional *Flowers and Youth* descreve excitação dos jovens ao contemplarem a beleza das flores da primavera enquanto andam pela montanha. Sendo o texto em mandarim recorremos ao *pinyin*, a partir desta representação fonética do mandarim iremos analisar e classificar as consoantes iniciais de cada palavra quando ao modo de articulação.

[**Ch**]in [j]i [l]i [m]eijiu [**d**]ao [l]e [zh]e
 [**Sh**]ui [x]ian hau er [**k**]ai
 [**Sh**]ui [x]ian hau er [**k**]ai
 [**n**]ian [**q**]ing [**q**]uing [**d**]ege [**n**]u er ya
 [**c**]ai ya [**m**]e [**c**]ai [**q**]ing [**l**]ai ya
 [**x**]iao ya a [**g**]e [**g**]e ya

A partir desta representação em *pinyin* procedemos à classificação das consoantes quanto ao modo de articulação. A mesma classificação pode ser consultada na tabela 3.38 da página 146.

Tabela 3.38: Classificação de consoantes quanto ao modo de articulação do texto da canção popular chinesa *Flowers and Youth..*

Texto	Chun	ji	li	mejiu	dao	le	zhe
Oclusivas			X		X	X	
Constritivas	X	X		X			X
Texto	Shui	xian	hau	er	kai		
Oclusivas					X		
Constritivas	X	X					
Texto	nian	qing	qing	dege	nu	er	ya
Oclusivas		X	X	X			
Constritivas	X				X		
Texto	cai	ya	me	cai	qing	lai	ya
Oclusivas	X			X	X	X	
Constritivas			X				
Texto	cai	ya	me	cai	qing	lai	ya
Oclusivas	X			X	X	X	
Constritivas			X				
Texto	xiao	ya	a	ge	ge	ya	
Oclusivas					X	X	
Constritivas	X						

A partir da classificação supra apresentada procedemos à substituição da articulação nas consoantes correspondentes.

[-]hin [-]i [>]i [-]eijiu [>]ao [>]e [-]he
 [>]hui [-]ian [-]au er [>]ai
 [-]hui [-]ian [-]au er [>]ai
 [-]ian [>]ing [>]uing [>]ege [-]u er ya
 [>]ai ya [-]e [>]ai [>]ing [-]ai ya
 [-]iao ya a [-]e [-]e ya

Seguidamente aplicámos as micro-articulações encontradas ao andamento *Flower and Youth* de Stephen Goss como podemos observar na figura 3.112 da página 147.

Delicate

$\text{♩} = 108$

Chun ji li mejiu dao le_zhe shui xian_ hua er_ kai

shui xian_ hua_ er_ kai nian qing qing dege nu ér ya cai ya me cai_qing

7

X

CVIII

Figura 3.112: Proposta de articulação de excerto de *Proposta de articulação de Flowers and Youth (c.6-7)* de Stephen Goss, Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

O procedimento foi replicado para a secção **B**, *warm and lyrical*. Primeiramente classificando as consoantes do texto seguinte com recurso ao *Pinyin*. Esta classificação encontra-se sintetizada na tabela 3.39 da página 148.

[Sh]ang [g]ao [g]ao [b]u [g]uo [f]en [h]aung [sh]an
 [f]eng [h]aung [sh]an [zh]an [z]ai [b]ai yun [d]uan
 [h]ua er [w]ei [w]ang [d]e [h]ong [m]u [d]an
 [h]ong [m]u [d]an [t]a [k]ai [z]ai [ch]un [t]ian

Tabela 3.39: Classificação de consoantes quanto ao modo de articulação do texto de *Flowers and Youth* correspondente à secção B.

Texto	Shang	gao	gao	bu	guo	fen	haung	shan
Oclusivas		X	X	X	X			
Constritivas	X					X	X	X
Texto	feng	haung	shan	zhan	zai	bai	yun	duan
Oclusivas						X	X	X
Constritivas	X	X	X	X				
Texto	hua	er	wei	wang	de	hong	mu	dan
Oclusivas						X		X
Constritivas	X		X	X	X	X	X	
Texto	hong	mu	dan	kai	zai	chun	tian	
Oclusivas			X	X			X	
Constritivas	X	X			X	X		

A partir da classificação supra indicada procedeu-se à substituição das consoantes pelas micro-articulações correspondentes.

[-]ang [>]ao [>]ao [>]u [>]uo [-]en [-]aung [-]an
 [-]eng [-]aung [-]an [-]an [-]ai [Z]ai yun [>]uan
 [-]ua er [-]ei [-]ang [>]e [-]ong [-]u [>]an
 [-]ong [-]u [>]an [>]a [>]ai [-]ai [-]un [>]ian

Na figura 3.113 da página 149, podemos observar o texto da canção sobreposto ao arranjo de Stephen Goss, aqui já com as respetivas micro-articulações.

Warm and lyrical

5

melody sul D

III V

mf CX

30 feng huang shan zhan zai bai yun duan

Figura 3.113: Proposta de articulação de Proposta de articulação de *Flowers and Youth* (c.24-36), Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

3.7.5 *Pastorale*

Em *Pastorale*, Goss modela o segundo andamento de *Dark Knights and Holy fools* (2006), uma obra para guitarra e percussão de Stephen Goss inspirada em filmes do cineasta Terry Gilliam (b.1940).¹⁵ O segundo andamento, *The Voyages of Jeliza-Rose*, é inspirado em *Tideland* uma película que relata a história de Jeliza-Rose, onde uma jovem foge da realidade que é a sua vida através de sonhos elaborados. Em *The Voyages of Jeliza Rose* a imaginação da jovem transforma as planícies de Saskatchewan¹⁶ num mundo subaquático cheio de aventuras (Goss, 2006). Tendo como ponto de partida a obra supra referida, Stephen Goss compôs *Pastorale*, um andamento que reflete a contemplação da vida no campo durante a primavera, com uma brisa suave soprando nas ervas longas e nas árvores altas (Goss, 2015d, p. 2). Esta descrição encontra-se refletida musicalmente ao nível dos gestos/frases musicais. Cada gesto apresenta uma harmonia que é mantida até ao fim do mesmo e o padrão de harpejo usado é variado ao longo de cada gesto. Enquanto que as harmonias criam um ambiente estático que alude à contemplação descrita pelo compositor, a variação de padrões harpejo sugere a imagem de uma brisa suave que agita as ervas e as folhas das árvores.

¹⁵GILLIAM, Terry (b.1940): cineasta norte-americano e membro do grupo de comédia inglês *Monty Python*.

¹⁶SASKATCHEWAN: é uma das províncias do Canadá.

Tabela 3.40: Estrutura de Pastoral

Gesto 1							
Agógica	<i>Start slowly</i>	<i>molto acce.</i>	<i>rapido (as fast as possible)</i>		<i>Slowing down</i>		
Dinâmica	<i>pp</i>	<i>cresc.</i>	<i>mp</i>		<i>decresc.</i>		
Gesto 2							
Agógica		<i>accel.</i>	<i>rapido</i>	<i>dim.</i>		<i>rit.</i>	
Dinâmica	<i>p</i>		<i>mf</i>		<i>p</i>	<i>decres.</i>	
Gesto 3							
Agógica	<i>Start slowly</i>	<i>accel.</i>		<i>rapido</i>		<i>rit.</i>	
Dinâmica	<i>mf</i>		<i>cresc.</i>	<i>f</i>	<i>decresc.</i>	<i>mp</i>	<i>mf</i>
Gesto 4							
Agógica			<i>Start strong and slow, then gradually accel.</i>		<i>rapido</i>	<i>rall.</i>	<i>broad</i>
Dinâmica	<i>p</i>	<i>cresc.</i>	<i>mf</i>	<i>decresc.</i>	<i>p</i>	<i>cresc.</i>	<i>mf</i>
Gesto 5							
Agógica		<i>accel.</i>		<i>rapido</i>	<i>rall.</i>		
Dinâmica	<i>p</i>		<i>\cresc.</i>	<i>mf</i>	<i>decresc.</i>	<i>p</i>	
Gesto 6							
Agógica	<i>measured</i>				<i>accel.</i>	<i>rapido</i>	<i>very calm and still</i>
Dinâmica	<i>mf</i>	<i>cresc.</i>	<i>f</i>	<i>mf</i>		<i>decres.</i>	<i>pp</i>
Gesto 7							
Agógica		<i>accel.</i>	<i>rapido</i>		<i>rall.</i>		
Dinâmica	<i>mf</i>			<i>decres.</i>			
Gesto 8							
Agógica	<i>accel.</i>			<i>rall.</i>	<i>accel.</i>	<i>rall.</i>	<i>rapido</i>
Dinâmica	<i>mf</i>	<i>cresc.</i>	<i>f</i>			<i>decres.</i>	<i>mf</i>
Gesto 9							
Agógica		<i>Slow, then accel.</i>					
Dinâmica	<i>mf</i>	<i>f</i>					
Gesto 10							
Agógica			<i>rit. al fine</i>				
Dinâmica	<i>f</i>		<i>decresc.</i>	<i>p</i>			

Como indicámos na tabela 3.40, a estrutura deste andamento consiste em dez gestos que evoluem em dinâmica e agógica. Cada frase/gesto tem um desenvolvimento similar ao nível da agógica e da dinâmica, ou seja, começam lento e com uma dinâmica reduzida, com um *acelerando* e um *crescendo* gradual para o seu clímax e um *desacelerando* aliado a um *decrescendo* para o final. O compositor modelou grande parte do material da guitarra de *The Voyages of Jeliza-Rose* e por vezes chegou a combinar a guitarra e o vibrafone. Apesar de Stephen Goss modelar o segundo andamento de *Dark Knights and Holy fools* (2006), inclui grande parte do material da linha melódica da guitarra, o que nos permite identificar o referido material, como tal este andamento fica posicionado no índice médio no potencial de Metzer. Na figura 3.114 da página 151, podemos observar um dos momentos do qual Goss não só usou material da guitarra mas também usou o material do vibrafone.

The musical score consists of two staves. Staff 1 (top) starts with a forte dynamic (mf) followed by a piano dynamic (p). A bracket above the staff indicates "start strong and slow, then gradually accel.". Staff 2 (bottom) starts with a piano dynamic (p). It features several dynamics: "rapido" (fast), "rall." (rallentando), "broad" (broad), and "mf". The score is labeled with measure numbers 6 and 7, and section labels C and D.

Figura 3.114: Excerto de *The Voyages of Jeliza-Rose* (c.6-7), segundo andamento de *Dark Knights and Holy Fools* (2006). Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

O processo consistiu numa fusão dos dois materiais, o que permitiu ao compositor integrar as duas ideias como podemos observar na figura 3.115.

The musical score shows a single staff for measure 7. A red box highlights a specific melodic line consisting of eighth-note pairs. Above the box, the instruction "start strong and slow, then gradually accel." is written.

Figura 3.115: Excerto de *Pastoral* (c.7), quinto andamento de *Illustrations to the Book of Songs* (2015d) de Stephen Goss. Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

Dentro da nossa proposta de interpretação, quando verificado, iremos diferenciar o material oriundo de cada instrumento com recurso à manipulação do timbre. O material oriundo da linha vibrafone, assinalado a vermelho, na figura 3.115, será executado no ponto de oitava, ou seja, no local onde a nota pisada teria o seu harmônico de uma oitava reproduzido. Dessarte diferenciamos este material não só pela modificação do timbre mas também ao nível da ressonância produzida uma vez que a textura deste andamento consiste em figurações de *arpeggios* de diversos acordes e agregados que ressoam livremente. Os momentos de fusão do dois instrumentos ocorrem no compasso sete e dez.

3.7.6 Wan Dance

Segundo Goss (2015d, p. 2) *Wan Dance* é mencionada muitas vezes no *The Book of Songs*, no entanto, ninguém sabe ao certo como era esta dança. *Wan Dance* de Stephen Goss é uma versão hipotética desta dança tradicional. Esta versão hipotética consiste na transcrição da *Toccata* de *Portraits and Landscapes*

(2014g), dedicada à família Mitchell e ao pianista Emmanuel Despax. Como nesta transcrição é mantida a identidade musical do material temático, enquadramos este andamento no índice alto do potencial de Metzer. Este andamento foi composto em movimento perpétuo, onde a textura sonora consiste em figurações de arpeggios cuja ressonância é controlada milimetricamente com indicações precisas por parte do compositor. Tal como indicámos na tabela 3.41 *Wan dance* apresenta uma estrutura tripartida. A secção **A**, *Very fast and always sparkling* expõe a ideia textural que é mantida durante toda a obra. Na secção **B**, *More relaxed tempo* o compositor continua a usar as mesmas texturas mas num andamento mais lento. Na secção final **A'**, ‘*Tempo I*’, retornamos ao material apresentado inicialmente.

Tabela 3.41: Estrutura de *Wan Dance*.

Compasso	Descrição	Secção
c.1-37	Very fast and always sparkling	A
c.38-69	More relaxed tempo	B
c.70-126	Tempo I	A'

Quando uma obra é transposta para um novo instrumento esta é sujeita a uma nova realidade instrumental. Esta realidade consiste nas características dos novos instrumentos que passam a acomodar o texto musical. Neste caso específico, temos a guitarra como novo veículo para este andamento. Apesar da guitarra, tal como o piano, ser um instrumento harmônico, esta não possui a tessitura deste último, nem a mesma amplitude de dinâmica ou mesmo a sustentação sonora. No entanto, este cordofone de corda beliscada possui recursos que podem minimizar a diferença entre os dois instrumentos. Como podemos observar na figura 3.116 onde apresentamos os excertos correspondentes entre *Wan Dance* e *Toccata*, o material temático é idêntico diferindo apenas na tessitura e nas marcações de uso do pedal no piano. O uso do pedal, no piano, possibilita sustentar uma nota após o dedo que a produziu abandonar a tecla, ao marcar o fim dessa sustentação o compositor define até onde pretende que o som permaneça a ressoar.

Figura 3.116: Exerto de *Wan Dance* (c.1-5), sexto andamento de *Illustrations to the Book of Songs* (2015d) e *Toccata* (c.1-5) de *Portraits and Landscapes* (2014g) de Stephen Goss. Reproduzidos com a gentil autorização de Les Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

A partir da observação da partitura de piano de *Toccata* propomos uma linha de ação que reproduz esse controlo da ressonância. Para tal temos que, para cada acorde, escolher uma dedilhação e uma digitação que possibilite a sustentação do acorde, o que respeita a indicação de *sempre campanella* e interromper a

ressonância de cada bloco no fim de cada arco de expressão. Na figura 3.117, apresentamos os primeiros sete compassos aos quais adicionamos uma proposta de digitação e a respetiva marcação de interrupção de ressonância idêntica à usada para o pedal do piano.

Very fast and always sparkling

$\text{♩} = 180$

sempre campanella

Figura 3.117: Proposta de interpretação de excerto de *Wan Dance* (c.1-7), sexto andamento *Illustrations to the Book of Songs* (2015d) de Stephen Goss. Reproduzidos com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

3.7.7 Reflexão sobre *Illustrations to The Book of Songs* (2014)

Illustrations to The Book of Songs (2015d) consistem em adaptações de andamentos de obras pré-existentes do próprio compositor. Como em obras anteriores, Goss procurou acomodar o material que considerou essencial num só instrumento. A adaptação, em alguns casos consistiu na remoção das restantes linhas de forma a só ficar a parte da guitarra, como é o caso de *Separation*, de *Lamentation*, de *Pastorale* e de *Wan Dance*, este último foi utilizado em mais duas obras distintas de Goss. *Moutain Song* e *Flowers and Youth* são duas transcrições de canções populares chinesas, sendo que a primeira deriva de uma versão instrumental para cordas. O material tomado por empréstimo musical não se encontra mascarado ou dissimulado, o que lhe confere a possibilidade de operar como um agente cultural. Possibilidade essa que pode ser potenciada ao revisitarmos as obras fontes de forma a recolher informações que nos possibilitam emular o timbre, a articulação e a formação de grupos melódicos.

3.8 Cantigas de Santiago (2014)

Passados sete anos desde a primeira colaboração com o guitarrista escocês David Russel, Stephen Goss volta a receber uma nova encomenda deste músico. Esta encomenda deu origem às *Cantigas de Santiago* Goss (2015b), uma composição moderna sobre música medieval associada ao *Camino*¹⁷. Esta obra serve-se de três fontes, as *Cantigas de Santa Maria*¹⁸ de Afonso X (1121-1284),¹⁹ as *Cantigas de Amigo*²⁰

¹⁷ *CAMINO*: antiga rota de peregrinos que leva ao altar de Santiago na catedral de Santiago de Compostela situada na Galiza, norte de Espanha.

¹⁸ *CANTIGAS DE SANTA MARIA*: vasta coleção com mais de 400 peças monódicas. Constitui uma das joias de canções vernáculas de música medieval europeia. Esta coleção foi compilada pelo rei Afonso X, *El Sábio* entre 1250 e 1280. As cantigas narram os milagres da Virgem Maria. Os seus textos são vívidos e realistas, frequentemente humorísticos (Goss, 2015b, p. 2).

¹⁹ Afonso X (1121-1284): Patrono entusiasta das artes e das ciências. A sua corte era um paraíso para a cultura francesa, judaica e islâmica. Era também um refúgio natural para os trovadores que fugiam da Cruzada Albigense em Provença. (Goss, 2015b, p. 3)

²⁰ Segundo Lopes et al. (2011): As Cantigas de amigo são um dos principais géneros de poesia galego-portuguesa. [...] Num registo bem mais popular ou burguês, a Cantiga de Amigo é um género autóctone, cujas origens parecem remontar a uma vasta e arcaica tradição da canção em voz feminina, tradição que os trovadores e jograis galego-portugueses terão seguido muito embora adaptando-a ao universo cortês e palaciano que era o seu. Destarte, a voz feminina que os trovadores e jograis fazem cantar nestas composições remete para um universo definido quase sempre pelo corpo erotizado da mulher, que não é agora a senhora, mas a jovem enamorada, que canta, por vezes num espaço aberto e natural, o momento da iniciação erótica ao amor. Desta forma a velida (bela), a bem-talhada (de corpo bem feito) exterioriza e materializa de formas várias, formas essas enquadradas numa vivência quotidiana e popular, os sentimentos amorosos que a animam: de alegria pela vinda próxima do seu amigo, de tristeza ou de saudade pela sua partida, de ira pelos seus enganos – os sentimentos que o trovador

de Martim Codax²¹ e o *Codex Calixtinus*.²² As canções retiradas das *Cantigas de Santa Maria* formam a estrutura/coluna das *Cantigas de Santiago* (2015b) com interlúdios retirados de duas outras fontes. O conjunto está organizado em três pares de andamentos que circundam o *Kyrie Trope*,²³ este último funciona como centro estático, em cada lado do *Kyrie Trope* encontramos um pequeno e vivo interlúdio retirado das CSM, flanqueando estes últimos temos duas *Cantigas de Amigo* com um andamento lento e um carácter refletivo. O conjunto é inicializado e finalizado com um segundo par de CSM.²⁴ Stephen Goss escolheu sete peças para as suas *Cantigas de Santiago* (2015b) pelo significado que o número sete tem na fé Católica. Este número simboliza a Caridade, a Graça e o Espírito Santo. É o termo que representa a perfeição. Existem Sete Sacramentos, Sete Dádivas do Espírito Santo, Sete Pecados Mortais, Sete Alegrias e Sete Arrependimentos da Nossa Senhora. Enquanto que as notas das melodias são relativamente fáceis de decifrar nos manuscritos medievais, o ritmo é mais ambíguo, o que leva a variadas interpretações nas gravações modernas. O simbolismo não se ficou pelo número de andamentos, a própria partitura editada contém imagens simbólicas (Goss, 2015b, pp. 2-5). Numa primeira leitura podemos interpretar a imagem como sendo um simples esquema estrutural, mas após duas páginas surge outro esquema que aparentemente tem a mesma função que o anterior. Colocar dois esquemas com a mesma função poderá causar alguns constrangimentos, mas um olhar mais atento permite-nos depreender o objetivo do autor e desta forma compreender a justificação simbólica da imagem. Na figura 3.118 da página 155 encontramos o *Kyrie* no centro circundado pelas canções e em cada linha está novamente a fonte. Esta disposição circular ou em espiral é bastante semelhante às representações do nosso sistema solar, vulgarmente designado de via láctea, mas também designado Caminho de Santiago.²⁵

ou o jogral lhe faz cantar, bem entendido. Compostas e geralmente cantadas por um homem (se bem que possa ter havido igualmente vozes femininas a cantá-las), as cantigas de amigo põem em cena um universo feminino alargado, do qual fazem ainda parte, como interlocutoras da donzela, a mãe, as irmãs ou as amigas. Formalmente, as cantigas de amigo recorrem frequentemente a uma técnica arcaica de construção estrófica conhecida como 'paralelismo', a apresentação da mesma ideia em versos alternados, com pequenas variações verbais nos finais desses mesmos versos, e são quase sempre (em 88% das cantigas conservadas) de refrão (Lopes et al., 2011).

²¹CODAX, Martim: Jogral galego nascido em meados do século XII e falecido no início do século XIV.

²²CODEX CALIXTINUS: é um manuscrito iluminado do séc. XII. Era um guia de viagem, uma antologia de informação e conselhos para os peregrinos que prosseguiam no *Camino*. O manuscrito também inclui alguns dos primeiros exemplos de música polifônica incluindo o *Kyrie Trope*, *Cunctipotens genitor*. Acredita-se que tenha sido compilado pelo erudito francês Aymeric Picaud entre 1135 e 1139. Para além de Sermões, Hinos, Milagres Textos litúrgicos e histórias sobre o apóstolo Santiago e a rota de peregrinação, existe também uma secção do Codex que reúne uma coleção de composições polifónicas, uma missa completa e ofícios para a festa de Santiago (Goss, 2015b, p. 3).

²³*Kyrie Trope Cunctipotens genitor*: incluso no *Codex Calixtinus* é um dos mais antigos exemplos de polifonia vocal (Goss, 2015b, p. 2).

²⁴CSM n.º 103 *Quena Virgen ben servirá* e CSM n.º 26 *Non é gran cousa se sabe* (Goss 2015:4).

²⁵Editora (3 17a).

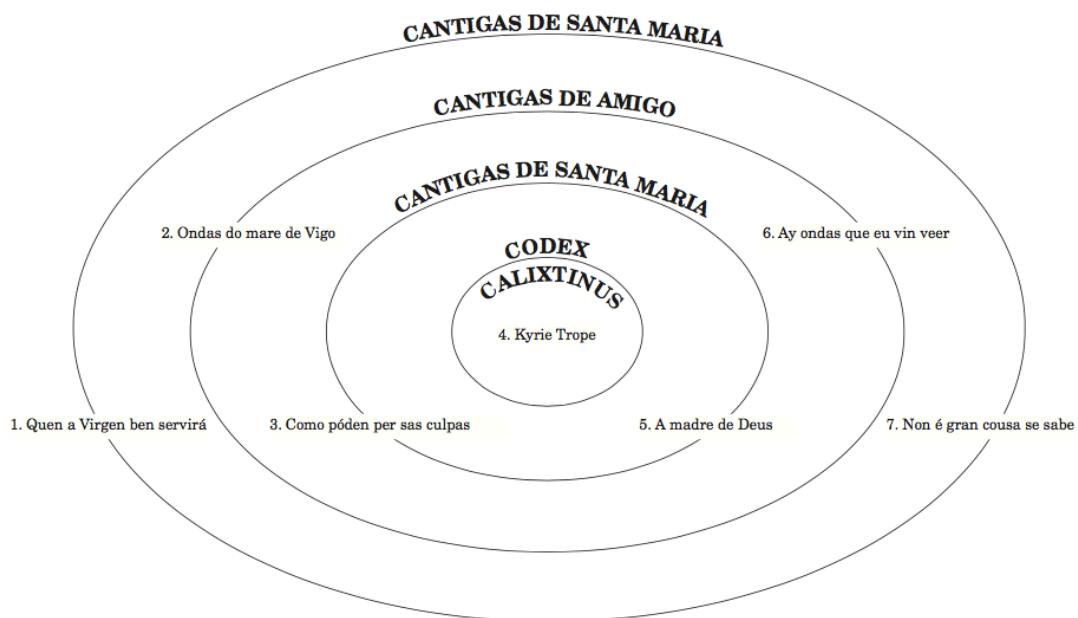


Figura 3.118: Estrutura de *Cantigas de Santiago* (Goss 2015a, 5). Reproduzido com gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec :Todos os direitos reservados a © Les Éditions Doberman-Yppan.

Na sua abordagem, Goss usa o contorno melódico original das *Cantigas*, mas o ritmo foi adaptado livremente a partir das realizações contemporâneas disponíveis.²⁶ O compositor re-harmonizou e ornamentou as melodias monódicas das *Cantigas* usando uma variedade de estilos e texturas. Adicionou introduções, interlúdios e poslúdios. Em contraste, a adaptação do *Kyrie Trope*, *Cunctipotens Genitor* é muito próxima da fonte original. O canto-chão do *Kyrie* é ouvido na voz do baixo e o *organum* livre flutua por cima. Para esta obra Goss retirou melodias de cada uma das canções e deu-lhes uma sonoridade moderna através da sua abordagem composicional. Nesta composição, os textos das canções foram usados como título para cada um dos andamentos (mais especificamente o refrão) e só através da comparação com as fontes usadas é que foi possível identificar as melodias de base.

3.8.1 *Quen a Virgen ben servirá*

De acordo com Goss (2015b, p. 4), na CSM número 103, *Quena Virgen ben servirá*, encontra-se narrada a história de um monge que entrou num jardim e descobriu uma bela fonte. Sentou-se ao lado da fonte e rezou à Virgem para que esta lhe deixasse experienciar, um pouco o Paraíso. Um pássaro começou a cantar uma canção tão bela que o monge ficou encantado. Ele ficou no jardim a ouvir o pássaro durante trezentos anos apesar de parecer que só tinha ficado lá por um curto espaço de tempo.

Na tabela 3.42 da página 156 apresentamos a estrutura de *Quen a Virgen ben servirá* de Stephen Goss. Como podemos verificar o tema **A** serve de refrão que interpola novo material das secções **B**, **C** e **D**. Goss re-harmoniza os temas da canção mas mantém uma familiaridade tal que permite reconhecer os mesmos e posicionar o material tomado por empréstimo musical usado neste andamento no índice alto do potencial de Metzer.

²⁶Lopes et al. (2011) e Casson (2015).

Tabela 3.42: Estrutura de *Quen a Virgen ben servirá*.

Compasso	Descrição	Secção
c.1	Campanela senza misura	Preludio
c.2-4	Lively	Intro
c.5-8	Tema1 - CSM	A
c.9-16	Tema1 - CSM	A'
c.17-24	Tema2 - CSM	B
c.25-32	Tema1 - CSM	A''
c.33-40	Tema3 - CSM	C
c.41-48	Tema2 - CSM	B'
c.49-56	Tema1 - CSM	A
c.57-64	Tema1 - CSM lento	A'''
c.65-72	Tema 1 - CSM	A
c.73-80	Tema 4	D
c.81-84	Tema 1 - CSM	A
c.85-92	Tema 2 - CSM	B
c.93-100	Tema 1 - CSM	A''''

Para verificarmos a influência dos fonemas do refrão na articulação analisámos o texto incluso na fonte usada pelo compositor galês tendo como base o modo de articulação das consoantes tal como foi apresentado anteriormente.

[Q]ue[n]a [V]ir[g]en [b]en [s]er[v]i[r]á
a [p]a[r]aí[s]o i[r]á

Como podemos observar na tabela 3.43, o modelo de análise centrou-se no início de cada sílaba. O objetivo foi identificar qual o tipo de consoante, se constitutiva ou oclusiva.²⁷

Tabela 3.43: Quadro de análise do refrão de CSM n.º 103: *Quena Virgen bem servirá* quanto ao modo de articulação de consoantes.

Texto	Que	na	Vir	gen	ben	ser	vi	rá
Oclusivas	X				X			
Constitutivas		X	X	X		X	X	X
Texto	A	Pa	ra	í	so	i		rá
Oclusivas		X						
Constitutivas			X		X		X	

Seguidamente apresentamos o texto do refrão da CSM n.º 123 com as micro-articulações em substituição das respetivas consoantes.

[>]ue[-]a [-]ir[-]en [>]en [-]er[-]i[-]á
a [>]a[-]aí[-]o i[-]á

²⁷Cada palavra foi separada nas suas sílabas, mas para que não se perca a estrutura, cada palavra é iniciada por letra maiúscula.

Após identificarmos as consoantes, colocámos na melodia do refrão as micro-articulações correspondentes e agrupámos as células rítmicas e melódicas às palavras correspondentes. Desta forma, obtemos uma possibilidade interpretativa bastante diferente da ideia inicial. Na figura 3.119 seguidamente apresentada, podemos verificar os novos grupos de fraseado. Assim, temos em consideração não só cada palavra do texto, mas também os fonemas que constituem cada palavra. Logo, podemos obter um fraseado onde a micro articulação encontrada a partir do modo de articulação das consoantes sugere a intenção rítmica do texto.

Figura 3.119: Excerto de *Quen a Virgen ben servirá* de *Cantigas de Santiago* (2015b) de Stephen Goss (c.5-8). Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

Este excerto foi primeiramente usado no nosso artigo de 2019.

A palavra *Quena* é dividida em duas sílabas *Que* e *na* a primeira sílaba é iniciada pela consoante oclusiva [q] o que implica uma micro articulação de acento, na segunda sílaba *na* temos a consoante constritiva [n] com uma micro articulação em *tenuto* antecedendo a vogal final [a] ou seja [>][u][e][-][a]. De forma a separar o primeiro grupo do segundo necessitamos de criar um pequeno silêncio de articulação. No grupo que constitui a palavra *Virgen* deparamo-nos na primeira sílaba *Vir* com a consoante constritiva [v], a vogal [i], uma nova consoante constritiva [r] o que em termos de micro articulação produz *tenuto*, ou seja [-][i][-]. Na segunda sílaba *gen* temos de realçar um aspeto relevante, apesar da letra ser um *g* a pronúncia da sílaba *gen* tem como representação fonética *jen* e assim em termos de classificação de consoantes quanto ao modo de articulação temos uma consoante constritiva [j], a vogal [e] e a consoante constritiva [n] que em termos de micro articulação implica [-][e][-]. No grupo seguinte temos a palavra *servirá* onde encontramos uma consoante constritiva [s], vogal [e], novas consoantes constritivas [r] e [v], vogal [i], consoante constritiva [r] e vogal [a] onde temos sempre uma micro articulação de consoante em *tenuto* ou seja [-][e][-][i][-][á]. As palavras que se seguem são *Paraíso irá*, que ao decompormos em fonemas temos: [p][a][r][a][í][s][o] o que em termos de micro articulação origina [>][a][-][a][í][-][o] e finalmente abordando a segunda palavra temos [i][r][á] que em termos de micro articulação é [i][-][á].

(Mourinho, 2019, p.226)

O processo foi replicado à melodia do primeiro verso da mesma cantiga como podemos consultar na tabela 3.44 da página 158.

*E [d]a [q]uest [t]'un [g]rand [M]i[r]a[g]re
 [v]os [q]ué[r]éu ó[r]a [c]on[t]ar
 [Q]ue [f]e[z]o [S]an[t]a [M]a[r]is*

[P]or un [m]on[g]e [q]ue [r]o[g]ar

Tabela 3.44: Quadro de análise do verso de CSM n.º 103: *Quena Virgen bem servirá quanto ao modo de articulação de consoantes.*

Texto	E	da	quest	t'un	gran	mi	ra	gre
Oclusivas	X	X		X				
Constritivas					X	X	X	X
Texto	vos	qué	r'eu	ó	ra	con	tar	
Oclusivas	X					X	X	
Constritivas	X		X		X			
Texto	que	fe	zo	San	ta	Ma	ris	
Oclusivas	X				X			
Constritivas		X	X	X		X	X	
Texto	por	un	mon	ge	que	ro	gar	
Oclusivas	X				X		X	
Constritivas			X	X		X		

E [>]a [>]uest [>]un [-]rand [-]i[-]a[-]re

[-]os [>]ué[-]éu óra [>]on[>]ar

[>]ue [-]e[-]o [-]an[>]a [-]a[-]is

[>]or un [-]on[-]e [>]ue [-]o[>]ar

Novamente, tal como indicado na figura 3.120 da página 159, voltamos a obter uma possibilidade interpretativa que vai ao encontro da métrica do texto e com nuances de articulação derivadas do modo de articulação das consoantes. Realçamos aqui o encontro consonantal que ocorre na palavra *Miragre*. A sílaba final *gre* contém duas consoantes sucessivas *g* e *r* que, tal como foi referido anteriormente, produzem uma micro articulação em *tenuto*.

E da ques t' un gran mi ra gre vos qué r'eu ó ra con tar,

que fe zo San ta Ma rí a por un mon ge, que ro gar

Figura 3.120: Proposta de articulação tendo em conta o modo de articulação das consoantes do verso da CSM 103 e *Quen a Virgen ben servirá* (c.17-24) de *Cantigas de Santiago* (2015b). Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

3.8.2 Ondas do mare de Vigo

Mais uma vez o texto é um elemento fundamental para compreender o carácter deste andamento. Goss (2015b, p. 5) esclarece que *Ondas do mar de Vigo* é a primeira de sete *Cantigas de Amigo*, de Martim Codax, retirada do Pergaminho Vindel. Nesta primeira cantiga, a donzela dirige-se às ondas do mar, perguntando-lhes se acaso sabem do seu amigo e se virá em breve. Esta cantiga retrata uma donzela cheia de esperança e expectante pelo retorno do seu amado.

Como podemos observar na tabela 3.45 na página 160, *Ondas do mare de Vigo* encontra-se dividida em três secções. Na primeira secção, denominada por **A**, deparamo-nos com a transcrição do tema extraído da primeira *Cantiga de Amigo* de Martim Codax. Transcrição esta que possui um índice elevado no potencial de Metzer. Para segunda secção, designada por **B**, Goss compôs material original com uma figuração contrastante ao tema de Codax. A terceira e última secção, referida como **A'**, consiste numa variação ornamentada do tema de Codax.

