COLABORAÇÃO ENTRE COMPOSITOR E INTÉRPRETE NA CRIAÇÃO DE MÚSICA PARA GUITARRA

ESTUDO DO PROCESSO EDITORIAL NO REPERTÓRIO DE INGLATERRA, CROÁCIA E PORTUGAL

Dejan Ivanović

ORIENTADOR: *Prof. Dr. Christopher Consitt Bochmann*

Tese apresentada à Universidade de Évora
para obtenção do Grau de Doutor em Música
Especialidade: Interpretação

ÉVORA, AGOSTO DE 2014

INSTITUTO DE INVESTIGAÇÃO E FORMAÇÃO AVANÇADA

COLABORAÇÃO
ENTRE COMPOSITOR E INTÉRPRETE
NA CRIAÇÃO DE MÚSICA PARA GUITARRA

ESTUDO DO PROCESSO EDITORIAL
NO REPERTÓRIO DE INGLATERRA, CROÁCIA E PORTUGAL

Dejan Ivanović

ORIENTADOR: *Prof. Dr. Christopher Consitt Bochmann*

VOLUME I

Tese apresentada à Universidade de Évora
para obtenção do Grau de Doutor em Música
Especialidade: Interpretação

ÉVORA, AGOSTO DE 2014

para a minha família

Agradecimentos

aos compositores, Marina, Prof. Christopher, Tomislav e João, por terem apoiado este projeto e por terem enriquecido o repertório para guitarra solo,

a todos os entrevistados, pela paciência nas respostas às perguntas pertinentes e pela abertura em participar neste projeto,

à Fundação Britten-Pears, ao Museu da Música Portuguesa e à Sociedade Croata de Compositores, pelo profissionalismo e abertura,

a Darko Petrinjak, pelo auxílio incondicional,

a Predrag Stanković, pela presença nos tempos cruciais,

a Vojo Ivanović, pelo exemplo nos tempos difíceis,

a Gonçalo Gouveia, pelo apoio, paciência e boa disposição,

a Michalis Kontaxakis, pelo Duo.

Resumo

Colaboração Entre Compositor e Intérprete na Criação de Música para Guitarra: Estudo do Processo Editorial no Repertório de Inglaterra, Croácia e Portugal

A guitarra desenvolveu significativamente as suas capacidades instrumentais devido à exigência estética de compositores sem base escolar da técnica do instrumento, evidente nas suas obras. Nesse sentido, o processo de colaboração com o intérprete representa a forma mais fidedigna na adaptação do pensamento musical do compositor ao resultado sonoro. Além da parte empírica resultante do contributo de obras novas para guitarra solo, o estudo dessa problemática foi baseado na análise das características composicionais na abordagem instrumental bem como no grau de influência instrumental de Julian Bream (Inglaterra) e de outros intérpretes da Croácia e de Portugal durante as diferentes fases do processo editorial. O objetivo principal deste trabalho foi sublinhar a importância da preservação da visão do compositor e do respeito incondicional perante a criação musical, bem como evidenciar o contributo da competência instrumental do intérprete na resolução dos problemas derivados do processo de passagem do som imaginado e escrito para o instrumento.

Palavras-chave: guitarra, colaboração, influência, processo editorial

Collaboration Between Composer and Performer in the Creation of Music for Guitar: Study of the Editorial Process in the Repertoire of England, Croatia and Portugal

Abstract

Guitar substantially developed its instrumental capacities due to the aesthetic exigence of the composers without scholar knowledge of the instrument's technique, present in their works. Therefore, the process of collaboration with the performer represents the most trustworthy method in the adaptation of the composer's musical thought to the real sound. Besides the empirical method applied on the new repertoire for guitar solo, this study was focused on the analysis of compositional characteristics regarding instrumental approach as well as the level of influence of Julian Bream (England) and other performers from Croatia and Portugal in different editorial phases. The primary objective was to underline the importance of preserving the composer's original vision together with the unconditional respect towards musical creation, as well as to evidence the contribution of the instrumental competence on the resolution of existing problems in the process of transformation of thought and written musical sound to the instrument.

Keywords: guitar, collaboration, influence, editorial process

Abreviaturas e símbolos

1, 2, 3, 4	numeração de dedos da mão esquerda
p, i, m, a	dedos da mão direita
①	numeração de cordas
I, II, II	numeração de posições
harm.	harmónico
nat.	natural
art.	artificial
m. dir.	mão direita
m. esq.	mão esquerda

INTRODUÇÃO **1**

I. PROBLEMÁTICA DE ESCRITA **5**

1.1. Definição de Berlioz **5**

1.2. Dualidades e dogmas **13**

1.3. Na procura da notação **19**

1.4. Criação do repertório **23**

1.4.1. Reconhecimento de independência 23

1.4.2. Receio e liberdade 29

II. ESPECIFICIDADE **33**

2.1. Latência e não-latência **33**

2.2. Elementos **40**

2.2.1. Scordatura 40

2.2.2. Registo 41

2.2.3. Compreensão posicional 43

2.2.4. String inversion 44

2.2.5. Harmónicos 46

2.2.6. Estrutura acórdica 47

2.2.7. Condução das vozes 49

2.2.8. Articulação 52

2.2.9. Forma 55

2.2.10. Idiomatismo 55

III. PROCESSOS **57**

3.1. Colaboração **57**

3.1.1. Modelos 57

3.1.2. Mecanismos 59

3.1.3. Composição vs. Interpretação 62

3.1.4. Influências 65

3.2. Edição **69**

3.2.1. Critério 69

3.2.2. Elementos 72

3.2.3. Digitação e clareza 75

IV. INFLUÊNCIA DE JULIAN BREAM **77**

4.1. Como compor para guitarra **77**

4.2. Nocturnal Op.70 de Benjamin Britten **85**

4.2.1. O início 85

4.2.2. Análise instrumental 90
4.2.3. Processo editorial 101
4.2.4. Significado 120
4.3. Five Bagatelles de William Walton 122
4.3.1. Walton e guitarra 122
4.3.2. Análise instrumental 128
4.3.3. Processo editorial 135
4.4. Sonata de Richard Rodney Bennett 155
4.4.1. Bennett e a aproximação ao instrumento 155
4.4.2. Ideia e cronologia 156
4.4.3. Linguagem e forma 157
4.4.4. Processo editorial n.º1 161
4.4.5. Contribuição de David Leisner 167
4.4.6. Edição final 168
4.5. Abordagem 176
4.6. Opiniões, Impressões e atitudes 180
4.6.1 Compositor 180
4.6.2. Intérpretes 181
V. COLABORAÇÃO DA ESCOLA CROATA DE GUITARRA COM COMPOSITORES 185
5.1. Reconhecimento de status 185
5.2. Obras para guitarra solo de Boris Papandopulo 190
5.3. Três de Trovadores de Stjepan Šulek 195
5.4. Obras para guitarra solo de Miroslav Miletić 203
5.5. Peça sem título de Vlado Špoljarić 208
5.6. Obras para guitarra solo de Nikša Njirić 212
5.7. Obras para guitarra solo de Anđelko Klobučar 220
5.8. Suite Mediterrânea de Željko Brkanović 228
5.9. The Wonderful Monster of Time de Dubravko Detoni 237
5.10. Double de Marko Ruždjak 239
5.11. Sonata de Zoran Juranić 246
5.12. Música para Guitarra de Frano Parać 259
5.13. Amphorae de Ivo Josipović 268
5.14. Obras para guitarra solo de Tomislav Uhlik 275
5.15. Visão da guitarra da nova geração 281
5.16. Opiniões, impressões e atitudes 292

5.16.1. Compositores 292
5.16.2. Intérpretes 297

INTRODUÇÃO

Compor para guitarra[1] solo não é uma tarefa fácil para quem não tem bases técnicas escolares do instrumento. A guitarra como instrumento, não é ensinada no estudo de composição na maioria das universidades de música do mundo sem que haja um pedido expresso pelo aluno. A guitarra não é um elemento efetivo na grande orquestra. Muitos compositores evitam escrever para este instrumento por ser desconhecido e com um elevado grau de dificuldade de escrita. Esse problema principal levanta várias questões fundamentais: qual é o grau de independência interpretativa da guitarra como instrumento a solo? Ele é capaz de apresentar com sucesso as estruturas musicais mais substanciais e um maior arco da forma? Como explorá-lo para conseguir exprimir o pensamento composicional e visão original? Será que o intérprete pode contribuir para uma melhor realização das intenções do compositor? Se sim, até que ponto? E qual é o grau da sua influência na obra? Até que ponto as modificações do texto original são esteticamente, instrumentalmente e moralmente aceites considerando o respeito pelo pensamento original? Contudo, o desenvolvimento geral das capacidades instrumentais da guitarra aconteceu precisamente quando esses mesmos compositores que não a conheciam bem, começaram a enriquecer o repertório com obras para guitarra solo a partir do início do século XX. Devido à exigência composicional dos critérios estéticos estabelecidos, os intérpretes foram obrigados a pensar e a usar a guitarra de uma forma diferente. A qualidade do repertório evolveu o próprio instrumento e o seu *modus operandi*, facto que ainda hoje continua a evidenciar-se. Nesse contexto, encontra-se uma especial importância na práxis da colaboração entre compositor e intérprete, ligada ao processo de criação de uma obra e da sua adaptação ao instrumento, evidenciada pela criação do repertório dedicado a Andrés Segovia e Julian Bream.

O presente trabalho estuda o processo criativo na música para guitarra solo e foca-se em dois fatores relevantes:

[1] Definição: cordofone dedilhado contemporâneo, proveniente da linha da guitarra renascentista de quatro ordens, guitarra barroca de cinco ordens, guitarra clássica de seis ordens e guitarra clássica de seis cordas simples.

- compreensão instrumental do compositor sem base prática escolar do conhecimento técnico de guitarra, características da sua escrita evidentes na abordagem instrumental, e precisão composicional na transmissão da sua ideia ao resultado sonoro do instrumento;

- infuência de nível técnico-artístico e profissional do intérprete na criação da versão final da obra.

A principal parte do trabalho foi estruturada em duas categorias principais:

- análise da influência instrumental de Julian Bream nas obras musicais significativas do repertório para guitarra solo de Inglaterra, bem como a sua comparação com os processos editoriais presentes na Croácia e em Portugal;

- abordagem empírica do processo de colaboração entre compositor e intérprete na criação de quatro obras musicais de compositores de vários perfis e estilos.

Os três países aqui abordados foram escolhidos pelo reconhecimento da importância da arte de Julian Bream como exemplo e modelo na compreensão da base e dos processos da criação do repertório substancial para guitarra, bem como para detetar as principais características de nível profissional presente na colaboração com compositores em diferentes meios musicais, de modo a poder contribuir na criação de estratégias funcionais e estruturais essenciais para a continuação do desenvolvimento do repertório para guitarra solo na Croácia e em Portugal.

Durante a preparação deste texto, foram também levantadas algumas questões relativas à fidelidade da parte editorial relacionada com a publicação de obras e com a definição do grau de influência do editor/instrumentista nelas encontrado:

- qual é principal doutrina de tratamento do *urtext* nas obras para guitarra solo?

- até que ponto é recomendável uma inserção de elementos não composicionais na partitura?

- qual é o grau de esclarecimento do texto musical relativamente ao resultado sonoro?

Para uma melhor compreensão dos vários mecanismos presentes no processo de colaboração, foi criado um livro contendo trinta e três[2] entrevistas, realizadas sob a forma de registos áudio ou comunicações pessoais a compositores e intérpretes dos três países, que exprimiram suas opiniões, impressões e atitudes sobre esta problemática. Por outro lado, foi realizada a recolha de manuscritos originais e de publicações de obras e elaborada a análise prática dos seus elementos. A escolha das obras baseou-se no seu significado no repertório existente, nas características da sua forma, na especificidade da sua abordagem instrumental bem como em informações recolhidas sobre o seu processo editorial. Os primeiros três capítulos representam a base e a problemática deste projeto enquanto os capítulos IV, V e VI, divididos em dois volumes, contêm a análise de obras existentes. O capítulo VII (volume II) entra e aprofunda diretamente o problema através da colaboração e edição na criação de obras novas para guitarra solo, contribuindo assim para o enriquecimento do património musical guitarrístico e desenvolvimento da técnica da guitarra.

Existem vários objetivos com este trabalho, contudo, o seu objetivo principal é o de sublinhar a importância da preservação da visão do compositor e do respeito incondicional perante a sua criação musical, bem como evidenciar o contributo da competência instrumental na resolução dos problemas derivados do processo de passagem da conceção do som e sua escrita para este instrumento. Os outros objetivos são:

[2] N.e.: uma das entrevistas foi rejeitada por não obedecer aos critérios metodológicos aqui aplicados.

- compreensão dos mecanismos do processo de colaboração;
- deteção da abordagem do texto original e da sua preservação;
- servir como guia de instruções para compositores e intérpretes com análise de exemplos práticos;
- definição de critérios para o processo de publicação de uma obra;
- indicação de erratas de obras publicadas relativamente às suas versões manuscritas;
- contributo pessoal do autor para o enriquecimento do repertório para guitarra solo e sua posição em Portugal.

Este trabalho, destina-se a todos os compositores sem base técnico-prática da guitarra como um *manual de instruções* que contém os problemas de composição para guitarra solo expostos em teoria e em prática, com exemplos concretos do repertório existente. Pode ainda, ser usado por instrumentistas de modo a alargar a sua própria visão do instrumento e compreensão do processo de colaboração, seus mecanismos e princípios estéticos. O projeto, pretende ser um contributo enriquecedor para a investigação do repertório contemporâneo, servindo como plataforma impulsionadora para a criação de novo repertório para guitarra solo de elevada qualidade.

I. PROBLEMÁTICA DE ESCRITA

1.1. Definição de Berlioz

A passagem da popularidade da guitarra barroca para a guitarra clássica (várias combinações de cordas) em meados de séc. XVIII bem como a sua posterior definição como instrumento de seis cordas simples no início de séc. XIX. foi acompanhada por um grande interesse e popularidade por toda a Europa (Wade, 2001). Na primeira parte do século, os melhores *luthiers* eram italianos, franceses e espanhóis, e os concertistas — que habitualmente acumulavam a função de guitarrista profissional e de compositor — eram de Itália, República Checa, Áustria, Rússia, França, Espanha, Croácia, etc., facto que demonstra o espírito forte de um instrumento internacionalizado nessa altura. Um reconhecimento significativo da existência da guitarra como instrumento foi a sua inclusão no Tratado da Instrumentação[3] (1843/4) de Hector Berlioz[4] (H.B.). Conhecedor da técnica do instrumento, H.B. escreve uma breve análise e reflexão sobre a problemática da escrita para guitarra, indicando vários conselhos sobre o uso do instrumento por alguém que não conheça na prática a sua especificidade, indicando a seguinte classificação geral[5]:

> *A guitarra é o instrumento adequado para acompanhar a voz e fazer parte de obras instrumentais de caráter íntimo; é igualmente apropriada para atuações a solo com obras de relativa dificuldade escritas a várias vozes, e que possuem um verdadeiro charme quando interpretadas por verdadeiros virtuosos.* (...) *É praticamente impossível escrever bem para guitarra sem ser capaz de a tocar. Contudo, a maioria dos compositores que a usa não possui um conhecimento preciso sobre ela. Eles* [6] *escrevem coisas de*

[3] Grande Traité d'Instrumentation et d'Orchestration Modernes (Treatise on Instrumentation by Hector Berlioz and Richard Strauss, edição Dover, 1991).

[4] Berlioz, Hector (1803-1869), compositor francês. Foi guitarrista e compositor de várias obras com guitarra.

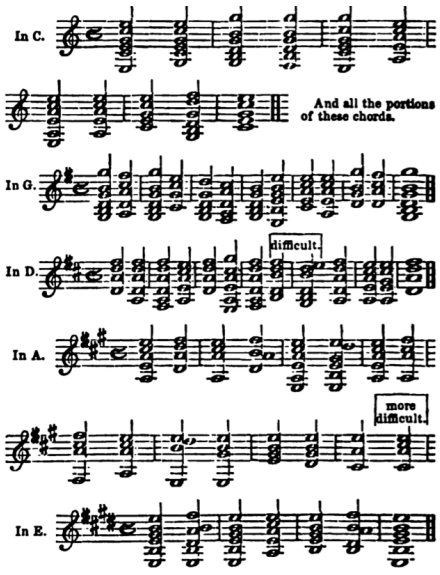
[5] N.e.: um dado importante é a inclusão da guitarra no mesmo grupo que a harpa e o bandolim, uma combinação que será frequente em relação ao uso da guitarra em obras para grande orquestra.

[6] N.e.: pode colocar-se a questão de se Berlioz se refere a todos os compositores em geral ou somente àqueles que não conhecem a técnica do instrumento.

excessiva dificuldade, fraca sonoridade e um efeito reduzido para o instrumento.[7] (tradução livre)

Berlioz introduz a informação da afinação das cordas soltas, bem como a indicação da possibilidade de outras *scordaturas* (acorde de *Mi Maior*). É sublinhada a característica marcante da transposição do instrumento, uma vez que este soa uma oitava abaixo da sua escrita e tem somente um registo de três oitavas[8]. O cuidado com os pormenores sobre a introdução e apresentação da guitarra é observado no facto de ter incluído indicações precisas sobre a técnica da mão direita indicando a separação das cordas da guitarra por dedos e sua consequente definição[9]. Como já foi compreendido no texto inicial, a guitarra é dada como "um instrumento principalmente harmónico" (Dover, 1991, p.145) o que exige uma melhor compreensão da estrutura acórdica exequível. Os exemplos com a especificação de dificuldade são demonstrados desta forma:

ex.1.1.1.(Grande traité d'instrumentation et d'orchestration modernes de Hector Berlioz, acordes)



[7] The guitar is an instrument suitable for accompanying the voice and for taking part in instrumental compositions of intimate character; it is equally appropriate for solo performance of more or less complicated compositions in several voices, which possess true charm when performed by real virtuosos. (...) It is almost impossible to write well for the guitar without being able to play the instrument. However, the majority of composers who employ it do not possess an accurate knowledge of it. They write things of excessive difficulty, weak sonority and small effect for the instrument. (Dover, 1991, p.145)

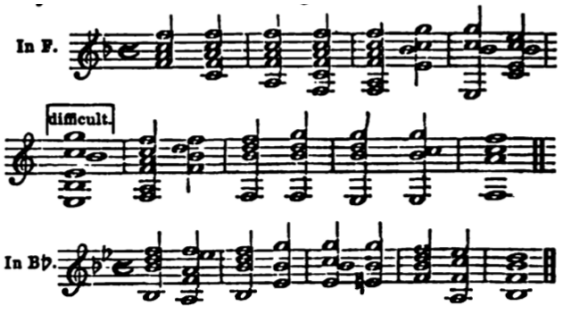
[8] N.e.: uma exploração do registo da guitarra considerada normal para a época. Contudo, é indicado, no gráfico, um registo de três oitavas e uma quarta (entre as notas de *mi1* a *la4*). Berlioz faz mais uma observação indicando a possibilidade de escrita em dois modos diferentes: a escrita-padrão (resultado sonoro é uma oitava abaixo) e escrita com uso misto das claves de *fa* e de *sol* indicando a altura real das notas na notação.

[9] É indicada a aplicação necessária de pequenos arpejos com o polegar nas três notas graves em acordes com mais de quatro notas.

- observa-se a visão posicional de notas na guitarra de H.B. (misturada com o uso de cordas soltas em caso de possibilidade da sua execução) através do facto de que todos os acordes indicados (somente as tonalidades maiores foram indicadas) são realizados nas posições que abrangem no máximo os três espaços[10]. Nos acordes de dificuldade acrescida, o facto de haver uma maior separação entre os dedos da mão esquerda nas cordas abrangidas (dedos 1 e 2 no caso do 1.º acorde e dedos 4 e 2 no caso do 3.º) faz com que haja um certo nível de dificuldade[11]. Nota-se uma maior separação das linhas superior ou inferior nalguns acordes, resultante da aplicação de cordas soltas em várias vozes. Um detalhe peculiar é a resolução aescendente da nota da sétima no acorde de sétima da dominante (para a nota da quinta), em vez de descendente (para a nota da terceira), no acorde da tónica (cadência da tonalidade de *Re Maior*);

As tonalidades com *bemóis* são abordadas também, e mencionado o seu grau de dificuldade consideravelmente superior em relação às restantes[12]:

ex.1.1.2.



- o acorde considerado difícil contém uma *barrage (barré)*. Observa-se a omissão do 5.º acorde na categoria de dificuldade acrescida na tonalidade de *Fa Maior*.

---

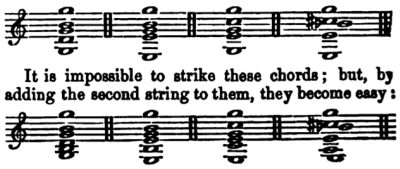
[10] N.e.: posição contraída da mão (inclusive nos acordes classificados como difíceis).

[11] N.e.: hoje em dia, nenhum desses acordes pode considerar-se como difícil para os níveis de 6º grau de escolaridade. Contudo, H.B. não considerou mais que uma possibilidade para a realização do 1.º e do 3.º acordes, evidente na técnica de hoje em dia.

[12] Não foi mencionada a origem da dificuldade.

A observação de características de *fraca sonoridade* ou *efeito reduzido* pode ser explicada no seguinte exemplo:

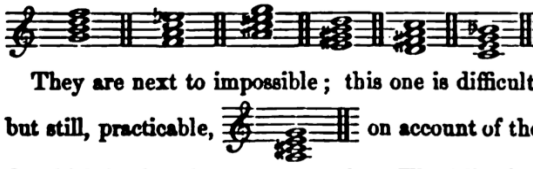
ex.1.1.3.



- é referida a importância de preenchimento de notas dos acordes[13] nas cordas em sequência e sem saltos, de modo a poder realizá-los com a mencionada técnica da mão direita.

A seguir, H.B. faz uma referência aos acordes de sétima da dominante, salientando a importância da aplicação de cordas soltas:

ex.1.1.4.

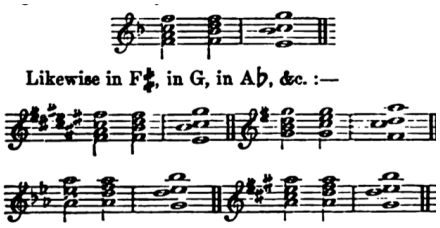


- compreende-se que a execução em posições mais agudas dos respetivos acordes e consequente efeito de *string inversion* (no caso dos 3.º, 4.º e 6.º acordes), não era tida como uma possibilidade. A indicação do nível de dificuldade do último acorde está relacionada com a sua realização necessária em quatro espaços.

Um dado interessante é a observação sobre a possibilidade de realização de certos acordes cam a mesma forma em qualquer tonalidade (compreensão de paralelismos na guitarra e de posicionamento de notas):

[13] N.e.: observa-se a palavra *impossível*, no caso dos acordes com salto entre as cordas, o que pode ser explicado com a falta de tempo para a sua realização homofónica.

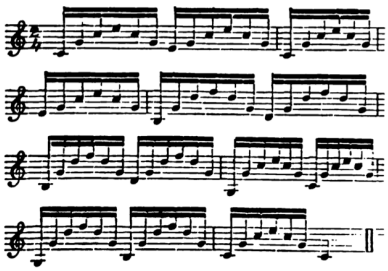
ex.1.1.5.



- é ainda indicado que existe a possibilidade de adicionar notas graves a alguns acordes, quando estes coincidem com tonalidades que contêm cordas soltas graves.

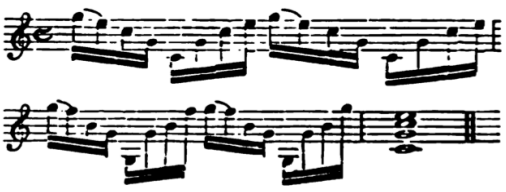
Para poder definir melhor o lado harmónico do instrumento, H.B. continua a sua análise instrumental com uma série de figurações acórdicas onde se podem observar alguns elementos adicionais da técnica de guitarra:

ex.1.1.6. (arpejos)



- acordes figurados com sequência simples dos dedos da mão direita *(p,i,m,a,m,i)*;

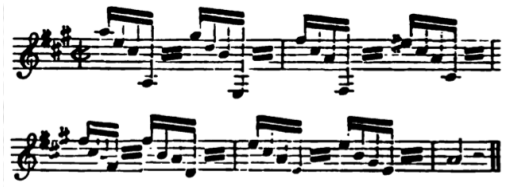
ex.1.1.7.



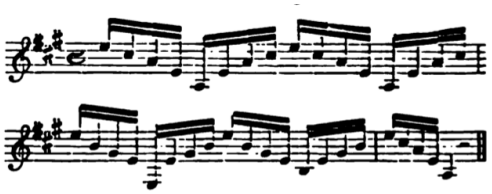
- inclusão de *legati a due*[14] nos arpejos;

[14] *Ligados* da mão esquerda (neste caso, descendentes).

ex.1.1.8a.



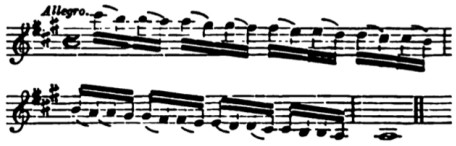
ex.1.1.8b.



- em ambos os casos, a dificuldade indicada é relacionada com a mão direita[15] (“descending arpeggios are rather awkward but feasible”, Dover, 1991, p.146). É salientado que no caso do ex.1.1.8b existe mais um problema: salto de polegar em direções opostas em três notas seguidas.