Tabela 3.45: Estrutura de *Ondas do Mare de Vigo*

Compasso	Descrição	Secção
c.1-15	Tema 1 CA1 Codax	A
c.16-23	Warm and lyrical	B
c.24-40	Variação do tema	A'

Como a fonte usada é uma obra vocal, recorremos novamente ao processo de classificação de consoantes. Este sistema de classificação de consoantes quanto ao modo de articulação foi aplicado ao texto da *Cantiga de Amigo Ondas do mare de Vigo* de Martim Codax. Elaborámos um quadro de análise cuja classificação de consoantes oclusivas e constritivas que expomos na tabela 3.46.

Tabela 3.46: Quadro de análise do verso de CA no 1: *Ondas do mare de Vigo* quanto ao modo de articulação de consoantes.

Texto	On	das	do	mar	de	Vi	go
Oclusivas	X	X			X		X
Constritivas				X		X	
Texto	se	vis	tes	meu	a	mi	go?
Oclusivas			X				X
Constritivas	X	X		X		X	
Texto	E	ai	Deus!	Se	ve	rrá	ce do?
Oclusivas			X				X
Constritivas				X	X	X	X

Se observarmos a figura 3.121 da página 161 podemos verificar que as duas linhas melódicas são semelhantes, apesar do andamento *Ondas do mar de Vigo* de Stephen Goss apresentar pequenas variações na melodia. Neste andamento é mantido o mesmo contorno melódico, a nota inicial e final de cada grupo que a fonte usada diferindo apenas nos melismas internos de cada grupo melódico. Consequentemente o andamento de Goss acomoda o texto da fonte escolhida. Tal como anteriormente o foco da micro-articulação derivada do modo de articulação de consoantes reside no ataque inicial. Assim sendo dirigimos a nossa atenção à divisão silábica de cada palavra de forma a identificar e classificar a consoante inicial de cada sílaba, quando existente. Como expusemos na tabela 3.46, a divisão silábica encontrada na fonte usada é:

[O]n-[d]as [d]o [m]ar [d]e [V]i-[g]o;
 [S]e [v]is-[t]es [m]eu a-[m]i-[g]o?;
 E ai [D]eus! [S]e [v]e-[rr]á [c]e-[d]o?.

Ao colocarmos as micro-articulações resultantes da classificação das consoantes quanto ao modo de articulação localizadas no início de cada sílaba obtemos:

[O]n->as [>]o [-]ar [>]e [-]i->o;
 [-]e [-]is->es [-]eu a-[-]i->o?;
 E ai [-]eus! [-]e-[-]á [-]e->o?.

A partir da classificação de consoantes obtida, tal como na canção anterior, reagrupamos os motivos e células melódicas de forma a representar musicalmente o texto da canção respeitando a micro articulação encontrada. O resultado deste processo está representado na figura 3.121. As ligaduras a tracejado indicam

os grupos melódicos que derivam de cada palavra encontrada. Desta comparação também depreendemos que os grupos melódicos marcados por Goss englobam grupos de palavras: *Ondas / do mar de / Vigo / se vistes meu / amigo? / e ai Deus! / Se ve / rrá cedo?*. Os grupos melódicos *Ondas*, *Vigo* definidos por Goss são coincidentes com a fonte usada porém os restantes diferem. A diferença é consequência da presença de um texto na fonte que imprime micro-articulações a cada enunciação de cada consoante. São essa micro-articulações que nos possibilitam uma linha de interpretação que molda o texto musical. Relembramos que com estas micro-articulações pretendemos criar pontos de ênfase nas linhas melódicas e não uma alteração dos grupos melódicos definidos pelo compositor.

The figure consists of four staves of musical notation. The top staff is labeled 'Fonte Primária' and shows a vocal line with a dynamic 'p'. The second staff is labeled 'Goss' and has a dynamic 'p quasi arpa'. The third staff begins with '6' and the fourth staff begins with '10'. Articulation marks, such as numbers in brackets (e.g., 1, 2, 3, 4, 5, 6) and arrows, are placed above and below the notes to indicate specific pronunciations for each consonant in the lyrics. The lyrics are written above the notes, corresponding to the vocal parts.

Figura 3.121: Proposta de articulação tendo em conta o modo de articulação das consoantes da CA n.º1: *Ondas do mare de Vigo* e *Cantigas de Santiago* (2015b). Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

3.8.3 *Como póden per sas culpas*

A CSM número 166 *Como póden ser sas culpas*, de acordo com Goss (2015b, p. 5), narra a seguinte história: Por causa dos seus pecados, um homem sofria de uma doença que torceu os seus membros e o deixou aleijado tendo ficado desta forma por cinco anos. Ele fez votos de que, se fosse curado, levaria

uma quantidade de cera para Salas todos os anos. Foi imediatamente curado e sem demora, foi a Sala com a cera. Apesar de não andar há muito tempo estava ágil e não sentia dores. Como podemos verificar na tabela 3.47, Stephen Goss dividiu *Como pôden ser sas culpas* em quatro secções. A primeira secção **A** é uma curta introdução que usa material do tema. A secção **B** apresenta a transcrição do tema da CSM n.º 166 que é reiterado na secção seguinte **B'** onde o mesmo tema surgiu re-harmonizado com um acompanhamento em rasgueados. Por fim surge uma coda que, tal como na introdução, usa material do tema da CSM n.º 166. O material temático tomado por empréstimo musical encontra-se na sua forma original o que o posiciona no índice alto do potencial de Metzer.

Tabela 3.47: Estrutura de *Como pôden per sas culpas*.

Compasso	Descrição	Secção
c.1-5	Intro	A
c.5-51	Tema	B
c.21-43	Tema em rasgueados	B'
c.43-54	Coda com material do tema	C

Para classificar as consoantes quanto ao modo de articulação dividimos mais uma vez cada palavra do texto: *Como pôden per sas culpas os ómes ser contreitos, depois se são os feitos*, e elaborámos a tabela 3.48 onde estão classificadas as consoantes iniciais de cada silaba.

Tabela 3.48: Quadro de análise do verso de CSM n.º 166: *Como pôden per sas culpas* quanto ao modo de articulação de consoantes.

Texto	Co	mo	pó	den	per	sas	cul	pas
Oclusivas	X		X	X	X		X	X
Construtivas		X				X		
Texto	os	o	mes	ser	con	trei	tos,	
Oclusivas					X	X	X	
Construtivas				X	X		X	
Texto	de	pois	ser	são	os	fei	tos,	
Oclusivas	X	X					X	
Construtivas			X	X			X	

A partir desta classificação aplicámos a micro-articulação correspondente na melodia de Goss como podemos verificar na figura 3.122 da página 163. Como podemos observar a melodia da fonte usada é idêntica à usada por Goss o que permite acomodar o texto perfeitamente.

Figura 3.122: Proposta de articulação tendo em conta o modo de articulação das consoantes do verso de CSM n.º 166: *Como poden per las Culpas* e *Cantigas de Santiago* (2015b). Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

O processo foi replicado ao texto dos versos seguintes da CMS. Primeiro identificámos as consoantes iniciais.

*On[d]’a [v]êo a um óme,
[p]or [p]e[c]a[d]os [q]ue [f]e[z]é[r]a,
[q]ue [f]oi [t]o[l]ei[t]o [d]os [n]em[b]ros
[d]ua [d]or [q]ue ou[v]é[r]a,
e [d]u[r]ou a[ss]i [c]in[c]’a[n]os
[q]ue [m]o[v]er[s]e [n]on [p]o[d]é[r]a,
[t]o[d]os [d]o [c]ór[p]o [m]al[t]rei[t]os*

Seguidamente, na tabela 3.49 da página 164, temos a respetiva classificação de consoantes quanto ao modo de articulação.

Tabela 3.49: Quadro de análise dos versos de: Refrão de CSM n.º 166: *Como poden per sas Culpas e Cantigas de Santiago* (2015b) tendo em conta o modo de articulação das consoantes.

Texto	On	d'a	vê	o	a	um	ó	me,
Oclusivas	X							
Constritivas		X					X	
Texto	por	pe	ca	dos	que	fe	zé	ra,
Oclusivas	X	X	X	X	X			
Constritivas						X	X	X
Texto	que	foi	to	lleí	to	dos	nem	bros
Oclusivas	X		X		X	X		X
Constritivas		X		X			X	
Texto	du	a	do	or	que	ou	vé	ra,
Oclusivas	X		X		X			
Constritivas						X	X	
Texto	e	du	rou	A	ssi	cin	c'a	nos
Oclusivas		X					X	
Constritivas			X		X	X		X
Texto	que	mo	ver	se	non	po	dé	rá,
Oclusivas	X					X	X	
Constritivas		X	X	X	X			X
Texto	to	dos	do	cór	po	mal	trei	tos
Oclusivas	X	X	X	X	X		X	X
Constritivas						X	X	

A partir desta tabela 3.49 substituímos as consoantes iniciais de cada sílaba pela micro-articulação correspondente.

On[>]’a [-]êo a um óme,
 [>]or [>]e[>]a[>]os [>]ue [-]e[-]é[-]a,
 [>]ue [-]oi [>]o[-]ei[>]o [>]os [-]em[>]ros
 [>]ua [>]or [>]ue ou[-]é[-]a,
 e [>]u[-]ou a[-]si [-]in[>]’a[-]os
 [>]ue [-]o[-]er[-]e [-]on [>]o[>]é[-]a,
 [>]o[>]os [>]o [>]ór[>]o [-]al[>]rei[>]os

Como podemos observar na figura 3.123 da página 165, ao contrário do andamento anterior, este andamento não apresenta indicações detalhadas de grupos melódicos. A justificação reside no andamento rápido e dançante. Se aliarmos a canção de Goss ao texto e às micro-articulações identificadas podemos construir uma interpretação onde os variados grupos providenciam uma diversidade rítmica e melódica.

The musical score consists of three staves of music for two voices: *Fonte Primária* and *Goss*. The music is in common time and includes lyrics in Portuguese. The first staff starts at measure 10 with the lyrics "de poi se__ er sâ__ os fei tos. On d'a vê__ o a un ó me, por pe ca__dos que fe zé ra, que foi". The second staff starts at measure 17 with the lyrics "to__ llei to dos nem bros du a do__ or que ou vé__ ra, e du rou__ a ssí cin". The third staff starts at measure 22 with the lyrics "c'a nos que mo ver__ se non po__ dé ra, to dos do__ cór po__ mal trei tos.". The music features various musical markings such as "light strumming" over a sixteenth-note pattern, dynamic changes from *p* to *mf*, and a final dynamic *ff*.

Figura 3.123: Proposta de articulação tendo em conta o modo de articulação das consoantes. Refrão de CSM n.º 166: *Como poden per las Culpas e Cantigas de Santiago* (2015b). Reproduzido com a gentil autorização de Les Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

3.8.4 Kyrie Trope, *Cunctipotens Genitor*

O *Kyrie Trope Cunctipotens genitor* incluso no *Codex Calixtinus*, é um dos mais antigos exemplos de polifonia vocal. O *cantus firmus* do *Kyrie* está ornamentado por uma linha superior com melismas com figurações mais rápidas. O *Kyrie Trope Cunctipotens genitor*, como podemos consultar na tabela 3.50, surge estruturado em três secções. A secção A, *Peacefull* onde diversos melismas são sobrepostos a um *Cantus firmus*, a secção B, *More animated* e a secção C, *Tempo I* que retorna às figurações apresentadas na primeira secção.

Tabela 3.50: Estrutura de *Kyrie Trope*

Compasso	Descrição	Secção
c.1-6	Peaceful	A
c.7-10	More animated	B
c.11-14	Tempo I	C

O texto apresentado no *Kyrie* é o seguinte: *Cunctipotens genitor Deus, omni creator, eleyson, Christe Dei forma virtus patrisque sophia, eleyson, Amborum sacrum spiramen nexus amore, eleyson.*²⁸ Goss optou por usar esta fonte quase na sua totalidade o que faz este andamento ser considerado mais uma transcrição parcial com o índice alto no potencial de Mezter. Parcial porque o texto foi omitido, os melismas que se sobrepõem ao *cantus firmus* foram por vezes agrupados diferentemente da fonte usada e um dos compassos da fonte escolhida não foi usado. De forma a aplicarmos o modelo por nós proposto centrámo-nos no texto:

[C]unc[t]i[p]o[t]ens [g]e[n]i[t]or [D]eus,
 om[n]i [c]rea[t]or, e[l]ey[s]on,
 [C]hris[t]e [D]ei [f]or[m]a [v]ir[t]us
 [p]a[t]ris[q]ue [S]o[ph]ia, e[l]ey[s]on,
 Am[b]o[r]um [s]a[c]rum [s]pi[r]a[m]en
 [n]e[x]us a[m]or[q]ue, e[l]ey[s]on

Mais uma vez analisámos o texto de forma a classificar quanto ao modo de articulação as consoantes iniciais de cada sílaba do texto do *Kyrie Trope* como podemos consultar na tabela 3.51.

Tabela 3.51: Classificação de Consoantes quanto ao modo de articulação dende *Kyrie Trope, Cunctipotens Genitor*

Texto	Cunc	ti	po	tens	ge	ni	tor	De	us
Oclusivas	X	X	X	X			X	X	
Constritivas					X	X			
Texto	Om	ni	cre	a	tor	e	ley	son	
Oclusivas				X		X		X	
Constritivas		X						X	
Texto	Chris	te	dei	for	ma	vir	tus		
Oclusivas	X	X	X					X	
Constritivas				X	X	X			
Texto	Pa	tris	que	So	phi	a	ey	son,	
Oclusivas	X	X	X					X	
Constritivas				X	X				X
Texto	Am	bo	rum	sa	crum	spi	ra	men	
Oclusivas		X				X			
Constritivas			X	X		X	X	X	
Texto	Ne	xus	a	mor	que	e	ley	son	
Oclusivas					X		X		
Constritivas	X	X		X				X	

Seguidamente, usámos esta classificação para definir as micro-articulações a aplicar na notas correspondentes das referidas sílabas:

[>]unc[>]i[>]o[>]ens [-]e[-]i[>]or [>]eus
 [O]m[-]i [>]rea[>]or E[>]ey[-]on
 [>]is[t]e [>]ei [-]or[-]a [-]ir[>]us

²⁸'Pai todo poderoso, Deus, Criador de tudo, tende piedade de nós Cristo, esplendor de Deus, força do Pai, sabedoria, tende piedade de nós Espírito Santo (de) ambos, amor sempre em dúvida, tende piedade de nós' - tradução do latim por Nuno Bettencourt Mendes.

[>]a[>]ris[>]ue [-]o[-]ia E[>]ey[-]on,

Am[>]o[-]um [-]a[>]rum [-]i[-]a[-]en

[-]e[-]us A[-]or[>]ue E[>]ey[-]on.

Na figura 3.124 da página 168, apresentamos um exemplo da referida aplicação. Para além das micro-articulações extraídas do texto do *Kyrie trope* também podemos usar os grupos melódicos desta fonte o que possibilita uma diversidade rítmica que também pode ser explorada. Na mesma figura 3.124, também podemos observar as diferenças de grupos melódicos definidos por Goss que assinalámos a vermelho. enquanto que Stephen Goss opta por grupos melódicos maiores, no *Kyrie* do *Codex Calixtinus* os grupos são formados por menos notas.

Kyrie Trope/
Codex Calixtinus

Cun

Guitarra

sempre quasi arpa

p

Kyrie Trope/
Codex Calixtinus

po

Kyrie Trope/
Goss

Kyrie Trope/
Codex Calixtinus

ge

Kyrie Trope/
Goss

ni

tor

r.h.
vii

Figura 3.124: Proposta de articulação tendo em conta o modo de articulação das consoantes. Transcrição de *Kyrie Trope do Codex Calixtinus* (c.1-5) em *Cantigas de Santiago* (2015b) de Stephen Goss. Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

3.8.5 A Madre de Deus

O texto da CSM n.º 184 *A Madre de Déus tant'á en si gran vertude* narra a história de uma mulher que ficava frequentemente grávida, no entanto, os bebés nunca sobreviviam ao parto. Quando ficou grávida

mais uma vez a mulher pediu à Virgem Maria que protegesse a criança. Durante uma disputa o marido desta mulher foi ferido mortalmente, quando a mulher deparou-se com o seu marido já inanimado, atirou-se para cima deste. Ao cair em cima da lamina ainda presente no corpo do marido, morreu instantaneamente, no entanto, o bebé sobreviveu depois de ter nascido através da ferida. O bebé cresceu e tornou-se um homem devoto à Virgem (Goss, 2015b, p. 5).

A estrutura de *A Madre de Deus*, apresentada na tabela 3.52 consiste numa introdução de tempo livre onde Goss apresenta a transcrição da introdução executada no violino, que antecede a secção **A Ligth and airy** executada por flautas de bisel. Segue-se a secção **B** onde temos o tema retirado da canção homónima e por fim, na secção **A'** retornamos ao material da flauta de Bisel. O material temático tomado por empréstimo musical surge inalterado o que, mais uma vez, confere ao material aqui usado o índice alto no potencial de Metzer.

Tabela 3.52: Estrutura de *A Madre de Deus*

Compasso	Descrição	Secção
c.1	Very freely	Intro
c.2-19	Light and airy	A
c.20-87	Darker - CSM	B
c.88-99	Light and airy	A'

Novamente, começamos por identificar as consoantes iniciais de cada sílaba do texto da CSM n.º 184 que passamos a indicar:

*A [M]a[d]re [d]e [D]éus,
[t]an[t]’a en [s]i [g]ra[n] [v]er[t]u[d]e,
[p]er [q]ue a os [s]éus
[c]ó[rr]e e [d]á [s]aú[d]e.
E [d]e [t]al [r]a[z]ôn [c]o[m]’es[t]a
un [m]i[r]a[g]re [m]ui [f]re[m]o[s]o
[v]os [d]i[r]ei [q]ue [f]ez a [V]ir[g]en,
[M]a[d]re [d]o [R]ei [p]o[d]e[r]o[s]o,
en [t]é[rr]a de [S]an[T]ia[g]o.
En un [l]o[g]ar [m]on[t]a[nn]o[s]o.*

Seguiu-se a classificação das consoantes iniciais de cada silaba quanto ao modo de articulação cujo resultado pode ser consultado na tabela 3.53 da página 170.

Tabela 3.53: Classificação de Consoantes quanto ao modo de articulação da CSM n.º 184 *A Madre de Deus*.

Texto	A	Ma	dre	de	Déus			
Oclusivas			X	X	X			
Constritivas	X							
Texto	tan	t'a	en	si	gran	ver	tu	de,
Oclusivas	X	X					X	X
Constritivas				X	X	X		
Texto	per	que	a	os	séus			
Oclusivas	X	X						
Constritivas					X			
Texto	a	có	rre	e	dá	sa	u	de.
Oclusivas		X			X			X
Constritivas			X			X		
Texto	e	de	tal	ra	zôn	co	m'es	ta
Oclusivas	X	X				X		X
Constritivas				X	X		X	
Texto	un	mi	ra	gre	mui	fre	mo	so
Oclusivas					X			
Constritivas	X	x			X	X	X	X
Texto	vos	di	rei	que	fez	a	Vir	gen,
Oclusivas		X		X				
Constritivas	X		X		X		X	X
Texto	Ma	dre	do	Rei	po	de	ro	so,
Oclusivas	X	X			x	X		
Constritivas				X			X	X
Texto	en	té	rra	de	San	ti	a	go,
Oclusivas		X		X		X		
Constritivas			X		X			X
Texto	en	un	lo	gar	mon	ta	nno	so,
Oclusivas			X	X		X		
Constritivas					X		X	X

Após termos elaborado a classificação indicada na tabela 3.53, substituímos as consoantes iniciais de cada sílaba pela micro-articulação correspondente:

A [-]a[>]re [>]e [>]éus,
 [>]an[>]a en [-]i [>]ran [-]er[>]u[>]e,
 [>]er [>]ue a os [-]éus

a[>]ó[-]e e [>]á [-]aú[>]e.

E [>]e [>]a/ [-]a[-]ôn [>]o[-]’es[>]a

un [-]i[-]a[-]e [-]ui [-]re[-]o[-]o

[>]os [>]i[-]ei [>]ue [-]ez a [-]ir[-]en,

[-]a[>]re do [-]ei [>]o[>]e[-]o[-]o,

en [>]é[-]a de [-]an[>]ia[>]o.

En un [>]o[>]ar [-]on[>]a[-]o[-]o.

As micro-articulações foram depois colocadas nas notas correspondentes nos compassos 29 a 61 do andamento *A Madre de Deus* das *Cantigas de Santiago* (2015b) de Stephen Goss como podemos observar na figura 3.125 da página 172. Os arcos de expressão que Goss indicou delimitam cada uma das frases do texto, no entanto, ficaram omissos os grupos melódicos da fonte usada. Tal como nos andamentos anteriores também aqui podemos usar os grupos melódicos da fonte original para criar uma diversidade de métrica. Na figura supra referida, os arcos a tracejado foram acrescentados por nós de forma a indicar alguns dos possíveis grupos melódicos que podemos formar. Assinalámos a vermelho na figura supra referida exemplos desses mesmo grupos melódicos.

The musical score consists of five staves of music for voice and piano. The vocal part is in soprano range, and the piano part includes bass and harmonic support. Articulation marks are indicated by red boxes around specific consonants in the lyrics. The score is divided into measures numbered 20, 29, 38, 46, and 54. Measure 20 starts with 'A Ma dre de Déus' and ends with 'per que'. Measures 29 and 38 show multiple red boxes highlighting 'a', 'co', 'corre', 'dá', 'sa', 'ú', 'zón', 'co', 'm'es', 'ta', 'un', 'mi', 'ra', 'gre', 'mui', 'fre', 'mo', 'so', 'vos', 'dir', 'rei', 'que'. Measure 46 starts with 'fez a Vir gen,' and measure 54 starts with 'tra de San ti a go,'. The piano part features various chords and bass notes, with dynamic markings like *p*, *mf*, *f*, and *ff*.

Figura 3.125: Proposta de articulação tendo em conta o modo de articulação das consoantes da CSM n.º 184 aplicada na *A Madre de Deus* (c.29-61) em *Cantigas de Santiago* (2015b) de Stephen Goss. Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

3.8.6 *Ay ondas que eu vin veer*

Ai ondas que vin ver, também retirada do Pergaminho de Vindel, é a sétima e última *Cantigas de Amigo* de Martim Codax. Nesta canção a donzela dirige-se às ondas e questiona o porquê de tardar o seu amigo. O carácter desta canção é uma oposição total ao da primeira. Aqui a donzela já não espera um reencontro com o seu amado mas sim respostas para a sua perda (Goss, 2015b, p. 5). Como podemos observar na tabela 3.54, o compositor usou, para o seu andamento homónio *Ai ondas que vin ver* três excertos retirados da sétima *cantiga de amigo* de Martim Codax, as secções **B**, **C** e **D** respectivamente. As secções **A**, **A'** e **A''** apresentam o material introdutório que também é usado como separador entre secções.

Tabela 3.54: Estrutura de *Ay ondas que eu vin veer*.

Compasso	Descrição	Secção
c.1-5	Intro	A
c.6-24	Tema 1 CA7 Codax	B
c.25-33	Tema 2 CA7 Codax	C
c.34-35	Interlúdio	A'
c.36-44	Tema 3 CA7 Codax	D
c.45-46	Coda	A''

Neste andamento, Goss optou por um grau de transformação mais elevado da fonte usada recorrendo à paráfrase tal como descrita por Burkholder. No entanto, após uma exaustiva comparação entre o andamento de Goss e a referida fonte foi possível compreender o procedimento usado pelo compositor. O ritmo do material temático foi alterado por aumentação o que dificultou a sua rápida identificação. Goss também não usou a totalidade da canção/fonte o que também ajudou a dissimular percepção do material usado. As transformações que o compositor implementou no material tomado por empréstimo musical posicionam este andamento no índice baixo do potencial de Metzer. Só após termos identificado quais os elementos usados foi possível proceder ao processo de classificação de consoantes quanto ao modo de articulação cujo resultado pode ser consultado na tabela 3.55 da página 174. Goss optou pela melodia correspondente ao texto:

Ai on[d]as [q]ue eu [v]in [v]ee[r]e

[p]or[q]ue [t]ar[d]a [m]eu a[m]i[g]o

[s]en [m]in?

Tabela 3.55: Classificação de consoantes quanto ao modo de articulação de *Ay ondas que eu vin Veer* de (2015b) de Stephen Goss.

Texto	Ai	on	das	que	eu	vin	vee	re
Oclusivas			X	X				
Constritivas						X	X	X
Texto	por	que	tar	da	meu	a	mi	go
Oclusivas	X	X	x	X				X
Constritivas					X		X	
Texto	sen	min?						
Oclusivas								
Constritivas	X	X						

Como nos andamentos anteriores, substituímos as consoantes iniciais de cada sílaba pelas micro-articulações correspondentes.

Ai on[>]as [>]ue eu [-]in [-]ee[-]e

[>]or[>]ue [>]ar[>]a [-]eu a[-]i[>]o

[-]en [-]in?

Na figura 3.126 da página 175, podemos observar os fragmentos da fonte que foram usados por Goss, as micro-articulações que identificámos, através da classificação de consoantes quanto ao modo de articulação, anexadas às nota respectivas e os grupos melódicos que correspondem a cada palavra da fonte usada.

2

8

Ai on das

Ai_____ on____ das que eu_____ que_____ eu___

p

==

vin_____ ve_____ e_____ vin_____ ve

III. 0 0 0 0 IV. 0 0 0 0

18

re,_____ e_____ re,_____

CV.

0 0 0 0

Figura 3.126: Proposta de articulação tendo em conta o modo de articulação das consoantes. *Ai Ondas Que eu vin veer* (c.8-17) em *Cantigas de Santiago* (2015b) de Stephen Goss. Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

3.8.7 Non é gran cousa se sabe

Nas notas de programa Goss referiu que no texto da CSM n.º 26 *Non é gran cousa se sabe*, encontra-se narrada um dos milagres da Virgem Maria. O evento ocorreu durante a peregrinação anual a Santiago de Compostela onde um homem passou a noite com uma mulher solteira e depois continuou a sua viagem sem confessar os seus pecados. O diabo apareceu perante o peregrino disfarçado de Santiago e ordenou a

este que cortasse a sua própria garganta. O peregrino obedeceu ao diabo e assim, foi encontrado morto pelos seus companheiros. Santiago acusou o diabo de ter ganho uma alma desonestamente e pediu que a Virgem decidisse esta disputa. A Virgem Maria ordenou que a alma deveria ser devolvida ao corpo do peregrino e assim este foi ressuscitado (Goss, 2015b, p. 4).

Stephen Goss estruturou *Non é gran causa se sabe* em seis secções. As secções **A**, **A'** e **A''** são pequenos prelúdios e interlúdios respectivamente que têm como função separar os dois tipos de material temático usados, o material oriundo de música instrumental que está presente nas secções **B** e **B'**, e o material da secção **C** retirado da CSM número 26. No que concerne ao tipo de empréstimo musical empregue, voltamos a verificar o recurso à transcrição e à re-harmonização o que posiciona este andamento no índice alto do potencial de Metzer. A estrutura deste andamento encontra-se registada na tabela 3.56.

Tabela 3.56: Estrutura de *Non é grand causa se sabe*.

Compasso	Descrição	Secção
c.1-14	Introdução	A
c.15-22	Tema instrumental 1	
c.23-30	Tema instrumental 2	B
c.31-46	Tema instrumental 3	
c.47-54	Tema instrumental 4	
c.55-56	Interludio	A'
c.57-64	Tema 5 CSM Heavy and rough	
c.65-80	Tema 5 CSM Light and lyrical	
c.81-87	Tema 5 CSM Heavy and rough	C
c.88-104	Tema instrumental 3	
c.105-120	Tema 5 CSM Much slower and very free, senza tempo	
c.121-127	Tema 5 CSM Heavy and rough	
c.128-131	Tema instrumental 1	
c.132-135	Tema instrumental 2	
c.136-140	Tema instrumental 4	B'
c.141-144	Tema instrumental 1	
c.145-153	Tema instrumental 3	
c.154-161	Coda baseada em Intro	A''

Novamente, através da comparação entre a partitura de Goss e a fonte usada, foi possível localizar onde se encontrava o material correspondente à CMS n.º 26. Seguidamente, identificámos qual o texto que corresponde ao material usado pelo compositor.

[N]on é [g]rand [c]ou[s]a [s]e [s]a[b]e

[b]on [j]oi[z]o [d]ar

A [M]a[d]re [d]o [q]ue o [m]un[d]o

[t]o[d]'a [d]e [j]oi[g]ar

Após termos destacado as consoantes iniciais de cada sílaba procedemos à classificação de consoantes quanto ao modo de articulação. Para elaborar esta classificação construímos a tabela 3.57 na página 177.

Tabela 3.57: Classificação de consoantes quanto ao modo de articulação do refrão da CSM n.º 26: *Non é gran Cousa se Sabe.*

Texto	Non	e	gran	cou	sa	se	sa	be
Oclusivas			X	X				X
Constritivas	X				X	X	X	
Texto	bon	jo	i	zo	dar			
Oclusivas	X					X		
Constritivas		X			X			
Texto	A	Ma	dre	do	que	o	mun	do
Oclusivas			X	X	X			X
Constritivas		X					X	
Texto	to	d'a	de	jo	í	gar		
Oclusivas	X	X	X				X	
Constritivas				X				

Após a conclusão da classificação das consoantes quanto ao modo de articulação no texto da fonte usada procedemos à substituição dessas mesmas consoantes pela micro-articulação correspondente.

[-]on é [>]rand [>]ou[-]a [-]e [-]a[>]e

[>]on [-]oi[-]o [>]ar

A [-]a[>]re [>]o [>]ue o [-]un[>]o

[>]o[>]'a [>]e [-]oi[>]ar

Esta análise também nos permitiu definir grupos melódicos, indicados com um arco a tracejado, que correspondem a cada palavra do texto extraído da fonte citada. Na figura 3.127 da pagina 178, realçamos alguns destes grupos a vermelho. Como pudemos observar os procedimentos tomados, possibilitaram-nos identificar as micro-articulações, adicionar as micro-articulações e estabelecer grupos melódicos que levam em consideração a fonte usada.



Figura 3.127: Proposta de articulação tendo em conta o modo de articulação das consoantes. Refrão da CSM n.º 26:*Non é Grand Cousa se Sabe* (c.72-80) em *Cantigas de Santiago* (2015b) de Stephen Goss. Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

3.8.8 Reflexão sobre *Cantigas de Santiago* (2014)

O material tomado por empréstimo musical usado em *Cantigas de Santiago* (2015b) encontra-se claramente visível em quase todos os andamentos sendo a exceção *Ay ondas que eu vin veer*, o sexto andamento desta obra, onde os excertos usados são paráfrases da fonte usada. O referido material surge maioritariamente re-harmonizado/*Setting* e modelado tal como Burkholder (1994) definiu. A principal linha de ação adotada nesta obra incidiu sobre o texto presente nas fontes e sobre as micro-articulações resultantes. O texto das fontes possibilita também compreender a história de cada uma das agora recriadas por Stephen Goss. Tendo em conta que as melodias foram, na sua maioria, mantidas sem quaisquer alterações que as mascarassem têm assim a possibilidade de operarem como agente cultural tal como proposto por Metzer (2003).

3.9 *Sonata Capriccioso* (2015)

Em 2015, em resposta à encomenda do guitarrista tailandês Ekachai Jerakul (b.1987), Stephen Goss compõe *Sonata Capriccioso* (2015e), a sua segunda sonata para guitarra. Formalmente esta sonata, tal como a primeira, está dividida em três andamentos, *Allegro Scherzando*, *Idyll* e *Moto Perpetuo*. Esta obra destaca-se das restantes obras para guitarra solo pois Goss optou por não recorrer a qualquer empréstimo musical para a compor o que tem como implicação a inexistência de qualquer posicionamento no índice do potencial de Metzer. Nesta sonata, quando comparada com a primeira sonata para guitarra deste compositor, podemos verificar uma evolução na notação da gestão do parâmetro de ressonância. De forma a clarificar a duração dos blocos de ressonância, Goss recorreu ao símbolo de pedal usualmente aplicado nas partituras de piano.

3.9.1 *Allegro scherzando*

O primeiro andamento, *Allegro scherzando*, alterna entre várias jocosas ideias musicais contrastantes, sem nunca se instalar num lugar por muito tempo. O rítmico material temático inicial é frequentemente interrompido por uma música mais sonhadora e impressionista (Goss, 2015e, p. 1). Como referimos na tabela 3.58, este andamento é constituído por três ideias de carácter contrastante, *In the groove*, *Dreamy, with freedom* e *Gently flowing*.

Tabela 3.58: Estrutura de *Allegro scherzando*.

Compasso	Descrição	Secção
c.1-10	<i>In the groove</i>	A1
c.11-14	<i>Dreamy, with freedom</i>	B1
c.15-20	<i>In the groove</i>	C1
c.21-31	<i>Gently flowing</i>	D1
c.33-44	<i>Dreamy, with freedom</i>	B2
c.45-51	<i>In the groove</i>	A2
c.52-56	<i>Gently flowing</i>	D2
c.57-66	<i>In the groove (Bass solo)</i>	E1
c.67-73	<i>Dreamy, with freedom</i>	B3
c.74-84	<i>Gently flowing</i>	D3
c.85-88	<i>In the groove</i>	C2
c.89-92	<i>Dreamy, with freedom</i>	B4
c.93-98	<i>In the groove</i>	A3
c.89-102	<i>In the groove (Bass solo)</i>	E2
c.103-114	<i>In the Groove</i>	A4

In the groove, cujo excerto podemos consultar na figura 3.128 da página 180, destaca-se pelo seu carácter rítmico e âmbito de dinâmica que se centra entre o *forte* e o *fortissimo*. O parâmetro ressonância é usado para caracterizar os dois registos usados por Goss. O registo agudo, assinalado a vermelho, deve ser seco, sem ressonância de cordas o que obriga ao intérprete o recurso a *abafadores*,²⁹. No registo médio, assinalado a azul, o parâmetro ressonância é usado em oposição ao registo anterior. Aqui as notas ressoam livremente o que produz uma mescla sonora que reproduz o efeito do pedal de um piano.