Mais *legati a due* aparecem outra vez na análise de H.B., mas desta vez inseridos em grupos e constituindo passagens descendentes:

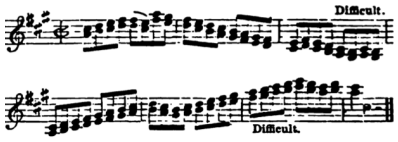
ex.1.1.9. (passagens de *legati a due*)



- é sublinhado o seu efeito tímbrico nas tonalidades com *sustenidos*;

As escalas de terceiras, sextas e oitavas são consideradas como difíceis mas realizáveis num *tempo* mais reduzido:

ex.1.1.10.



- compreende-se que a dificuldade de realização de terceiras no registo agudo[16] da guitarra está relacionada com a passagem superior à IXª ou Xª posição (neste caso XIIª).

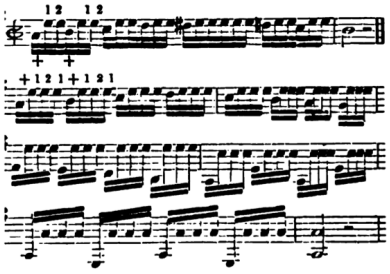
---

[15] Contudo, é indicado que os arpejos invertidos (ascendentes) são idiomáticos.

[16] N.e.: a execução da terceiras no registo grave é considerada de dificuldade acrescida devido ao salto do dedo 3 entre as cordas n.º 5 e n.º 6.

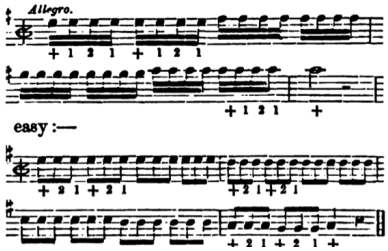
A análise da técnica segue com atenção, mais uma vez, a mão direita e a sua capacidade de realização de notas repetidas (até grupos de oito). É sublinhado facto de se poder utilizar este recurso nas cordas agudas[17] bem como inserida a indicação dos dedos necessários para o efeito:

ex.1.1.11.



- os dedos são identificados como polegar (+), indicador (1) e médio (2);

ex.1.1.12.



- observa-se a repetição de notas no *tempo* rápido, bem como uma variante mais fácil com o uso de tercinas.[18]

H.B. faz várias referências aos harmónicos produzidos na guitarra e classifica-os como naturais e artificiais. O primeiro grupo é definido por sons produzidos à oitava, quinta, quarta e terceiras maior e menor ("os últimos harmónicos são menos sonoros e mais difíceis de produzir", Dover, 1991, p.147). Por outro lado, os harmónicos artificiais são relacionados com a execução de escalas diatónicas e cromáticas. No fim da secção dedicada à guitarra, H.B. faz várias observações importantes, nomeadamente sobre o uso polifónico e contrapontístico do instrumento bem como sobre a importância de uma familiaridade com a técnica de guitarra. É ainda feita uma observação acerca do afastamento da guitarra da

[17] É sugerido que se evite a situação inversa.

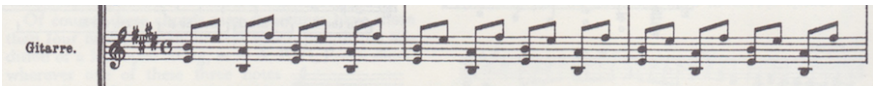
[18] N.e.: denota-se um particular cuidado com a técnica de mão direita da parte de H.B. através da quantidade de indicações específicas dadas.

sociedade europeia em meados do séc. XIX, juntamente com uma definição final sobre o caráter do instrumento:

> *A menos que se saiba tocar guitarra, repito, é impossível escrever peças a várias vozes para ela, contendo passagens que requeiram todos os recursos do instrumento. Se se quer ter uma ideia sobre o que os virtuosos são capazes de conseguir, devem ser estudadas as composições dos* mui *famosos instrumentistas de guitarra como Zanni de Ferranti, Huerta, Sor, etc. Desde a introdução do piano em todas as casas existentes* [,] *todo o interesse em música para guitarra tem começado gradualmente a desaparecer, exceto em Espanha e em Itália. Alguns virtuosos têm-na cultivado* [—] *e ainda o fazem* [—] *como instrumento solista; são capazes de criar efeitos agradáveis e originais nele. Caso contrário* [,] *os compositores nem a usam na igreja* [,] *nem no teatro ou nos auditórios. O seu tom frágil, que impede a sua combinação com outros instrumentos ou com várias vozes cantadas a um volume normal, é a possível causa disto. O seu caráter melancólico e sonhador poderia* [,] *porém* [,] *ser usado mais frequentemente. O seu charme é inegável, e não é impossível de escrever para ela tal como não o foi para fazer este manifesto.*[19]

Compreende-se que esta apresentação tenha sido o modelo histórico para os compositores sem conhecimento prático da técnica da guitarra em como aplicar a escrita e abordar o instrumento. O exemplo do 2º ato de *Otelo* de Verdi[20] é dado posteriormente por Richard Strauss[21] na edição revista deste Tratado (1905):

ex.1.1.13. (*Otelo* de G.Verdi, parte de guitarra)



19 Unless one can play the guitar oneself, I repeat, it is impossible to write for it pieces in several voices, containing passages that require all the resources of the instrument. If one wants to get an idea what virtuosos are able to achieve in this respect, the compositions of such famous guitar players as Zanni de Ferranti, Huerta, Sor, etc. should be studied.
Since the introduction of the piano into all homes where there is any interest in music the guitar has been gradually disappearing, except in Spain and Italy. Some virtuosos have cultivated and are still cultivating it as a solo instrument; they are able to create pleasant and original effects on it. Otherwise composers employ the guitar neither in the church nor in the theater or the concert hall. Its weak tone, which prevents its combination with other instruments or with several singing voices of normal tone volume, is doubtless the cause of this. Its melancholy, dreamy character might nevertheless be used more frequently. Its charm is undeniable, and it is not impossible to write for it so as to make this manifest. (Dover, 1991, p.147, tradução livre)

20 Verdi, Giuseppe (1813-1901), compositor italiano. A sua ópera *Otelo* foi estreada em 1887.

21 Strauss, Richard Georg (1864-1949), compositor alemão.

1.2. Dualidades e dogmas

Enquanto o interesse geral pela guitarra na sociedade europeia diminuía, em Espanha acontecia uma revolução na construção deste instrumento por António de Torres (1887-1892). As primeiras guitarras foram construídas no período entre 1836 e 1842 e, durante o processo posterior do seu desenvolvimento, criaram uma nova plataforma de critérios para a construção futura do instrumento contemporâneo (Wade, 2001). O seu uso por guitarristas-compositores como Julian Arcas[22] e Francisco Tárrega[23], juntamente com seus alunos, foi preponderante para o interesse crescente da guitarra em Espanha, e para a consequente designação do instrumento como *Guitarra Espanhola*, aplicada frequentemente[24].

Por outro lado, compositores conceituados de outros países começaram a exprimir o interesse pelas qualidades tímbricas do instrumento, aplicando-o em obras de conjunto. Pode constatar-se que no início do séc. XX, na Europa, houve uma tendência para inserir a guitarra em óperas e obras orquestrais dos compositores sem base escolar da sua técnica. Algumas obras deste período são as seguintes:

- *Louise* (1900) de Gustave Charpentier[25];
- *7.ª Sinfonia* (1904/5) de Gustav Mahler[26];
- *Le Rossignol* (1914) de Igor Stravinski[27];
- *Die schöne Bellinda* (1915) de Hans Huber[28];
- *Symphonie pour Orchestre burlesque* (1915) de Frank Martin[29];

---

[22] Arcas, Julián (1832-1882), guitarrista espanhol.

[23] Tárrrega y Eixea, Francisco de Asís (1852-1909), guitarrista espanhol.

[24] N.e.: um exemplo desta designação é de Leonard Berstein (1918-1990) no seu *musical West Side Story* (1957).

[25] Charpentier, Gustave (1860-1956), compositor francês sem obras para guitarra solo.

[26] Mahler, Gustav (1860-1911), compositor austríaco sem obras para guitarra solo.

[27] Stravinsky, Igor Fyodorovich (1882-1971), compositor russo sem obras para guitarra solo.

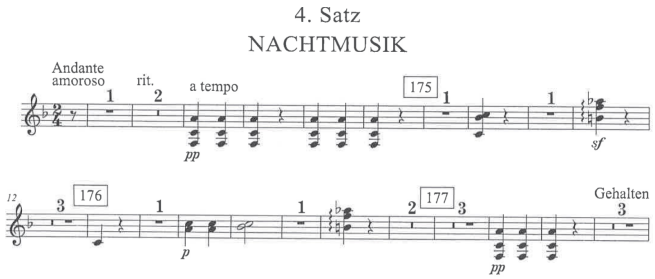
[28] Huber, Hans (1852-1921), compositor suíço sem obras para guitarra solo.

[29] Marin, Frank (1890-1974), compositor suíço. Criador de *Quatre Pièces Brèves* (1933).

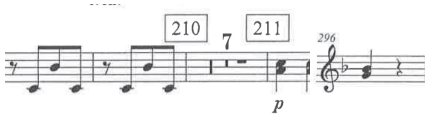
- *Wozzeck* (1922) de Alban Berg[30].

Duas das mencionadas criações (Mahler e Berg) exprimem a intenção principal de equivocar o ambiente *noturno* e de *serenada*, algumas das características do seu caráter apontadas por H.B, ou para descrever uma atividade de convivência casual (danças populares). Independentemente do seu objetivo ou da conotação social, um primeiro exemplo do principal problema da escrita para guitarra por parte de um compositor que não conhece bem o instrumento, pode ser observado nas duas abordagens instrumentais distintas destas obras:

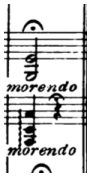
ex.1.2.1a. (4.º and. da *7.ª Sinfonia*)[31]



ex.1.2.1b.



ex.1.2.1c.[32]



- escrita latente. Simplicidade na construção acórdica e cuidado da exequibilidade do texto. Facilidade evidente da sua realização. Indicação específica dos acordes arpejados. É indicado que o tom real soa uma oitava abaixo (partitura geral). Guitarra usada como acompanhamento secundário[33]. Indicação de pausa na parte da guitarra como descrição do resultado sonoro real e não por imposição.

---

[30] Berg, Alban Maria Johannes (1885-1935), compositor austríaco sem obras para guitarra solo.

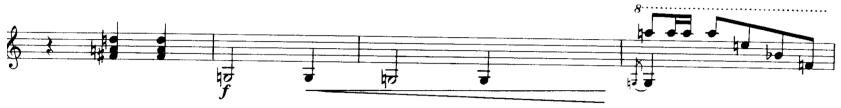
[31] Editora Boosey & Hawkes.

[32] Partitura geral (imslp.eu).

[33] N.e.: existe uma figuração do mesmo acorde executada na harpa, na partitura geral.

Por outro lado, no 2.º ato[34] de *Wozzeck* e em forma de música de fundo[35], Berg explora o instrumento até ao limite das suas possibilidades registais, se bem que por saltos, e criando algumas ilogicidades na realização do texto original. É evidente o tratamento livre do registo e da sustentação das notas. Os exemplos da abordagem da guitarra são os seguintes:

ex. 1.2.2. (*Wozzeck*, 2.º ato)[36]

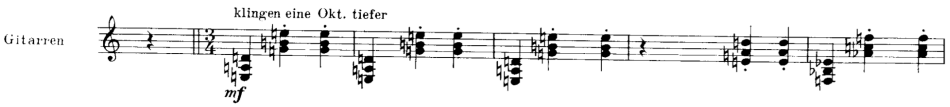


- salto de três oitavas e uma segunda no registo de guitarra. Observa-se a necessidade de realização da nota *sol* (linha inferior) na corda solta no último compasso deste excerto. Indicação existente da oitava real (na partitura geral);

ex.1.2.3.

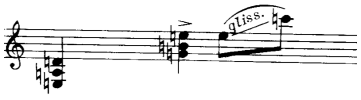
- instabilidade sobre a oitava real do resultado sonoro;

ex.1.2.4. (*Valsa*)



- aplicação de cordas soltas e de transposição. Escrita latente;[37]

ex.1.2.5.



- definição de *glissando* com a indicação de articulação;[38]

---

[34] Indicação de duas a quatro guitarras em uníssono para a execução da parte musical.

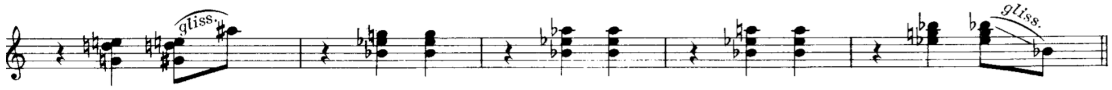
[35] Orig.: Bühnenmusik.

[36] Publicado pela Universal Edition.

[37] N.e.: falta esclarecer se as notas das cordas soltas no 1.º acorde devem ser sustentadas durante cada compasso inteiro.

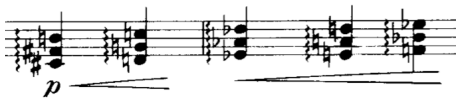
[38] N.e.: 2º nota não se executa com a mão direita. Observa-se um cuidado na articulação para guitarra

ex.1.2.6.



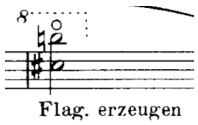
- *glissando* do último compasso entre as notas indicadas somente é realizável se as notas forem colocadas na XV[a] posição (extrema dificuldade). Caso contrário, existe uma impossibilidade da sua execução devido ao salto entre as cordas;

ex.1.2.7.

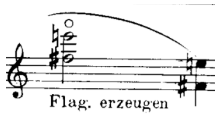


- exploração de paralelismos posicionais (transposição de três notas);

ex.1.2.8a.

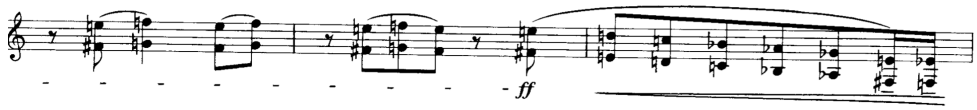


ex.1.2.8b.



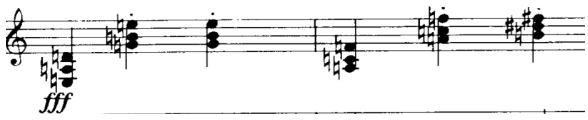
- falta de indicação de oitava nos harmónicos do ex.1.2.8b;[39]

ex.1.2.9.



- exemplo de escala de tons inteiros composta por intervalos homofónicos de sétima, que funciona de forma bem-sucedida no instrumento;

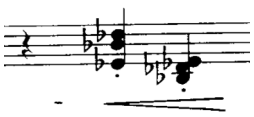
ex.1.2.10.



[39] N.e: entende-se que sejam harmónicos naturais que soam uma oitava acima do indicado.

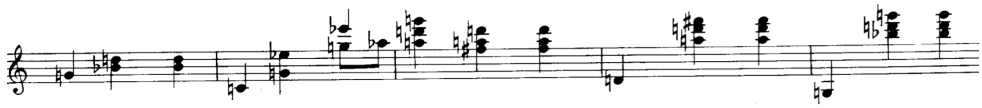
- existe uma dificuldade acrescida no salto entre os dois primeiros acordes do 2.º compasso deste fragmento;

ex.1.2.11.



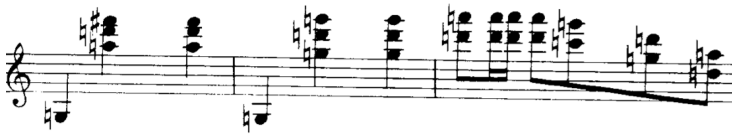
- dificuldade extrema devido ao salto entre os dois acordes sem cordas soltas;

ex.1.2.12. (*Ländler*)



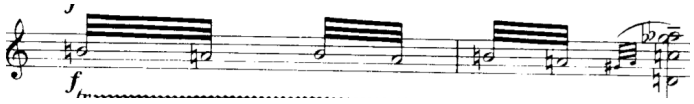
- saltos consideráveis entre zonas extremas do registo da guitarra. Observa-se a situação do último compasso deste fragmento (dificuldade extrema);

ex.1.2.13.



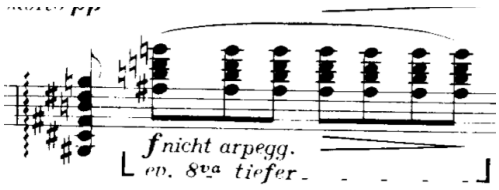
- continuação do mesmo problema. Notação do motivo (ex.1.2.2.) de forma diferente. Inserção de quintas paralelas;

ex.1.2.14. (*Mäßig*)



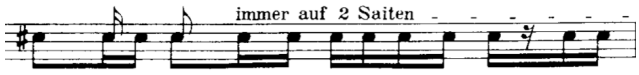
- impossibilidade de realização da componente rítmica na chegada ao acorde (duas notas de *appoggiaturas*) de forma bem-sucedida;

ex.1.2.15. (*etwas belebter*)



- correção da viabilidade do texto pelo próprio compositor. Observa-se a incerteza sobre a oitava e a realização do texto;[40]

ex.1.2.16.



- técnica da dobragem das notas em cordas diferentes.

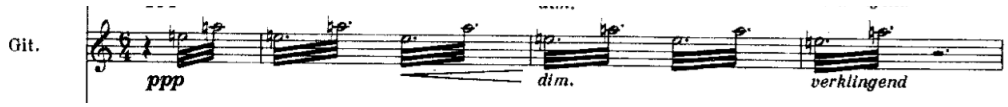
Será que as partes de guitarra das mencionadas obras seriam diferentes se os compositores tivessem realizado alguma colaboração com os guitarristas da época? Teria havido alguma influência do resultado sonoro, testemunhado *in loco*, segundo a qual os compositores decidiriam mudar os elementos musicais básicos da sua escrita? Em ambos os casos, poderia ter sido útil receber algum retorno da experiência prática de modo a poder explorar as capacidades do instrumento de uma forma funcional. Mesmo assim, observa-se o facto de que Berg tenha tentado adaptar o instrumento à sua maneira de pensar, mesmo que isso significasse de autocorrigir-se de vez em quando. O próprio pensamento da condução de vozes noutros instrumentos e organização de *tessitura* e de sonoridades fez com que produzisse fragmentos que acabaram por criar dificuldades na passagem para o instrumento. Do ponto de vista do desenvolvimento histórico, pode considerar-se de que Berg estivesse à frente do seu tempo em relação à visão da guitarra. Ambos os compositores nasceram no período de declínio deste instrumento. Se tivesse havido algum interesse e estímulo na criação da sua música para guitarra solo, o repertório guitarrístico de hoje estaria inestimavelmente enriquecido.

[40] N.e.: de alguma forma (extrema dificuldade), os acordes são fisicamente realizáveis, Contudo, outras componentes ficam abaixo dos critérios qualitativos, nomeadamente o ritmo.

1.3. Na procura da notação

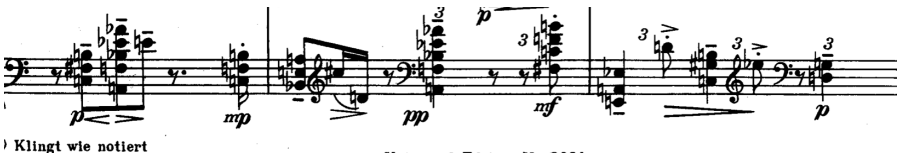
A diferença entre a notação tradicional da guitarra e o som produzido pelo instrumento representou desde sempre um problema na definição da notação na linguagem específica dos compositores. As soluções encontradas não apresentavam consenso, beneficiando sempre o compositor e a obra, porque a sua técnica composicional e a visão interior sonora do resultado desejado podiam realizar-se na partitura de uma forma mais natural. No seu contributo significativo para a música de câmara com guitarra, Anton Webern[41] experimentou dois sistemas de notação para guitarra em duas fases diferentes da sua estética composicional:

ex.1.2.2.1.[42] (*5 Stücke* Op.10, 3.º and., Universal Edition)



- na fase posterior a 1908, Webern adoptou a escrita sem fundamentos tonais, baseando-se em formas curtas. Na sua primeira notação para guitarra, de 1910, não está indicada a informação de que oitava se trata;

ex.1.2.2.2. (*Drei Lieder* Op.18, 1.º and. *Sehr Ruhig*, Universal Edition)



- numa das suas primeiras obras inteiramente escritas com o sistema dodecafónico, datada de 1925, a escrita para guitarra foi realizada numa notação mista, usando as claves de *fa* e de *sol*, no mesmo sistema e com

---

[41] Webern, Anton (1883-1945), compositor austríaco sem obras para guitarra solo.

[42] N.e.: observa-se a visão de som contínuo e inserção de alterações de dinâmica no *tremolo*. Abordagem do instrumento avançada para a época.

a indicação “Soa como notado” (“Klingt wie notiert”)[43]. O mesmo processo foi aplicado em *Zwei Lieder* Op.19 (1926).

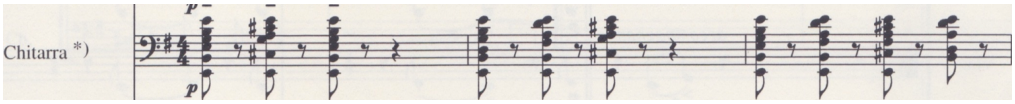
Arnold Schönberg[44] escolheu outro sistema na sua *Serenade* Op.24 (1923):

ex.1.2.2.3. (*Serenade* Op.24, Edition Wilhelm Hansen)

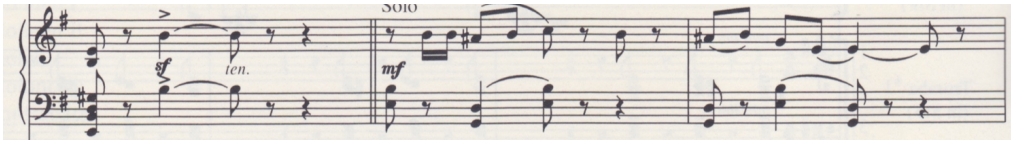
- parte da guitarra[45] escrita principalmente na clave de *fa*.

Igor Stravinsky aborda uma situação ainda diferente no seu *Tango* (versão orquestrada de 1953):

ex.1.2.2.4a. (*Tango*, Schott Edition)



ex.1.2.2.4b.



- uso de escrita de acordes densos na clave de *fa* e, em caso de separação de material[46], passagem para a realização do texto em dois sistemas em conjunto.

---

[43] N.e.: à primeira vista, o texto cria dificuldades consideráveis na leitura, especialmente devido à própria linguagem de Webern, baseada em proporções, em realizar saltos constantes do texto em várias zonas do registo com consequente uso necessário da mudança de clave. No entanto, a escrita considera-se idiomática devido ao uso de intervalos harmónicos (sétima maior e quarta aumentada) e de acordes que se enquadram no braço de guitarra de uma forma natural. Webern usou ambas as vertentes de harmónicos e sempre com a indicação do tom real. O texto foi criado na sua totalidade em forma latente.

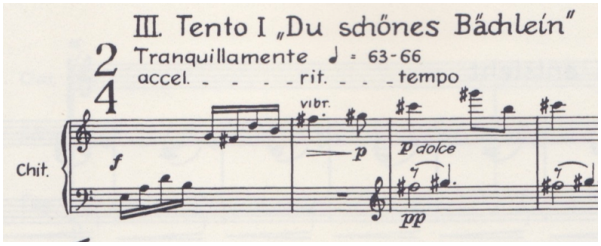
[44] Schönberg, Arnold (1874-1951), compositor austríaco sem obras originais para guitarra solo.

[45] N.e.: a escrita para guitarra de Schönberg é latente e com algumas breves inserções acórdicas e de intervalos harmónicos. Na análise da partitura geral deteta-se uma igualdade na independência e tratamento do instrumento.

[46] N.e.: provavelmente por causa de uma maior clareza da leitura de linhas horizontais.

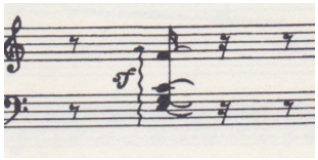
Um caso peculiar é a obra *Kammermusik 1958* de Hans Werner Henze[47], onde o compositor aplica vários modos de notação:

ex.1.2.2.5a. (*Kammermusik 1958*, Edition Schott)



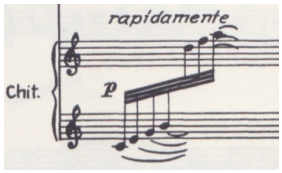
- dois sistemas diferentes em conjunto (1.º compasso) cujo problema relaciona-se com a impossibilidade de realização do texto do 1.º sistema na oitava indicada;[48]

ex.1.2.2.5b.



- possibilidade de realização do material, como indicado, em duas claves diferentes;

ex.1.2.2.5c.



- dois sistemas em clave de *sol* onde, mais uma vez, existe o conflito de escrita e de registo.[49]

---

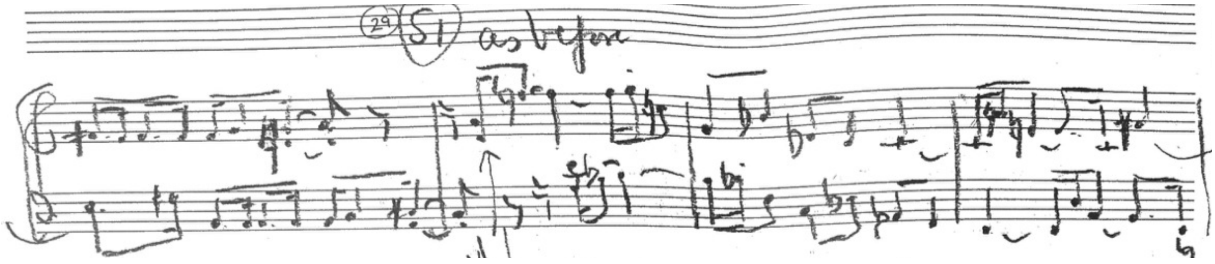
[47] Henze, Hans Werner (1926-2012), compositor alemão. Criador de um repertório para guitarra solo onde se destacam duas Sonatas do ciclo *Royal Winter Music* (de 1976 e 1979).