²⁹Por vezes na guitarra impedimos que cordas indesejadas vibrem encostando um ou vários dedos da mão esquerda ou da mão direita de forma impedir vibrações indesejadas

In the groove $\text{♩} = 116$

ff dry and hard

sustained VIII
fford.

molto pont.
ord.

ff dry and hard

molto pont.

Figura 3.128: Excerto de *In the Groove* de *Allegro Scherzando* (c.1-9) da *Sonata Capriccioso* (2015e) de Stephen Goss. Reproduzido com gentil autorização de Les Productions d'OZ, Québec: Todos os direitos reservados a © Les Éditions Doberman-Yppan.

Dreamy, with freedom, cujo excerto podemos consultar na figura 3.129, possui um *tempo* mais lento e flexível. Aqui o efeito *campanella* é usado construir texturas sonoras que dependem da sobreposição das diversas notas. O âmbito de dinâmica que varia entre o *mezzo-piano* e o *piano*, contrasta com as ideias iniciais deste andamento.

losing energy
poco rall.

Dreamy, with freedom $\text{♩} = \text{ca } 84$

mp semper campanella

r.h.
 $\text{♩} = \text{ca } 12$

Figura 3.129: Excerto de *Dreamy, with freedom* de *Allegro Scherzando* (c.10-14) da *Sonata Capriccioso* (2015e) de Stephen Goss. Reproduzido com gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: Todos os direitos reservados a © Les Éditions Doberman-Yppan.

Gently flowing, a terceira ideia musical que Stephen Goss usou neste andamento, apresenta uma textura sonora que combina o elemento rítmico da primeira ideia apresentada e o efeito da *campanella*. O âmbito de dinâmica é mais variado e os registos usados são também mais dispare. Na figura 3.130 da página 181, apresentamos um exemplo onde podemos verificar os elementos supra referidos.

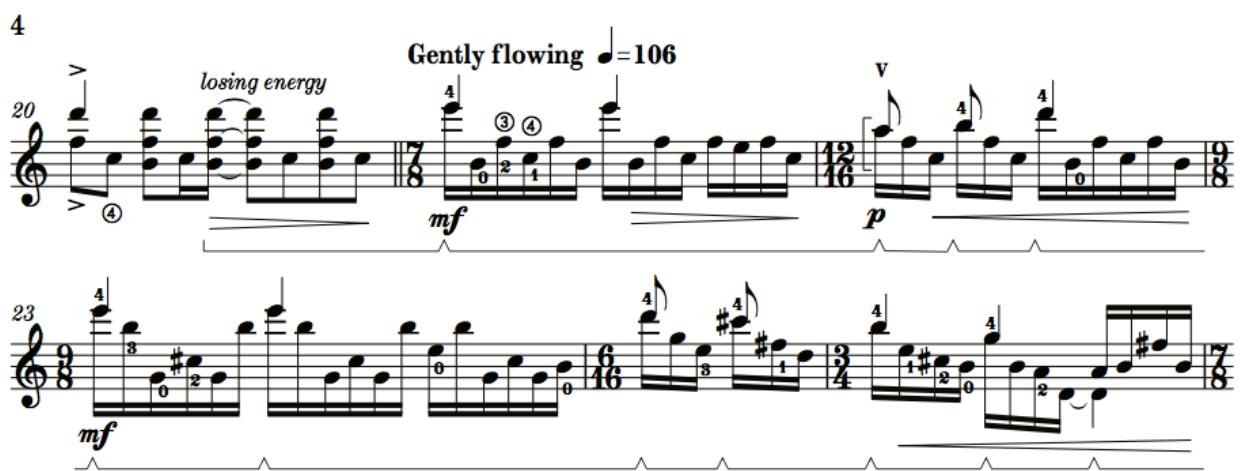


Figura 3.130: Excerto de *Gently flowing* de *Allegro Scherzando* (c10-14) da *Sonata Capriccioso* (2015e) de Stephen Goss. Reproduzido com gentil autorização de Les Productions d'OZ, Québec: Todos os direitos reservados a © Les Éditions Doberman-Yppan.

3.9.2 *Idyll*

Idyll é descrito por Goss como o coração sentimental da sonata, um oásis de repouso e reflexão. Segundo o compositor, este andamento evoca uma paisagem arcadiana, colorida com elementos de música popular tailandesa (Goss, 2015e, p. 1).

Tabela 3.59: Estrutura de *Idyll*.

Compasso	Descrição	Secção
c.1-13	Tema 1	
c14-18	Ponte	A
c.19-26	Tema 2 Like a folksong	
c.27-34	Ponte	
c.35-42	Variação do Tema 2	B
c.43-46	Ponte	
c.47-57	Tema 1	
c.58-60	Coda	A'

Tal como indicámos na tabela 3.59 *Idyll* apresenta uma estrutura tripartida. Na secção A é apresentado o primeiro tema, uma melodia acompanhada em ré maior e uma ponte que serve de contraste textural e harmónico. Na secção B surge um segundo tema *Like a folksong*, construído a partir a escala pentatónica de ré. Como podemos observar na figura 3.131 da página 182, assinalado a vermelho temos como primeiro elemento o tema já referido ao qual é justaposto um segundo elemento *dreamy* assinado a azul, com uma textura construída a partir de acordes cuja ressonância origina uma mescla sonora que contrasta com o primeiro elemento.

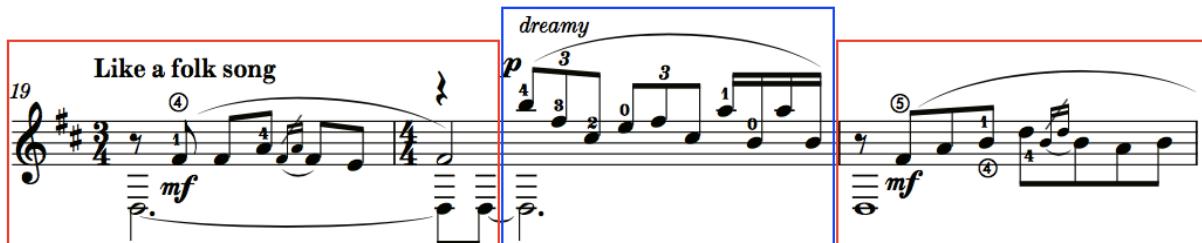


Figura 3.131: Excerto de *Idyll* (c.19-21), segundo andamento de *Sonata Capriccioso* (2015e) de Stephen Goss. Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

Após uma nova ponte Goss volta a apresentar o segundo tema com uma textura contrapontística mais preenchida. Como podemos constatar na figura 3.132 assinalado a azul temos as texturas construídas a partir de blocos de acordes e a vermelho temos as linhas melódicas com um contraponto a três vozes.

The musical score excerpt shows measures 32 through 38. Measure 32 starts with a treble clef, a key signature of two sharps, and a 3/4 time signature. Measures 33 and 34 show harmonic progression with various chords. Measures 35 and 36 begin with a dynamic *mf* and the instruction "sempre campanella". Measures 37 and 38 continue the harmonic progression. Blue boxes highlight harmonic blocks in measures 32-34 and 37-38. Red boxes highlight melodic lines in measures 35-36.

Figura 3.132: Excerto de *Idyll* (c.32-38), segundo andamento de *Sonata Capriccioso* (2015e) de Stephen Goss. Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

Esta secção termina com uma nova ponte que prepara a secção final **A'**, onde é reexposto o tema inicial. No entanto, o material surge invertido no que concerne aos registo. A melodia principal foi colocada num registo mais grave e o acompanhamento num registo mais agudo. Na figura 3.133 da página 183, assinalamos a vermelho a melodia principal e a azul a melodia secundária.

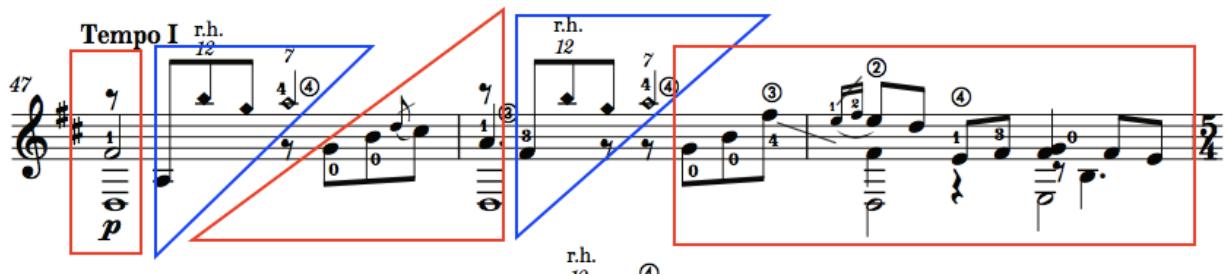


Figura 3.133: Exerto de *Idyll* (c.47-49), segundo andamento de *Sonata Capriccioso* (2015e) de Stephen Goss. Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

3.9.3 Moto perpetuo

O final *Moto perpetuo* é um virtuosístico *tour de force* para o solista, uma viagem numa montanha russa com mudanças constantes de compasso (Goss, 2015e, p. 1). Como indicámos na tabela 3.60 a estrutura de *Moto perpetuo* está dividida em cinco secções.

Tabela 3.60: Estrutura de *Moto Perpetuo*.

Compasso	Descrição	Secção
c.1-70	Tema 1	A
c.71-97	Tema 2	B
c.98-123	Tema 1 flashback	A'
c.124-163	Tema 2 expandido	B'
c.164-186	CODA	C

A secção **A** apresenta o material temático que serve de base para todo o andamento. Na figura 3.134 da página 184, indicámos a vermelho o gesto melódico em *arpeggio* e a azul o gesto rítmico, ideias essas que são ampliadas ao longo desta secção e que servem de células rítmicas embrionárias para todo o andamento. Realçamos a alternância entre subdivisão ternária e subdivisão binária.

III - Moto perpetuo

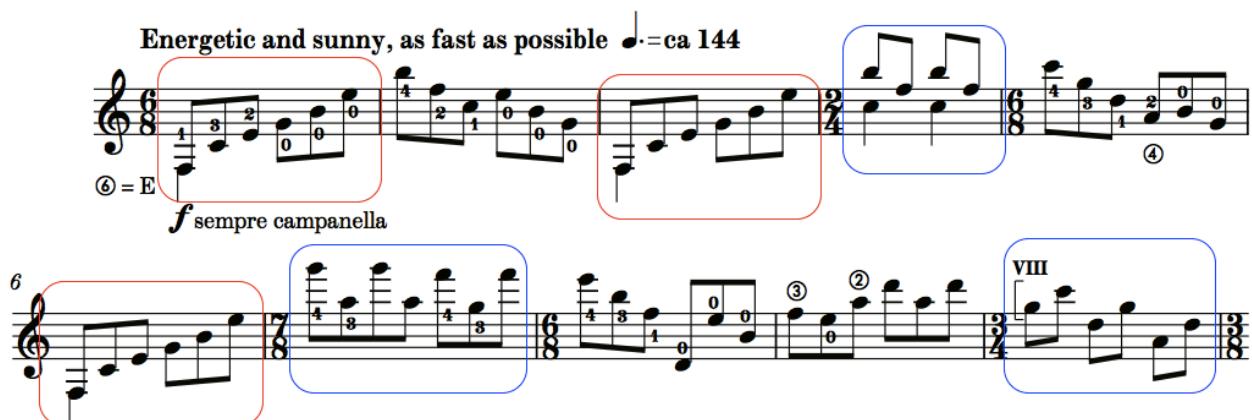
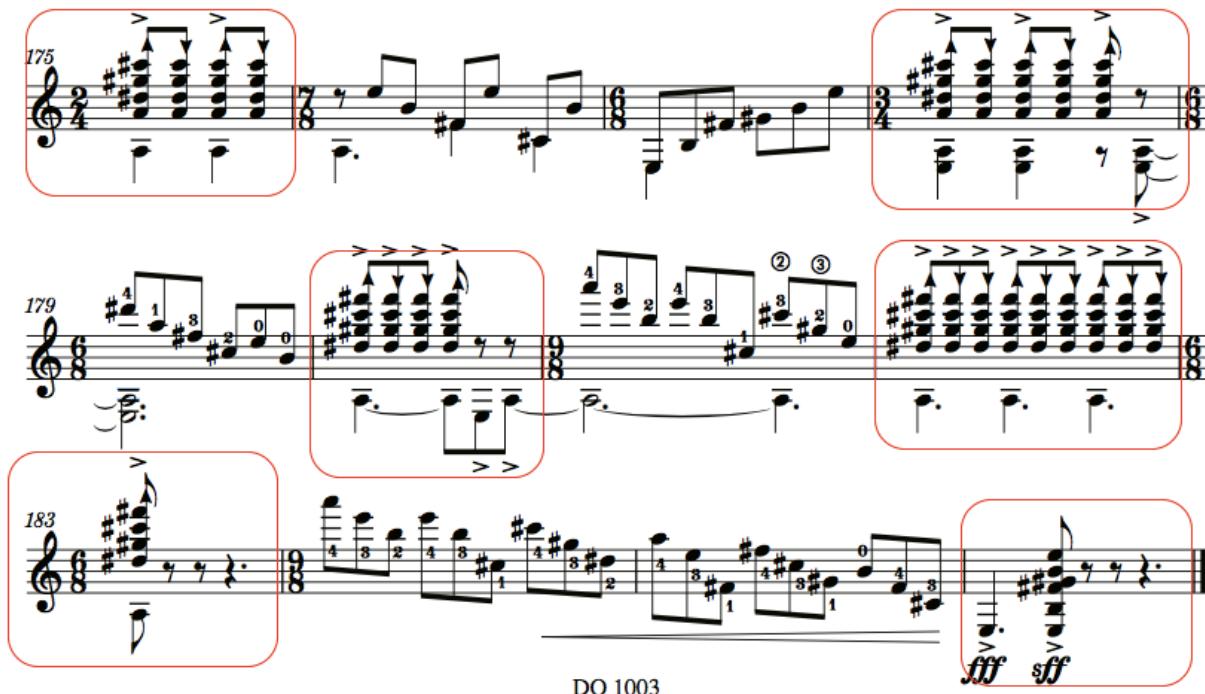


Figura 3.134: Excerto de *Moto Perpetuo* (c.1-10), terceiro andamento de *Sonata Capriccioso* (2015e) de Stephen Goss. Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

Na secção **B**, a textura fica mais preenchida. Como podemos observar na figura 3.135, passamos para uma melodia com acompanhamento. Tanto no acompanhamento como na melodia é mantida a alternância entre subdivisão ternária e subdivisão binária.

Figura 3.135: Excerto de *Moto Perpetuo* (c.70-84), terceiro andamento de *Sonata Capriccioso* (2015e) de Stephen Goss, Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

A secção seguinte, **A'** é uma recapitulação do material inicial à qual se segue a secção **B'**, esta é uma expansão da secção **B**, no entanto, mantém as mesmas características melódicas e rítmicas. Por fim surge a secção fina **C**, uma *coda* que conclui a sonata com um final vigoroso em *fortíssimo* onde os *rasqueados*, assinalados a vermelho na figura 3.136 da página 185, irrompem os gestos melódicos.



DO 1003

Figura 3.136: Excerto de *Moto Perpetuo* (c.175-186), terceiro andamento de *Sonata Capriccioso* (2015e) de Stephen Goss. Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

3.9.4 Reflexão sobre *Sonata Capriccioso* (2015)

Stephen Goss, na sua *Sonata Capriccioso* (2015e), não usou qualquer material por empréstimo musical, este facto permite-nos usar esta obra como contraste no que concerne ao material temático. Segundo o diário de composição de Goss, Jerakul queria uma obra direta e de fácil compreensão por parte do ouvinte. Não existindo mais nenhum requisito prévio o compositor criou uma sonata em três andamentos. *Allegro scherzando* onde verificamos uma alternância entre secções rítmicas e secções melódicas. *Idyll*, o expressivo andamento central com uma melodia em *legato* e por fim o terceiro andamento, *Moto perpetuo*, um andamento rápido onde são explorados os registos da guitarra.

3.10 Watts Chapel (2015)

De 2013 em diante a produção musical de Stephen Goss começou a aumentar. As encomendas crescentes levaram o compositor a dedicar mais tempo à composição, como tal, em 2015 Goss termina a sua carreira enquanto guitarrista e membro do Quarteto de Guitarras Tetra. O compositor, nas notas de programa relata que *Watts Chapel* (2015g) recebeu o seu nome a partir da capela memorial de Artes e ofícios construída por Mary Watts em homenagem do seu esposo e marido, o artista G.F. Watts. A capela está situada perto da casa de Goss em Surrey, Inglaterra, e oferece aos visitantes uma oportunidade para a reflexão e a calma contemplação. A sua peça é inspirada em música de Gustav Mahler composta na altura que a capela foi construída, especificamente fragmentos da 3^a e 9^a's sinfonias, e a canção *Ich bin der welt abhanden gekommen*,³⁰ de *Rückter-Lieder* (2002). As referências a Mahler concernem à lembrança e à transitoriedade da mortalidade. A música é lenta e espaçosa, procura evocar a pacífica atmosfera da capela de Watts Chapel. A obra é dedicada a todas as vítimas inocentes dos conflitos.³¹ Nas notas de

³⁰ Tradução livre: Eu estou perdido para o mundo.

³¹ (Goss, 2015g, p. 1).

programa de *Watts Chapel* (2015g) encontramos o poema de *Rückter-Lieder* (2002). A inclusão do poema da canção de Mahler indica-nos a relevância que o mesmo tem para a compreensão do carácter de *Watts Chapel* (2015g).

Ich bin der welt abhanden gekommen

I am lost to the world
 With which I used to waste so much time,
 It has heard nothing from me for so long
 That it may very well believe that I am dead!

It is of no consequence to me
 Whether it thinks me dead;
 I cannot deny it,
 For I really am dead to the world.

I am dead to the world's tumult,
 And I rest in a quiet realm!
 I live alone in my heaven,
 In my love and in my song!

Estruturalmente, *Watts Chapel* (2015g) apresenta quatro secções que se encontram indicadas na tabela 3.61. Cada secção usa material de obras distintas de Gustav Mahler no entanto, a colagem dificulta a identificação do material tomado por empréstimo musical o que resulta num índice baixo no potencial de Metzer. As secções **A** e **A'** usam material de *Rückter-Lieder* (2002), a secção **B** usa material do primeiro andamento da nona sinfonia deste compositor e a secção **C** usa material extraído do quarto andamento da terceira sinfonia.

Tabela 3.61: Estrutura de *Watts Chapel* (2015g)

Compasso	Descrição	Secção
c1-17	Material de Ruckert-Lieder	A
c.18-33	Material do 1º andamento da 9º sinfonia de Mahler	B
c.34-52	Material do 4º andamento da 3ª sinfonia de Mahler	C
c.53-72	Material de Ruckert-Lieder	A'

Stephen Goss inicia *Watts Chapel* (2015g) com um fragmento extraído do quarto andamento da terceira sinfonia 1906 de Mahler. Mais precisamente, da linha do contralto com as palavras *Gib Acht!*. Na figura 3.137 da página 187, podemos observar o referido fragmento assinalado a vermelho.

Figura 3.137: Excerto do quarto andamento da 3ª sinfonia 1906 de Mahler (c.21-25), Universal Edition.

De *Ruckert Lieder* (2002), Goss usou como material temático fragmentos extraídos da linha do corne inglês, da trompa em *mi* bemol e da voz. Na figura 3.137 assinalámos o material temático que o compositor extraiu de *Ruckert Lieder* (2002). Azul para o corne inglês, verde para a trompa em *mi* bemol e roxo para a voz.

Figura 3.138: Excerto de *Ruckert Lieder* (2002) de Gustav Mahler (c.22-27), Dover.

Ao compararmos as fontes supra referidas com a secção correspondente na figura 3.139 da página 188, verificamos que a partitura de Goss não incorpora as marcações de articulação em *tenuto* da voz nem replica os reguladores de dinâmica.

Adagissimo, very free and expressive $\text{♩} = 46-50$
lontano

③ = F#
⑥ = D

12

7

14

18

r.h.
l.v. sempre

Figura 3.139: *Watts Chapel* (2015g) de Stephen Goss (c.1-20). Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

A nossa proposta interpretativa passa por incorporar as diferenças encontradas nas fontes em *Watts Chapel* (2015g). Para tal incluímos as articulações, os reguladores de dinâmica em falta e construímos uma tabela de classificação de consoantes para o texto da voz. Como podemos observar na tabela 3.62 as sílabas *sie*, *mag*, *wohl*, *sei* e *stor* são iniciadas por consoantes constritivas enquanto que as sílabas *glau*, *ben*, *ge* são iniciadas por consoantes oclusivas. A partir desta classificação aplicamos a micro articulação correspondente, micro acentos para as oclusivas e *tenuto* para as constritivas.

Tabela 3.62: Classificação de Consoantes de *Ruckert Lieder* (c.22-27) de Gustav Mahler.

Texto	sie	mag	wohl	glau	ben,
Oclusiva				X	X
Constritiva	X	X	X		
Texto	ich	sei	ge	stor	ben
Oclusiva			X		X
Constritiva		X		X	

Na figura 3.140 da página 189, assinalamos cores as fontes extraídas por Goss da nona sinfonia 1993 de Mahler. Vermelho para o segundo violino, roxo para a viola, laranja para o violoncelo e verde para o contrabaixo.

Figura 3.140: Excerto da 9ª sinfonia 1993 de Mahler (c.7-13), Dover Publications.

O material temático extraído por Goss da nona sinfonia de Mahler foi igualmente assinalado na figura 3.141.

Figura 3.141: *Watts Chapel* (2015g) de Stephen Goss (c.21-31). Reproduzido com a gentil autorização de Les Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

Dentro da nossa proposta de interpretação, cuja premissa chave tem por base a identificação do material temático, fica claro como formar os grupos melódicos. Para que cada grupo melódico de cada instrumento seja ouvido como tal temos de recorrer aos elementos interpretativos já apresentados. A linha da viola, assinalada a roxo, deve ser executada em *pianississimo* com um pequeno crescendo entre a primeira semicolcheia *fá* sustenido e a última semicolcheia *lá*. Segue-se um decrescendo entre o primeiro *si* e o último *si* da tercina. Usamos um pouco de agógica para criar espaço entre o grupo melódico da viola, assinalado a roxo, e o grupo seguinte retirado do segundo violino, assinalado a vermelho. Aqui, na partitura de Mahler, a primeira nota *Fá* sustenido é acentuada, e tal como na partitura original, podemos replicar esta acentuação de forma a caracterizar este grupo melódico. Segue-se o fragmento laranja extraído da linha do contrabaixo. De forma idêntica aos outros fragmentos recorremos à agógica para criar espaço entre cada bloco e usamos

a dinâmica para dar direção à linha melódica. Neste caso, aplicamos um decrescendo que acompanha o movimento das notas ré, dó sustenido, si.

Figura 3.142: Excerto do quarto andamento da 3^a sinfonia (1906) de Mahler (c.36-40), Universal Edition.

A partir do compasso 38 de *Watts Chapel* (2015g) encontramos novo material extraído do quarto andamento da terceira sinfonia 1906 de Gustav Mahler. Podemos observar o material usado na figura 3.142 acima. Para além do motivo melódico retirado da linha do contralto, assinalado a roxo, também é usado o intervalo de terceira maior Dó natural Mi que encontramos nas flautas, harpas, violinos e violas, assinalado a laranja, e assinalado a vermelho temos o intervalo de quinta perfeita Ré Lá nos contrabaixos e violoncelos. Este material melódico e harmônico encontra-se condensado na guitarra como podemos verificar na figura 3.143 da página 191.

Figura 3.143: Excerto de Watts Chapel (2015g) de Stephen Goss(c.38-49). Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

Com base nesta informação definimos a nossa linha de interpretação. Para os intervalos de terceira maior Dó natural, Mi e de quinta perfeita, Ré, Lá, empregamos a dinâmica de *pianissimo* tal como na fonte usada. Desta forma o fragmento melódico correspondente ao contralto fica presente num patamar de dinâmica superior. Este procedimento continua durante os restantes compassos de *Watts Chapel* (2015g) onde o compositor regressa a *Ruckert Lieder* (2002). De forma a possibilitar uma verificação mais célere apresentamos a figura 3.144 na página 192. Na mesma já se encontram indicados os excertos de Mahler sobrepostos ao material correspondente usado por Goss. Incluímos as micro-articulações que derivam do modo de articulação de consoantes tal como foi apresentado no capítulo 2, anexamos as articulações que estavam presentes nos instrumentos da fonte e os respetivos arcos de grupo melódicos.

4

53 Contralto
in mei-nem Lie - ben,

Oboé

Contralto
in mei - nem

VII

Lied.

Oboé

A tempo

CIII

rit

V

pp

Contraíbaixo

63 Violino

Violoncelo

Figura 3.144: Excerto de Watts Chapel (2015g) de Stephen Goss(c.56-72) com as fontes anexadas. Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

3.10.1 Reflexão sobre *Watts Chapel* (2015)

Watts Chapel (2015g) resulta da colagem de várias fragmentos e excertos de obras de Gustav Mahler. No entanto, a obra surge com uma unidade formal e temática que dissimula a origem do material. Durante o estudo da mesma foi-nos possível identificar as diversas fontes usadas e importar características de cada uma, desde o timbre, passando pela formação de grupos melódicos, até à articulação. Ao tomarmos consciência das fontes passámos a abordar *Watts Chapel* (2015g) com um pensamento orquestral que valoriza a identidade de cada um dos elementos musicais usados. Assim, a nossa proposta interpretativa, influenciada pelo aporte cultural referido por Mezter (2003, p 2.), mimetizou não só o fraseado mas também o timbre no processo de construção da interpretação desta obra.

3.11 Sound of Iona (2016)

Em janeiro de 2015 deslocámo-nos a Londres para estreia mundial de *Cantigas de Santiago* Goss (2015b) e aproveitámos para nos encontrar com Stephen Goss. No decorrer da conversa informal e trivial falamos um pouco de Portugal em geral e do Algarve em particular. O dialogo incidiu momentaneamente sobre o mar e, correspondendo à curiosidade do compositor foram facultadas algumas fotografias das praias localizadas na área da nossa residência. Aquando da planificação gravação do CD *Stephen Goss Guitar Works Vol.1* (2016d) o compositor sugeriu que constasse no mesmo uma obra dedicada em primeira gravação mundial. Foi assim que surgiu *Sound of Iona* (2016c), uma obra evocativa do mar que deriva do primeiro andamento com título homónimo de *Portraits and Landscapes* (2014g), uma obra para piano solo. *Sound of Iona* (2016c) é um estreito braço do mar entre a costa da Escócia e a ilha de Iona. Esta obra procura evocar os poucos dias do ano quando o sol do Norte é quente e a água é perfeitamente calma. A música é estática e tranquila, Goss teve em mente duas peças de água, *Ondine* do *Préludes, Deuxième Livre* (1913) de Claude Debussy e *Gaspard de la nuit* (1908) de Maurice Ravel. Estas fontes forneceram as suas harmonias, texturas e cores. Como podemos observar na tabela 3.63, no que concerne à sua estrutura, *Sound of Iona* (2016c) está dividida em quatro secções, **A** Fast, senza misura, **B** Slowly, **C** Very flexible, **D** Quasi a tempo hypnotic, but still very expressive e a secção **E** Very free senza misura.

Tabela 3.63: Estrutura de *Sound of Iona*.

Compasso	Descrição	Secção
c.1-2	Fast senza misura	A
c.3	Slowly	B
c.4-6	Very flexible	C
c.7-20	Quasi a tempo hypnotic, but still very expressive	D
c.21	Very free senza misura	E

O material temático que Goss usa em *Sound of Iona* (2016c) surge bastante dissimulado. Como podemos verificar, na figura 3.145 da página 194 assinalado a vermelho, o tema de *Ondine* começa com o intervalo de terceira maior descendente, intervalo esse que é usado recorrentemente ao longo da peça.



Figura 3.145: Excerto de *ondine* de *Gaspar de la nuit* (1908) de Maurice Ravel (c.3-6), Durand and Fils.

Na figura 3.146 que se segue, assinalámos a vermelho o intervalo de terceira maior descendente insistente-mente usado em *Sound of Iona* (2016c), uma remanescência de *Ondine*, primeiro andamento de *Gaspar de la nuit* (1908). Reconhecer este motivo intervalar permite realçar o mesmo nesta obra de Goss valorizando a primeira nota de cada intervalo de terceira maior descendente.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is in common time (indicated by 'C') and the bottom staff is in common time (indicated by 'C'). The key signature is A major (three sharps). The bass line consists of eighth and sixteenth notes. Two specific intervals are highlighted with red boxes: one between the first and second notes of the bass line, and another between the third and fourth notes. In the bottom staff, two notes are circled in red: the first note of the first measure and the second note of the second measure. The dynamic 'pp' is indicated at the beginning of the first measure, and 'p' is indicated at the beginning of the second measure. The instruction 'molto rit.' is written above the second staff.

Figura 3.146: Excerto de *Sound of Iona* (2016c) de Stephen Goss (c.5-6). Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

Ondine do *Préludes, Deuxième Livre* (1913) de Claude Debussy, a segunda obra usada em *Sound of Iona* (2016c), está bastante dissimulada, esta não é tão perceptível como o motivo intervalar de Ravel. Goss usou um movimento intervalar de uma sequência de acordes do referido prelúdio de Debussy. As notas Sol, Fá, Ré, Si, Sol, fá, produzem a sequência intervalar 2ª maior, 3ª menor, 3ª menor, 3ª maior, 2ª maior, ou tom, tom e meio, tom e meio, dois tons, tom. Na figura 3.147 da página 195, assinalamos a vermelho a sequência de acordes onde consta referida sequência intervalar.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves are in a key signature of seven sharps. The music consists of eighth-note patterns. Red boxes highlight specific notes in each staff: in the first measure of the top staff, a note on the second line is boxed; in the second measure, a note on the third line is boxed; in the third measure, a note on the fourth line is boxed; and in the fourth measure, a note on the fifth line is boxed. In the bottom staff, a note on the second line is boxed in the first measure, and a note on the third line is boxed in the second measure.

Figura 3.147: Excerto de *Ondine* do *Préludes, Deuxième Livre* (1913) de Claude Debussy (c.3-6), Durand et Cie..

Na figura 3.148 assinalámos, igualmente a vermelho, a sequência intervalar Mib, Réb, Sib, Solb, Mib Dó#, que não é mais do que uma transposição da sequência usada por Debussy. As notas finais Mib, Dó# apesar de serem classificadas por 3^a diminuta têm igualmente um tom como a 2^a maior.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music is in common time. The top staff has dynamics 'p' at the beginning and 'CVI' above the staff. The bottom staff has a dynamic 'p' at the beginning. Red boxes highlight specific notes in the top staff: in the first measure, notes on the 2nd and 3rd lines are boxed; in the second measure, notes on the 3rd and 4th lines are boxed; and in the third measure, notes on the 1st, 2nd, and 3rd lines are boxed. In the bottom staff, notes on the 4th and 3rd lines are boxed in the first measure, and notes on the 1st, 2nd, and 3rd lines are boxed in the second measure.

Figura 3.148: Excerto de *Sound of Iona* (2016c) de Stephen Goss (c.16-20). Reproduzido com a gentil autorização de Les Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

Para além do material usado existe outro denominador comum, a ressonância física do instrumento. As três obras usam a ressonância para diluir as harmonias o que cria uma ambiguidade sonora. Toda a digitação empregue em *Sound of Iona* (2016c) tem como objetivo gerar a referida mescla sonora.

3.11.1 Reflexão sobre *Sound of Iona* (2016)

Uma vez que o material tomado por empréstimo musical usado em *Sound of Iona* (2016) está mascarado de dissimulado enquadrados este andamento no índice baixo do potencial de Metzer. Não obstante, ao realçarmos o referido material tomado por empréstimo musical conseguimos sugerir uma diferenciação em relação ao restante material presente na obra. A referência às fontes reforçam também a ideia de ressonância que precorre todo o andamento. Nesta obra o compositor revela um redirecionar de conduta no que diz respeito às fontes. Aqui as mesmas não são evidentes e podem passar despercebidas, só através de uma pesquisa atenta é que foi possível identificar as fontes.

3.12 *Labyrinth* (2016)

Labyrinth (2016a) surgiu a partir de uma encomenda do GFA (*Guitar Foundation of America*) para a edição de 2016 do seu concurso internacional de guitarra.³² Esta obra tem a particularidade de ter sido composta sem a contribuição de algum colaborador para a mesma. Desta forma o inicial e as decisões composicionais foram da exclusiva autoria de Stephen Goss o que confere à obra um estatuto singular quando comparada com as restantes obras. Com esta obra Goss procurou criar uma obra que colocasse em evidência a criatividade dos intérpretes, para tal delegou a estes últimos algumas das decisões compostionais no que concerne à ordem dos andamentos. Como podemos consultar na tabela 3.64, na sua estrutura, *Labyrinth* (2016a) possui dois andamentos fixos e onze andamentos moveis.

Tabela 3.64: Estrutura de *Labyrinth*. (2016a) de Stephen Goss

Compasso	Descrição	Secção
c.1-11	Gradus ad Parnassum	Fixo
c1	Antiphon	
c.1-13	Caprice	
c.1-6	Chorale	
c.1-6	Contrapunctus	
c.1-15	Gretchen	
c.1-19	Harmonie du Soir	móvel
c.1-8	Le Maître	
c.1-14	Microcosm	
c.1	Music on the Edge	
c.1-22	Scherzo	
c.1	Silence	
c.1-1	Glauben Wir!	Fixo

Segundo Goss, esta peça, intencionalmente ambígua, encoraja o intérprete a tomar decisões criativas. *Labyrinth* 2016a tem uma entrada ou boca (*Gradus ad Parnassum*) seguida por onze fragmentos ou secções de música (que têm que ser tocadas por ordem diferente em cada execução) e termina no centro ou meta (*Gauben wir!*). Cada vez que o viajante contorna um canto do labirinto, é ouvido um novo fragmento de

³²GFA (*Guitar Foundation of America*): fundada em 1973, é a principal organização não governamental de guitarra dos Estados Unidos da América. O seu objetivo é aprofundar e disseminar o conhecimento e interesse pela guitarra e pela sua música. guitarfoundation.org (2016).

música, inesperado e sem relação com o fragmento anterior. As 11 secções moveis permitem 39,916,800 ordenações possíveis. Estruturalmente, *Labyrinth* (2016a) revela-se assim uma incógnita parcial pois, apesar de sabermos quantas secções compõem esta obra, não conseguimos precisar qual será a ordenação da mesma a cada execução. Os fragmentos são baseados em música pré-existente, desde o século 12 até ao presente. Estes fragmentos são apresentados ao intérprete como peças de um puzzle que este tem que resolver. Alguns fragmentos são citações de peças (originais), outros são recomposições de uma ou mais fontes originais (palimpsesto³³), e outros ainda são pastiches ou recomposições de modelos hipotéticos (falsos ou falsificações). O desafio deixado ao intérprete é na forma como vai organizar a ordem de fragmentos e como irá contextualizar cada um com os restantes. Não existe uma ordem correta ou perfeita uma vez que cada ordenação apresenta as suas oportunidades e os seus obstáculos (Goss, 2016a, p. 3).