[48] N.e.: na versão posteriormente publicada como *Drei Tentos*, os dois sistemas soam uma oitava abaixo da escrita indicada.

[49] N.e.: Parece que falta uma indicação de oitava abaixo para os dois sistemas.

Por outro lado, Michael Tippett[50] usa os dois sistemas na totalidade do texto (versão manuscrita) na sua *Sonata* (1983) combinando escrita complementar e latente:

ex.1.2.2.6a. (*Blue Guitar* Sonata, versão manuscrita)



Qualquer um dos formatos de notação foi útil na expressão das ideias composicionais e na definição das características de escrita em relação aos limites do instrumento. Sob o ponto de vista da orientação notográfica[51], nomeadamente a clareza da condução de vozes e do seu movimento horizontal, da definição tímbrica e da articulação, o compositor sem experiência prática da guitarra podia justapor os elementos composicionais com a especificidade da técnica do instrumento de uma forma bem-sucedida. A própria tentativa de notação para guitarra, que é diferente da maneira tradicional, representa também uma evolução na visão do instrumento e das suas capacidades, facto que deixa uma tarefa adicional aos instrumentistas para adaptar outras notações na guitarra de modo a poder contribuir na melhor expressão do pensamento musical do compositor. Pode constatar-se que uma maior definição da notação na escrita para guitarra, que corresponde aos critérios estéticos do compositor, seja importante na realização da sua música e na sua aproximação ao instrumento.

[50] Kemp Tippett, Michael (1905-1998), compositor inglês. Criador da Sonata *Blue Guitar* para guitarra solo.

[51] N.e.: notografia é o termo que seria usado para melhor descrever a organização de elementos gráficos na partitura.

1.4. Criação do repertório

1.4.1. Reconhecimento de independência

O interesse dos compositores na criação do repertório para guitarra solo no séc. XX deveu-se principalmente à atividade e à influência artística de guitarristas concertistas. Além das primeiras experiências de compositores sem base técnica do instrumento como as *Variações* [52] de Ottorino Respighi (1879-1936), escritas para o guitarrista Luigi Mozzani (1869-1943) e que representam uma tentativa de aproximação ao instrumento pelo compositor, ou a criação da breve e influente *Homenaje a Debussy*[53] de Manuel de Falla (1876-1946), dedicada a Miguel Llobet (1878-1938), uma considerável fração das obras para guitarra solo na primeira parte do século foi concebida para Andrés Segovia[54] (A.S.), facto que tem sido preponderante para definir a estética composicional de todo um repertório novo criado e solidificar ainda mais o reconhecimento da guitarra como instrumento *romântico*. O "eterno ódio de estilos dissonantes e de vanguarda" de A.S. (Wade, 1991, p.110) é bem evidente nas palavras de John W. Duarte (J.W.D.)[55]:

> *Segovia foi "formado" num clima de Romantismo, que coincidia bem com a sua própria natureza* (...). *Na busca da expansão do repertório para guitarra* [,] *Segovia abordou muitos compositores contemporâneos, mas escolheu apenas aqueles que era classificados como "românticos-(tardios)" ou "neoclássicos"* (...). *A Alexandre Tansman, alguém cuja música parecia "avant-garde" para Segovia, foi dito o seguinte: " Quando escreveres para guitarra* [,] *tens que limpar a tua caneta*[56] *antes". Frank Martin foi menos afortunado; as suas* Quatre pièces brèves*, repertório de* standard *de hoje em dia, foram*

[52] Obra escrita no período entre 1900 e 1909.

[53] *Homenaje a Debussy* de *La revue musicale de Paris* (concluida em Granada, Agosto de 1920).

[54] Segovia Torres, Andrés (1893-1987), guitarrista espanhol. Figura mais importante da guitarra no séc. XX.

[55] Duarte, John William (1919-2004), guitarrista, compositor e escritor inglês.

[56] Fig.: estilo (Porto Editora, 1998).

rejeitadas por "não ser música", e essa experiência negativa fez com que nunca mais escrevesse para guitarra.[57] (tradução livre)

A recusa de A.S. de outras formas de expressão musical fez com que a guitarra se visse como um instrumento incapaz de atingir os critérios da linguagem musical mais avançada dos compositores contemporâneos ("Quando Stravinsky perguntou a Segovia qual a razão de nunca lhe ter pedido para escrever uma peça para guitarra, a resposta foi a seguinte: "Porque não quero insultar a sua música não a tocando!"[58]). Por outro lado, a magnitude das suas intervenções nas obras novas, bem como a influência do seu próprio estilo instrumental e criativo no texto musical, evidenciavam-se nos mais variados elementos musicais, como forma e estrutura ("Torroba[59] e eu sentimos que o primeiro andamento está agora demasiado curto. Pode inserir uma outra secção no meio, noutra tonalidade, para o alargar?"[60]), fraseado, modificação da textura acórdica, alteração do registo, condução das vozes, articulação, caráter, etc. Alguns elementos foram modificados depois de terem sido acordados com os compositores:

Tendo chegado a um acordo sobre todos os detalhes (...)*, o contentamento do maestro estava completo — bem, quase! Pouco antes da estreia ele sugeriu que o segundo andamento ficaria ainda melhor se eu inserisse uma passagem (de preferência modulatória) entre a primeira e a segunda aparição do segundo (o meu próprio) tema; Assim o fiz, mas obviamente era demasiado tarde para que fosse incluído nas primeiras atuações* (...).[61]

---

[57] Segovia was "formed" in a climate of Romanticism, which accorded with his own nature, and he "cut off" at quite an early age. (...) In seeking to expand the guitar's repertory Segovia approached many living composers, but they were those who were classifiable as "(late-)romantic" or "neo-classical" (...). Alexandre Tansman, some of whose music appeared "avant-garde" to segovia, was told: "When you write for the guitar you must first wipe your pen clean". Frank Martin was less fortunate; his *Quatre pièces brèves*, now standard repertory, were rejected as "not music", after which chastening experience he never again wrote for the guitar. (Duarte, 2009, p.46/7, tradução livre)

[58] When Stravinsky asked Segovia why he had never asked him for a piece for the guitar, the answer was: "Because I do not want to insult your music by not playing it!" (Duarte, 2009, p.132, tradução livre)

[59] Moreno Torroba, Federico (1891-1982), compositor espanhol. Criador de um extenso repertório para guitara solo.

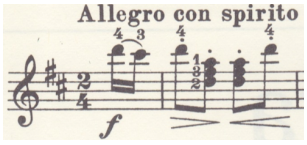
[60] A.S. ao fazer uma observação sobre a English Suite n.º1, Op.31 de J.W.D.: "Torroba and I feel that the first movement is now too short. Can you insert another section in the middle, in another key, to lenghten it?". (Duarte, 2009, p.72, tradução livre)

[61] Agreement having been reached on all details (...), the maestro's cup of contentment was full — well, almost! Shortly before the premiere he suggested that the second movement would be even better if I were to insert a (preferably modulatory) passage between the first and second statements of the second (my own) theme; I did so but it was, of course, too late to be included in the first performances (...). (Duarte, 2009, p.73)

A constatação final da atitude de A.S. sobre a música de compositores que não eram guitarristas pode ser entendida no seu próprio comentário que diz que "quando o compositor que não compreende verdadeiramente a guitarra e escreve para ela, o texto tem *sempre* que ser adaptado"[62]. O critério estético nessas adaptações pode ser observado na análise comparativa da versão do manuscrito da *Sonatina "Omaggio a Boccherini"* Op.77 de Mario Castelnuovo-Tedesco[63] (M.C.T.) com a versão publicada. Além de o título principal ter sido modificado para a *Sonata*[64], alguns outros exemplos são os seguintes:

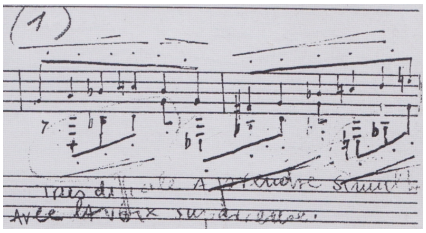
ex.1.4.1.1a. (1.º and., manuscrito do compositor)[65]

ex.1.4.1.1b. (Schott Edition)

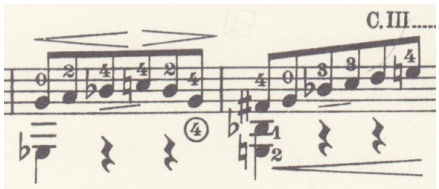


- articulação modificada pelos padrões guitarrísticos da época;[66]

ex.1.4.1.2a.



ex.1.4.1.2b.



- a movimentação da linha inferior, resultante de um efeito polimétrico, foi alterada;[67]

---

[62] (...) when a composer who does not really understand the guitar writes for it, the score must *allways* be adapted. (Duarte, 2009, p.75)

[63] Castelnuovo-Tedesco, Mario (1895-1968), compositor italiano. Criador de um extenso repertório para guitarra solo.

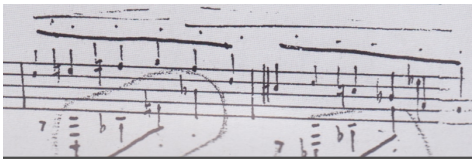
[64] A iniciativa original de A.S. era o pedido de criação da sonata.

[65] Editora Bèrben (Itália).

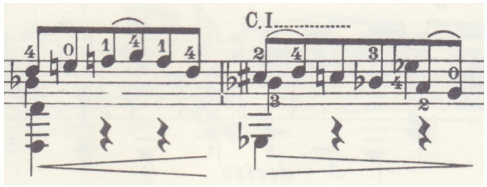
[66] N.e.: observa-se o cuidado de M.C.T. na definição do contraste na articulação das notas.

[67] N.e.: considera-se que a dificuldade não seja tanto técnica como musical (condução de vozes). No entanto, o excerto é considerado de dificuldade média.

ex.1.4.1.3a.

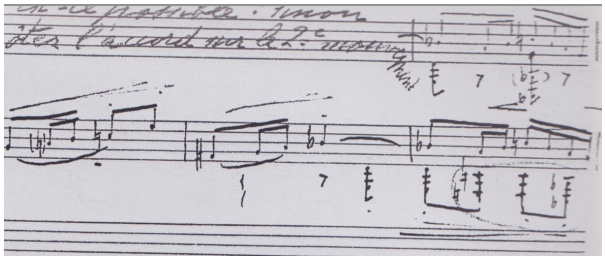


1.4.1.3b.

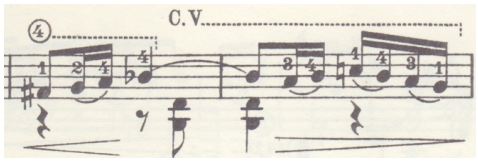


- a importância do ex.1.4.1.2a. é mais notória na sua aparição modificada (reexposição). Mesmo assim, o desaparecimento da linha inferior movimentada manteve-se. A articulação foi modificada;

ex.1.4.1.4a.

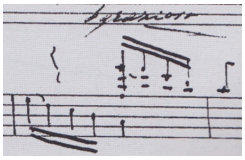


1.4.1.4b.

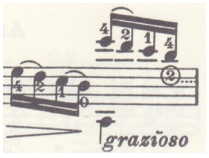


- M.C.T. ofereceu uma versão alternativa ao último compasso deste fragmento devido à necessidade da obtenção acórdica funcional do VI grau. Ambas as soluções foram rejeitadas pelo A.S.;[68]

ex.1.4.1.5a.

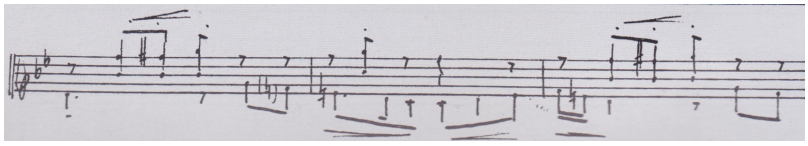


ex.1.4.1.5b.



- a nota *la* da linha inferior foi transposta para uma oitava abaixo, devido à corda solta, e foi eliminada a nota da voz interior;[69]

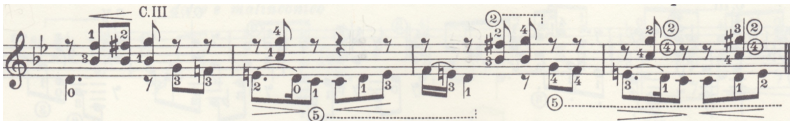
ex.1.4.1.6a. (2.º and.)



[68] N.e.: as soluções são exequíveis.

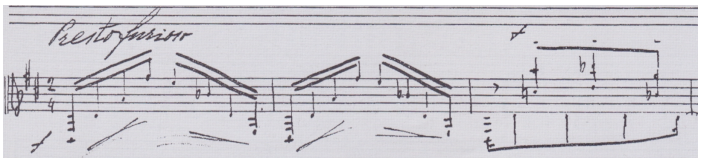
[69] N.e.: o efeito de ilogicidade composicional na técnica contrapontística pode ser notado no resultado sonoro.

ex.1.4.1.6b.

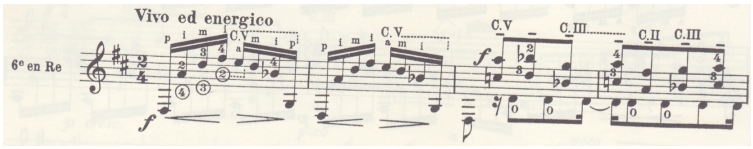


- no 3.º compasso deste excerto foi eliminado o primeiro intervalo harmónico de quinta[70] bem como a articulação indicada;

ex.1.4.1.7a. (4.º and.)

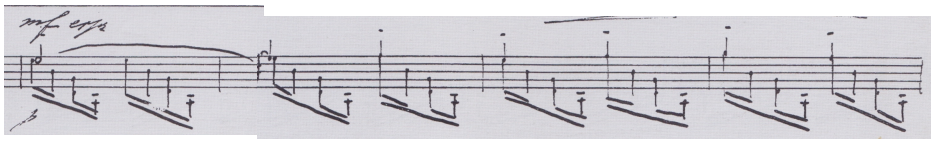


ex.1.4.1.7b.

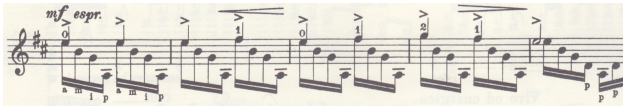


- o título do 4.º and. foi alterado de *Presto furioso* para *Vivo ed energico*. A figuração acórdica foi modificada sem uma razão aparente;[71]

ex.1.4.1.8a.



ex.1.4.1.8b.



- linha melódica foi modificada, perdendo-se a sustentação da 1.ª nota por três *tempos* e sendo dividida por notas de semínima acentuadas;[72]

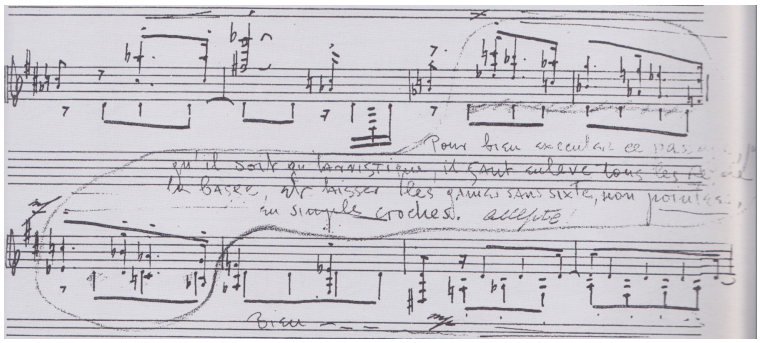
---

[70] N.e.: compreende-se que a eliminação tenha sido realizada devido a pouca quantidade de tempo para a sua execução.

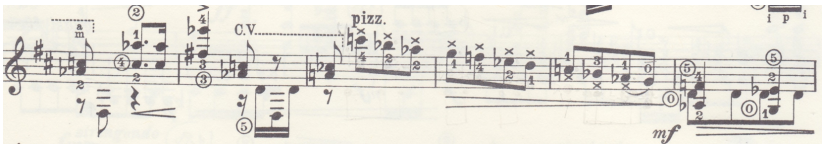
[71] N.e.: observam-se dois pontos importantes nesta modificação: o uso comum de condução de vozes por parte de M.C.T. é realizado na textura aberta do seu formato; por outro lado, a execução do texto original parece mais idiomática que a solução proposta por A.S.

[72] N.e.: existe a possibilidade de realização da nota *mi* da linha inferior numa corda diferente, de forma a se poder sustentar a nota melódica.

ex.1.4.1.9a.



ex.1.4.1.9b.



- o motivo principal da secção *alla marcia-risoluto* foi significativamente alterado, passando a existir somente a linha superior, realizada em *pizzicato*.[73]

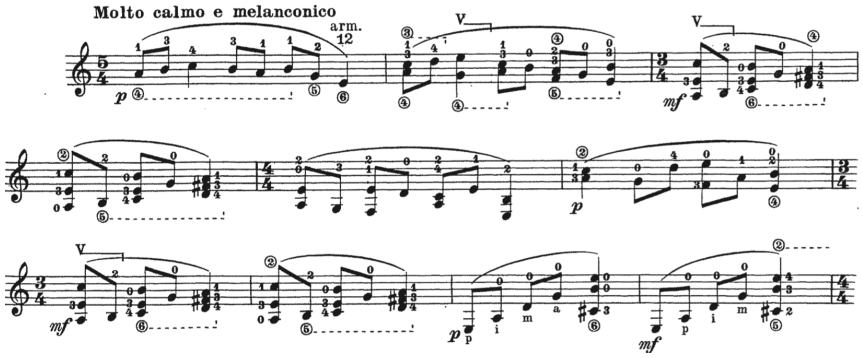
A constatação natural proveniente da análise das intervenções nesta obra bem como de várias outras dedicadas e tocadas por A.S., é a de que os critérios mais importantes nas suas edições foram baseados na lógica da digitação da técnica guitarrística da época e no seu gosto pessoal, relacionados com um certo grau de facilitismo instrumental, juntamente com a constante procura instintiva da criatividade tímbrica, o elemento da sua avaliação com o maior grau de prioridade. No fim, o fator essencial na avaliação da sua prática editorial é ambíguo: A.S. é responsável pelo início da criação do repertório para guitarra solo, e isso deve ser enaltecido, se bem que a autenticidade das obras possa ser questionada e procuradas as soluções composicionais de origem. Por conseguinte, fica a dúvida sobre a quantidade de obras de compositores conceituados sem conhecimento de bases de técnica da guitarra que se perderam, devido a conceitos estéticos e criativos de um dos maiores representantes da guitarra de sempre. Somente mais tarde, com o aparecimento da nova geração de concertistas de guitarra, é que o instrumento a solo começou a ser abordado por outros modos e formas, e apreciada sua considerável capacidade de expressão.

[73] N.e.: a exequibilidade deste excerto na forma original exige um maior uso de cordas soltas e é possível. Observa-se a vontade do compositor em ajudar o intérprete pelos comentários na partitura.

1.4.2. Receio e liberdade

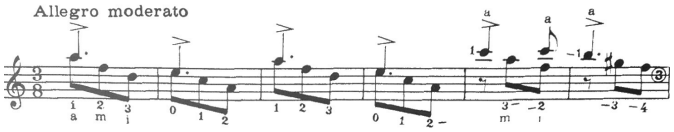
Pela análise parcial do repertório para guitarra[74], compreende-se que uma maioria de compositores não familiarizada com a sua técnica, iniciou a sua escrita com o instrumento inserindo-o em música de câmara de mais distintos formatos (pequenos e grandes ensembles, orquestra), e esse facto deve-se principalmente à problemática principal da escrita para guitarra solo. Contudo, alguns criaram obras com abordagem instrumental distinta e sem ajuda de concertistas profissionais. Observam-se as diferenças na visão do instrumento apresentadas nestas obras:

ex.1.4.2.1. (*Sarabande* de Francis Poulenc[75])



- escrita latente com a componente acórdica simplificada. Abordagem de cordas soltas de forma simples. Compreensão básica de posicionamento de notas no instrumento (Iª e IIª posição). Indicação de ligaduras de expressão. Nível de dificuldade de curso básico de guitarra;

ex.1.4.2.2a. (*Prelude* de Aram Khatchaturian[76])



- registo reduzido. Movimentação simples com a compreensão de posicionamento;

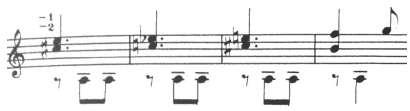
---

[74] Ver Anexo A.

[75] Poulenc, Francis Jean Marcel (1899-1963), compositor francês. Sua única obra para guitarra solo é de 1960.

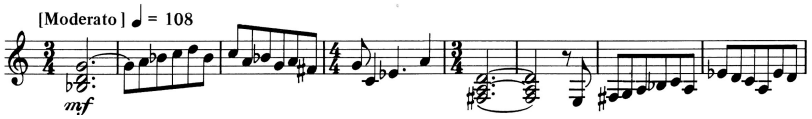
[76] Aram Ilyich Khachaturian (1903-1978) compositor armeno.

ex.1.4.2.2b



- movimentação cromática do intervalo de terceira em ziguezague. Aplicação de notas pedais nas cordas soltas. Nível de dificuldade técnica de curso básico. Uso simplificado do instrumento;

ex.1.4.2.3a. (*Serenade* de Sofia Gubaidulina)[77]

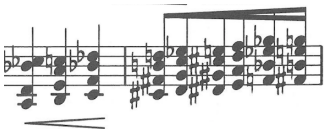


- abordagem simples do instrumento. Movimentação no registo por escalas isoladas. Existe uma possibilidade de que tenha sido composto na guitarra, evidente pela compreensão básica de exploração do registo;

ex.1.4.2.3b.

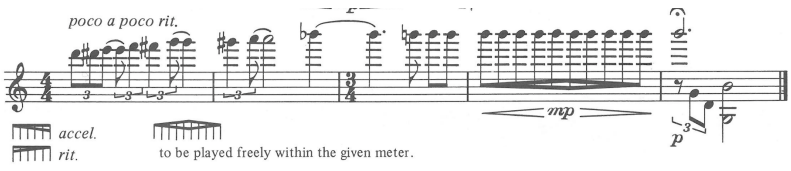
- imitação polifónica simples. Uso de tonalidade pouco comum para guitarra;

ex.1.4.2.3c.



- compreensão de paralelismos básicos na guitarra;

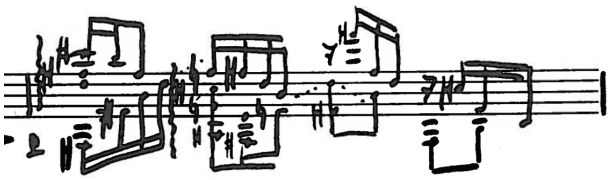
ex.1.4.2.3d.



[77] Gubaidulina, Sofia Asgatovna (n. 1931), compositora russa. *Serenade* foi composta em 1960.

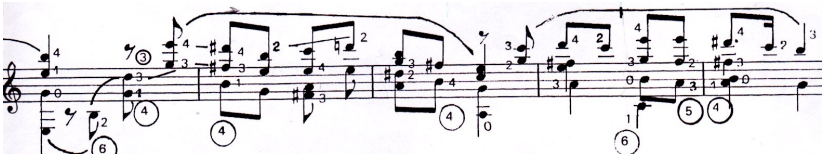
- exploração do registo pela escala cromática na 1.ª corda[78]. Nível de dificuldade do curso básico de guitarra.

ex.1.4.2.4. (*Estudo* de Suite para guitarra Op.30 de António Victorino d'Almeida)

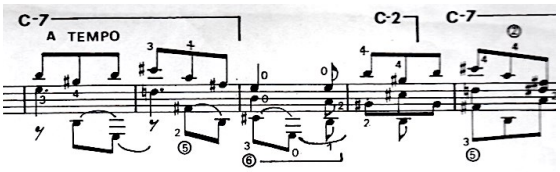


- escrita densa e com a movimentação de duas linhas em movimento contrário. Extrema dificuldade física da sua execução;[79]

ex.1.4.2.5a. (*Canço y Dansa* n.º 13 de Federico Mompou)



ex.1.4.2.6b.



- desenvolvimento da condução das vozes. Movimentação constante em todas as linhas. Dificuldade de critérios estéticos de caráter e *legato*. Entende-se de que a escrita tenha sido concebida sobre o piano.

Ao observar estes fragmentos, compreende-se que os textos seriam consideravelmente diferentes se tivessem sido elaborados em colaboração conjunta com profissionais do instrumento. Os hipotéticos conselhos que os compositores

[78] N.e.: observa-se a impossibilidade de realização do último compasso na forma originalmente pensada.