Figura 3.149: Representação do Labirinto Creta. Fonte: Goss (2016a, p. 3).

Para nos oferecer um melhor entendimento desta obra Goss (2016a, p. 3) cita o livro, *From the Tree to the Labyrinth* (2014) de Umberto Eco que fala da árvore do conhecimento e depois transita para a ideia do dicionário onde o conhecimento está ordenado numa matriz de definições. No entanto, na visão de Eco o dicionário é rígido demais pois coloca o conhecimento num sistema fechado. A enciclopédia é um esquema organizacional mais flexível que, em vez de se assemelhar a uma árvore com ramos finitos, oferece um labirinto de caminhos intermináveis. A enciclopédia apresenta o conhecimento como uma rede de relações interligadas, sacrificando o sonho da humanidade de possuir o conhecimento absoluto. Em compensação ganhamos a liberdade de seguir uma infinidade de novas conexões e significados.³⁴ Segundo Goss (2016a), Eco identifica três tipos de labirintos: o labirinto Creta no qual só existe um único caminho a partir da boca (entrada do labirinto) até ao centro,³⁵ o *irweeg* ou labirinto que deixa ao viajante a escolha de qual o caminho a tomar, não tendo alguns desses caminhos saída,³⁶ e a rede na qual cada ponto pode ser conectado a qualquer outro ponto.³⁷

³³PALIMPSESTO: papiro ou pergaminho que contém vestígios de um texto manuscrito anterior, que foi raspado ou apagado para permitir a reutilização do material e a posterior sobreposição de um novo escrito. Texto que existe sob outro texto. Editora (3 17b).

³⁴ (Goss, 2016a, p. 3).

³⁵Ver figura 3.149 na página 197.

³⁶Ver 3.150 na página 198.

³⁷Ver 3.151 na página 198.

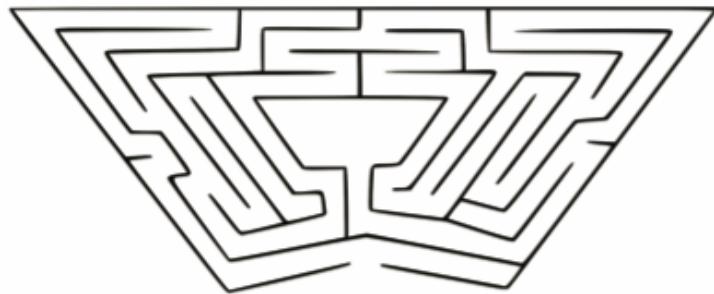


Figura 3.150: Representação do Labirinto *Irrweg* Fonte: Goss (2016a, p. 3).

Goss consegue nesta obra combinar os três conceitos de labirinto, tal como o labirinto Creta esta obra possui dois elementos constantes, a *boca* ou entrada do labirinto aqui representada pelo primeiro andamento *Gradus ad Parnassum*, o centro do labirinto representado pelo andamento *Glauben wir!*. Tal como o labirinto *irrweg* algumas combinações conduzirão a becos sem saída pois nem todas as combinações resultam numa sequência fluida. Identicamente à *rede*, podemos estabelecer várias combinações o que permite vários *caminhos* que precorrem cada andamento em cada interpretação da obra.

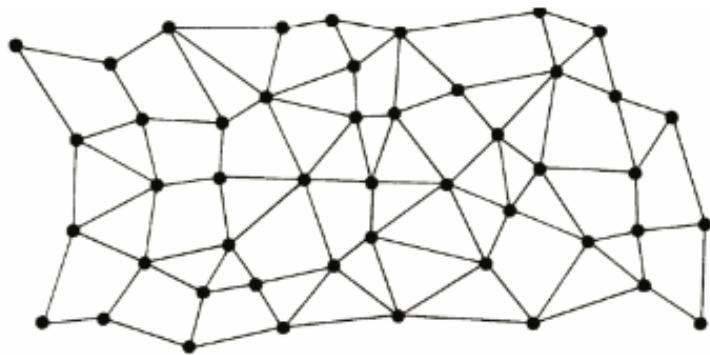


Figura 3.151: Representação do Labirinto *Rede* Fonte: Goss (2016a, p. 3).

Gerar uma sequência diferente a cada interpretação da obra implica necessariamente que o intérprete se recorde da última sequência realizada. De forma a respeitar o pedido do compositor de apresentar uma sequência nova a cada interpretação, e evitar qualquer preferência inconsciente na escolha de fragmentos encontramos uma solução que passa por delegar ao público a escolha da ordem. Desta forma o intérprete lida com o imprevisto da aleatoriedade e respeita a vontade do compositor.

3.12.1 *Gradus ad Parnassum*

Este andamento é inspirado em três compositores, Maurice Ravel (1875-1937), Muzio Clementi (1752-1832) e Heitor Villa-Lobos(1887-1959). O título escolhido por Goss, *Gradus ad Parnassum* ou passos para o paraíso, deriva do *Gradus ad Parnassum* (1868), a célebre obra didática para a aprendizagem do piano de Clementi. Um título que também foi usado por Claude Debussy como referência a Clementi. Debussy inicia *Children's Corner* (1908), uma obra para piano dedicada à sua filha *Chou Chou*, com um andamento intitulado *Doctor Gradus ad Parnassum*. Andamento este que alude a um estudo de Clementi. Debussy, numa explicação ao seu editor Durand, descreve *Doctor Gradus ad Parnassum* como uma higiénica ginástica progressiva que deve ser tocado todas as manhãs (Roberts, 1996, pp. 208-209). O compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos é o autor de uma série de doze estudos de concerto que são uma referência no repertório

didático e de concerto do séc. XX, estudos esses cujo domínio marcam uma etapa determinante no desenvolvimento de um guitarrista. Esta relação com a aprendizagem do instrumento é mais um elemento que reúne estes três compositores neste primeiro andamento de *Labyrinth* (2016a). Ao compararmos as partituras de *Doctor Gradus ad Parnassum* de *Gradus ad Parnassum*, de Debussy e Goss respetivamente, encontramos vários elementos em comum que nos permitem atestar a modelagem usada. Como podemos verificar nas figuras 3.152 e 3.153 da página 199, a indicação de andamento *Modérément animé* é a mesma em ambas as obras, tal como a dinâmica é **p** *égal et sans sécheresse*.

Figura 3.152: Excerto de *Doctor Gradus ad Parnassum* (1908) de Debussy (c.1-5), Durand & Fils.

A figuração rítmica em semicolcheias é idêntica diferindo nas notas escolhidas por cada compositor. No entanto, a ideia de manter um padrão rítmico constante onde a primeira e a quarta nota de cada grupo de semicolcheias é a mesma é comum em cada obra.

Gradus ad Parnassum

Modérément animé $\text{d}=120$

Figura 3.153: Excerto de *Gradus ad Parnassum* Goss (c.1-6), secção fixa de *Labyrinth* (2016a) de Stephen Goss. Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

Nas figuras 3.154 e 3.155 da página 200, marcámos a cores os vários elementos em comum nas duas obras. A vermelho assinalámos os blocos de harmonias idênticas, a roxo assinalámos a dinâmica e a verde assinalamos articulação. No primeiro bloco assinalado a vermelho, apesar da harmonia ser idêntica apresenta uma figuração de arpejo distinta. Figuração essa que foi tomada por empréstido do *Etude I* de Heitor Villa-Lobos. Empréstimo esse que já foi utilizado por Goss no segundo andamento da sua *Sonata* (2014h).

Figura 3.154: Excerto de *Doctor ad Parnassum* (1908) de Debussy (C6-11) Durand & Fils.



Figura 3.155: Excerto de *Gradus ad Parnassum* Goss (c.7-12), secção fixa de *Labyrinth* (2016a) de Stephen Goss. Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

Toda esta informação permite, por um lado compreender a génese deste andamento, a origem das suas fontes e posicionar o mesmo no índice médio do potencial de Metzer, por outro, permite-nos construir uma interpretação que, como pudemos verificar, deriva maioritariamente do *Doctor Gradus ad Parnassum*. Em *Gradus ad Parnassum*, tal como em *Doctor Gradus ad Parnassum*, a ressonância que resulta da sobreposição de harmonias é delimitada pelos arcos de expressão assinalados. Entre o compasso 7 e o compasso 10 de *Gradus ad Parnassum* temos a harmonia do *Doctor Gradus ad Parnassum* com a figuração do primeiro estudo dos *douze études* (2011) de Heitor Villa-Lobos na qual usaremos a mesma digitação. É de realçar que este padrão de digitação de mão direita já tinha sido utilizado por Goss no segundo andamento da sua primeira sonata para guitarra, tal como foi destacado nas figuras 3.50 e 3.47 das páginas 93 e 90 respetivamente.

3.12.2 Antiphon

Em *Antiphon* Goss usa um pequeno fragmento extraído da antifona *Spiritus santus vivificans D157r, R466v* (2014) de Hildegard von Bingen.³⁸ Este fragmento encontra-se modificado o que dificulta a identificação do mesmo o que confere ao referido material um índice baixo no potencial de Metzer. Na figura 3.156 da página 202 assinalamos a roxo o referido excerto usado pelo compositor.

³⁸BINGEN, Hildegard von (1098-1179). Freira Beneditina alemã, professora de teologia, ciência e música canonizada Santa e Doutora da Igreja Universal em 2012 pelo Papa Benedicto XVI.

Spiritus sanctus vivificans

Antiphon
D 157r, R 466v

Composer: St. Hildegard of Bingen
Transcribed by Beverly R. Lomer

Spiritus sanctus vivificans

Sp - ri - tus san - ctus vi - vi - fi - cans

Figura 3.156: Excerto de *Antiphon Spiritus sanctus vivificans D157r, R466v* (2014) de Hildegard von Bingen, Hildegard-Society.

O excerto retirado da antifona de Bingen foi ligeiramente dissimulado. Como podemos verificar na figura 3.157, Goss adiciona novo material que funcionam como melismas que ornamentam e escondem o excerto que assinalámos novamente a roxo.

6

Antiphon

Spacious and very free

p sempre campanella *pp*

pp *p*

pp *p*

p

pp *p*

p

pp

pp

accl. *rit.*

0'25"

after Hildegard von Bingen

Figura 3.157: *Antiphon*, seção móvel de *Labyrinth* (2016a) de Stephen Goss. Reproduzido com a gentil autorização de Les Productions d'ÖZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

Como este fragmento é oriundo de uma fonte vocal aplicámos o sistema de classificação de consoantes quanto ao modo de articulação ao texto que corresponde ao excerto usado. A classificação encontrada pode ser consultada na tabela 3.65.

Tabela 3.65: Classificação de consoantes quanto ao modo de articulação de *Antiphonae*.

Texto	Spi	ri	tus
Oclusivas			X
Constritivas	X	X	

Mais uma vez as micro-articulações encontradas foram adicionadas à partitura de Goss. De forma a melhor compreendermos o posicionamento das micro-articulações anexamos uma linha onde colocamos o fragmento com a palavra *Spiritus* que Stephen Goss usou na sua *Antiphon* como podemos observar na figura 3.158.

Antiphon

Figura 3.158: *Antiphon*, secção móvel de *Labyrinth* (2016a) de Stephen Goss com proposta de articulação. Reproduzido com a gentil autorização de Les Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

O recurso ao efeito de *campanella* permite manter uma presença sonora que ajuda a recriar o efeito de ressonância que frequentemente verificamos em igrejas. Outro aspeto que deriva da observação da fonte usada é a organização de grupos melódicos com base nas sílabas da palavra *Spiritus*. Na fonte original verificamos assim três grupos distintos, o primeiro para a sílaba *Spi*, o segundo para a sílaba *ri* e o último para a sílaba *tus*. Estes grupos são concordantes com as micro-articulações encontradas que operam justamente no início dos mesmos.

3.12.3 Caprice

Neste andamento Goss faz referência ao *Capriccio op. 1 n.º 24* (1900) de Niccoló Paganini (1782-1840). Em vez de usar o tema do vigésimo quarto capricho, Goss optou por usar a décima primeira variação. A variação do vigésimo quarto capricho de Paganini consiste na alternância de dois elementos contrastantes.

Um primeiro elemento com um carácter rítmico e marcado, onde surgem acordes quebrados, e o segundo elemento melódico com *arpeggios* e fragmentos do tema. Na figura 3.159, assinalámos a vermelho o material do capricho supra referido que Goss usou para compor o seu *Caprice*.



Figura 3.159: Variação 11 do Capriccio Op.1 n.º 24 (1900) de Niccolò Paganini, C.F. Peters.

Na figura 3.160 da página 205, assinalámos a vermelho as secções onde Goss colocou o material que extraiu da décima primeira variação *capriccio Op.1 n.º 24*. Como podemos verificar não é uma citação textual. Goss modelou a variação de Paganini mas optou por dissimular o material ao usar uma harmonia mais complexa o que posiciona este andamento no índice médio no potencial de Metzer. As secções assinaladas a roxo, apesar de inspiradas nos gesto em *arpeggios* da mesma variação do *capriccio Op.1 n.º 24*, usam harmonias distintas.

Caprice

after Niccolò Paganini

Figura 3.160: *Caprice*, secção movel de *Labyrinth* (2016a) de Stephen Goss. Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

Apesar das diferenças harmónicas e melódicas entre a variação de Paganini e o andamento de Goss aqui abordado, Goss mantém a alternância entre secção de acordes e secção de arpejo. O carácter do capricho de Paganini pode ser reproduzido se replicarmos a função rítmica das secções a vermelho. Na variação de Paganini aqui abordada podemos verificar que, nas seções assinaladas a vermelho, os grupos melódicos são formados em pares. Na secção correspondente, igualmente assinalada a vermelho, reproduzimos os mesmos grupos em pares. Desta forma enfatizamos o elemento rítmico que contrasta com os arpejos seguintes.

3.12.4 Chorale

Chorale usa como referências as obras *Fur Alina* (1976) de Arvo Pärt (b.1935) e o *Lento* de Howard Skempton (b.1947). Apesar de não se verificar quaisquer citações de material temático deste dois compositores é evidente a presença do estilo de Pärt e Skempton. Para compor *Chorale*, Goss emula o modelo textural, rítmico e estrutural da obra *Fur Alina* (1976) de Arvo Pärt. Modelagem esta que confere a este andamento um índice baixo no potencial de Mezter. Em *Fur Alina* (1976), Arvo Pärt foi contido nos recursos usados, como podemos observar no excerto que apresentamos na figura 3.161 da página 206 os elementos determinantes foram a ressonância do piano e a distância entre cada um dos registos.

für alina
für klavier

arvo pärt
(*1935}

Ruhig, erhaben, in sich hineinhorchend

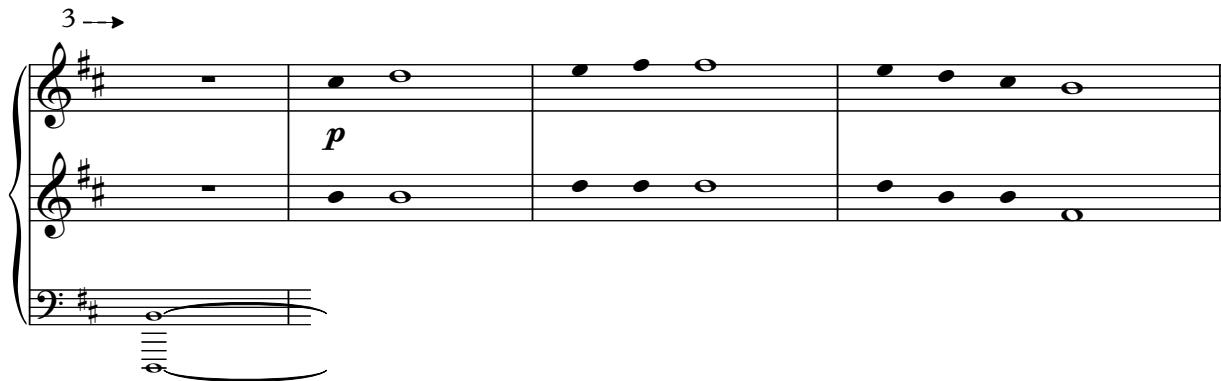


Figura 3.161: Excerto de *für alina* (1976) (c.1-4) de Arvo Pärt, universal Editions.

No que concerne à estrutura, *Fur Alina* (1976), apresenta o que podemos designar uma palíndrome musical. Esta é iniciada com uma semibreve, a cada compasso é adicionada uma nota curta até ser atingido o compasso oito. A partir deste compasso a obra entra em regressão e vai gradualmente, compasso a compasso reduzindo ao número de uma nota a cada compasso.³⁹ Ao observarmos a figura 3.162 verificamos que Goss procede de forma quase idêntica, o compositor inicia *Chorale* com uma nota longa à qual são adicionadas notas curtas a cada compasso, tal como na obra de Pärt cada frase termina na nota longa e cada frase é incrementada no número de notas curtas que a integram. Quando atinge o número máximo de sete tempos definido por Goss, começa o processo de retração onde a cada compasso é suprimida uma nota curta.⁴⁰

Figura 3.162: Excerto de *Chorale*, secção móvel de *Labyrinth* (2016a) de Stephen Goss com proposta de digitação. Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

³⁹ Evolução do número de tempos de cada compasso de *für Alina* (1976) de Arvo Pärt: 4-5-6-7-8-9-10-11-10-9-8-7-6-5.

⁴⁰ Sequência usada por Stephen Goss: 3-5-6-7-6-5.

Tal como Pärt, Goss explora a ressonância do instrumento e cria a textura sonora deste andamento com recurso aos diferentes registos do instrumento. Como podemos verificar na figura 3.162 da página 206, o andamento é iniciado com a nota Mi, a nota mais grave que a guitarra produz desde que esta se encontre com a afinação padrão. A nossa proposta interpretativa passa por enfatizar a diferença de registos tal como acontece na obra de Pärt aqui citada. Em *fur Alina* (1976), dado o número de oitavas disponíveis no piano, é possível uma grande separação entre as vozes, mas numa guitarra clássica, dada a sua tessitura que em comparação é mais reduzida, temos de usar outros recursos, nomeadamente o timbre. A digitação que se encontra na figura 3.162 da página 206 é a nossa proposta interpretativa. Esta tem como premissa a manutenção do timbre em cada linha melódica. Para tal procuramos circunscrever cada melodia a duas cordas contíguas de forma a mantermos a uniformidade de timbre em cada linha melódica. Optámos por usar uma sonoridade brilhante que favorece os parciais superiores e possibilita uma maior claridade e ressonância a cada linha melódica que acaba por replicar a sonoridade na obra de Pärt.

3.12.5 *Contrapunctus*

Este andamento é uma alusão estilística e uma referência clara a Johann Sebastian Bach (1685-1750). No que concerne ao material temático tomado por empréstimo musical Goss usa a assinatura musical de Bach onde cada letra do seu nome corresponde a uma nota musical. BACH, o **B** corresponde a Si bemol, **A** corresponde a Lá, **C** a Dó e **H** a Si natural. Tendo em conta a proeminência do material temático empregue neste andamento enquadrados o mesmo no índice alto do potencial de Metzer. Esta assinatura musical é usada como tema ao longo do *Contrapunctus* na forma original, por diminuição e por aumentação. Este tema surge seis vezes, três na tonalidade original e três transpostas. Na figura 3.163 assinalámos a vermelho o tema na forma original a iniciar em Si bemol, a roxo o tema transposto a Fá e a verde o tema transposto a Dó.

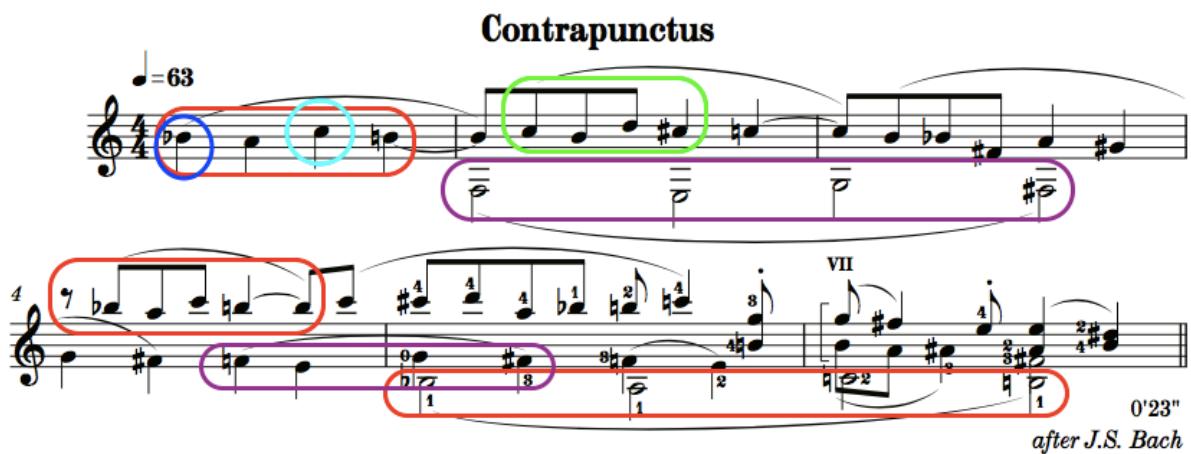


Figura 3.163: Exerto de *Contrapunctus* (c.1-6), secção móvel de *Labyrinth* (2016a) de Stephen Goss. Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

Identificar o tema e as suas sucessivas entradas, possibilita-nos diferenciar os mesmos do restante material através de uma caracterização do tema. Na figura supra referida assinalámos os dois pontos de stress no tema *BACH*, a nota inicial Si bemol, a azul escuro e a nota Dó a azul claro. Ao aplicarmos as mesmas inflexões a cada nova entrada do tema conseguimos assim realçar cada entrada do tema e clarificar os grupos melódicos encontrados.

3.12.6 *Gretchen*

Este andamento usa como material tomado por empréstimo musical um pequeno fragmento extraído da parte da mão direita do acompanhamento no piano do *Lied Gretchen am Spinnrade* (1910) de Franz Schubert. Na figura 3.164 assinalámos a vermelho o referido fragmento.

Figura 3.164: Excerto de *Gretchen am Spinnrade* (1910) de Franz Schubert (c.1-3), Breitkopf & Härtel.

Como podemos observar na figura 3.165 seguinte, o fragmento de Schubert, assinalado a vermelho, surge várias vezes. A proeminência do material tomado por empréstimo musical de Schubert posiciona este andamento no índice alto do potencial de Metzer. Tal como na fonte usada, em *Gretchen* de Goss o fragmento surge em *pianissimo* e em *legato*, articulação essa que é mantida ao longo do andamento. São justamente estes elementos que Goss extraiu da fonte por si escolhida, a articulação em *legato* constante e o fragmento melódico em *moto perpetuo*. O parâmetro ressonância possui um papel preponderante neste andamento e para obtermos o máximo de ressonância temos que usar uma digitação que permita o recurso à *campanella* e que ao mesmo tempo permita manter os blocos de notas para que estas sejam sustentadas o máximo do tempo.

Figura 3.165: Excerto de *Gretchen* (c.1-15), secção móvel de *Labyrinth* (2016a) de Stephen Goss. Reproduzido com a gentil autorização de Les Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

3.12.7 Harmonie du Soir

Neste andamento Stephen Goss faz alusão Debussy e a Satie. *Harmonie du Soir* é uma transcrição praticamente integral de *Scented Waltz*, um dos andamentos que integra a obra *Interludes* (2008a) de Stephen Goss. Estes foram compostos para o projeto do pianista Graham Caskied, cujo objetivo foi a criação de interlúdios para cada um dos prelúdios de Claude Debussy. O andamento *Scented Waltz* que antecede o prelúdio *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir* do *Preludes* (1910) de Claude Debussy foi composto com a premissa de que o andamento de Debussy em questão sugere uma memória quase desvanecida de uma valsa popular. Esta premissa foi o ponto de partida para que Goss procurasse recuperar a dança elusiva de Debussy colocando-a firmemente na superfície Goss (2008a). *Harmonie du Soir*, tal como *Scented Waltz*, mantém a mesma premissa e inclui o mesmo excerto oriundo o prelúdio de Debussy. O título *Harmonie du Soir* é uma referência ao poema de título homônimo de Baudelaire, parte integrante da coletânea *Les Fleurs du mal* (1857). Poema esse que foi também utilizado na composição de canções por Debussy e por Satie.⁴¹ Num segundo nível de referência temos a própria forma usada, tendo sido a valsa uma forma explorada tanto por Debussy como por Satie.

Na figura 3.166, apresentamos o material oriundo do prelúdio de Debussy, o mesmo material transposto e a versão de Goss. O compositor não se limitou a transpor os referidos elementos, ele também alterou a articulação e a figuração rítmica. Assim, no excerto surgem em aumentação rítmica o que aliado à transposição efetuada dissimula a presença do já sobejamente citado prelúdio.

Figura 3.166: Material do Prelúdio *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir* do *Preludes* (1910), Durand et Cie. de Debussy usado em *Harmonie du Soir* (c.11-15) de Stephen Goss. Reproduzido com a gentil autorização de Les Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

O carácter da valsa é fundamental para a interpretação de *Harmonie du Soir*, por esse motivo devemos ter particular atenção ao pulso ternário presente neste andamento. Como podemos verificar na figura 3.167 da página 210, os grupos melódicos são maioritariamente de pequena dimensão e surgem em anacrusa, mantendo-se dentro da métrica do compasso, sendo a exceção a frase que se inicia no compasso sete e que termina no compasso nove. Tal como na versão para piano, apesar da dinâmica ser em forte, a mesma não deve ser pronunciada, desta forma levamos em conta a indicação de carácter, *Sauve but Quirky* indicada por Goss. No que concerne ao potencial de Metzer este andamento apresenta o índice alto se levarmos em conta que é uma transcrição/arranjo de um obra de Goss, no entanto, quando nos centramos no material tomado por empréstimo musical reposicionamos o potencial de Metzer no índice médio uma vez que, tal como foi referido anteriormente, este material encontra-se alterado.

⁴¹ Debussy compôs *Harmonie du Soir*, e Satie a canção *Le Chapelier* ambas a partir de textos de Baudelaire.

Harmonie du Soir

French Waltz $\text{♩} = 72$
Suave but Quirky

Figura 3.167: *Harmonie du Soir* (c.1-10), seção movel de *Labyrinth* (2016a) de Stephen Goss. Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

3.12.8 *Le Maître*

Este fragmento é uma transcrição extraída do quarto andamento de *Le marteau sans maître* (1954) de Pierre Boulez (1925-1916), o que lhe confere um índice alto no potencial de Metzer. Como podemos observar nas figuras 3.168 e 3.169 da página 211, a parte da guitarra é transcrita com uma pequena alteração. Foi-lhe adicionada a parte dos címbalos que em *Le Maître* surgem diferenciados com um *string slap* e uma percussão no tampo harmônico.⁴²

Le Maître

Rapide $\text{♩} = 120$

DO 1036 after Pierre Boulez

Figura 3.168: *Le Maître* (c.1-8), seção movel de *Labyrinth* (2016a) de Stephen Goss. Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

⁴² STRING SLAP: também designado de Pizzicatto de Bárton.



Figura 3.169: *Le Marteau Sans Maître* (1954) de Pierre Boulez quarto andamento (c.1-3), Universal Edition.

Na figura 3.170 voltamos a assinalar o material que Goss combinou num só instrumento.



Figura 3.170: *Le Marteau Sans Maître* (1954) de Pierre Boulez quarto andamento, universal Edition.

A informação encontrada permite-nos definir uma interpretação que diferencia as percussões do restante material. Um segundo aspeto é a relevância do ritmo quantitativo na interpretação de *Le Maître*. Tal como na fonte usada, respeitar a duração de cada nota é fundamental para interpretar esta obra. O propósito é recriar uma parte de *Le marteu sans maître* (1954) que respeite a individualidade de cada linha apesar de ser executada num único instrumento.

3.12.9 Microcosm

Como Goss referiu, nem todos os fragmentos são citações, algumas são falsas citações como é o caso de *Microcosm*. Apesar do título ser uma referência clara a Béla Bartók, (1881-1945) este andamento não é uma citação mas sim uma alusão estilística ao universo musical do compositor húngaro. Com esta alusão a Bartók posicionamos *Microcosm* no índice médio do potencial de Metzer. Como podemos ver na figura 3.171 da página 212, o compositor recorreu de algumas das características da música de Bartok tais como a escala acústica em sol, e alternância de métricas 7/8, 2/4, 3/4, 5/8 e finalmente 7/8.

Microcosm

Figura 3.171: *Microcosm*, secção movel de *Labyrinth* (2016a) de Stephen Goss. Reproduzido com a gentil autorização de Les Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

3.12.10 Music on The Edge

Este andamento, é uma referência a Chirstian Wolff e a Cornelius Cardew. O seu índice no potencial de Metzer é baixo uma vez que modela os procedimentos gráficos propostos por Wolff e Cardew. *Music on the Edge* consiste numa partitura gráfica que apela à criatividade do intérprete. Goss não deixou nenhuma nomenclatura que pudesse elucidar sobre o significado de cada símbolo. Uma opção que estimula imaginação de cada intérprete durante o processo de descodificação de cada símbolo. A linha central é a referência temporal a partir da qual são organizados os elementos gráficos. Como podemos observar na 3.172 da página 213, os elementos musicais que identificamos rapidamente são as duas indicações de dinâmica assinaladas a vermelho. No decorrer deste andamento não existe qualquer indicação de notas, a escolha é da exclusiva responsabilidade do intérprete. As setas, assinaladas a verde simbolizam a deslocação de um som. Cada círculo pode ser interpretado como um ataque ou uma percussão e a dimensão de cada um pode ser interpretada como uma variação de dinâmica, ou seja quanto maior o círculo maior a dinâmica a empregar. O símbolo na caixa azul assemelha-se à forma da onda sonora que representa ruído. Uma forma de reproduzir esse ruído na guitarra é justamente usar uma unha para raspar ao longo das cordas graves. A criatividade que este andamento possibilita reside na ambiguidade dos símbolos usados e na inexistência de qualquer nota musical. A partitura em branco permite duas leituras, a primeira seria não usar notas musicais, a segunda é justamente o oposto, ou seja usar qualquer nota musical sem qualquer limite o que nos aproxima da ideia inicial descrita nas notas de programa.

Music on the Edge

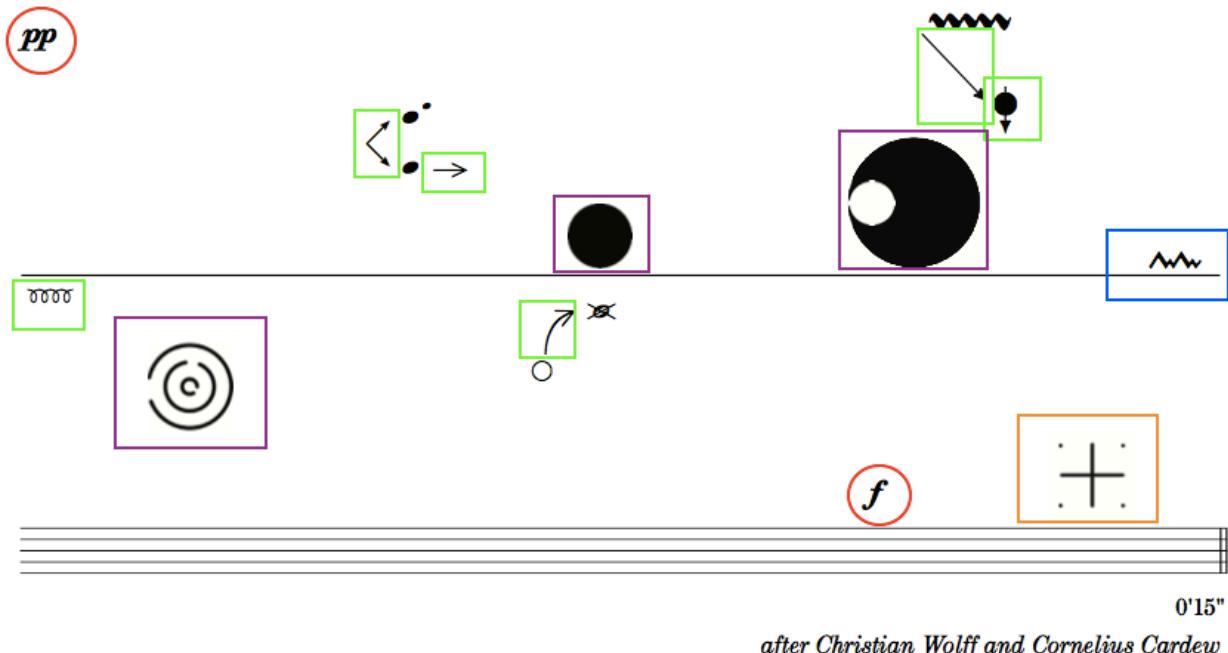


Figura 3.172: *Music On The Edge*, secção movel de *Labyrinth* (2016a) de Stephen. Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

3.12.11 Scherzo

O fragmento de *Scherzo*, apresentado na figura 3.173 da página 214, é uma transcrição quase integral do final do segundo andamento *Scherzo* da Sonata para piano op.106 (1920c) de Ludwig van Beethoven que posiciona este fragmento no índice alto do potencial de Metzer. Nesta transcrição a tonalidade de Si bemol maior é inalterada tal como todas as indicações de dinâmica, articulação. Quase todas as indicações de fraseado se mantêm excepto uma que adicionamos a tracejado na partitura. No entanto, a versão de Goss surge simplificada. Ao comparar-mos a transcrição de Goss, na figura 3.173 da página 214, com a fonte do *Scherzo* de Beethoven, apresentado na figura 3.174 da página 215, verificamos que a versão de Goss é assingelada sendo reduzida ao essencial.