[79] N.e.: Impossibilidade de manter os critérios de ritmo, articulação e caráter devido à velocidade (*allegretto*).

poderiam ter recebido influenciariam a obra de uma forma inequívoca, dependendo dos critérios profissionais e estéticos dos guitarristas que as abordariam[80]. Pode constatar-se que o processo de colaboração seja uma melhor maneira de ajudar o compositor a realizar a escrita da sua música num instrumento cuja praticabilidade técnica não conhece. De modo a poder sublinhar uma vez mais o problema de escrita para guitarra, são observadas as palavras de Gofreddo Petrassi[81] (Il Fronimo, 1972, p.8):

> (...) *a guitarra é um instrumento dificílimo, direi terrivelmente difícil, e o seu conhecimento é um poço sem fundo, dado que cada instrumentista pode encontrar pormenores que não se podem ensinar. São as descobertas individuais como acontece para outros instrumentos, porém, de uma forma especial para a guitarra.* (...) *quando comecei a interessar-me* [,] *fiquei perplexo, porque a sua técnica é aparentemente elementar* [—] *mas somente para aqueles que ficam contentes com som qualquer,* [—] *contudo, na realidade, é complicadíssima. Procurei então estudá-la por minha conta, imaginando a sua técnica, como um compositor deve fazer.* (...) *É difícil para um compositor ir além de certas combinações, se bem que isso possa ser feito pelo intérprete, quem pode descobrir coisas diferentes.*[82]

[80] N.e.: como se podia evidenciar no caso de A.S.

[81] Petrassi, Gofreddo (1904-2003), compositor e maestro italiano. Criador das obras *Nunc* e *Suoni Noturni* para guitarra solo.

[82] (...) la chitarra é uno strumento difficilissimo, diró terribelmente difficile, e la sua conoscenza è um pozzo senza fondo, poiché ogni esecutore può trovarvi dei particolari che non si possono insegnare. Sono proprio delle scoperte singole, come avviene per altri instrumenti, ma in special modo per la chitarra. (...) quando ho cominciato ad occuparmene mi sono trovato in imbarazzo, perché la sua técnica è all'apparenza elementare, ma è soltano un apparenza per chi si contenta di qualche suono, mentre in realtà è complicatissima. Ho cercato allora di studiarla per mio conto, immaginando la sua técnica, come un compositore deve fare. (...) È difficile che il compositore possa arrivare al di là di certe combinazioni, mentre questo può avvenire da parte dell'esecutore, il quale può scoprire cose diverse. (Il Fronimo, 1972, p.8, tradução livre)

II. ESPECIFICIDADE

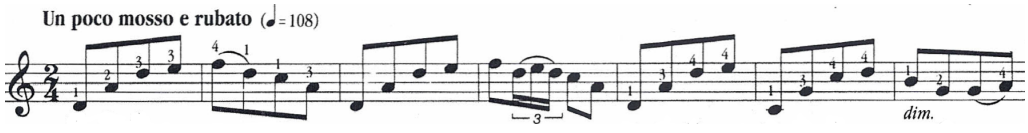
2.1. Latência e não-latência

A técnica de composição baseada na latência[83] de vozes, proposta por Berlioz no seu tratado, foi adotada como uma regra geral por parte dos compositores na base de tratamento do texto musical para guitarra, facto que pode ser relacionado com a dificuldade presente na visualização do resultado sonoro da sua música no instrumento, bem como com a incerteza sobre a possibilidade da movimentação de linhas e vozes. Uma escrita latente é definida por:

- indefinição/liberdade da sustentação de notas;
- indefinição/liberdade da condução de vozes;
- indefinição/liberdade do fraseado[84];
- indefinição/liberdade da articulação de notas.

A origem da abordagem do texto desta forma está diretamente relacionada com a escrita para os instrumentos de corda friccionada, uma vez que as notas, de uma forma geral, na condução de vozes complementares, não podem ser sempre sustentadas quando são realizadas verticalmente e em homofonia. A liberdade da compreensão de uma escrita latente na guitarra pode observar-se no seguinte exemplo:

ex.2.1.1. (*Prelúdio* de *Sonatina* de Fernando Lopes-Graça[85])



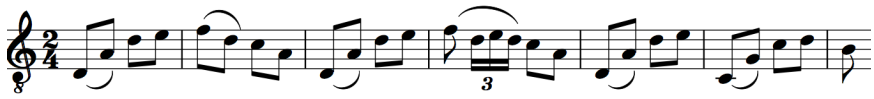
[83] Definição: estado daquilo que é latente [que não se manifesta exteriormente; oculto; dissimulado]. (Porto Editora, 2003)

[84] N.e.: infelizmente, a tendência geral é evitação da inserção de ligaduras de frase no texto para guitarra.

[85] Lopes-Graça, Fernando (1906-1994), compositor português.

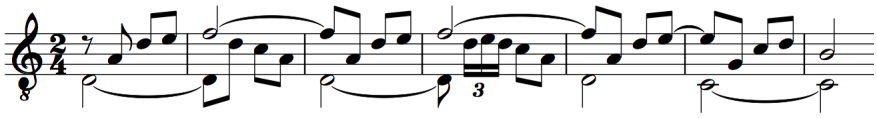
Devido à latência das vozes, existem várias formas[86] do resultado sonoro que se podem aplicar na execução deste excerto. Algumas delas são as seguintes:

ex.2.1.2a.



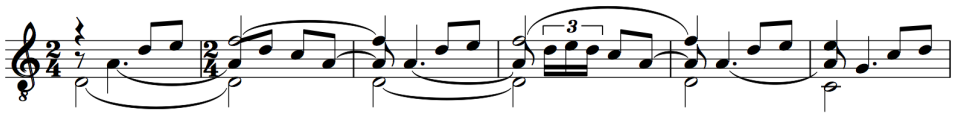
- escrita monofónica com a especificação da articulação das notas. A latência e o seu resultado sonoro são intencionais. A sustentação é reduzida somente à duração entre as notas uma ao lado da outra;

ex.2.1.2b.



- escrita contrapontística a duas vozes na base de imitação. Observa-se a naturalidade da movimentação de duas linhas em relação aos motivos melódico-rítmicos;

ex.2.1.2c.



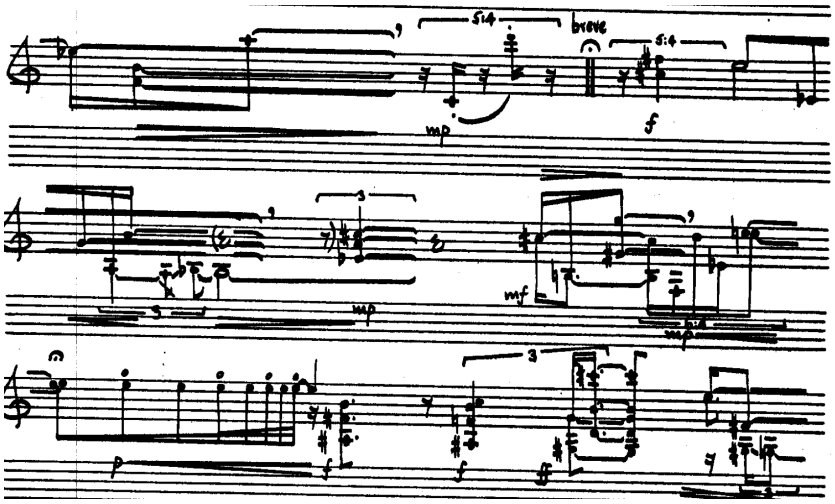
- escrita a três vozes com consequente aumento de sustentação de notas.

A possibilidade reduzida de condução das notas sustentadas em várias vozes nos instrumentos de corda friccionada é consideravelmente maior na guitarra, dado o facto de existir uma obtenção mais imediata de intervalos e acordes homofónicos. No entanto, devido a usar somente quatro dedos para a definição de altura das notas, ao qual se adicionam seis cordas soltas que normalmente se executam com a

[86] N.e.: compreende-se que o *ligado* da mão esquerda, existente na partitura, tenha sido sugerido ao compositor e representa uma das possibilidades.

mão direita, essa sustentação está limitada a um espaço de registo reduzido, dado os limites do fator físico da mão esquerda. Esse facto leva automaticamente a concluir que qualquer desenvolvimento e definição de linhas horizontais sejam influenciados pelo conhecimento profundo de funcionalidade do instrumento, que pode ser compreendido no ex.2.1.3 sob uma forma distinta:

ex.2.1.3. (*Sonata-Fantasia* de Christopher Bochmann[87])



- funcionalidade da escrita em relação ao resultado sonoro. Compreende-se o conhecimento posicional das notas na guitarra por parte do compositor[88]. Existe uma intenção de definição da sonoridade e de sustentação das notas através da sua colocação em cordas diferentes. Contudo, a movimentação das linhas horizontais não é realizada pelas rápidas mudanças de posição no braço da guitarra, mas por camadas harmónicas (homofonia dispersa) e por movimentação curta das vozes (2.ª linha do fragmento). Em caso de um salto maior no registo ou de um alargamento da textura acórdica, são exploradas as cordas soltas, inseridas de uma forma auxiliar e sem protagonismo, isto é, a sua presença é crucial na realização do material, embora não seja protagonizada.

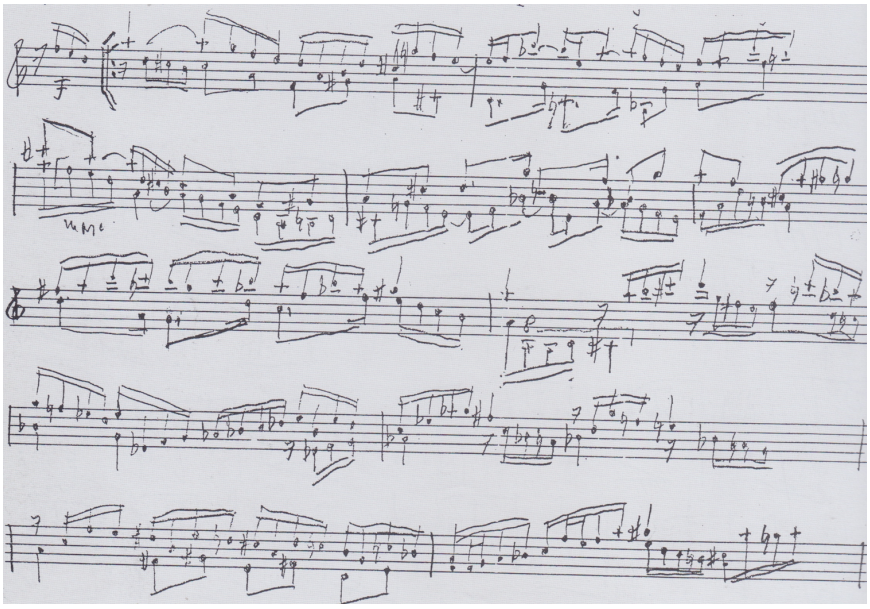
---

[87] Bochmann, Christopher Consitt (n. 1950), maestro e compositor inglês. Professor na Universidade de Évora. A *Sonata-Fantasia* foi composta em 1980.

[88] N.e.: Porém, não se limita somente na posição normal da mão esquerda.

Uma maior movimentação de vozes significa que a componente contrapontística do instrumento, bem como o ritmo complementar, são aprofundados. De facto, essa movimentação de vozes, juntamente com a sua consequente realização vertical, proveniente de uma condução ampla (algo que é natural para músicos que escrevem obras orquestrais, de música de câmara ou para piano), representam uma maior preocupação de um compositor sem conhecimento técnico-prático da guitarra[89]. No ex. 2.1.4 pode observar-se uma escrita baseada na exploração do registo da guitarra por movimentação ampla de linhas independentes, e que foi usada para definir a forma da obra e a sua técnica composicional. Porém, os outros elementos técnicos, nomeadamente a organização posicional das notas e o uso de cordas soltas, não parecem ter sido prioridade[90] no processo de criação da obra:

ex.2.1.4. (*Toccata à deux voix* de Alexandre Tansman)[91]



- polifonia em forma de *fugato*. Inversão de vozes na resposta do tema (2.ª linha). Combinação de paralelismos (intervalos de sexta) e de movimento contrário contrapontístico. Exploração considerável do registo em

[89] Ver anexo A (entrevistas com compositores).

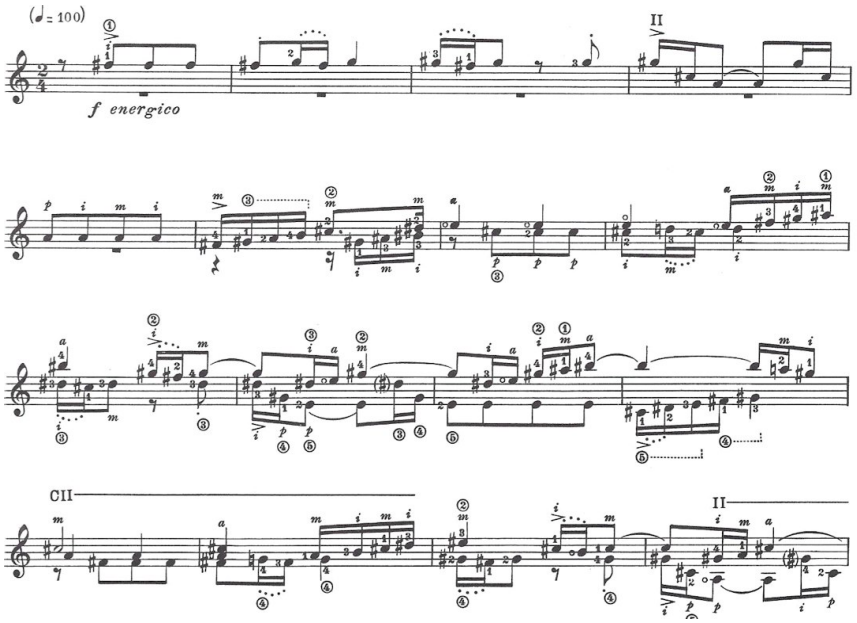
[90] N.e.: facto que não deixa de ser positivo, dado que contribui no aumento das soluções técnicas para o desenvolvimento da componente horizontal da escrita para guitarra.