Scherzo

Assai vivace $\text{♩} = 66$

pp — *f*

p *non secco* *f* *p* *piu p* *un poco ritard.*

Presto $\text{♩} = 168$

pp — *ff*

sf *sf* *p* *piu p* *pp* *senza ritard.* *0'20"*

Tempo 1 $\text{♩} = 66$

sf *sf* *p* *piu p* *pp* *0'20"*

after Ludwig van Beethoven

Figura 3.173: Scherzo, secção movel de *Labyrinth* (2016a) de Stephen Goss. Reproduzido com a gentil autorização de Les Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

Esta simplificação, resultou da necessidade de realizar uma transcrição que fosse exequível na guitarra clássica. Para tal, o compositor necessitou de reduzir a textura do excerto para que a fluidez do discurso não fosse comprometida. A indicação de fraseado, adicionada a tracejado, permite-nos retirar qualquer dúvida que possa surgir quanto à organização dos grupos melódicos.

The musical score consists of four staves of piano music. The top staff starts with dynamic *pp*, followed by *pp*, *pp*, and *cresc.*. The second staff begins with *p(non secco)* and *s*, followed by *p*. The third staff starts with *u.o.*, *più p*, *pp*, and *t.o.*. The fourth staff starts with *ff (senza dim.)*, *(ff)*, *(ff)*, *p*, *più p*, *pp*, and ends with *(senza riferd.)*. The tempo changes from *un poco ritard.* to *Presto d=168* and then to *Tempo I.*

Figura 3.174: Final da Sonata *Scherzo* do Op.106 (1920c, p. 111) de L.V. Beethoven, Edizione Ricordi.

3.12.12 Silence

Silence é uma citação da obra 4,33' de John Cage. (1912-1992) que se encontra posicionada no índice alto no potencial de Metzer. O propósito não é reproduzir a obra de Cage mas sim uma diminuição temporal da mesma em quatro segundos e trinta e três centésimos tal com está indicado na partitura de Goss aqui reproduzida na figura 3.175 da página 216. Este andamento acaba por funcionar como uma *fermata* que interrompe o fluxo de *Labyrinth* aumentando a tensão e a expectativa sobre o que irá surgir.

Silence

Figura 3.175: *Silence*, secção movel de *Labyrinth* (2016a) de Stephen Goss. Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

3.12.13 Glauben wir!

Glauben wir!, o fragmento final de *Labyrinth* (2016a) cita o final do terceiro acto da ópera *Parsifall* (1920) de Richard Wagner. Desta forma, *Glauben wir!* enquanto transcrição possui um índice alto no potencial de Metzer. O *Parsifall* (1920), a última ópera de Richard Wagner, narra a lenda do Santo Graal, a taça usada na última ceia de Cristo. É no final do terceiro acto desta ópera que Parsifal assume o lugar do rei e protetor do Grall. Tal como na ópera de Wagner, *Glauben Wir!* é o fim de uma jornada, de um percurso possível de entre muitos. O excerto que Goss usou para *Glauber wir!* é retirado deste momento. Na figura 3.176 podemos observar *Glauber wir!* de Stephen Goss.

11
Glauben wir!

Quiet and peaceful $\text{♩} = 76$

0'57"
after Richard Wagner

Figura 3.176: *Glauben wir!*, final de *Labyrinth* (2016a) de Stephen Goss. Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

Glauben wir! é quase uma transcrição do excerto *Parsifall* (1920) que apresentamos na figura 3.177 da 217. A tonalidade foi alterada de Lá bemol maior para Lá maior de forma a aproveitar um maior número

de cordas soltas e assim obter um maior *legato*. Desta forma, ao optar pela tonalidade de Lá maior, Goss valoriza a ressonância natural do instrumento o que permite obter uma sonoridade mais *aberta* que não seria possível com a tonalidade original de Lá bemol maior e aumenta a possibilidade de execução em *legato* com o recurso a cordas soltas e à ressonância natural do instrumento. Na mesma figura 3.177 também podemos consultar a orquestração de Wagner. O excerto usado por Goss é retirado da secção das madeiras.

Figura 3.177: Exerto do final do terceiro acto do *Parsifal* (1920) de Richard Wagner, página 589, Edition Peters.

Como podemos observar na figura supra referida, a dinâmica está em *piano*, a articulação é em *legato* e o material temática usado surge nas flautas, oboés, clarinetes e fagotes. A tessitura usada aliada à dinâmica cria uma sonoridade doce e suave que podemos replicar recorrendo a uma rotação da mão direita para a esquerda de forma a valorizarmos os primeiros parciais, ou reposicionando a mão perto do braço da guitarra. O carácter deste andamento é assim realçado pela escolha de um timbre mais *redondo* e suave que pode ser encarado como uma alusão à paz, à contemplação, ao sentimento de conclusão de uma longa jornada.

3.12.14 Reflexão sobre *Labyrinth* (2016)

Labyrinth 2016a, pela diversidade de tipos de empréstimo musicais usados, configura-se como um pequeno compêndio de empréstimos usados por Stephen Goss. Desde a modelagem à citação, da variação à paráfrase, da citação programática à transcrição, todas estão presentes nesta obra. Aqui encontramos também dois *pastiche*s introduzidos por Goss, o *Contrapunctus* e *Microcosm*, falsificações que procuram reproduzir o estilo de Bach e Bartok respectivamente. Assim podemos dividir esta obra em três grupos, o primeiro grupo são as alusões onde constam os andamentos: *Gradus ad Parnassum*, *Antiphon*, *Caprice*, *Chorale*, *Gretchen*, *Harmonie du Soir* e *Music on The Edge*, o segundo grupo os *pastiche* *Contrapunctus* e *Microcosm*. Por fim, temos o terceiro grupo com as transcrições *Le Maître*, *Scherzo*, *Silence* e *Glauben wir!*. Como foi demonstrado, ao compreendermos os procedimentos usados pelo compositor conseguimos identificar as fontes e assim mimetizar as suas características intrínsecas o que favorece o potencial de Mezter do material tomado por empréstimo musical.

3.13 Cinema Paradiso (2017)

Em 2015 foi criada a GuitarCoop (2018), uma empresa discográfica brasileira que, para além da edição de registos fonográficos, está configurada para ser um centro de divulgação de nova música, através de vídeos com comentários dos próprios compositores. Marcelo Kayath, um dos músicos e proprietários da GuitarCoop, encomendou a Stephen Goss uma obra para guitarra solo cujo ímpeto fosse a música de cinema. Foi desta forma que surgiu *Cinema Paradiso* (2017), dedicado Marcelo Kayath e a Zoran Dukic (b.1969), o guitarrista croata que a estreou. Como foi referido o ímpeto gerador desta obra é o cinema. Cada um dos seis pequenos andamentos presta homenagem a um diretor ou a um género cinematográfico. O material musical usado deriva diretamente da música presente em cada uma das películas retratadas por Goss.

3.13.1 Paris, Texas

Em *Paris, Texas* Goss (2017) quis evocar a atmosfera singular do filme de 1984 de Wim Wenders (b. 1945), o cineasta, dramaturgo, fotógrafo e produtor alemão. Nesta película Wenders explora a similaridade entre o vasto deserto do Texas e o vazio da solidão derivada de uma perda. A música deste andamento faz alusão à banda sonora de Ry Cooder (b.1947), guitarrista, compositor e produtor norte-americano mais conhecido pelo seu trabalho com *slide-guitar*. O andamento de Goss encontra-se dividido em quatro secções, a secção **A** introdução, a secção **B** com o tema, a secção **C** que serve de ponte para a secção final **D** coda. As referidas secções estão indicadas na tabela 3.66.

Tabela 3.66: Estrutura de *Paris, Texas*.

Compasso	Descrição	Secção
c.1-10	Slow, spacious and free - Panoramic	A (Intro)
c.11-37	Moving forward, but still free	B (Tema)
c.38-39	Slower	C (Ponte)
c.40-43	Tempo primo	D (Coda)

O carácter, *Slow, Spacious, and Free - Panoramic*, indicado pelo compositor é uma clara alusão ao tema introdutório de *Paris, Texas* (1984), a película homónima de Wenders. Ao recorrer ao *bottleneck* Goss procura emular o estilo e a sonoridade da banda sonora criada por Ry Cooder para a película de Wenders. O empréstimo musical usado neste andamento é assim verificado ao nível da alusão estilística o que confere ao mesmo um índice médio no potencial de Metzer. O nosso intuito é recriar o estilo de Cooder ao nível do fraseado, e da sonoridade. Cooder usa guitarras com cordas de aço o que lhe confere uma sonoridade brilhante quando comparada com uma guitarra clássica, desta forma para obtermos uma maior aproximação sonora teremos que procurar a mesma sonoridade brilhante através de um re-posicionamento da mão direita para a direita em direção ao cavalete. Um segundo aspeto a levar em conta é o uso do próprio *bottleneck*. Apesar deste objeto permitir produzir uma sonoridade característica, a mesma não é suficiente para recriar o estilo de Cooder. Temos de observar o fraseado deste músico ao nível do portamento e do vibrato, em particular quando os executa recorrendo ao *bottleneck*. Para tal os *glissandos* com *bottleneck* devem ser pronunciados e arrastados de forma idêntica a Cooder. Na figura 3.178 da página 219 apresentamos um excerto de *Paris, Texas* de Stephen Goss. Este andamento apresenta uma afinação peculiar, com a sexta corda ajustada em ré, uma segunda maior abaixada e a terceira corda, afinada uma segunda menor abaixada, em Fá sustenido. O gesto introdutório assinalado a azul é uma recriação da introdução de Cooder. Os elementos assinalados a vermelho são uma paráfrase da melodia do tema composta pelo referido guitarrista.

1. Paris, Texas

Slow, spacious, and free - panoramic $\text{♩} = 48$

③ = F#
⑥ = D

5

bottleneck

bn

bn

Figura 3.178: Excerto de *Paris, Texas* (c.1-7), primeiro andamento de *Cinema Paradiso* (2017) de Stephen Goss. Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

3.13.2 Modern Times

O segundo andamento *Modern Times* retira o seu nome do filme homônimo do ator, diretor, produtor, humorista, escritor e músico britânico, Charlie Chaplin (1889-1977). Nesta partitura Goss procurou retratar uma cena retirada da referida película de 1936. No filme, cujo excerto podemos visualizar no youtube, a personagem de Chaplin encontra-se a trabalhar numa linha de produção de uma fábrica. A música muda de velocidade à medida que a câmera muda o foco de uma máquina para outra. O personagem não consegue acompanhar com a velocidade do tapete da linha de montagem e acaba por ser engolido por uma máquina. Após perder o controle a máquina acaba por parar. À medida que as engrenagens voltam a funcionar Chaplin é regurgitado gentilmente e a produção continua (Goss, 2017, p. 1). A indicação, *Hard, Mechanical, and Deeply Unmusical*, colocada pelo compositor logo no início da partitura define claramente o carácter pretendido. O material temático criado por Goss altera entre si sucessivamente.

Tal como indicado na tabela 3.67 da página 220, o segundo andamento *Modern Times*, encontra-se estruturado em quatro secções. Na secção A temos três ideias musicais distintas. *Hard, mechanical and deeply unmusical*, *Clockwork scherzando* e *Red hot*. Estas retratam a cena da película cinematográfica de Chaplin anteriormente referida. *Hard, mechanical* é a máquina que impõe a velocidade de trabalho incessante, *Clockwork scherzando* é o operário, representado por Chaplin, que tenta manter o ritmo de trabalho imposto pela máquina e *Red hot* o colega que se irrita com as trapalhices de Chaplin.

Tabela 3.67: Estrutura de *Modern Times*.

Compasso	Descrição	Secção
c.1-6	Hard, mechanical and deeply unmusical	
c.7-8	Clockwork scherzando	
c.9	Hard and mechanical	
c.10-11	Clockwork scherzando	
c.12	Hard and mechanical	
c.13-14	Clockwork scherzando	
c.15-16	Hard and mechanical	
c.17-20	Red hot	A
c.21-22	hard and mechanical	
c.23-24	Scherzando	
c.25	Hard and Mechanical	
c.26	Red hot	
c.27	Hard and Mechanical	
c.28	Scherzando	
c.29-30	Hard and mechanical	
c.31	Scherzando	
c32-38	Intense	B
c.39-43	Dreamy, starting slowly and freely	C
c.44-47	Clockwork scherzando	
c.48-52	Red hot	
c.53-54	Clockwork scherzando	
c.55-56	Hard and mechanical	A'
c.57-62	Red hot	
c.63-65	Hard and mechanical	

Na figura 3.179 da página 221 podemos observar as três ideias musicais aqui descritas, *Hard, mechanical* assinalado a vermelho, *Red hot* realçado a azul e *Clockwork scherzando* destacado a verde. No que concerne à interpretação, temos a possibilidade de caracterizar cada uma das ideias musicais de acordo com a sua função. Os elementos de *Hard, mechanical*, dentro da linha de investigação aqui abordada, deverão ser executados com um grande rigor de pulso, ritmo, sem inflexões de agógica e articulação. Sempre que este material regressa, o mesmo deve ser executado de forma idêntica. *Red hot*, tendo em conta a sua função programática, será executado com um crescendo para o Sol sustenido agudo. *Clockwork scherzando*, de carácter jocoso, será executado com um ataque mais leve e maior liberdade ao nível da agógica o que acentua o contraste com as restantes ideias.

Red hot

Hard and mechanical
poco a poco accel. (to bar 32)

Scherzando
mf

Figura 3.179: Excerto de *Modern Times* (c.16-24), segundo andamento de *Cinema Paradiso* (2017) de Stephen Goss. Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

Na figura 3.180 da página 222 temos a secção **B**, *Intense*, simboliza o momento em que Chaplin cai no tapete rolante, é arrastado para dentro da máquina e esta cessa de funcionar. Dentro desta secção o *slowing down to a complete halt*, assinalado a laranja, simboliza o momento em que a máquina cessa o seu funcionamento, o desafio consiste em produzir um *desacelerando* regular sem qualquer diminuição de dinâmica. A secção **C**, *Dreamy, starting slowly and freely*, assinalada a roxo, representa a saída de Chaplin de dentro da máquina e o regresso da máquina à normalidade. O material temático deriva diretamente de *Clockwork scherzando*, ideia à qual regressamos no compasso quarenta e quatro. Para tal, de forma gradual aceleramos e modulamos o timbre até chegarmos ao já referido compasso quarenta e quatro onde o timbre deve ser metálico e o andamento com marcação metronómica de semínima a oitenta. Posteriormente, na última seccão **A'** surge uma re-exposição das três ideias musicais apresentadas na seccão **A**.

The image shows a musical score extract from the film *Modern Times* (c.36-44), featuring three distinct sections:

- Section 1 (Orange Box):** Molto rit. (very slow), slowing down to a complete halt. The tempo is indicated as $\text{♩} = 60$. The instruction pizz. is present.
- Section 2 (Purple Box):** Dreamy, starting slowly and freely. The tempo is $\text{♩} = 60$, and the instruction tasto is present. Dynamics include **ppp l.v. sempre** and **poco a poco accel.**
- Section 3 (Green Box):** Clockwork scherzando. The tempo is $\text{♩} = 80$ and the instruction pont. is present.

Figura 3.180: Exerto de *Modern Times* (c.36-44), segundo andamento de *Cinema Paradiso* (2017) de Stephen Goss. Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

3.13.3 *Noir*

Noir, o terceiro andamento de *Cinema Paradiso* (2017) é uma homenagem a todo um género. O *Crime jazz* é usado para descrever o estilo de Jazz usado como banda sonora dos filmes do género policiais dos anos 50. As salas de ambientes desprezíveis, cheias de fumo ou os becos escuros que surgem nestes filmes são exemplos do ambiente que esta música descreve. A partitura de Miles Davies (1926-1991) composta para *Asenseur pour l'échafaud* (1958), cuja banda sonora podemos ouvir no *youtube* e a música de Duke Ellington (1899-1974) composta para *Anatomy of a Murder* (1959), também disponível no ‘*youtube*’, exemplificam bem o estilo (Goss, 2017, p. 1). Tal como indicámos na tabela 3.68 a estrutura de *Noir* apresenta três secções. A secção **A** *Dark and sleasy, slow and free*, a secção **B** *Louche and seedy, slow and free* e uma secção **C** que consiste numa coda.

Tabela 3.68: Estrutura de *Noir*.

Compasso	Descrição	Secção
c.1-6	Dark and sleasy, slow and free	A
c.6-17	Louche and seedy, slow and free	B
c.18	Coda	C

Apesar de não nos ter sido possível identificar a presença de material temático tomado por empréstimo musical neste andamento foi-nos possível verificar a homenagem que Stephen Goss faz ao género *Crime Jazz*. O empréstimo musical ocorreu por alusão estilística, como tal, o consequente potencial de Metzer encontra-se posicionado no índice médio. No âmbito harmónico os acordes apresentam uma estrutura base

de quatro sons, ou seja, tónica, terceira, quinta e sétima, à qual são adicionadas notas que permitem a aproximação ao referido género. Na figura 3.181 podemos observar uma das sequências harmónicas usadas por Goss, **dm7(add9,11), dm7(add9,11), am7/D, E7(add b6,9) Esus2(add b6,#9)**.

3. Noir

Figura 3.181: Excerto de *Noir* (c.1-2), terceiro andamento de *Cinema Paradiso* (2017) de Stephen Goss. Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

No que concerne à interpretação, uma vez que o compositor optou por uma alusão ao género já referenciado, propomos também uma aproximação ao nível do timbre. O *combo* usado na banda sonora de *Asenseur pour l'échafaud* (1958) é constituído por bateria, contrabaixo, piano e trompete e saxofone tenor. Na tabela 3.69 indicámos a distribuição do espectro sonoro do combo que integra a banda sonora supra citada. Tendo em conta esta ocupação do espectro sonoro propomos que as secções de acordes como as indicadas na figura 3.181 sejam executadas com uma sonoridade doce. As secções melódicas por sua vez, numa alusão ao trompete, serão produzidas com uma sonoridade brilhante/metálica.

Tabela 3.69: Instrumentação de *Asenseur pour l'échafaud* organizado por timbre.

Instrumentação	Timbre
Trompete	Brilhante
Saxofone Tenor	Normal
Piano	Doce
Contrabaixo	Escuro
Bateria	- - - - -

Para além da harmonia usada, Goss recorreu a alguns maneirismos característicos do género supra referenciado. Maneirismos esses que passam por emular o efeito do trompete através de *bends*, ou da sonoridade do contrabaixo através de uma pulsação com polpa o que permite modular o timbre. Na figura 3.182 da página 224 apresentamos os dois exemplos supra explanados.

Figura 3.182: Exerto de *Noir* (c.5-8), terceiro andamento de *Cinema Paradiso* (2017) de Stephen Goss. Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

3.13.4 *Mandalay*

O cineasta e argumentista dinamarquês Lars von Trier (b.1956), na sua película *Dogville* (2003), explora a decadênciia individual e social ao refletir sobre a fragilidade da civilização. Neste filme, inspirado em Kurt Weill (1900-1950) e na obra *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (1930) de Bertolt Brech, observamos a auto-destruição de uma comunidade. Em *Mandalay*, Goss distorce o estilo musical de Kurt Weill através do prisma niilístico de von Trier (Goss, 2017, p. 1). A tabela 3.70 sintetiza a estrutura de *Mandalay*, uma palindrome **ABCBA** formada por três secções, **A** *Fast, heavy and strong*, **B** *Tempo 2* e a secção central **C** *Piu Mosso*.

Tabela 3.70: Estrutura de *Mandalay*.

Compasso	Descrição	Secção
c.1-24	Fast, heavy and strong	A
c.25-42	Tempo 2	B
c.43-62	Più Mosso	C
c.63-83	Tempo 2	B
c.84-100	Tempo 1	A

A secção **A** *Fast, heavy and strong*, de *Mandalay*, com um índice baixo no potencial de Metzer, é uma modelagem da quinta canção do primeiro ato de *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (1930) de Kurt Weill. Ao compararmos a figura 3.183 da página 225 com a figura 3.184 da página 226, podemos verificar que tanto o motivo rítmico usado como a dinâmica empregue são idênticos.

Allegro vivace

Fl. *ff*

Ob. *ff*

Cl. Sib *ff*

Sax alto *ff*

Sax tenor *ff*

Fag. *ff*

Tpa. Fá *ff*

Tpa Fá *ff*

Trp Sib *ff*

Trp Sib *ff*

Tbn *ff*

Tb *ff*

Pno *ff*

Banjo

p subito

Jim

Allegro vivace

ff

Vl. *ff*

Wenn man an
pizz.

p subito

Vol. *ff*

p subito

p subito

Vcl. *ff*

p subito

p subito

Cb *ff*

p subito

Figura 3.183: Excerto de *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (1930) de Kurt Weill, Universal Edition.

Dentro da perspectiva interpretativa/performativa proposta neste trabalho encontramos também mais algumas indicações que podem inferir na tomada de opções interpretativas, nomeadamente no que concerne ao timbre. A indicação de carácter, *Fast, heavy and strong*, que Stephen Goss colocou no início de *Mandaley* vai ao encontro do efeito sonoro presente no início da quinta canção de Weill, onde temos a totalidade do efetivo instrumental em *fortíssimo* o que permite produzir uma sonoridade cheia e brilhante. De forma a criarmos um efeito sonoro similar devemos ponderar qual o ângulo de ataque a adotar para a mão direita e em que ponto da corda o mesmo será aplicado. Tendo em conta que pretendemos produzir uma sonoridade forte, cheia e brilhante, sugerimos que a mão direita seja posicionada à direita da rosácea e que esta seja ligeiramente angulada para a esquerda de forma a não suprimir os parciais graves.



Figura 3.184: Exerto de *Mandaley* (c.1-7), quarto andamento de *Cinema Paradiso* (2017) de Stephen Goss. Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

Na secção **B**, *Tempo II*, Goss continua a usar o material que deriva da quinta canção do primeiro ato da obra de Weill supra referenciada mas introduz um segundo elemento musical oriundo da banda sonora de *Dogville* (2003). A banda sonora de *Dogville* (2003) é constituída maioritariamente por música barroca dos compositores António Vivaldi (1678-1741), Georg Friedrich Händel (1685-1759), Giovanni Pergolesi (1710-1736), Tomaso Albinoni (1671-1751) e música ligeira do cantor britânico David Bowie (1947-2016). Dos compositores supra referidos e das obras que integram a banda sonora de *Dogville* (2003), Goss selecionou um pequeno fragmento do concerto para violino RV 310 de António Vivaldi. O material usado nunca surge na sua forma original pois Stephen Goss esconde-o recorrendo à modelagem e à paráfrase. Na figura 3.185 da página 227 sobreponemos o material temático usado pelo compositor ao excerto correspondente em *Mandaley* de forma a exemplificar o uso da modelagem e da paráfrase. No compasso vinte e sete encontramos o fragmento extraído do concerto para violino RV 310 de António Vivaldi, este é usado melodicamente mas transposto para sol bemol. Este material surge com figuras diferentes mas a proporção rítmica é mantida, ou seja, o ritmo surge por aumentação. No compasso trinta e três o mesmo fragmento surge modificado e dissimulado. Para além de continuar a ser mantida a proporção rítmica usada anteriormente, é também modificada a linha melódica. No compasso trinta e sete podemos verificar a modelagem e a paráfrase que Goss faz do fragmento da quinta canção do primeiro ato de *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (1930). O gesto melódico é idêntico no seu movimento ascendente diferindo apenas no intervalo melódico para a semínima, em uma sexta menor no excerto de Weill e em uma sétima

maior no excerto de Goss. O novo fragmento gerado pelo compositor é usado nos compassos seguintes, primeiro com uma pequena alteração rítmica e depois em forma retrograda.

Violino 1 RV 310 - Allegro

fake dolce

hold Gb

34

Rise and Fall City Mahogany -
Kurt Weill
1º Acto, canção nº5 c55 Sax. Alto

37

Figura 3.185: Material temático usado em *Mandaley* (c.36-39), quarto andamento de *Cinema Paradiso* (2017). de Stephen Goss. Reproduzido com a gentil autorização de Les Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

Na secção central **C** funciona como uma cadênciia que explora algum do material apresentado anteriormente. Segue-se um regresso às secções **B** e **A** onde Goss replicou os procedimentos usados anteriormente.

Em *Mandaley*, o material tomado por empréstimo musical é cada vez mais dissimulado o que dificulta a sua identificação, como é o caso dos fragmentos usados nos compassos vinte e sete, trinta e três e trinta e sete. No entanto, o material neste andamento possui algumas características que podem inferir na construção

da interpretação deste andamento, caráter desse material é mantido. O excerto usado para a composição da secção **A** de *Mandaley* modela o início da 5^a canção do primeiro ato. Evidentemente rítmico, é uma alusão estilística a Kurt Weill e a *Rise and fall of the city of Mahogany* (1930). Aqui são replicados o carácter, a dinâmica, carácter e o uso de um centro tonal menor. A secção **B** consiste na desconstrução de material temático. Após a apresentação de cada fragmento Goss procede a uma desconstrução dos mesmos usados implementando modificações melódicas ou rítmicas. Tal como na secção anterior, podemos usar algumas das características das fontes na elaboração da interpretação deste andamento. O motivo oriundo do concerto para violino de RV 310 de Vivaldi pode manter a articulação *barroca*, o que permite realçar o carácter rítmico do fragmento. De forma idêntica, o fragmento oriundo da ópera de Kurt Weill aqui usada, possui elementos rítmicos que também podem ser replicados e assim valorizar o carácter rítmico presente nesta secção.

3.13.5 451

A película *Fahrenheit 451* (1966) de François Truffaut decorre num futuro distópico onde a leitura foi banida e todos os livros são queimados. *451* está centrado nos *the book people*, indivíduos que viviam no limiar desta sociedade. Eles memorizavam os livros e ensinavam os mesmos uns aos outros por tradição oral de forma a manter estes livros 'vivos'. O próprio título do filme é uma referência à temperatura na qual o papel arde. De forma a manter a ideia do filme, não existe uma partitura notada para *451*. Os intérpretes têm que ser ensinados por alguém ou aprender a partir de alguma gravação áudio ou vídeo pois a partitura original foi *queimada* (Goss, 2017, p. 1). Uma das possibilidades é justamente aprender este andamento a partir da gravação do dedicatário, Zoran Dukic, disponível no 'youtube', ou no sítio da editora *Les productions doz*.

Tabela 3.71: Estrutura de *451*.

Compasso	Descrição	Secção
n.d.	4 5 1	A
n.d.	3 4 1	B
n.d.	2 3 1	C
n.d.	1 2 1	D
n.d.	2 3 1	E
n.d.	3 4 1	F
n.d.	4 5 1	G

Recorrendo à audição da interpretação do dedicatário Zoran Dukic, estruturamos este andamento em sete secções. Cada secção possui três frases e cada uma termina numa nota longa. Na tabela 3.71 indicámos a estrutura deste andamento. Realçamos que, tendo em conta o número de ataques em cada secção, 10, 8, 6, 4, 6, 8, 10, *451* possui uma estrutura em palindrome. O conceito que suporta o ímpeto gerador deste andamento é a destruição dos livros que ocorre no filme e a insistente resistência das pessoas que mantinham o conhecimento através da memorização dos livros. Este ímpeto é refletido neste andamento através da inexistência de uma partitura. Assim a aprendizagem deste andamento é realizada por memorização recorrendo ao modelo de transmissão de conhecimento por tradição oral. De forma a enfatizar a peculiaridade deste andamento propomos que todos os restantes andamentos sejam interpretados recorrendo à partitura. Desta forma estabelecemos dois polos, a música assimilada através da notação e a músicapropriada por tradição oral.

3.13.6 Tarantino

Tarantino é uma pequena *tarantella*, uma dança até à morte, causada não pela mordida de uma aranha mas pela agulha de uma seringa por overdose de heroína. A música faz alusão ao mundo de *Pulp Fiction* (1994), uma película violenta, insolente e de reter a respiração do cineasta, argumentista, produtor e ator norte-americano Quentin Tarantino (b.1963) (Goss, 2017, p. 1). A estrutura deste andamento apresenta 5 secções, as secções rítmicas **A** e **A'**, a secção **B bass melody** com uma textura a duas vozes onde a melodia que surge no baixo opõe-se a um acompanhamento que é uma reminiscência do material da secção anterior. Por fim surgem as secções **C** e **C'** novamente rítmicas, com um crescendo de dinâmica e rasgueados até ao final. Na tabela 3.72 encontra-se sintetizada a estrutura deste andamento.

Tabela 3.72: Estrutura de *Tarantino*.

Compasso	Descrição	Secção
c.1-16	Ritmico	A
c17-38	Bass melody	B
c39-49	Ritmico	A'
c.50-54	Losing Control	C
c.55-62	Completely out of control, inaccurate, noisy and bussy	C'

Stephen Goss tomou por empréstimo musical o tema da canção *Misirlou* registada no álbum *Tribal Thunder* (1993) de Dick Dale. Tema este que foi usado na banda sonora do filme *Pulp Fiction* (1994) de Tarantino. Na figura 3.186 apresentamos uma transcrição do referido tema.

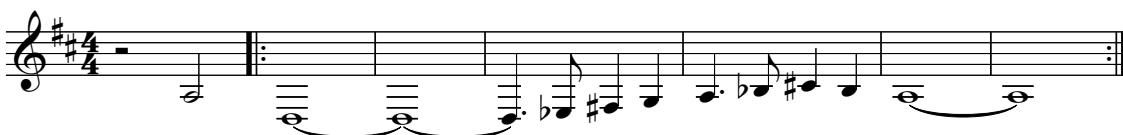


Figura 3.186: Transcrição do tema de *Miserlou* (1994), MCA.

A transformação que Goss optou por fazer consistiu na criação de uma paráfrase do tema de *Misirlou* (1993). Um citação que, pelo sua dissimulação possui um índice baixo no potencial de Metzer. Como podemos observar na figura 3.187, o compositor alterou o ritmo mas mantém notas do tema o que possibilita a identificação do tema.

Figura 3.187: Paráfrase do tema de *Miserlou* (1993) em *Tarantino* (c.17-18), último andamento de *Cinema Paradiso* (2017). Reproduzido com a gentil autorização de Les Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

No final do andamento o tema surge uma última vez. A sua derradeira afirmação reitera a presença da fonte escolhida onde as indicações de *rasgueado* assinaladas pelo compositor respeitam a inflexão rítmica de *Misirlou* (1993). Na figura 3.188 apresentamos o final de *Tarantino* onde podemos observar os dados supra relatados. Tendo em conta que na fonte este material é executado numa guitarra elétrica propomos enfatizar o mesmo de forma a que o final seja o mais violento e agressivo possível. Para tal usamos o polegar em *alzapua*⁴³ com o propósito de imitar o *plectrum* usado em guitarra elétrica.

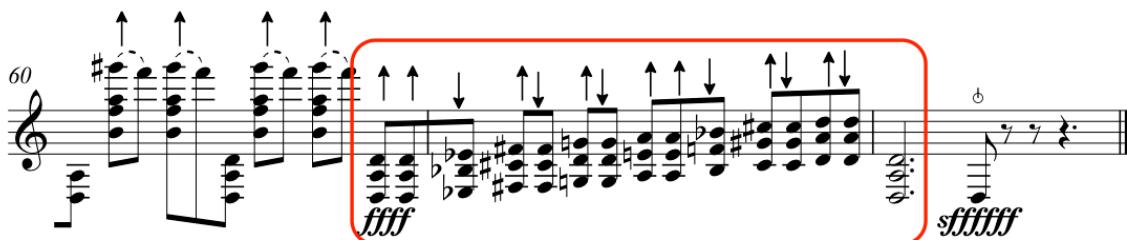


Figura 3.188: Paráfrase do tema de *Miserlou* (1993) em *Tarantino* (c.60-62), último andamento de *Cinema Paradiso* (2017), Reproduzido com a gentil autorização de Les, Productions d'OZ, Québec: © Todos os direitos reservados por Les Éditions Doberman-Yppan.

3.13.7 Reflexão sobre *Cinema Paradiso* (2017)

Em *Cinema Paradiso* (2017), o material tomado por empréstimo musical encontra-se maioritariamente dissimulado e sobreposto a novo material. O compositor recorre maioritariamente à alusão estilística, no entanto, também emprega a paráfrase e a modelagem. Uma vez que o material tomado por empréstimo musical não se encontra em destaque dentro de *Cinema Paradiso* (2017), temos um índice baixo no potencial de Metzer. O aporte cultural é alimentado com o recurso à alusão estilística sem nunca citar diretamente a música de cada filme. Tando o título da obra como os títulos de cada andamento funcionam como agentes culturais tal como descritos por Mezter (2003, p. 2), agentes estes que podem transportar o ouvinte e intérprete para o universo da banda sonora de cada um dos filmes aqui retratados. Os procedimentos propostos em cada um dos andamentos têm como premissa enfatizar as características do material tomado por empréstimo musical. Ao mimetizarmos o estilo de Ry Cooder no primeiro andamento *Paris, Texas* evidenciamos a alusão estilística de Goss. O mesmo é válido para *Noir* no que concerne aos *bends* e ao timbre escolhido. Apesar de no segundo andamento *Modern Times* não ser usado qualquer material musical, a referência à película homónima é implementada por indicações de carácter e andamento que procuram retratar o funcionamento mecânico e automático da máquina da linha de montagem em oposição ao personagem em dificuldades representado por Chaplin. O gesto inicial de *Mandaley* é uma replicação de um excerto da ópera de Kurt Weill, *The rise and fall of the city of Mahogany* (1930), cuja articulação, carácter e espectro sonoro pode ser reproduzido. O final violento e agressivo do último andamento, *Tarantino*, é exacerbado pelo uso do polegar em *alzapua* cujo propósito é imitar o *plectrum* usado em guitarra elétrica.

3.14 Síntese

No período temporal compreendido entre os anos 2000 e 2017 Stephen Goss, entre outras obras, compôs as 13 obras para guitarra solo abordadas nesta investigação. A partir da nossa análise das 13 obras selecionadas verificámos uma mudança de comportamento no que concerne à manipulação do material tomado por empréstimo musical. *Looking Glass Ties* (2016b) foi sem dúvida uma obra relevante na sua forma de compor. Nesta obra o material tomado por empréstimo surge em grandes quantidades, é proveniente de fontes

⁴³ALZAPUA: recurso técnico usual no flamenco que consiste em tocar uma ou mais cordas com o polegar como se tratasse de um *plectrum*.

diversas e o mesmo encontra-se maioritariamente extremamente dissimulado. Esta forma de esconder o material tomado por empréstimo musical foi modificada nos anos seguintes. Nas obras compostas entre 2004 e 2015 o material tomado por empréstimo musical passa a ser apresentado de forma relativamente evidente. As transformações aplicadas não mascaram o material ao ponto deste ser irreconhecível. Esta visibilidade latente viabiliza a possibilidade deste material operar como agente cultural tal como proposto por Mezter (2003, p 2.). Nestes casos, ao importarmos elementos ao nível da articulação, do tímbre, da formação de grupos melódicos ou da dinâmica podemos contribuir ou acentuar a eventual associação cultural do intérprete e/ou do ouvinte. A partir de 2016 verificámos uma alteração significativa a este procedimento. Em primeiro lugar a quantidade de material tomado por empréstimo musical começa a ser menor. Embora Stephen Goss continue a recorrer ao empréstimo musical, a maioria do material volta a encontra-se extremamente dissimulado ao ponto deste não ser imediatamente identificável. Consequentemente, na perspectiva do ouvinte, a possibilidade do material tomado por empréstimo musical operar como agente cultural é reduzida consideravelmente uma vez que este receptor passa a ter maior dificuldade em reconhecer esse mesmo material. Por outro lado, na perspectiva do intérprete, o aporte cultural, estimulado pelas notas de programa que precedem cada uma das obras de Goss, permanece latente. A caracterização subsequente do material tomado por empréstimo musical, tal como proposta no presente trabalho, vem assim acentuar o já referido aporte cultural. Na tabela 3.73 da página 232 apresentamos uma síntese dos tipos de empréstimos que aos quais Stephen Goss recorreu em cada obra. Numa perspectiva estatística podemos afirmar que a modelagem e a alusão estilística são os tipos de empréstimo aos quais o compositor recorre com maior frequência. Num segundo patamar temos a transcrição e a citação programática e num terceiro patamar, embora em menor número temos a colagem, a paráfrase e o *setting*. Embora esteja fora do âmbito de foco deste trabalho, foi também observado que o compositor continua a explorar o parâmetro ressonância ao longo de cada uma das suas composições para guitarra solo. As texturas sonoras que este compositor constrói dependem da sobreposição de sons e do uso de *campanellas*. A sua procura levou-o a clarificar até quando cada bloco deve ficar a ressoar. Para tal incluiu nas suas partituras símbolos que surgem usualmente outros instrumentos como o piano. Apesar do recurso ao empréstimo de símbolos não usuais neste instrumento o uso dos mesmos não se tornou definitivo nas partituras de Goss o que nos leva a concluir que o compositor ainda está a investigar como poderá clarificar as suas intenções.

Tabela 3.73: Síntese de tipos de empréstimo musical usados por Stephen Goss.

Obra	Moderating	Variations	Paraphrasing	Setting	Cantus firmus	Medley	Quodlibet	Song	Illustration	Transcription	Programmatic	Quotation	Cumulative	Setting	Collage	Patchwork	Extended	Paraphrase
Looking Glass Ties (2001)	X	X	X							X	X						X	
Raise the Red Lantern (2004)	X		X	X						X	X	X						
Sonata for Guitar (2006)	X	X								X	X	X	X					
The Chinese Garden (2007)	X		X							X		X						
El Llanto de los Sueños (2007)	X	X		X						X		X						
Sonatina after a Concerto (2013)	X											X						
Illustrations to the Book of Songs (2014)	X	X								X								
Cantigas de Santiago (2014)	X		X							X	X							
Sonata Capriccioso (2015)											X							
Watts Chappel (2015)	X									X	X						X	X
Sound of Iona (2016)	X																X	
Labyrinth (2016)	X	X		X						X	X	X						X
Cinema Paradiso (2017)	X	X	X							X		X						X
Total	12	2	5	4	3	0	0	10	6	7	1	4	2	1				

4

Recitais

Os três recitais, parte integrante desta investigação e requisito parcial para a conclusão do curso de doutoramento em música e musicologia pela Universidade de Évora, decorreram durante os quatro anos que durou esta investigação. A documentação audiovisual dos três recitais, em conjunto com o registo fonográfico iniciado durante esta investigação e o presente documento escrito, configuram o leque de registos essenciais dos procedimentos narrados neste trabalho.

4.1 Primeiro Recital

O primeiro recital ocorreu a 8 de julho de 2016 no auditório da Escola de Artes Mateus d'Aranda na Universidade de Évora. Nele foram apresentadas três obras, *Looking Glass Ties* (2016b) e *Cantigas de Santiago* (2015b) de Stephen Goss, e o *Nocturnal after John Dowland Op. 70* (1965) de Benjamin Britten (1913-1976).

A escolha destas obras derivou da temática abordada no artigo científico¹ que foi elaborado durante o primeiro ano do doutoramento em música e musicologia na vertente de interpretação na Universidade de Évora. Nesse artigo foi apresentado um modelo de interpretação das *Cantigas de Santiago* (2015b) de Stephen Goss centrado nas possibilidades articulatórias derivadas do sistema de classificação das consoantes quanto ao modo de articulação. A investigação levada a cabo durante a redação desse artigo teve como ponto de partida o artigo sobre o *Nocturnal* que Stephen Goss elaborou, onde este estabelece uma relação interpretativa entre texto e música. O *Nocturnal* (1965) é uma obra que nasce inspirada na canção *Come heavy sleep* do compositor e alaudista renascentista inglês John Dowland (1563-1626), onde a melodia é usada e transformada nas várias variações que antecedem o tema final. Comparando com as *Cantigas de Santiago* (2015b) de Goss verificamos várias semelhanças conceptuais como o uso de melodias de canções de outros autores para servirem de material temático, apresentarem o texto dessas canções como prefácio de forma a elucidar sobre o carácter da obra. Pelas razões referenciadas a inclusão do *Nocturnal* (1965) pareceu-nos natural tendo em conta a sua função inspiradora. A inclusão de *Looking Glass Ties* (2016b) foi motivada pela importância que a mesma tem para a estética composicional de Goss. Durante os procedimentos que antecederam a gravação do registo fonográfico *Stephen Goss Guitar Works Vol.1* Goss (2016d), o compositor referiu em conversa que *Looking Glass Ties* (2016b) mudou a forma como ele compõe para guitarra. Desta forma *Looking Glass Ties* (2016b) teve uma função introdutória ao universo sonoro de Goss. A terceira obra, *Cantigas de Santiago* (2015b), foi a obra central do primeiro recital. Com esta obra pretendeu-se exemplificar e demonstrar o modelo de interpretação proposto no artigo científico. Seguidamente apresentamos as hiperligações para cada uma das obras interpretadas neste 1º recital de doutoramento.

1. *Looking Glass Ties* (2016b) Ligação para o *Youtube*.
2. *Nocturnal after John Dowland Op. 70* (1965) Ligação para o *Youtube*.
3. *Cantigas de Santiago* (2015b) Ligação para o *Youtube*.

4.2 Segundo Recital

O segundo recital decorreu a 10 de Novembro de 2017 no Museu Municipal de Arqueologia de Albufeira pelas 21h00. O programa do segundo recital foi inteiramente preenchido com obras de Stephen Goss. O critério de seleção foi a inclusão de obras com ímpetos geradores distintos e fontes contrastantes. Dessa forma, o programa consistiu na *Sonatina after a Concerto* (2015f), *Sound of Iona* (2016c), *Raise the Red Lantern* e *Life on a String* de *Raise the Red Lantern* (2008b), *The Chinese Garden* (2014b), *Watts Chapel* (2015g) e *El Llanto de los Sueños* (2014c).

A *Sonatina after a Concerto* (2015f) é uma readaptação do seu concerto para guitarra. *Sound of Iona* (2016c) tem como ímpeto inicial a ilha de Iona situada no norte da Escócia e usa material temático de peças aquáticas de Debussy e Ravel. Os andamentos *Raise the Red Lantern* e *Life on a String* de *Raise the Red Lantern* (2008b) surgem a partir de um ímpeto cinematográfico, no entanto, enquanto que *Raise the red Lantern* é uma transcrição de *Das Lied von der erd* (1912) de Gustav Mahler, *Life on a String* é uma obra simbólica e descritiva que ilustra musicalmente e performativamente uma história. *The Chinese Garden* (2014b) usa melodias tradicionais chinesas como fontes. *El Llanto de los Sueños* é uma obra

¹Fonética e articulação - implicações na interpretação (Mourinho, 2019).

que tem um ímpeto gerador literário. Por fim *Watts Chapel* (2015g) tem como ímpeto gerador a capela homónima. Seguidamente apresentamos as hiperligações para cada uma das obras interpretadas neste 2º recital de doutoramento.

1. *Sonatina after a Concerto* (2015f) [Ligaçāo para o Youtube](#).
2. *Sound of Iona* [Ligaçāo para o Youtube](#).
3. *Raise the Red Lantern* de *Raise the Red Lantern* (2008b) [Ligaçāo para o Youtube](#).
4. *Life on a String* de *Raise the Red Lantern* (2008b) [Ligaçāo para o Youtube](#).
5. *The Chinese Garden* (2014b) [Ligaçāo para o Youtube](#).
6. *Watts Chapel* (2015g) [Ligaçāo para o Youtube](#).
7. *El Llanto de los Sueños* (2014c) [Ligaçāo para o Youtube](#).

4.3 Terceiro Recital

O terceiro recital, tal como o primeiro recital, ocorreu no auditório da Escola de Artes Mateus d'Aranda na Universidade de Évora, pelas 10h00 a 21 de Fevereiro de 2020. Neste recital, que marca o fim de mais uma etapa e o culminar desta investigação, serão apresentadas a *Sonata* (2014h), a *Sonata Capriccioso* (2015e), *Labyrinth* (2016a), *Illustrations to The Book of Songs* (2015d), *Time* (2018) e *Cinema Paradiso* (2017). O critério de seleção teve como premissa o tipo de fontes usadas pelo compositor galês em cada obra e assim apresentar obras representativas da sua produção musical. Futuramente serão apresentadas as hiperligações para cada uma das obras interpretadas neste 3º recital de doutoramento.

1. *Illustrations to The Book of Songs* (2015d) [Ligaçāo para o Youtube](#).
2. *Sonata Capriccioso* (2015e) [Ligaçāo para o Youtube](#).
3. *Labyrinth* (2016a) [Ligaçāo para o Youtube](#).
4. *Cinema Paradiso* (2017) [Ligaçāo para o Youtube](#).
5. *Sonata* (2014h) [Ligaçāo para o Youtube](#).

Considerações Finais

Este trabalho é o corolário do percurso iniciado no mestrado em música no ano de 2009 onde foram realizadas as nossas primeiras incursões na música de Stephen Goss. A investigação realizada, já no âmbito do doutoramento em música e musicologia da Universidade de Évora permitiu-nos assim, desenvolver uma das linhas de pesquisa sugeridas no nosso trabalho de 2011, nomeadamente a influência das fontes na interpretação da música para guitarra de Stephen Goss. Como tal centrámos este trabalho no campo de investigação de *musical borrowing*/emprestímo musical definido por Burkholder (1994). A sua classificação dos diversos tipos de empréstimo musical conferiu-nos os recursos que viabilizaram a identificação do material externo que Goss modificou.

No decorrer deste labor foi possível confluir a diversa e dispersa informação sobre este compositor. No primeiro capítulo analisámos as entrevistas concedidas pelo compositor ao longo dos anos que, em conjunto com a produção científica sobre o próprio, viabilizaram a construção do *corpus* central para este trabalho. Esse *corpus* permitiu-nos compreender o processo composicional de Goss e as cinco etapas pelo qual o mesmo passa, nomeadamente os cinco estádios de composição usados, *ímpeto, ideias, desenho, encontrar boas notas e refinamento*. Goss é um compositor metódico, com um processo composicional estruturado, sustentado por uma pesquisa inicial de relevância extrema para o resultado final da composição. Esta pesquisa, que deriva de um *ímpeto* inicial muitas vezes proposto pelo dedicatário, é fundamental para o desenvolvimento de todo o processo. Os contextos são formados em consequência do *ímpeto* inicial sendo aqui que germinam as ideias para os possíveis materiais externos a usar. Ao passar para o *desenho* passa a definir a estrutura de toda a obra para depois poder procurar as *boas notas*. Estas notas surgem da manipulação do material externo selecionado, na adição de material original e no processo de integração de ambos. Por fim a obra é *refinada* com a inclusão de dinâmicas, articulações e restantes detalhes.

As várias descrições das colaborações entre Goss e os diversos intérpretes/dedicatários possibilitaram verificar o impacto das mesmas no processo de composição deste compositor. Como vimos, enquanto que as relações colaborativas com intérpretes inferem no *ímpeto* inicial, o elemento gerador de qualquer obra de Goss, as relações interativas com intérpretes permitem encontrar soluções e possibilidades técnicas e performativas que poderiam não ser encontradas de outra forma.

Abordámos igualmente a forma como Stephen Goss explora a guitarra. Como foi relatado, para Goss, o elemento central a controlar é a ressonância física do instrumento. As texturas sonoras são criadas com recurso a *campanelas* e a configurações de acordes que valorizam a ressonância do instrumento. Desta forma Goss obtém um maior efeito de *legato* e cria a ilusão de uma maior sustentação sonora do que o instrumento oferece. Esta gestão da ressonância revelou-se fundamental no processo de digitação de cada obra, uma vez que a sonoridade resultante pretendida pelo compositor depende do controle deste elemento.

O portfólio de composições que Goss elaborou aquando da realização do seu doutoramento ofereceu um entendimento aprofundado sobre a sua técnica composicional, nomeadamente ao nível dos filtros usados para mascarar e/ou modificar material externo, revelou também o seu interesse por relações matemáticas como as que obteve ao recorrer aos quadrados mágicos que permitiam criar sequências aleatórias. Processos esses que, apesar de já não serem usados da mesma forma, vieram a moldar toda a sua abordagem composicional nomeadamente na forma como mascara o material tomado por empréstimo musical.

De forma a sintetizar alguma da informação encontrada produzimos tabelas nas quais catalogámos a obra para guitarra solo de Goss quanto ao *ímpeto* gerador, quanto ao tipo de composição, quanto ao tipo de fonte usada e quanto à influência na interpretação. Em anexo disponibilizámos também diversas tabelas onde catalogámos a sua produção musical tendo em conta a formação instrumental, destacámos a sua produção para guitarra solo com informação detalhada sobre o ano de composição, ano de publicação, dedicatário, primeira gravação comercial e respetiva editora.

No segundo capítulo, centrado nos procedimentos interpretativos, começámos por descrever cada um dos elementos que podem ser moldados numa interpretação atendendo às características do instrumento

usado, neste caso a guitarra. Primeiramente abordámos os elementos condicionados pela natureza física do instrumento, sendo eles o timbre a dinâmica e a articulação e seguidamente os elementos de natureza universal, no sentido que não são condicionados por um instrumento específico ou seja a formação de grupos melódicos e a agógica. Em suma, enquanto que o timbre e dinâmica são definidos em conjunto com o transitório de ataque de um som, a articulação é definida pelo *terminus* ou fim desse mesmo som e sempre pela forma como o primeiro som se relaciona com o som subsequente no que concerne ao silêncio que os separa. A formação de grupos melódicos, ou seja, a construção e atribuição de um significado musical é da inteira responsabilidade do intérprete. Uma interpretação é por definição uma das leituras possíveis dos eventos musicais contidos numa partitura. Dessa forma, as opções tomadas derivam da informação que o intérprete tem ao seu dispor e da forma com opta por usar a mesma. A segunda parte desse capítulo consistiu na apresentação dos procedimentos interpretativos a adotar consoante o tipo de fonte usada por Goss. As fontes usadas pelo compositor galês foram divididas em dois tipos, música vocal e música instrumental. Para a música vocal desenvolvemos um processo no qual usamos o texto incluso às melodias empregues por Goss como mapa para a reprodução das inflexões de cada palavra, inflexões essas que designamos por micro articulações. Para tal recorremos ao sistema de classificação de consoantes quanto ao modo de articulação utilizado em fonética para identificar pontos de stress e/ou ênfase nas consoantes. Esses pontos são depois reproduzidos nas notas correspondentes da melodia usada. A consulta dos textos também oferece informação sobre os grupos melódicos a formar conferindo a possibilidade formar grupos melódicos que equacionem essa nova informação. Para a música instrumental, para além do replicar da articulação e de grupos melódicos, propusemos uma modulação do timbre que equaciona não só o instrumento na qual a linha melódica é usada, tal como é elaborada na tradição Segoviana, mas que também possa emular o espetro sonoro da instrumentação recorrendo à ampla paleta de timbres da guitarra modificando o ponto de contacto da mão direita e/ou o posicionamento da mesma em relação ao cavalete ou a braço da guitarra.

O terceiro capítulo consistiu na aplicação dos procedimentos expostos anteriormente a cada uma das treze obras para guitarra solo de Stephen Goss compostas entre 2001 e 2017. Aqui apresentamos as fontes usadas em cada uma das obras, uma análise estrutural e aplicamos os procedimentos interpretativos propostos tendo por base as fontes encontradas. No decorrer da aplicação dos procedimentos interpretativos verificámos uma modificação ao nível da presença das fontes usadas. Nas primeiras obras, com a excepção de *Looking Glass Ties* (2016b), a localização do material fonte era consideravelmente evidente, no entanto, com o passar dos anos Stephen Goss começou a esconder e a sobrepor o material ao ponto do mesmo não ser rapidamente identificado. Outra aspeto também verificado foi a diminuição da quantidade do material usado por empréstimo musical. Apesar da natureza prescritiva das possibilidades aqui apresentadas não pretendemos que as mesmas restrinjam a liberdade criativa do intérprete. O intento é oferecer um entendimento sobre as fontes usadas e a forma como as mesmas podem inferir no carácter e na interpretação da obra. Procurámos também conferir ao intérprete uma paleta de escolhas que possam auxiliar, sustentar e fundamentar as decisões por si tomadas. Os procedimentos propostos neste trabalho permitem assim obter uma caracterização das diversas linhas melódicas, dos fragmentos e das texturas do material tomado por empréstimo musical por Stephen Goss, modificando o timbre, a articulação ou mimetizando o fraseado. Ao optar por empregar estes procedimentos o intérprete tem a possibilidade de criar uma *orquestração* em cada obra de Goss, que assenta na diferenciação consciente e fundamentada com base nas características do material tomado por empréstimo musical presente na nova realidade sonora. A identificação do material temático tomado por empréstimo musical e a subsequente caracterização do mesmo vai ao encontro do conceito de agente cultural de Metzer 2003. Desde que o grau de reconhecibilidade do material temático seja elevado, ou seja, nos casos em que a manipulação do material seja reduzida e que o mesmo esteja a ocupar uma posição evidente dentro da nova obra, incrementa exponencialmente a probabilidade do mesmo suscitar as referidas associações. Estas associações culturais podem ocorrer não só no ouvinte mas principalmente no intérprete, e no caso da música de Stephen Goss, as mesmas já são sugeridas à partida com as notas de programa inclusas em cada obra. Assim os procedimentos desenvolvidos nesta investigação conferem ao intérprete a possibilidade de enfatizar essa associação aproximando o timbre, o fraseado e a

articulação ao das fontes usadas.

No quarto capítulo apresentámos as obras interpretadas em cada um dos recitais. Ao elaborarmos o programa de cada um dos recitais procuramos que os mesmos incorporassem repertório que exemplificasse os diversos tipos de empréstimo musical explorados por Stephen Goss. Mesmo no primeiro recital, o único que integrou obras de outros compositores, tivemos a preocupação de incluir uma obra que partilhasse um elo em comum com as obras de Goss. Neste caso a obra escolhida foi o *Nocturnal op. 70* (1965) de Benjamin Britten, uma obra que usa uma canção de John Dowland como ponto de chegada para um conjunto de variações. As restante obras são da autoria de Stephen Goss. Optámos por combinar as várias obras de forma a que, em cada recital, fosse possível apresentar uma diversidade no que diz respeito ao empréstimo musical, ao ímpeto inicial e consequentemente aos procedimentos aplicados.

Ao terminarmos mais uma etapa no estudo da obra para guitarra de Stephen Goss temos como contributo da mesma os objetivos alcançados, nomeadamente a divulgação de novo repertório para guitarra solo através do desenvolvimento de um projeto que consiste na gravação fonográfica das obras para guitarra solo de Stephen Goss tendo o primeiro volume sido gravado em 2016d com o apoio da Câmara Municipal de Albufeira, Direção Regional de Cultura do Algarve e editado em 2017 pela Musica XXI, uma associação cultural sediada em Faro. Os diversos recitais realizados ao longo do período temporal ocupado por este trabalho incluíram sempre a música para guitarra de Goss, o que nos permitiu registar os mesmos em vídeo e assim disponibilizar-los nas plataformas digitais promovendo e divulgando estas obras. Foi também nossa intenção contribuir para o conhecimento dos estudos sobre performance no que concerne às escolhas interpretativas. As opções tomadas pelos intérpretes no processo de construção de uma interpretação são por vezes justificadas pelo seu conhecimento tácito, também designado por intuição musical, saber esse que resulta do conjunto das experiências e aprendizagens formais e informais, conscientes e inconscientes que são adquiridas ao longo de anos. Os procedimentos propostos nesta investigação procuram contribuir para a tomada de escolhas conscientes, fundamentadas que incrementam por um lado o auto-conhecimento do intérprete no que concerne ao seu já referido conhecimento tácito, e por outro configuram-se como ferramentas que podem auxiliar a compreensão e análise de interpretações de outros intérpretes. Temos consciência que a reflexão aqui apresentada não é fechada, nem temos a pretensão de que a mesma seja definitiva. Os procedimentos propostos foram usados dentro de um contexto específico e centrados na música para guitarra solo de Stephen Goss composta entre os anos 2001 e 2017, no entanto, no nosso entender estes procedimentos podem integrar o leque de ferramentas que o intérprete tem à sua disposição aquando da construção da sua interpretação de uma dada obra musical. As linhas de conduta aqui delineadas podem ser equacionadas no âmbito de outras pesquisas, nomeadamente ao nível da didática ou em contextos performativos como na música de câmara. No âmbito da didática, os procedimentos aqui propostos, podem ser usados como ferramentas de aprendizagem que fomentam a reflexão e auxiliam nas escolhas interpretativas em obras que derivem de canções ou usem o empréstimo musical. Na música de câmara com canto são frequentes as pequenas flutuações no pulso da música, muitas delas motivadas por necessidades articulatórias impostas pela correta dicção do texto. Assim em conjuntos onde integram vozes, entender o modo de articulação das consoantes pode contribuir para uma melhor junção dos instrumentistas ao valorizar os mesmos pontos de stress e/ou acentuação correspondentes a palavras com relevância expressiva. Desta forma texto e música podem ser trabalhados em conjunto e equacionados em igualdade na construção de uma interpretação.

A

Lista de Obras de Stephen Goss

Tabela A.1: Lista de obras para Orquestra e Grandes Ensembles.

Nome da Obra	Instrumentação	Ano
The Paganini Concerto	Gtr e Orq	2014
Concerto for Five	VI, Sax, VLc, Pn, Cb e Orq	2013
Piano Concerto	Pn e Orq	2013
Guitar Concerto	Gtr e Orq	2012
Songs of the Solar System	Coro SSA, coro uníssono e Hrp	2012
The Shard	grande Orq	2011
The Albéniz Concerto	Gtr e Orq	2009
Cottleston pie	Coro SSAATTBB	2001
Arcadia	19 Str solistas	1996
Dreamchild	S e grande ensemble	1995
Savior of the World	Coro SATB e Org	1992
Hymnen na die Nacht	S, Bar, e Orq	1985

Tabela A.2: Lista de obras de Música de Câmara.

Nome da Obra	Instrumentação	Ano
The Flower of Cities	VI, duas Guit, CB e Prc	2012
Northern Lights	Fl, Cl Baixo (Cl em sib e Sax soprano opcional) e Gtr	2010
Reflections on the Garden of Cosmic Speculation	Fl(Pcl e FL alto), CL baixo (CL em C e Sax soprano) e Gtr	2010
Variations on a Burns Air: Scherzo	Quarteto com Pn	2009
Preludio and Gnossiene	VLc, Pn e Cb	2008
Unesay dreams	Quarteto de Sax	2006
Frozen Music	Gtr, VI, Vla e VLc	2006
Drums and trumpets	6 Trp e Timp	2005
The Garden of Cosmic Speculation	VI, VLc, Cl baixo e Pn	2004
Tango. The White Queen	VI, bnd, Gtr, Pn e Cb contrabaixo	2003
Spin	6 dançarinos, Fl, Sax soprano, Pn, Gtr, Sit, video e eletrônica	2003
Trumpets and Clocks	4 Trp, 2 Tbn e Timp	2002
Tango	Cl, Acord, Vib, Cimb, Cb e dançarino	2001
One-Nill	quinteto de Sopros	1994

Tabela A.3: Lista de obras para Solos e Duos.

Nome da Obra	Instrumentação	Ano
Songs of Ophelia	S e Gtr	2016
The Miller's Tale	Trb	2015
The Book of Songs	T e Gtr	2014
River Winds	VI e Pn	2011
Caught Between	VI e Pn	2011
The Seao of the Edge	Fl	2010
Americal Pastoral	VI e Gtr	2010
The Autumn Song II	VI (ou Fl) e Pn	2010
The Autumn Song	VI (ou Fl) e Gtr	2009
Welsh Folksongs	Voz e Gtr	2008
Welsh Folksongs	Ins. melódico e Guitarra	2008
From Honey to Ashes	Fl e Gtr	2007
Dark Knights and holy Fools	Prc e Gtr	2006
Gymnopédies after Erik Satie	Fl e Pn	2003
Defying Gravity	Voz e Gtr	1997
Under Milk Wood Songs	S e Gtr	1990
Six Inventions	Vlc	1986

Tabela A.4: Lista de Obras para Multiplas Guitarras

Nome da Obra	Instrumentação	Ano
Talking Drums	Duo de Gtr	2016
Mahler Lieder	Quarteto de Gtr	2011
Still the Sea	Duo de Gtr	2009
Welsh Folksongs	Duo de Gtr	2008
The Raw and the Cooked	Duo de Gtr	2004
Gnossiennes after Erik Satie	Quarteto de Gtr	2002
Lachrymae	Quarteto de Gtr	2001
Carmen Fantasy	Quarteto de Gtr	1998
Tempo of Three Quartered	Orquestra de Gtr	1993
Under Milk Wood Variations	Quarteto de Gtr e narrador (opcional)	1989

Tabela A.5: Lista de Obras para Piano Solo.

Nome da Obra	Instrumentação	Ano
Paino Cycle	Pn	2012
Portrait and Landscapes	Pn	2010
Rough Music	Pn e voz falada	2009
Interludes	Pn	2008
Invisible Starfall	Pn	2003
An ideal Insomnia	Pn	2002

Tabela A.6: Lista de obras - Guitarra Solo.

Titulo da Obra	Data de Composição	Data de Publicação	Dedicatário	1ª Gravação	Editora
Cinema Paradiso	2017	2017	Zoran Dukic	n.d.	n.d.
Labyrinth	2016	2016	Ricardo Iznaola	n.d.	n.d.
				Stephen Goss	Edições
Sound of Iona	2016	2016	Rui Mourinho	Guitar Works Vol.1	MusicaXXI © 2016
Watts Chapel	2015	2016	Michael Partington	n.d.	n.d.
Sonata Capricioso	2015	2016	Ekachai Jerakul	n.d.	n.d.
Cantigas de Santiago	2014	2015	David Russell	n.d.	n.d.
Illustrations to the Book of Songs	2014	2015	Xuefei Yang	n.d.	n.d.
Sonatina after a Concerto	2013	2015	Carlo Marchione Richard Hand Jonathan Leathwood	n.d.	n.d.
Marylebone Elegy	2012	2014	Richard Hand	Stepping Stones	JCW2 © 2013
El Llanto de los Sueños	2007	2014	David Russell	For David	Telarc © 2009
The Chinese Garden	2007	2014	Xuefei Yang	40 degrees North	EMI Classics © 2008
Sonata for guitar	2006	2014	Michael Partington	Frozen Music	CACD0711 © 2007
Raise the Red Lantern	2004	2004-2014	Xuefei Yang	Si Ji	GSP1028CD © 2005
Looking Glass Ties	2001	2003 2016	Allan Neve Rui Mourinho	Stephen Goss Guitar Works Vol.1	Edições MusicaXXI © 2016
E	1996	Não publicada	n.d.	n.d.	n.d.
Three miniatures	1986	Não publicada	n.d.	n.d.	n.d.

Tabela A.7: Lista de obras de Arranjos e Cadências.

Nome da Obra	Instrumentação	Ano
Die Forelle, Frulingsglaube, Heidenroslein, and Lachen und Weinen, de Schubert	Voz, Mand, Gtr e Vlc	2016
The Rose and the Nightingale, de Rimsky-Korsakov	Voz, Mand, Gtr e Vlc	2016
o e La Conochia de Donizetti	Voz, Mand, Gtr e Vlc	2016
O mio Babbino Caro de Puccini	Voz, Mand, Gtr e Vlc	2016
Vocalise de Rachmaninoff	Voz, Mand, Gtr e Vlc	2016
Alborada del Gracioso de Ravel	Duo de Gtr	2015
Theme from Stephen Ward de Andrew Lloyd Webber	Gtr Solo	2013
Bolero de Ravel	Gtr e Orq	2013
De Usuahia a la Quica de Santaolalla	Gtr Solo	2013
Libertango de Piazzolla	Gtr e Str	2012
Oblivion de Piazzolla	Guitr e Str	2012
Por uma cabeça de Gardel	Gtr e Str	2012
Quizás, quizás, quizás de Farré	Gtr e Str	2012
La Cumparsita de Matos Rodriguez	Gtr Solo	2012
Cadênciaria para Concerto em A K219 de Mozart	VI	2011
Cadênciaria para Concerto em A K216 de Mozart	VI	2008
Navarra de Sarasate	2 VI, Gtr e Orq	2008
Silent Night de Franz Bruber	solista, Coro SATB e Gtr	1996
Away in a Manger de William Kirkpatrick	Solista e Gtr	1996
Winter, das quatro estações RV297 de Vivladi	Quarteto de Gtr	1996
Concerto em Ré, RV93 de Vivaldi	Quarteto de Gtr	1996
Lieder de Brahms	Voz e Gtr	1993
Capriccio Espagnol de Rimsky-Korsakov	Quarteto de Gtr	1992
Three Songs de Purcell	Voz e Gtr	1991
Facade (selection) de Walton	Quarteto de Gtr	1990
Voi che sapete, das Bodas de Figaro de Mozart	Voz e Gtr	1990
Suite de Leutennat Kijé de Prokofiev	Quarteto de Gtr	1989
Five Songs de Charles E.Ives	Voz e Gtr	1989
Folksongs de Benjamin Britten	Voz e Gtr	1989
All the things you are de Jerome Kern	Voz e Gtr	1989
Threepenny opera Suite de Kurt Weill	Quarteto de Gtr	1988
Four Pieces from the First Book of Consort Lessons de Thomas Morley	Quarteto de Gtr	1988

Tabela A.8: Lista de obras - Música Educacional.

Nome da Obra	Instrumentação	Ano
Learn and Conquer Guitar Repertoire with Xuefei Yang (4 volumes)	Gtr Solo	2015
Japanese Water Garden	Gtr Solo	2007
Guildford Life	Fl, Cl, Fbsl, Prc, Gtr, GtrB,e Pn	2007
London Massala	Cl, Prc, Gtr, 2 Vn, Sit, 4 VI, 3 Tbl, 3 Mrd e vozes	2005
Music Medals Pieces	Duo, trio e quarteto de Gtr	2003
Milonga	Gtr Solo	1999
EGTA Series 'Solo Now'	Gtr Solo	1994
Gamelan	Duo de Gtr	1994

B

Biografia de Stephen Goss

Stephen Goss, nasceu em 1964 em Carmarthenshire, País de Gales, Inglaterra. Estudou na Royal Academy of Music em Londres e nas Universidades de Bristol e Londres onde completou o seu doutoramento. Estudou composição com Edward Gregson (b.1945), Robert Saxton (b.1953), Peter Dickinson, (b.1934), Anthon Payne (b.1936) e guitarra com Michael Lewin. Stephen Goss é professor catedrático, tem a seu cargo o departamento de Composição, é Diretor de investigação na Universidade de Surrey no Reino Unido, é professor de Guitarra na Royal Academy of Music em Londres. É também diretor do International Guitar Research Centre.¹ Faz parte do corpo editorial da *Guitar Forum* e escreve para a *19th Century Music Review*. Ministrou diversas palestras e classes magistrais em muitos dos conservatórios de renome mundial, incluindo: a Royal Academy of Music, a Royal College of Music, a Guildhall School of Music and Drama em Londres o Robert Schumann Hochschule em Düsseldorf, o Conservatório de San Francisco e o Instituto de Música de Cleveland em Ohio. Em 1999 foi convidado para Associado Honorário da Royal Academy of Music pelas suas realizações profissionais. Como guitarrista, Stephen Goss ganhou vários prémios, incluindo o Julian Bream Prize.² Trabalhou com muitos dos principais compositores da atualidade as obras para guitarra solo destes últimos, destacando-se Toru Takemitsu (1930-1996), Hans Werner Henze HENZE (1926-2012) e Elliot Carter (1908-2012). Tocou e gravou com uma série de ensembles de música contemporânea tais como *Jane's Minstrels*, *Gemini* e o *Brunel Ensemble*, assim como com a *Sinfonietta* de Bournemouth, a *English Sinfonia* e outras orquestras. Stephen fez diversas turnês e gravou extensivamente com o quarteto de guitarras *Tetra*. Também se apresentou ao lado de John Williams (b.1941), guitarrista australiano e uma das figuras de referência da história da guitarra: com uma discografia extensa. E do guitarrista de flamenco espanhol Paco Peña (b.1942) Goss (2014i).

(tradução livre)

O interesse de Stephen Goss pela guitarra ocorreu aos sete anos, com esta idade queria ser uma estrela Pop. Por essa razão os pais de Goss procuraram um professor na cidade de Swansea onde residia. Por volta dos dez, onze anos já escutava intencionalmente bastante música clássica e quando chega ao ensino secundário teve a oportunidade de aprender um instrumento gratuitamente, tendo optado pelo violino. Este instrumento ocupou o lugar da guitarra por muito tempo pois Goss teve uma grande vontade de entrar em orquestras. Para isso, com quinze anos conseguiu ser aprovado em todos os graus de avaliação do instrumento (Saba, 2004, p. 29). Quando obteve uma bolsa de estudo para frequentar a Weels Cathedral School e estudar composição violino e guitarra verificou que o mundo estava repleto de violinistas fantásticos e por essa razão reorientou os seus estudos para a guitarra. Consequentemente, sendo o único guitarrista na escola de música deparou-se com muitas oportunidades (Saba, 2004, p. 29). A Weels Cathedral School tinha uma ligação com a Royal Academy of Music o que permitiu a Goss estudar com Michael Lewin em Londres semanalmente durante sete anos. Com este professor aprendeu a ser disciplinado e metódico (Saba, 2004, p. 30). Mais tarde na mesma Royal Academy, Goss fez o seu mestrado em música na vertente interpretação, numa altura em que estava focado em música contemporânea. Após o fim dos seus estudos na Royal Academy of Music, Goss continuou a aperfeiçoar-se na guitarra tendo ido estudar com Gilbert Biberian (b. 1944). Este último tinha uma abordagem diametralmente oposta a Michael Lewin. Com Biberian cada encontro era uma surpresa, por vezes a aula servia para longas conversas sobre literatura, poesia, história e política. Foi Biberian que aconselhou Goss a tornar-se um compositor e foi por incentivo deste que Goss voltou a escrever (Saba, 2004, p. 31). Assim Goss prosseguiu os seus estudos, inscreveu-se

¹International Guitar Research Centre: Centro de Investigação, inaugurado em Março de 2014, cujo âmbito de estudo encontra-se centrado na Guitarra. Tem como objetivo estabelecer-se como uma incubadora para a investigação centrada na guitarra em todas as suas representações musicais. Este centro trabalha com próxima afiliação com diversos parceiros internacionais tais como o IGF (International Guitar Foundation) e o IGRA (International Guitar Research Archive) Surrey (2015).

²Julian Bream Prize: Concurso de Guitarra da Royal Academy of Music destinado aos alunos desta instituição.

no doutoramento em composição pois queria escrever obras de grandes dimensões, desejava ser um melhor compositor com mais técnica e queria aprender mais.

Apesar do incentivo de Biberian ter sido determinante no prosseguimento de estudos em composição de Goss, o interesse deste último pela arte de combinar os sons e o desejo de se tornar um compositor surgiu bastante cedo. Aos oito anos já escrevia pequenas peças para guitarra, sendo de sua autoria as primeiras obras que tocou em concertos (Saba, 2004, p. 29). Os seus estudos superiores em composição decorreram na *Bristol University*, onde estudou com Robert Saxton. Este questionava Goss constantemente sobre aspectos analíticos em grande detalhe (Saba, 2004, p. 30). Os estudos de composição com Edward Gregson tiveram também grande impacto em Goss pois enquanto que com Saxton a estrutura, a harmonia e o uso do material eram sempre realçados, com Gregson tudo era mais prático. Ele propunha por exemplo, que Goss escrevesse uma peça para trompa com cerca de dois minutos para um trompista que estaria presente na aula seguinte. Estas propostas de trabalho levaram Goss a trabalhar todos os instrumentos de orquestra e posteriormente às várias combinações de instrumentos. Gregson dava todas as informações práticas de como escrever para os vários instrumentos e Goss podia ouvir o resultado imediatamente (Saba, 2004, p. 30). Tendo seguido a sugestão de Biberian, Goss prossegue os seus estudos em composição inscrevendo-se no doutoramento em composição. Neste novo ciclo de estudos teve como supervisor Peter Dickinson que impôs uma moratória na composição para guitarra. Dickinson partilhava o interesse de Goss no uso de citações e referências o que tornou esta aprendizagem ainda mais estimulante (Saba, 2004, p. 31). A produção musical de Stephen Goss conta com obras orquestrais e grandes ensembles,³ música de câmara,⁴ duos e solos,⁵ múltiplas guitarras,⁶ piano solo,⁷ arranjos e cadências,⁸ música educacional⁹ e obras para guitarra solo.¹⁰

³Ver anexo A.1 na página 242.

⁴Ver anexo A.2 na página 242.

⁵Ver anexo A.3 na página 243.

⁶Ver anexo A.4 na página 243.

⁷Ver anexo A.5 na páginas 243.

⁸Ver anexo A.7 na página 245.

⁹Ver anexo A.8 na página 246.

¹⁰Ver anexo A.6 na página 244.

C

Notas de Programa

C.1 Notas de Programa do primeiro recital



I Recital

Aspectos técnico-interpretativos na obra para guitarra solo de Stephen Goss composta entre 2001 e 2017 – A influência das fontes no desenvolvimento de uma interpretação

Rui Miguel Ramos Mourinho

Proposta de Recital apresentado à Universidade de Évora para obtenção do Grau de Doutor em Música e Musicologia
Especialidade: Interpretação

DOCENTES: Professor Doutor Benoît Gibson

ÉVORA, Março 2016



INSTITUTO DE INVESTIGAÇÃO E FORMAÇÃO AVANÇADA



Contactos:

Universidade de Évora
Instituto de Investigação e Formação Avançada - IIFA
Palácio do Vimioso | Largo Marquês de Marialva, Apart. 94
7002-554 Évora | Portugal
Tel: (+351) 266 706 581
Fax: (+351) 266 744 677
email: iifa@uevora.pt

Figura C.1: Notas de Programa do 1º Recital- Página 1

Programa

Looking Glass Ties* – Stephen Goss (b. 1964)

1. Invisible starfall
2. Some Like It Hot
3. Sonata K25
4. In this Style 10/6
5. Late Music

Nocturnal after John Dowland Op.70 - Benjamin Britten (1913-1976)

1. Musingly
2. Very Agitated
3. Restless
4. Uneasy
5. March-like
6. Dreaming
7. Gently Rocking
8. Passacaglia
9. Slow and Quiet

Cantigas de Santiago - Stephen Goss (b. 1964)

1. Quen a Virgen ben servirá
2. Ondas do mare de Vigo
3. Como podem ser sas culpas
4. Kyrie Trope
5. A madre de Deus
6. Ay ondas que eu vin veer
7. Non é gran cousa se sabe

* Estreia Nacional – edição revista dedicada a Rui Mourinho.

Figura C.2: Notas de Programa do 1º Recital- Página 2

Notas de Programa

Looking Glass Ties (2011- rev. 2016) – Stephen Goss (b.1964)

A ideia inicial deste grupo de peças partiu da capa do álbum *Sgt. Pepper* dos Beatles da autoria de Peter Blake. A icônica imagem justapõe 61 figuras públicas aparentemente não relacionadas desde Marilyn Monroe a Albert Einstein, de Lewis Carroll a Bob Dylan. Os 5 camaleões que constituem *Looking Glass Ties* são readaptações de peças existentes apresentadas num novo olhar e de uma perspetiva diferente – peças através de um copo de vidro. Existem mudanças estilísticas abruptas entre andamentos e o nível de transformação ao qual o material temático é submetido varia consideravelmente de peça para peça. *Some like it Hot*, originalmente retirado de uma pequena entrada da partitura de Bernard Herrmann do filme *Fahrenheit 451* de Truffaut, fica completamente subterrada por outras referências. Já a *Sonata K.25* é uma transcrição de uma sonata completa de Scarlatti transformada pela adição de algumas notas extras e pela instrução de interpretar ao estilo romântico da gravação de Mikhail Pletnev de 1995. *In his Style 10/6* refere-se à festa de Chá do chapéiro louco de Alice no País das Maravilhas, a música é uma versão altamente distorcida da canção *Le Chapelier* com texto de René Chaloupe de Erik Satie. A obra *Viola in My Life* de Morton Feldman fornece o modelo rítmico para *Invisible Starfall* e *Late Music* está construída a partir de fragmentos de duas peças escritas no fim da vida de Tchaikovsky (6ª Sinfonia) e Beethoven (quarteto de cordas Op.132). A preocupação de Goss não é que a audiência reconheça as várias referências e citações, mas com as possibilidades descobertas quando trabalho com o material temático de outros compositores.

Nocturnal after John Dowland Op. 70 (1963) – Benjamin Britten

Composta para o guitarrista inglês Julian Bream, o *Nocturnal op. 70*, é uma das obras mais importantes do repertório da guitarra clássica da primeira metade do séc. XX. Formalmente é um conjunto de variações sobre a canção ‘Come Heavy Sleep’ do alaudista e compositor inglês John Dowland com a particularidade de da forma tema e variações ser invertida. Aqui o tema de Dowland só surge no fim da obra simbolizando o repouso final que precede as várias variações não tonais.

Cantigas de Santiago (2014) – Stephen Goss (b. 1964)

Cantigas de Santiago é uma adaptação moderna de música medieval associada ao *Camino*. Esta antiga rota de peregrinos é direcionada ao altar de Santiago (*St. James*) na catedral de Santiago de Compostela na Galiza no noroeste de Espanha. As peças recebem inspiração de três fontes: as *Cantigas de Santa Maria*, as *Cantigas de Amigo* e o *Codex Calixtinus*.

As *Cantigas de Santa Maria*, uma vasta coleção de mais de 400 peças monódicas, constituem uma das joias das canções vernáculas medievais europeias. A coleção foi compilada pelo rei Afonso X *EL Sabio* entre 1250 e 1280. As *Cantigas* narram os milagres da Virgem Maria. Os seus textos são vividos, terra a terra, frequentemente obscenos e humorescos.

O Jogral Martin Codax escreveu as suas *Cantigas de Amigo* na segunda metade do séc. XIII. Estas são as mais antigas canções

Figura C.3: Notas de Programa do 1º Recital- Página 3

seculares ibéricas existentes. Uma jovem mulher, olhando para o mar ao longo da baía de Vigo, espera o regresso do seu amante que embarcou numa longa e difícil viagem. O seu humor muda de esperança para resignação quando ela se apercebe que certamente não o voltará a encontrar novamente.

O *Codex Calixtinus* é um manuscrito iluminado do séc. XII. Escrito como um guia de viagem, uma antologia de informação e conselhos para os peregrinos que seguiam o *Camino*. O manuscrito também inclui encontra o *Kyrie Trope*, *Cunctipotens genitor*. As canções extraídas das *Cantigas de Santa Maria* formam o esqueleto das minhas *Cantigas de Santiago* com interlúdios extraídos das outras duas fontes. O conjunto é organizado em três pares de andamentos que circundam o *Kyrie Trope*, onde este funciona como o centro estético. Nos dos lados do *Kyrie Trope*, temos pequenos e vivos interlúdios retirados das *Cantigas de Santa Maria*. Flanqueando esses dois estão duas lentes e refletidas *Cantiga de Amigo*. Este conjunto é finalizado por um segundo par de *Cantigas de Santa Maria*.

Goss selecionou sete peças para as *Cantigas de Santiago* porque o sete é um número de com um significado na fé Católica. É o número simbólico da caridade, graça e do Espírito Santo. É o termo que representa a perfeição. Existem sete sacramentos, sete virtudes do Espírito Santo, sete pecados mortais, sete alegrias e sete tristezas da Nossa Senhora.

Enquanto que as melodias são relativamente diretas para decifrar a partir das fontes medievais, os ritmos são mais ambíguos - originando uma panóplia de diferentes interpretações nas gravações modernas. Esta readaptação usa o contorno melódico original, mas o ritmo foi livremente adaptado a partir das realizações contemporâneas disponíveis. Goss harmonizou e ornamentou a melodia monofônica da Cantiga usando uma variedade de estilos e texturas. Também

adicionou introduções, interlúdios e poslúdios. Em contraste, a adaptação do *Kyrie Trope Cunctipotens genitor* é muito próxima da fonte original. O cantoção do *Kyrie* é ouvido na voz grave e o *organum* livre flutua em cima deste.

Compositores

Stephen Goss, nasceu em 1964 em Carmarthenshire, País de Gales, Inglaterra. Estudou na Royal Academy of Music em Londres e nas Universidades de Bristol e Londres onde completou o seu doutoramento. Estudou composição com Edward Gregson Robert Saxton Peter Dickinson, Anthon Payne guitarra com Michael Lewin. Enquanto professor catedrático tem a seu cargo o departamento de Composição, é Diretor de investigação na Universidade de Surrey no Reino Unido, é professor de Guitarra na Royal Academy of Music em Londres e é diretor do International Guitar Research Centre. Faz parte do corpo editorial da ‘Guitar Forum’ e escreve para a ‘19th Century Music Review’. Ministrou diversas palestras e classes magistrais em muitos dos conservatórios de renome mundial, incluindo: a Royal Academy of Music, a Royal College of Music, a Guildhall School of Music and Drama em Londres o Robert Schumann Hochschule em Düsseldorf, o Conservatório de San Francisco e o Instituto de Música de Cleveland em Ohio. Em 1999 foi convidado para Associado Honorário da Royal Academy of Music pelas suas realizações profissionais. Como guitarrista, Stephen Goss ganhou vários prémios, incluindo o *Julian Bream Prize* Trabalhou com muitos dos principais compositores da atualidade as obras para guitarra solo destes últimos, destacando-se Toru Takemitsu Hans

Figura C.4: Notas de Programa do 1º Recital- Página 4

Werner Henzee Elliott Carter Tocou e gravou com uma série de ensambles de música contemporânea tais como Jane's Minstrels, Gemini e o Brunel Ensemble, assim como com a Sinfonietta de Bournemouth, a English Sinfonia e outras orquestras. Stephen fez diversas turnês gravou extensivamente com o quarteto de guitarras Tetra. Também se apresentou ao lado de John William do guitarrista de Flamenco Paco Peña.

Benjamin Britten, nasceu em 1913 em Lowestoft e faleceu em 1976 em Aldeburgh. Foi um dos principais compositores ingleses da primeira metade do séc. XX. Destacou-se também como pianista e maestro. Estudou com Frank Bridge mais tarde com John Ireland e Arthur Benjamin na Royal College of Music em Londres. Em 1947 fundou e dirigiu o Aldeburgh Festival, um dos mais importantes festivais de música inglesa. Também fundou e foi diretor artístico do English Opera Group. Trabalhou como compositor para a rádio, teatro e cinema. A sua produção musical conta com obras sinfônicas, ciclos de canções, óperas, concertos e música de câmara.

Intérprete

Rui Mourinho nasceu em Portimão em 1976. Em 1993, ingressou no Conservatório Regional do Algarve Maria Campina, onde estudou com os professores Konstantin Götzen, José Alegre e Eudoro Grade. Mestre em Música e Mestre em Ensino de Música, pela Escola Superior de Música de Lisboa, onde estudou na Classe de Guitarra de Piñeiro Nagy e nas Classes de Música de Câmara de Olga

Prats, Nuno Inácio e Stephen Bull.

Participou em diversas Master-Classes com vários guitarristas, destacando Piñeiro Nagy, Dejan Ivanovic, Alberto Ponce, António Jorge Gonçalves, Ricardo Gallen, Joaquim Clerch, David Russell, Hubert Kappel e Carlo Marchione entre outros.

Fez parte do grupo "Vá-de-Viró", com o qual realizou vários recitais por todo o país e com o qual, gravou o C.D. "Outras Musicas". Participou na gravação do C.D. "Balletti", do "Ensemble de Flautas do Município de Loulé".

Tem sido convidado a atuar em vários festivais como os *Rencontres Musicales Internationales* 2003 na *Académie Internationale de Musique Yehudi Menuhin* na Suíça, XL Festival do Estoril, na 1ª e 2ª edição do Festival de Música da Escola Superior de Música de Lisboa, no 1º Festival de Música Erudita de Tavira e na edição 2004 do Festival de Guitarra da Academia de Amadores de Música de Lisboa. Em 2010, como solista, apresentou-se com a Orquestra do Algarve sob a direção da maestrina Sinead Hayes.

É dedicatário de obras de vários compositores tais como Cristóvão Silva, André Santos, Pedro Louzeiro e Stephen Goss.

Atualmente, para além da sua atividade concertista a solo, dedica-se ao repertório de câmara enquanto membro do Quarteto Concordis. Paralelamente prossegue estudos enquanto Doutorando na Universidade de Évora no curso de Doutoramento em Música e Musicologia na especialidade de Interpretação. É professor de guitarra clássica no Conservatório de Música de Albufeira e na Escola Básica e Secundária da Bemposta em Portimão.

Figura C.5: Notas de Programa do 1º Recital- Página 5

C.2 Notas de Programa do segundo recital



II Recital

Aspetos técnico-interpretativos na obra para guitarra solo de Stephen Goss composta entre 2001 e 2017 – A influência das fontes no desenvolvimento de uma interpretação

Rui Miguel Ramos Mourinho

Proposta de Recital apresentado à Universidade de Évora para obtenção do Grau de Doutor em Música e Musicologia
Especialidade: Interpretação
ORIENTADOR: Professor Doutor Benoît Gibzon

ÉVORA, Novembro 2017



INSTITUTO DE INVESTIGAÇÃO E FORMAÇÃO AVANÇADA



Contactos:
Universidade de Évora
Instituto de Investigação e Formação Avançada - IIFA
Palácio do Vimioso | Largo Marquês de Marialva, Apart. 94
7002-554 Évora | Portugal
Tel: (+351) 266 706 581
Fax: (+351) 266 744 677
email: iffa@uevora.pt

Figura C.6: Notas de Programa do 2º Recital- Página 1

Programa

Sonatina after a Concerto* – Stephen Goss (b. 1964)

1. Circle Line
2. Marylebone Elegy
3. Canary Wharf

Sound of Iona[†] - Stephen Goss (b.1964)

Raise the Red Lantern– Stephen Goss (b.1964)

Life on a String – Stephen Goss (b.1964)

The Chinese Garden – Stephen Goss (b.1964)

1. Jasmine Flower (Mo Li Hua)
2. Red Flower Blooming all Over the Mountain
3. Blue Orchid (Lan Hua Hua)
4. Waterfall Music

Watts Chapel – Stephen Goss (b.1964)

El Llanto de los Sueños - Stephen Goss (b. 1964)

1. Cantiga
2. Madrugada
3. Alborada

* Estreia Nacional

[†] Dedicada a Rui Mourinho

Figura C.7: Notas de Programa do 2º Recital- Página 2

Notas de Programa

Sonatina after a Concerto (2013) – Stephen Goss (b.1964)

A Sonatina é uma recomposição do *Guitar Concerto* de Stephen Goss. Os três andamentos que constituem a *Sonatina* estão ligados a lugares da cidade de Londres. *Circle Line* justapõe três ideias musicais contrastantes apresentadas ciclicamente – *bold and bright, lyrical and tender e sparkling*. *Marylebone Elegy* é uma homenagem a Elgar e foi escrita em memória ao guitarrista Richard Hand. Richard Hand viveu a sua vida adulta em *Marylebone*. *Canary Wharf* usa a padrões de hemiola dos *Canarios* e reflete-os através da lente da música latino-americana do séc. XX.

Sound of Iona (2016) – Stephen Goss (b.1964)

Sound of Iona é um estreito braço do mar entre a costa da Escócia e a ilha de Iona. Esta obra procura evocar os poucos dias do ano quando o sol do Norte é quente e a água é perfeitamente calma. A música é estática e tranquila, Goss tinha em mente duas peças de “aquáticas”, *Ondine* do *Préludes, Deuxième Livre* de Claude Debussy e *Gaspard de la Nuit* de Maurice Ravel. Estas fontes forneceram as suas harmonias, texturas e cores. *Sound of Iona* é uma adaptação da sua peça para piano com o mesmo nome, o primeiro andamento de *Portraits and Landscapes*.

Raise the red Lantern (2004) – Stephen Goss (b.1964)

Na película *Raise the Red Lantern* de 1991 de Zhang Yimou a recente quarta esposa de um homem rico compete com as outras três esposas pela preferência deste. Inicialmente a nova esposa satisfaçõe bem, mas com o passar do tempo na sua vida começa a deparar-se com complicações e dificuldades. A estrutura do filme em quatro partes é refletida na estrutura da canção de Mahler.

Life on a String (2004) – Stephen Goss (b.1964)

A obra filosófica de Chen Kaige, *Life on a String* de 1991, narra a história de um contador de histórias cego e o seu discípulo. Quando era jovem o contador de histórias recebeu um *sanxian* (um banjo chinês) e foi-lhe dito que dentro deste banjo se encontrava enclausurada uma prescrição sagrada para a cura da cegueira. No entanto, só após a centésima corda se partiu é que o instrumento se abriria e revelaria o segredo medicinal. Após anos de uso a centésima corda finalmente parte-se e a prescrição é revelada. Esta está em branco e a fô de cego idoso é despedaçada. Esta história é narrada musicalmente com o guitarrista a iniciar a peça usando as seis cordas e indo gradualmente restringindo o uso das cordas até acabar o andamento usando uma única corda.

Figura C.8: Notas de Programa do 2º Recital- Página 3

The Chinese Garden (2007) – Stephen Goss (b. 1964)

Este conjunto de quatro peças, baseadas em cantigas populares chinesas, procuram evocar a atmosfera pacífica e contemplativa dos tradicionais Jardins Chineses. As cantigas tradicionais selecionadas exploram alegorias a flores para revelar o seu significado. O texto de *Jasmine Flower (Mo Li Hua)*, uma canção popular da região de Jiangsu, descreve a delicada beleza da flor de jasmim branca. O desejo de colher uma única flor para oferecer a um amor ausente é balançado pelo medo de enfurecer o jardineiro ou o pensamento de que a flor não florescerá no futuro. Puccini usou esta melodia como tema principal na sua ópera *Turandot*. *Red flowers blooming all over the mountain* é uma canção popular de Shanbei no plateau de Loess no norte da província de Shaanxi. O texto reflete diretamente a vida difícil da população local. *Blue Orchid (Lan Hua Hua)* - outra canção popular da região de Shanbei - conta a história de uma bela rapariga que é prometida a um rico proprietário rural, mas impedida de ficar com o seu verdadeiro amor cometendo suicídio. *Waterfall Music*, a peça final deste conjunto retrata a cascata do *Chinese Garden of Friendship* em Sydney. Este jardim foi construído para marcar o bicentenário da Austrália em 1988 e simbolizar a amizade entre New South Wales em Sydney Austrália e a cidade de Guangzhou na província de Guangdong na China. Através do som de água a correr, ecos da melodia de *Jasmine Flower* lutam para serem ouvidos antes de serem engolidos e submersos.

Watts Chapel (2016) – Stephen Goss (b. 1964)

O compositor, nas notas de programa relata que *Watts Chapel* recebeu o seu nome a partir da capela memorial de Artes e ofícios construída por Mary Watts em homenagem do seu esposo e marido, o artista G.F. Watts. A capela está situada perto da casa de Goss em Surrey, Inglaterra, e oferece aos transeuntes uma oportunidade para a reflexão e a calma contemplação. A sua peça é inspirada em música de Gustav Mahler composta na altura que a capela foi construída – especificamente, fragmentos da 3^a e 9^a's sinfonias, e a canção *Ich bin der Welt abhanden gekommen* (eu estou perdido para o mundo), de *Rückter-Lieder*. As referências a Mahler concernem à lembrança e à transitoriedade da mortalidade. A música é lenta e espaçosa, procura evocar a pacífica atmosfera da Watts Chapel. A obra é dedicada a todas as vítimas inocentes dos conflitos.

El Llanto de los Sueños (2007) – Stephen Goss (b. 1964)

El Llanto de los Sueños retira ideias e imagens da poesia de Federico García Lorca. A música sugere uma nostalgia sonhadora de uma Andaluzia dos anos vinte/ trinta do séc. XX quando Manuel de Falla e Lorca estavam a revitalizar o flamenco e a cultura local. O título foi retirado da primeira linha do poema *Las seis cuerdas* de Lorca - *La guitarra hace llorar a los sueños* - A música usa cores e harmonias que Debussy e Ravel misturaram na sua música espanhola - um cocktail potente de música popular andaluza, primeiro jazz, Romantismo do séc. XIX e Impressionismo francês. As fontes para o breve prelúdio, *Cantiga*, foram os *Seis poemas Galáicos* de 1932 e as

Figura C.9: Notas de Programa do 2º Recital- Página 4

Cantigas de Amigo (cantigas de amor cantadas pelos peregrinos no caminho para Santiago de Compostela). O segundo andamento recebe o seu nome do poema *Madrugada* de Lorca, mas evoca imagens noturnas de vários dos seus poemas. O tema inicial é uma gentil serenata, mas enquanto o fim de tarde se transforma em noite, a melodia é perdida numa confusão de sombras em movimento. Pouco a pouco os sinos da madrugada começam a fraturar a escuridão e a luz gradualmente dissolve a noite. Quando a melodia da serenata regressa está transformada, perdeu a sua inocência e está agora emborrachada em melancolia. A peça termina com oito badaladas do sino da manhã. Tal como no poema *Baile de Lorca*, *Alborada* procura retratar uma Carmen idosa levemente demente que dança na madrugada pelas ruas de Sevilha assustando os habitantes. Ela já só recorda alguns movimentos das danças dos seus anos de juventude - fragmentos da *Habanera* e da *Seguidilla* lutam para serem ouvidos. A atenção de Carmen salta rapidamente de memória em memória e o carácter da música muda em conformidade. Ela tenta recordar a *Seguidilla* uma última vez, mas não consegue recriá-la na sua mente. Desiste e começa a dança final que cresce num clímax frenético.

Composer

Stephen Goss, nasceu em 1964 em Carmarthenshire, País de Gales, Inglaterra. Estudou na Royal Academy of Music em Londres e nas Universidades de Bristol e Londres onde completou o seu doutoramento. Estudou composição com Edward Gregson, Robert Saxton Peter Dickinson, Anthon Payne guitarra com Michael Lewin. Enquanto professor catedrático tem a seu cargo o departamento de Composição, é Diretor de investigação na Universidade de Surrey no Reino Unido, é professor de Guitarra na Royal Academy of Music em Londres e é diretor do International Guitar Research Centre. Faz parte do corpo editorial da 'Guitar Forum' e escreve para a '19th Century Music Review'. Ministrhou diversas palestras e classes magistrais em muitos dos conservatórios de renome mundial, incluindo: a Royal Academy of Music, a Royal College of Music, a Guildhall School of Music and Drama em Londres o Robert Schumann Hochschule em Dsseldorf, o Conservatório de San Francisco e o Instituto de Música de Cleveland em Ohio. Em 1999 foi convidado para Associado Honorário da Royal Academy of Music pelas suas realizações profissionais. Como guitarrista, Stephen Goss ganhou vários prémios, incluindo o Julian Bream Prize. Trabalhou com muitos dos principais compositores da atualidade as obras para guitarra solo destes últimos, destacando-se Toru Takemitsu Hans Werner Henze Elliott Carter Tocou e gravou com uma série de ensambles de música contemporânea tais como Jane's Minstrels, Gemini e o Brunel Ensemble, assim como com a Sinfonietta de Bournemouth, a English Sinfonia e outras orquestras. Stephen fez diversas turnês gravou extensivamente com o quarteto de guitarras

Figura C.10: Notas de Programa do 2º Recital- Página 5

Tetra. Também se apresentou ao lado de John Williams e do guitarrista de Flamenco Paco Peña.

Intérprete

Rui Mourinho nasceu em Portimão em 1976. Em 1993, ingressou no Conservatório Regional do Algarve Maria Campina, onde estudou com os professores Konstantin Götzen, José Alegre e Eudoro Grade. Mestre em Música e Mestre em Ensino de Música, pela Escola Superior de Música de Lisboa, onde estudou na Classe de Guitarra de Piñeiro Nagy e nas Classes de Música de Câmara de Olga Prats, Nuno Inácio e Stephen Bull.

Participou em diversas Master-Classes com vários guitarristas, destacando Piñeiro Nagy, Dejan Ivanovic, Alberto Ponce, António Jorge Gonçalves, Ricardo Gallen, Joaquim Clerch, David Russell, Hubert Kappel e Carlo Marchione entre outros.

Faz parte do grupo "Vá-de-Virô", com o qual realizou vários recitais por todo o país e com o qual, gravou o C.D. "Outras Musicas". Participou na gravação do C.D. "Balletti", do "Ensemble de Flautas do Município de Loulé".

Tem sido convidado a atuar em vários festivais como os *Rencontres Musicales Internationales* 2003 na *Académie Internationale de Musique Yehudi Menuhin* na Suíça, XL Festival do Estoril, na 1^a e 2^a edição do Festival de Música da Escola Superior de Música de Lisboa, no 1º Festival de Música Erudita de Tavira e na

edição 2004 do Festival de Guitarra da Academia de Amadores de Música de Lisboa. Em 2010, como solista, apresentou-se com a Orquestra do Algarve sob a direção da maestrina Sinead Hayes.

É dedicatário de obras de vários compositores tais como Cristóvão Silva, André Santos, Pedro Louzeiro e Stephen Goss.

Atualmente, para além da sua atividade concertista a solo, dedica-se ao repertório de câmara integrando diversas formações. Paralelamente prossegue estudos enquanto Doutorando na Universidade de Évora no curso de Doutoramento em Música e Musicologia na especialidade de Interpretação. É professor de guitarra clássica no Conservatório de Música de Albufeira e na Escola Básica e Secundária da Bemposta em Portimão.

Figura C.11: Notas de Programa do 2º Recital- Página 6

C.3 Notas de Programa do terceiro recital



III Recital

Aspectos técnico-interpretativos na obra para guitarra solo de Stephen Goss composta entre 2001 e 2017 – A influência das fontes no desenvolvimento de uma interpretação

Rui Miguel Ramos Mourinho

Proposta de Recital apresentado à Universidade de Évora para obtenção do Grau de Doutor em Música e Musicologia

Especialidade: Interpretação

ORIENTADOR: Professor Doutor Benoit Gibson

ÉVORA, FEVEREIRO 2020



INSTITUTO DE INVESTIGAÇÃO E FORMAÇÃO AVANÇADA



Contactos:

Universidade de Évora
Instituto de Investigação e Formação Avançada - IIFA
Palácio do Vimioso | Largo Marquês de Marialva, Apart. 94
7002-554 Évora | Portugal
Tel: (+351) 266 706 581
Fax: (+351) 266 744 677
email: iifa@uevora.pt

Figura C.12: Notas de Programa do 3º Recital- Página 1

Programa

Illustrations to The Book of Songs – Stephen Goss (b. 1964)

1. Separation
2. Mountain song
3. Lamentation
4. Pastoral
5. Wan Dance

Sonata Capriccioso – Stephen Goss (b. 1964)

1. Allegro Scherzando
2. Idyll
3. Moto Perpetuo

Labyrinth – Stephen Goss (b. 1964)

Cinema Paradiso – Stephen Goss (b. 1964)

1. Paris, Texas
2. Modern Times
3. Noir
4. Mandaley
5. 451
6. Tarantino

Sonata for Guitar – Stephen Goss (b. 1964)

7. Andante Pastorale
8. Toccata
9. Adagio Sostenuto

Figura C.13: Notas de Programa do 3º Recital- Página 2

Notas de Programa

The Book of Songs (2015) – Stephen Goss (b.1964)

The Book of Songs é a mais antiga coleção de poesia chinesa. Os trezentos poemas que integram esta coleção datam do XI até ao VII séculos antes de Cristo e ilustram vários aspectos da vida pública e privada – cortejar, casamento, lamentação, separação, lutas, festas, cantar e dançar. As seis pequenas peças para guitarra de Goss são ilustrações ou impressões do *The Book of Songs*. Três peças refletivas que exploram o mundo intemporal interno de pensamentos e emoções pontuadas por canções populares rítmicas e um final em estilo de dança. *Separation*, o andamento inicial desta obra, retrata a separação forçada dos amantes. A música evoca a ambiguidade causada pelo facto de que nenhum dos dois saber se irá ver o outro mais uma vez. *Mountain Song* é uma canção de pastor de cavalos da Mongólia. A narrativa neste tipo de canção reflecte as ocorrências mundanas do quotidiano, um cavalo que necessita de erva para se alimentar e a erva que necessita do orvalho da manha para crescer. *Lamentation* representa o luto de um familiar próximo. *Flowers and youth* é uma canção popular da província de Qinghai no noroeste da China. *Pastorale* reflete a contemplação da vida no campo durante a primavera, com uma brisa suave soprando nas ervas longas e nas arvores altas. *Wan Dance* é mencionada muitas vezes no *The Book of Songs*, no entanto ninguém sabe ao certo como era esta dança. Esta obra é uma versão hipotética desta dança tradicional.

Sonata Capriccioso (2015) – Stephen Goss (b.1964)

Sonata Capriccioso, a segunda sonata para guitarra de Stephen Goss, foi encomendada pelo guitarrista tailandês Ekachai Jerakul (b.1987). Está dividida em três curtos andamentos. *Allegro Scherzando*, o primeiro andamento, alterna entre várias jocosas ideias musicais contrastantes, sem nunca se instalar num lugar por muito tempo. O rítmico material temático inicial é frequentemente interrompido por uma música mais sonhadora e impressionista. *Idyll*, é o coração sentimental da sonata, um oásis de repouso e reflexão. Este andamento evoca uma paisagem arcadiana, colorida com elementos de música popular tailandesa. O final *Moto perpetuo* é um virtuosístico *tour de force* para o solista, uma viagem numa montanha russa com mudanças constantes de compasso.

Labyrinth (2016) – Stephen Goss (b.1964)

Esta peça, intencionalmente ambígua, encoraja o intérprete a tomar decisões criativas. *Labyrinth* possui uma entrada ou boca (*Gradus ad Parnassum*) seguida por onze fragmentos ou secções de música que têm que ser tocadas por ordem diferente em cada execução e termina no centro ou meta (*Gauben wir!*). Cada vez que o viajante contorna um canto do labirinto, um novo fragmento de música é ouvido – inesperado e sem relação com o fragmento anterior. Usando as 11 secções temos 39,916,800 ordenações possíveis. Estruturalmente *Labyrinth* revela-se assim uma incógnita parcial pois, apesar de sabermos quantas secções compõem esta obra, não conseguimos precisar qual será a ordenação da mesma a cada

Figura C.14: Notas de Programa do 3º Recital- Página 3

execução. Os fragmentos são baseados em música pré-existente, desde o século 12 até ao presente. Estes fragmentos são apresentados ao intérprete como peças de um puzzle que este tem que resolver. Um ou dois são citações de peças (originais), muitos são recomposições de uma ou mais fontes originais (palimpsesto), e outros são pastiches ou recomposições de modelos hipotéticos (falsos ou falsificações). O desafio deixado ao intérprete é na forma como vai organizar a ordem de fragmentos e como irá contextualizar cada um com os restantes. Não existe uma ordem correta ou perfeita – cada ordenação apresenta as suas oportunidades e os seus obstáculos.

Cinema Paradiso (2017) – Stephen Goss (b.1964)

Cada um dos seis pequenos andamentos que integram esta obra presta homenagem a um diretor ou a um género cinematográfico. O material musical usado deriva diretamente da música presente em cada uma das películas retratadas por Goss. Em *Paris, Texas* o compositor quis evocar a atmosfera singular do filme de 1984 de Wim Wenders, o cineasta, dramaturgo, fotografo e produtor alemão. Nesta película Wenders explora a similaridade entre o vasto deserto do Texas e o vazio da solidão derivada de uma perda. A música deste andamento faz alusão à banda sonora de Ry Cooder (b.1947), guitarrista, compositor e produtor norte-americano mais conhecido pelo seu trabalho com *slide-guitar*. O segundo andamento *Modern Times* retira o seu nome do filme homónimo do ator, diretor, produtor, humorista, escritor e músico britânico, Charlie Chaplin (1889-1977). Nesta partitura Goss procurou retratar uma cena retirada da referida película de 1936. No filme, o personagem de Chaplin encontra-se a

trabalhar numa linha de produção de uma fábrica. A música muda de velocidade à medida que a câmera muda o foco de uma máquina para outra. O personagem não consegue acompanhar com a velocidade do tapete da linha de montagem e acaba por ser engolido por uma máquina. Após perder o controle a máquina acaba por parar. À medida que as engrenagens voltam a funcionar Chaplin é regurgitado gentilmente e a produção continua. O andamento seguinte, *Noir*, é uma homenagem a todo um género. O *Crime jazz* é usado para descrever o estilo de Jazz usado como banda sonora dos filmes do género policiais dos anos 50. As salas de ambientes desprezíveis, cheias de fumo ou os becos escuros que surgem nestes filmes são exemplos do ambiente que esta música descreve. A música de que Miles Davies (1926-1991) composta para *Asenseur pour l'échafaud* e a música de Duke Ellington (1899-1974) composta para *Anatomy of a Murder* serviu de inspiração a Stephen Goss. O cineasta e argumentista dinamarquês Lars von Trier (b.1956), na sua película *Dogville* (2003), explora a decadência social e individual ao interrogar a fragilidade da civilização. No filme observamos a auto-destruição de uma comunidade inspirada em Kurt Weill e na obra *Rise and Fall of the City of Mahagonny* de Bertolt Brecht. *Mandalay* distorce o estilo musical de Kurt Weill através do prisma milístico de von Trier. A película *Fahrenheit 451* (1966) de François Truffaut decorre num futuro distópico onde a leitura foi banida e todos os livros são queimados. *451* está centrado nos *the book people*, indivíduos que viviam no limiar desta sociedade. Eles memorizavam os livros e ensinavam os mesmos uns aos outros de forma a manter estes livros 'vivos'. O próprio título do filme é uma referência à temperatura na qual o papel arde. Este foi o ponto de partida para este andamento. De forma a manter a ideia do filme, não existe uma partitura notada para *451*. Os intérpretes têm que ser ensinados por alguém ou aprender a

Figura C.15: Notas de Programa do 3º Recital- Página 4

partir de alguma gravação áudio ou vídeo pois a partitura original foi 'queimada'. *Tarantino* é uma pequena *tarantella*, uma dança até à morte, causada não pela mordida de uma aranha, mas pela agulha de uma seringa por overdose de heroína. A música faz alusão ao mundo de *Pulp Fiction*, uma película violenta, insolente e de reter a respiração do cineasta, argumentista, produtor e ator norte-americano Quentin Tarantino.

Sonata for guitar (2006) – Stephen Goss (b. 1964)

A *Sonata for guitar* explora a ressonância; não só a ressonância histórica das várias sonatas que estão ligadas a esta, mas também as características acústicas da ressonância na guitarra. As texturas são construídas através das várias cordas, permitindo às sonoridades ressoar e sobreporem-se; isto estimula o efeito de mistura criado pelo uso do pedal *sostenuto* do piano. *Pastorale* usa as proporções estruturais e as relações harmónicas e tonais do primeiro andamento da sonata para flauta, viola e harpa de Debussy; estas foram reescritas e sobrepostas por novo material temático e textural. O impeto inicial para o andamento central foi a sonata K141 para teclado de Scarlatti, uma peça em estilo *toccata* na qual figuram repetidas notas em figurações rápidas. No entanto, o Scarlatti tornou-se uma das várias peças virtuosísticas em *moto perpetuo* que alimentaram a versão final. A estrutura do *final*, *Adagio Sostenuto*, é baseada em vários modelos da música de Beethoven. Goss retirou dois pequenos extratos das últimas sonatas para piano (o tema do *final* da Op.109 e a segunda variação do *final* da Op.111) e usou-os como base para os seus conjuntos de variações duplas.

Compositor

Stephen Goss, nasceu em 1964 em Carmarthenshire, País de Gales, Inglaterra. Estudou na *Royal Academy of Music* em Londres e nas Universidades de Bristol e Londres onde completou o seu doutoramento. Estudou composição com Edward Gregson Robert Saxon Peter Dickinson, Anthon Payne guitarra com Michael Lewin. Enquanto professor catedrático tem a seu cargo o departamento de Composição, é Diretor de investigação na Universidade de Surrey no Reino Unido, é professor de Guitarra na *Royal Academy of Music* em Londres e é diretor do *International Guitar Research Centre*. Faz parte do corpo editorial da 'Guitar Forum' e escreve para a '19th Century Music Review'. Ministrhou diversas palestras e classes magistrais em muitos dos conservatórios de renome mundial, incluindo: a *Royal Academy of Music*, a *Royal College of Music*, a *Guildhall School of Music and Drama* em Londres o *Robert Schumann Hochschule* em Dsseldorf, o Conservatório de San Francisco e o Instituto de Música de Cleveland em Ohio. Em 1999 foi convidado para Associado Honorário da *Royal Academy of Music* pelas suas realizações profissionais. Como guitarrista, Stephen Goss ganhou vários prémios, incluindo o *Julian Bream Prize* Trabalhou com muitos dos principais compositores da atualidade as obras para guitarra solo destes últimos, destacando-se Tora Takemitsu Hans Werner Henze Elliott Carter. Tocou e gravou com uma série de

Figura C.16: Notas de Programa do 3º Recital- Página 5

ensembles de música contemporânea tais como Jane's Minstrels, Gemini e o Brund Ensemble, assim como com a Sinfonietta de Bournemouth, a English Sinfonia e outras orquestras. Stephen fez diversas turnês gravou extensivamente com o quarteto de guitarras Tetra. Também se apresentou ao lado de John Williams e do guitarrista de Flamenco Paco Peña.

Intérprete

Rui Mourinho nasceu em Portimão em 1976. Em 1993, ingressou no Conservatório Regional do Algarve Maria Campina, onde estudou com os professores Konstantin Götzen, José Alegre e Eudoro Grade. Mestre em Música e Mestre em Ensino de Música, pela Escola Superior de Música de Lisboa, onde estudou na Classe de Guitarra de Pálito Nagy e nas Classes de Música de Câmara de Olga Prats, Nuno Inácio e Stephen Bull.

Participou em diversas Master-Classes com vários guitarristas, destacando Pálito Nagy, Dejan Ivanovic, Alberto Ponce, António Jorge Gonçalves, Ricardo Gallén, Joaquín Clerch, David Russell, Hubert Kappel e Carlo Marchione entre outros.

Faz parte do grupo "Vá-de-Virô", com o qual realizou vários recitais por todo o país e como qual., gravou o C.D. "Outras Músicas". Participou na gravação do C.D. "Ballett", do "Ensemble de Flautas do Município de Loulé". Em 2016 gravou "Stephen Goss Guitar Works Vol.1", o seu primeiro C.D. a solo.

Tem sido convidado a atuar em vários festivais como os *Rencontres Musicales Internationales* 2003 na *Académie Internationale de Musique Yehudi Menuhin* na Suíça, XL Festival do

Eitoril, na 1ª e 2ª edição do Festival de Música da Escola Superior de Música de Lisboa, no 1º Festival de Música Erudita de Tavira e na edição 2004 do Festival de Guitarras da Academia de Amadores de Música de Lisboa. Em 2010, como solista, apresentou-se com a Orquestra do Algarve sob a direção da maestrina Sinead Hayes.

É dedicário de obras de vários compositores tais como Cristóvão Silva, André Santos, Pedro Louzeiro e Stephen Goss.

Atualmente, para além da sua atividade concertista a solo, dedica-se ao repertório de clássica integrando diversas formações. Paralelamente prossegue estudos enquanto Doutorando na Universidade de Évora no curso de Doutoramento em Música e Musicologia na especialidade de Interpretação. É professor de guitarra clássica na Escola Básica e Secundária da Bemposta em Portimão.

Figura C.17: Notas de Programa do 3º Recital- Página 6

D

Registros Multimédia

D.1 Registros Multimédia

No presente anexo encontram-se os registos audiovisuais dos três recitais realizados no decurso do trabalho aqui desenvolvido, bem como, o cd que contém, em formato digital, a presente tese.

Bibliografia

- Aguado, D. (1846). *Nuevo método para guitarra*. Schoneberger, Paris, França.
- Areán-Garcia, N. (2009). Breve histórico da península ibérica. *Revista Philologus*, pages 25–43.
- Baudelaire, C. (1857). *Les fleurs du mal*. Auguste Poulen-Malassis, Paris, França.
- Beatles, T. (1967). Sgt. pepper's lonely hearts club band. [Audio CD].
- Bechara, E. (2009). *Moderna gramática portuguesa*. Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, Brasil, 37 edition.
- Beethoven, L. V. (1819/1920c). *Sonate per pianoforte*, volume 3, chapter Sonata per pianoforte nº 29, Op.106, pages 90–143. Edizione Ricordi. Ricordi, Milão, Itália. (Original Work Published 1819).
- Beethoven, L. V. (1821/1920a). *Sonate per pianoforte*, volume 3, chapter Sonata per pianoforte nº 30, Op.109, pages 144–69. Edizione Ricordi, Milão, Itália. (Original Work Published 1821).
- Beethoven, L. V. (1821/1920b). *Sonate per pianoforte*, volume 3, chapter Sonate Op.111 Dem Erzherog Rudolph von Österreich gewidmet, pages 193–218. Edizione Ricordi, Milão, Itália. (Original Work Published 1822).
- Beethoven, L. V. (1825/1863). *Complete string quartets*, volume 2 of 6, chapter String Quartet nº15, Op.132, pages 159–88. Breitkopf & Härtel, Leipzig, Alemanha. (Original Work Published 1825).
- Bellber, W. (1972-2004). *Chinese folk songs*. Arts, Inc., New York, Estados Unidos, 6th edition.
- Berio, L. (1968). *Sinfonia for eight voices and orchestra*. Universal Edition, Londres, Reino Unido.
- Bizet, G. (1877). *Carmen*. Choudens Pére et Fils, Paris, França.
- Boulez, P. (1954). *Le marteau sans maître: pour voix d'alto et 6 instruments*. Universal Edition, Londres, Reino Unido.
- Britten, B. (1965). *Nocturnal after John Dowland Op.70*. Faber Music, Londres, Reino Unido.
- Brouwer, L. (2010). *Variaciones sobre un tema de Victor Jara*. Ediciones Espira Eterna, Havana, Cuba.
- Brouwer, L. (2012). *Sonata del decamerón negro*. Ediciones Espira Eterna, Havana, Cuba.
- Brouwer, L. (2016). *Sonata ars combinatorio n.º 5*. Ediciones Espira Eterna, Havana, Cuba.
- Burkholder, J. P. (1994). The uses of existing music: Musical borrowing as a field. *Notes, Second Series*, 50(3):851–870.

- Campbell, N. M. (2014). Psalm antiphon for the holy spirit (d 157r, r 466va) by hildegard of bingen. <http://www.hildegard-society.org/2014/11/spiritus-sanctus-vivificans-antiphon.html>.
- Carlevaro, A. (1984). *School of guitar (escuela de la guitarra) - Exposition of instrumental theory*. Boosey & Hawkes, Londres, Reino Unido.
- Casson, A. D. (2015). Cantigas de santa maria for singers. <http://www.cantigasdesantamarria.com>.
- Chopin, F. (1880). *Friedrich Chopin's werke*, volume XII, chapter Variationen über "Là ci darem la mano" für das pianoforte mit begleitung des orchesters, pages 1–37. Breitkopf & Härtel, Leipzig, Alemanha.
- Clementi, M. (1868). *Gradus ad Parnassum - L'art de jouer le piano-forte, démontré par des exercices dans le style sévere et dans le style élégant*. C.F. Peters, Leipzig, Alemanha.
- Competition, L. I. G. (2016). London international guitar competition. <https://www.ligc.org.uk/new-commissions/marylebone-elegy-by-stephen-goss/>.
- Cooper, C. (2008a). To-ing and fro-ing: Stephen goss part 1. *Classical Guitar Magazine*, pages 11–16.
- Cooper, C. (2008b). To-ing and fro-ing: Stephen goss part 2. *Classical Guitar Magazine*, pages 26–31.
- Cunha, C. and Cintra, L. F. L. (2001). *Nova gramática do português contemporâneo*. Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, Brasil., 3 edition.
- Dale, D. (1993). *Tribal thunder*. HighTone Records, Oakland, USA.
- de Falla, M. (1921). *El sombrero de tres picos*. J. W. Chester, Londres, Reino Unido.
- Debussy, C. (1903). *Claude Debussy: Piano music 1888-1905*, chapter Estampes, pages 93–116. Durand & Fils, Paris, França.
- Debussy, C. (1908). *Etudes, Children's Corner, Images book II and other works for piano*, chapter Children's Corner. Durand & Fils, Paris, França.
- Debussy, C. (1910). *Preludes (premiere livre)*. Durand et Cie., Paris, França.
- Debussy, C. (1913). *Preludes (deuxième livre)*. Durand et Cie., Paris, França.
- Debussy, C. (1916). *Six sonates pour divers Instruments - La douxième pour flûte, alto et harpe*. Durand et Cie., Paris, França.
- Duncan, C. (1980). *The art of classical guitar playing*. Summy-Birchard Inc., Miami, Estados Unidos.
- Editora, P. (2013-17a). Dicionário infopédia da língua portuguesa com acordo ortográfico [em linha]. <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/vialactea>.
- Editora, P. (2013-17b). palimpsesto. <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/palimpsesto>.
- Feldman, M. (1970). *The Viola in My Life 3*. Universal Edition, New York, Estados Unidos.
- Giulliani, M. (1822). *Rossiniana Op. 119*. Artarioa, Viena, Austria.
- Goss, S. (1997). *Musical compositions: 'Dreamchild' and 'Arcadia'*. PhD thesis, Goldsmiths College (University of London), Londres, Reino Unido.
- Goss, S. (2001). *Guitar Forum*, volume 1, chapter Come Heavy Sleep: motive and metaphor in Britten's Nocturnal for Guitar Op. 70, pages 53–75. EGTA.
- Goss, S. (2006). *Dark knights and holy fools*. Les Éditions Doberman-Yppan, Lévis, Canadá.

- Goss, S. (2008a). *Interludes*. Les Éditions Doberman-Yppan, Lévis, Canadá.
- Goss, S. (2008b). *Raise the red lantern*. Les Éditions Doberman-Yppan, Lévis, Canadá.
- Goss, S. (2012). *Guitar concerto*. Lés Editions Doberman-Yppan, Lévis, Canadá.
- Goss, S. (2014a). *The Albéniz concerto*. Les Éditions Doberman-Yppan, Lévis, Canadá.
- Goss, S. (2014b). *The chinese garden*. Les Éditions Doberman-Yppan, Lévis, Canadá.
- Goss, S. (2014c). *El llanto de los sueños*. Collection David Russell Series. Les Éditions Doberman-Yppan, Lévis, Canadá.
- Goss, S. (2014d). *Marylebone elegy*. Les Éditions Doberman-Yppan, Lévis, Canadá.
- Goss, S. (2014e). *Oxen of the sun*. Les Éditions Doberman-Yppan, Lévis, Canadá.
- Goss, S. (2014f). *Park of idols*. Les Éditions Doberman-Yppan, Lévis, Canadá.
- Goss, S. (2014g). *Portraits and landscapes*. Les Éditions Doberman-Yppan, Lévis, Canadá.
- Goss, S. (2014h). *Sonata*. Les Éditions Doberman-Yppan, Lévis, Canadá.
- Goss, S. (2014i). Stephen goss composer. <http://www.stephengoss.net>.
- Goss, S. (2015a). *The book of songs*. Les Éditions Doberman-Yppan, Lévis, Canadá.
- Goss, S. (2015b). *Cantigas de Santiago*. Collection David Russell Series. Les Éditions Doberman-Yppan, Lévis, Canadá.
- Goss, S. (2015c). *Carmen fantasy*. Les Éditions Doberman-Yppan, Lévis, Canadá.
- Goss, S. (2015d). *Illustrations to the book of songs*. Les Éditions Doberman-Yppan, Lévis, Canadá.
- Goss, S. (2015e). *Sonata capriccioso*. Les Éditions Doberman-Yppan, Lévis, Canadá.
- Goss, S. (2015f). *Sonatina after a concerto*. Les Éditions Doberman-Yppan, Lévis, Canadá.
- Goss, S. (2015g). *Watts chapel*. Les Éditions Doberman-Yppan, Lévis, Canadá.
- Goss, S. (2016a). *Labyrinth*. Lés Éditions Doberman-Yppan, Lévis, Canadá.
- Goss, S. (2016b). *Looking glass ties*. Les Éditions Doberman-Yppan, Lévis, Canadá.
- Goss, S. (2016c). *Sound of Iona*. Les Éditions Doberman-Yppan, Lévis, Canadá.
- Goss, S. (2016d). Stephen goss guitar works vol.1. [Recorded by Rui Mourinho].[CD], Faro, Portugal: MusicaXXI.
- Goss, S. (2017). *Cinema paradiso*. Les Éditions Doberman-Yppan, Lévis, Canadá.
- Goss, S. (2018). *Time*. Les Éditions Doberman-Yppan, Lévis, Canadá.
- Griffiths, P. (1986). *Encyclopaedia of 20th century music*. Thames and Hudson, Londres, Reino Unido.
- Griffiths, P. (1995). *Modern music and after*. Oxford University Press, Oxford, Estados Unidos.
- GuitarCoop (2018). Guitarcoop. <https://guitarcoop.com.br/en/guitarcoop/>.
- guitarfoundation.org (2016). Guitar foundation of america. <http://imslp.org>.
- Hayden, S. and Windsor, L. (2007). Collaboration and the composer: Case studies from the end of the 20th century. *Tempo*, pages 28–39.

- Ivanovic, D. (2014). *Colaboração entre compositor e intérprete na criação de música para guitarra - Estudo do processo editorial no repertório de Inglaterra , Croácia e Portugal.* PhD thesis, Universidade de Évora, Évora, Portugal.
- Jarmusch, J. (2004). Jim jarmusch's golden rules. https://web.archive.org/web/20090506115857/http://www.moviemaker.com/directing/article/jim_jarmusch_2972.
- John-Steiner, V. (2000). *Creative collaboration.* Oxford University Press, New York, Estados Unidos.
- Kaige, C. (1984). Yellow earth. [Motion Picture].
- Kaige, C. (1991). Life on a string. [Motion Picture].
- Kaige, C. (1993). Farewell my concubine. [Motion Picture].
- Kopkáš, L. (2013). Stephen goss – gitarová tvorba. Master's thesis, Janacek Academy of Music and Performing Arts, Brun, Republica Checa.
- Leathwood, J. (2010). *Ideas and idioms: composition, collaboration and interpretation in some recent guitar works.* PhD thesis, Univertsity of Surrey, Surrey, Reino Unido.
- Lehmann, A. C., Sloboda, J. A., and Woody, R. H. (2007). *Psychology for Musicians - Understanding and Acquiring the Skills.* Oxford University Press, Nova York, Estados Unidos.
- Lerdahl, F. and Jackendoff, R. S. (1996). *A generative theory of tonal music.* III. MIT Press, Londres, Reino Unido.
- Ligeti, G. (1968). *Continuum.* Schott Music Ltd, Mainz, Alemanha.
- Ligeti, G. (1994). *Études pour piano*, volume 2, chapter XIII L'escalier du diable (1993). Schott Music Ltd, Mainz, Alemanha.
- Long, Z. (2002). *Chinese folk songs for string quartet.* Oxford University Press, Londres, Reino Unido.
- Lopes, G. V., Ferreira, M. P., and et.al. (2011). Cantigas medievais galego portuguesas [base de dados online]. <http://cantigas.fcsh.unl.pt>.
- Lorca, F. G. (1954). *Obras completas*, chapter Poema del cante jondo, pages 219–268. Aguilar, Madrid (Original Work Published 1954).
- Mahler, G. (1899/1906). *Symphonie nº 3.* Universal Edition, Vienna, Austria (Original Work Published 1899).
- Mahler, G. (1905/2002). *Ruckert Lieder*, chapter Ich bin der Welt abhanden gekommen, pages 15–25. Dover, Leipzig, Alemanha. (Original Work Published 1905).
- Mahler, G. (1912). *Das lied von der erde.* Universal Edition, Vienna, Austria.
- Mahler, G. (1912/1993). *Symphonie Nr. 9.* Dover Publications, Vienna, Austria. (Original Work Published 1912).
- Malle, L. (1958). Ascenseur pour l'échafaud. [Motion Picture].
- Massini-Cagliari, G. (2008). Interface fonologia-poesia-música: Uma análise do ritmo linguístico do português arcaico, a partir da no periodo trovadoresco. *Estudos Liguísticos*, pages 9–20.
- Maw, N. (1991). *Music of Memory.* Faber Music, Londres, Reino Unido.
- Metzer, D. (2003). *Quotation and cultural meaning in twentieth-century music.* New perspectives in music history and criticim. Cambridge University Press, Cambridge, Reino Unido.

- Morais e Silva, L. C. (2016). Interpretação musical: Uma leitura hermenêutica. *Pensando - Revista de Filosofia*, 7(13):172–191.
- Mourinho, R. (2011). Ressonâncias o ciclo para guitarra (sonata for guitar, el llanto de los sueños, the chinese garden) de stephen goss. Master's thesis, Instituto Politécnico de Lisboa - Escola Superior de Música de Lisboa, Lisboa, Portugal.
- Mourinho, R. (2019). Fonética e articulação - implicações na interpretação. In Amanda Carpenedo, Ana Margarida Cardoso, A. V. J. S. M. C., editor, *Post-ip: Revista do Fórum Internacional de Estudos em Música e Dança*, volume 4, pages 218–229. UA Editora.
- Mozart, W. A. (1835/1878). *Wolfgang Amadeus Mozart werke*, volume XXI of *Wolfgang Amadeus Mozarts Werke*, chapter Variatione für das pianoforte, nº6, pages 2–9. Breitkopf & Härtel, Leipzig, Alemanha (Original Work Published 1835).
- Nupen, C. (1967). Segovia at los olivos. [Motion Picture].
- of Washington School of Music, U. (2013 - 2017). Michael partington. <https://music.washington.edu/people/michael-partington>.
- OST, P. F. (1994). Music from the motion picture pulp fiction - pumpkin e honney bunny dick - misirlou - (dick dale and his del-tones). [Audio CD].
- Paganini, N. (1900). *Capricen Op.1*. C.F. Peters, Leipzig, Alemanha. (Original Work Published 1818).
- Pärt, A. (1976). *Für Alina*. Universal Edition, Viena, Austria.
- Patterson, K. (2012). *An overview of Stephen Goss's, park of idols*. PhD thesis, University of Colorado, Colorado, Estados Unidos.
- Preminger, O. (1959). Anatomy of a murder. [Motion Picture].
- Priberam (2013a). Dicionário priberam da língua portuguesa [em linha]. <https://www.priberam.pt/dlpo/collaboraçõe~ao>.
- Priberam (2013b). Dicionário priberam da língua portuguesa [em linha]. <https://www.priberam.pt/dlpo/interpretar>.
- Ravel, M. (1908). *Gaspar de la nuit*. Durand and Fils, Paris, França.
- Regondi, G. (1845/2007). *Air varié de l'opera de Bellini I Capuleti e i Montecchi*. Editions Orphée, Ohio, Estados Unidos.
- Roberts, P. (1996). *Images: The piano music of Claude Debussy*. Amadeus Press.
- Rodrigo, J. (1962/1997). *Invocación y danza*. Ediciones Joaquin Rodrigo, madrid, espanha. (original work published 1962) edition.
- Roe, P. (2007). *A phenomenology of collaboration in contemporary composition and performance*. PhD thesis, York: Department of Music, University of York, York, Reino Unido.
- Rosen, C. (1980). Influence: Plagiarism and inspiration. *19th-Century Music*, 4(2):87–100.
- Rossini, G. (1819/2006). *L'Italienne à Alger*. Ricordi, Milão, Itália. (Original Work Published 1819).
- Rossini, G. (1820). *Otello*. Castil-Blaze, Paris, França.
- Rossini, G. (1823/1998). *Armida*. Ricordi, Milão, Itália. (Original Work Published 1819).
- Saba, T. W. (2004). Contemporary composers: Stephen goss.

- Satie, E. (1917/1954). *Trois mélodies IES 34*, chapter Le Chapelier, pages 6–7. Éditions Salabert, Paris, França. (Original Work Published 1917).
- Scarlatti, D. (1978). *Domenico Scarlatti Sonates K. 104-155 LP. 33*, volume III, chapter Sonata K.141, pages 170–174. Heugel and C., Paris, França.
- Schubert, F. (1822/1910). *Schubert's werke, serie XX: Sämtliche einstimmige lieder und gesänge*, volume 1 of XX, chapter Gretchen am Spinnrade D.118, pages 191–96. Breitkopf & Härtel, Leipzig, Alemanha. (Original Work Published 1822), 20 edition.
- Sor, F. (1826). *Variations brillantes sur un ais favori de Mozart de l'opéra: Lla flûte enchantée (o cara armonia) op. 9*. A. Meissonier, Paris, França.
- Sor, F. (1995). *Method for the spanish guitar: The 1832 english translation by A. Merrick*. Fernandon Sor. TECLA, Londres, Reino Unido.
- Surrey, U. o. (2015). Internaional guitar research center (igrc). <http://www.surrey.ac.uk/department-music-media/research/international-guitar-research-centre-igrc>.
- Takemisu, T. (1974). *Folios*. Editions Salabert, Paris, França.
- Tarantino, Q., Bender, L., Jackson, S. L., and Thurman, U. (1994). Pulp fiction. [Motion Picture].
- Taylor, A. (2017). 'collaboration' in contemporary music: A theoretrial view. *Contemporary Music Review*, page 18.
- Taylor, J. (1978). *Tone production on the classical guitar*. Musical New Services Ltd., Londres, Reino Unido.
- Tchaikovsky, P. I. (1893/1945). *Fourth, fifth and sixth symphonies in full score*, chapter Symphony №6 Op. 74. Breitkopf & Härtel, Leipzig, Alemanha. (Original Work Published 1893).
- Tippet, S. M. (1984). *The blue guitar*. Schott Music Ltd, Londres, Reino Unido, 2008 edition.
- Travis, G. (2013). Stephen goss, composer. *Soundboard*, 39:30–34.
- Truffaut, F. (1966). *Fahrenheit 451*. [Motion Picture].
- UNESCO United Nations Educacional, S. and Heritage, C. O. I. C. (2009). Hua'er inscribed in 2009 (4.com) on the representative list of the intangible cultural heritage of humanity. <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/vialactea>.
- Valente, T. S. G. (2014). *A língua portuguesa no canto lírico - Um estudo de relações entre técnica vocal e fonética articulatória*. PhD thesis, Universidade de Évora, Évora, Portugal.
- Villa-Lobos, H. (2011). *Douze études pour guitare seule - Édition critique de Frédéric Zigante*. Durand Salabert Esching, Paris, França. (Original Work Published 1952).
- Vinci, L. D. (2004). *The notebooks of Leonardo Da Vinci*, volume 2. Project Gutenberg.
- von Trier, L. (2003). *Dogville*. [Motion Picture].
- Wagner, R. (1882/1920). *Parsifall*. Edition Peters, Leipzig, Alemanha. (Original Work Published 1882).
- Weill, K. (1930). *Aufstieg und fall der sadt Mahagonny*. Universal Edition, A.G. Wien, Alemanha.
- Wenders, W. (1984). *Paris, texas*. [Motion Picture].
- Yimou, Z. (1991). *Raise the red lantern*. [Motion Picture].
- Zhuangzhuang, T. (1993). *The blue kite*. [Motion Picture].

Índice

- Afonso X, 153
Aguado, Dioniso, 34
- Bach, Johann Sebastian, 32, 207
Bartók, Béla, 211
Bechara, Evanildo, 38, 40
Beecham, Thomas, 130
Beethoven, Ludwig van, 32, 59, 60, 93, 213
Berio, Luciano, 2
Bingen, Hildegard von, 201
Bizet, Georges, 33, 119, 120
Boulez, Pierre, 210
Bream, Julian, 17
Britten, Benjamin, 36
Brouwer, Leo, 36
Burkholder, J. Peter, 2
- Cage, John, 215
Cantigas de Amigo, 154
Cantigas de Santa Maria, 153
Cardew, Cornelius, 212
Carlevaro, Abel, 24
Carrol, Lewis, 53
Caskied, Graham, 209
Chaplin, Charlie, 219
Chopin, Fryderyk, 2
Clementi, Muzio, 198
Codax, Martim, 173
Codex Calixtinus, 154
Cooder, Ry, 218
Cooper, Colin, 15, 16, 19
Cunha, Celso, 39
- Davies, Miles, 222
Debussy, Claude, 32, 85, 193, 194, 198
Dowland, John, 37
- Dukic, Zoran, 218
Duncan, Charles, 25
- Eco, Humberto, 197
Ellington, Duke, 222
- Falla, Manuel, 32
Feldman, Morton, 46
- Gilliam, Terry, 149
Giuliani, Mauro, 2, 32
Goss, Stephen, 18, 20, 33, 36, 37, 46, 49, 51, 59, 65, 66, 68, 70, 78, 85, 88, 93, 100, 106, 108, 110, 112, 113, 117, 125, 130, 138, 141, 143, 144, 149, 151, 154, 185, 197, 234, 248
- Hayden, Sam, 18, 19
Herrman, Bernard, 49
- International Guitar Research Center, 248
Ivanovic, Dejan, 17, 19, 20
Ives, Charles, 3
- Jackendoff, Ray S., 27
John-Steiner, Vera, 17
- Kaige, Chen, 68, 78, 82
Kayath, Marcelo, 218
Kopkáš, L'ubomír, 15
Kopkáš, L'ubomír, 9
- Leathwood, Jonathan, 9, 19
Lehmann, Andreas C., 24
Lerdahl, Fred, 27
Ligeti, György, 90, 91
Lindley Cintra, Luís F., 39
Lobo, Fernando Neves, 36
Long, Zhou, 108, 141

- Lorca, Federico García, 117
Lorca, Federico García, 32
- Mahler, Gustav, 2, 70–72, 78, 185, 188
Massini-Cagliari, Gladis, 38
Metzer, David, 5
Mourinho, Rui, 11, 15, 20, 35, 234
Mozart, Wolfgang Amadeus, 2
- Nisla, Arean-Garcia, 38
- Ockeghem, Jean, 2
- Paganini, Niccoló, 203
Palestrina, Giovanni Pierluigi da, 2
Partington, Michael, 85
Patterson, Kimberly, 9, 12, 15, 18
Pletnev, Mikhail, 51
Ponce, Manuel María, 36
Prez, Josquin dez, 2
Pärt, Arvo, 205
- Ravel, Maurice, 193, 198
Regondi, Giulio, 2
Rodrigo, Joaquín, 27
ROE, Paul, 17
Russell, David, 19
- Saba, Therese Wassily, 19, 248, 249
Satie, Erik, 53, 54
Scarlatti, Domenico, 32, 88
Schubert, Franz, 208
Segovia, Andrés, 17, 34
Skempton, Howard, 205
Sloboda, John, 24
Sor, Fernando, 2, 32, 33
- Tarantino, Quentin, 229
Taylor, Alan, 17, 18
Taylor, John, 25
Tchaikovsky, Piotr Ilitch, 59, 60
Tippet, Michael, 51
Travis, Guy, 16, 20
Trier, Lars von, 224
Truffaut, François, 49, 228
Tárrega, Francisco, 36
- Valente, Tânia, 39, 40
Verdi, Giuseppe, 36
Villa-Lobos, Heitor, 92, 198
Vivaldi, António, 226



UNIVERSIDADE DE ÉVORA
INSTITUTO DE INVESTIGAÇÃO
E FORMAÇÃO AVANÇADA

Contactos:

Universidade de Évora

Instituto de Investigação e Formação Avançada — IIFA

Palácio do Vimioso | Largo Marquês de Marialva, Apart. 94

7002 - 554 Évora | Portugal

Tel: (+351) 266 706 581

Fax: (+351) 266 744 677

email: iifa@uevora.pt