[91] Tansman, Alexandre (1897-1986), compositor polaco. Foi criador de um extenso repertório para guitarra solo. *Toccata a deux voix* pertence a um ciclo de *Inventions "Hommage à Bach"*, composto em 1967.

velocidade rápida. Independência total das linhas. Aparecimento de cruzamento[92] das vozes (4.ª linha). Observa-se a definição de ritmo complementar até ao último compasso deste fragmento. Nível alto de dificuldade devido à combinação de polifonia com o caráter definido pela velocidade.

Um outro exemplo (ex.2.1.5) serve para introduzir a possibilidade de realização da polifonia na guitarra em combinação funcional com o conhecimento posicional do instrumento:

ex.2.1.5. (*Fughetta* de *Fantasy* Op.107 de Malcolm Arnold)[93]



- possibilidade de execução do tema numa só posição. A sua composição (combinação de colcheias com movimentação em notas curtas por escala ou por um arpejo latente, pausa de colcheia, *staccato*, componente rítmica) contribui para a melhor realização do texto musical e para a viabilidade do seu caráter.

[92] N.e.: se a escrita para guitarra se comparar à de um coro de vozes iguais, compreende-se que seja necessário realizar cruzamentos de vozes devido a um registo musical reduzido.

[93] Arnold, Malcolm Henry (1921-2006), compositor inglês. Fantasy Op. 107 foi escrita em 1970.

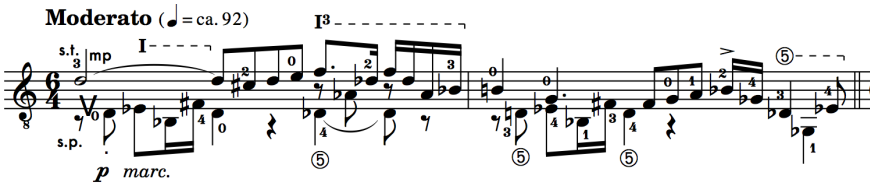
Em caso de escrita contrapontística em forma larga a três ou quatro vozes na guitarra, o melhor efeito no instrumento é alcançado quando se trata de *polifonia latente*[94]. Os melhores exemplos são as fugas para instrumentos de corda friccionada de Johann S. Bach, adaptadas na guitarra[95].

Latente ou não, escondido ou presente, existe sempre uma maior necessidade de esclarecimento do material temático, apresentado em obras para guitarra solo. Nesse aspeto, é importante que seja definida uma abordagem interpretativa, de modo a poder realçar os elementos musicais de uma forma precisa. Compreende-se que existem quatro fatores determinantes na separação das vozes, linhas, camadas e estruturas musicais na escrita:

- dinâmica;
- articulação;
- timbre;
- agógica.

Essas quatro componentes, devidamente aplicadas no texto conforme o critério da análise, conseguem criar um elevado grau de nitidez na separação das vozes e fortalecer o efeito de instrumentação (orquestração) na música para guitarra. Observa-se a sua aplicação no seguinte exemplo:

ex.2.1.6.(*Sonata* de Miklós Rózsa[96], modificado)



- a linha superior contém uma melodia lírica (*legato*) em simultâneo com um motivo rítmico marcante e repetitivo. São aplicados, na prática

94 N.e.: uma vez que a sustentação de notas é reduzida, os padrões polifónicos são realizados por um número reduzido de sonoridades verticais e seu efeito é substituído por uma impressão sugestiva da sustentação das notas de contraponto.

95 N.e.: se for interpretado o texto original

96 Rózsa, Miklós (1907-1995), compositor húngaro.

interpretativa[97], todos os quatro elementos de separação das linhas existentes.

A intenção atrás dos princípios mencionados pode ser encontrada no seguinte texto de Arnold Schönberg[98]:

A Ideia Musical e a Lógica, Técnica, e Arte

da sua Apresentação

11 de Junho de 1934

A apresentação da ideia musical está dependente de:

1. *as leis da lógica, de coerência e de compreensibilidade*
2. *as exigências estéticas de diversidade, mudança, riqueza e profundidade, beleza (?)*
3. *os requisitos "humanos" de ética,*

???

(beleza), sentimento, sugestibilidade (persuasão), raridade e inovação (...)

26 de Junho de 1934

---

[97] N.e.: exemplo modificado pelo autor deste trabalho.

[98] The Musical Idea and the Logic, Technique, and Art
of its Presentation

June 11,1934

The presentation of the musical idea is contingent upon:
1. the laws of logic, of coherence, and of comprehensibility
2. the aesthetic demands of diversity, change, richness and profundity, beauty (?)
3. the "human" requirements of ethics,

???

(beauty), feeling, suggestibility (persuasiveness), unusualness
and novelty (...) June 26, 1934

(Schönberg, 2006, p.96)

2.2. Elementos

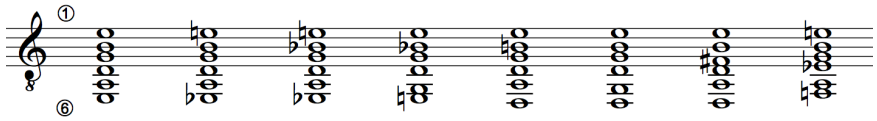
Durante o processo de criação da música para guitarra solo, encontram-se várias componentes instrumentais que definem a adaptação da técnica de composição. Uma melhor compreensão e visualização da funcionalidade do texto escrito é de extrema importância para que um compositor possa realizar as suas estratégias e intenções durante o processo criativo. De modo a poder evitar o aparecimento de dúvidas, foram estabelecidas três regras principais de escrita nesta secção:

- modo de escrita tradicional;[99]
- indicação de harmónicos na sua altura real;[100]
- afinação comum.

2.2.1. Scordatura

Existem várias possibilidades de *scordatura*[101] inicial numa obra. Algumas das mais usadas na música contemporânea para guitarra podem ser observadas neste exemplo:

ex.2.2.1.1. (afinação comum e variantes)



A criação de *scordaturas* alternativas baseia-se na necessidade de perder a sonoridade natural de quartas e uma terceira, encontrada na afinação comum. Esse facto está diretamente relacionado com uma das principais tendências dos

[99] N.e.: compreende-se que, neste momento, seja o modo de utilização com maior uso.

[100] N.e.: uma vez que existe necessidade de a guitarra ser o instrumento transpositor devido à notação, a maior definição da altura de notas é alcançada se não houver transposições adicionais do texto.

[101] N.e.: de facto, a escolha da *scordatura* depende da própria criatividade do compositor e da capacidade de transmissão de suas ideias.

compositores contemporâneos[102] que é *modernizar* um instrumento criado em bases tradicionais[103]. Algumas das opções (6.ª corda abaixo da nota *mi*) aumentam o registo mas, também, modificam o sistema posicional das notas na guitarra. Observa-se que existe uma tendência para obter a sonoridade de quarta aumentada, misturada com quartas perfeitas ou terceiras (maiores ou menores). As características essenciais deste elemento são a flexibilidade na sua escolha bem como a sua influência multidimensional no resultado sonoro.

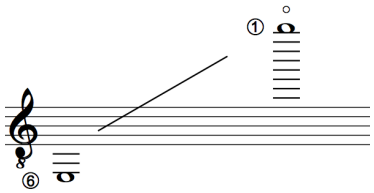
2.2.2. Registo

De modo a poder definir diferentes aspetos nesta área, foram separadas as três componentes de extensão da escala de tons que se podem usar na guitarra (afinação comum):

- registo completo;
- registo de notas reais;
- distância de separação entre os dedos 1 e 4.

O registo de tons no instrumento contempla uma mixtura entre as suas formas reais e de harmónicos:

ex.2.2.2.1a. (registo do instrumento)



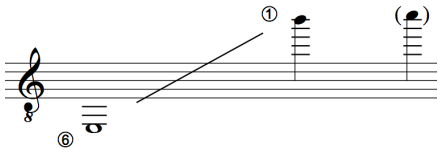
- Compreende-se que os harmónicos mais agudos que o 5.º harmónico na 1.ª corda sejam de menor qualidade. No entanto, existem como sons;[104]

[102] N.e.: informação recolhida nas entrevistas.

[103] Ver anexo A.

[104] N.e.: o som é considerado como a entidade que não tem uma frequência definida devido a falta de periodicidade regular nas suas vibrações.

ex.2.2.2.1b. (registo de tons reais)[105]



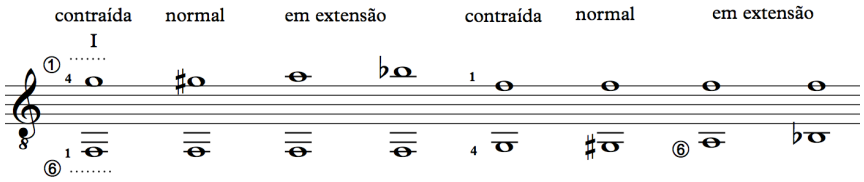
- Um fator importante na compreensão de tons reais na guitarra é que a sua qualidade e sustentação diminui ao ultrapassar metade do diapasão da corda, e a sua perda é proporcional à respetiva subida.

Compreende-se que uma melhor definição do alcance da mão esquerda sem a sua movimentação lateral (transversal) seja importante e em particular entre os pontos longitudinais mais distantes. Nesse aspeto, distinguem-se as três formas de posição da mão e sua consequente transformação na subida do braço da guitarra[106]:

- posição contraída;
- posição normal;
- posição em extensão.

Nos seguintes exemplos pode observar-se a separação entre os dedos 1 e 4 nas cordas mais distantes:

ex.2.2.2.2a. (separação entre os dedos 1 e 4 da mão esq. — Iª posição)



- a dificuldade técnico-física do texto musical para guitarra é significativamente definida pelo número existente destas três posições na execução da obra;[107]

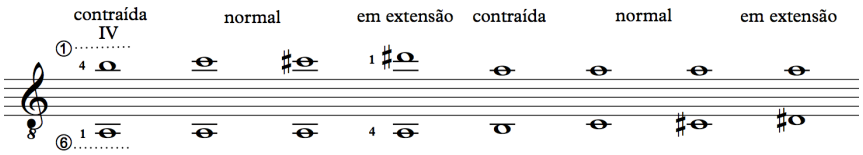
---

[105] N.e.: nota *do5* ainda é considerada opcional na *luteria* contemporânea da guitarra.

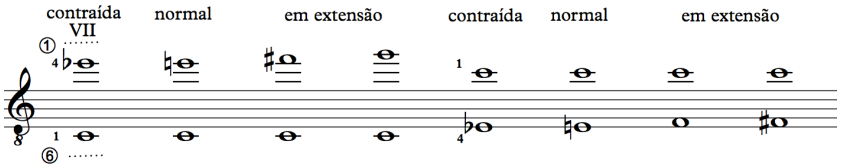
[106] N.e.: o fator usado para a definição da orientação nas posições na guitarra é o dedo 1 e sua localização.

[107] N.e.: este exemplo é dado como uma situação possível. No entanto, observa-se a possibilidade de executar a nota *la* (6.ª corda) na corda solta (5.ª).

ex.2.2.2.2b. (Vª posição)



ex.2.2.2.2c. (VIIIª posição)

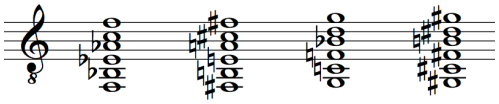


- o nível de dificuldade diminui devido ao encurtamento do espaço dos espaços da guitarra, facto que provoca a possibilidade de aumento[108] do intervalo entre os pontos extremos;

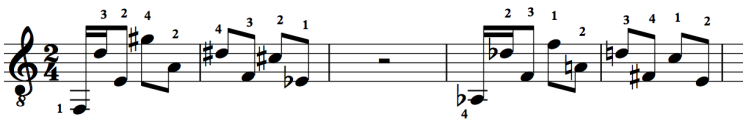
2.2.3. Compreensão posicional

Sob este termo entende-se a visualização das notas numa posição, independentemente do seu formato ou localização no braço da guitarra. A aplicação bem-sucedida desta componente contribui para uma melhor funcionalidade da escrita no instrumento. Nestes exemplos pode observar-se uma série de notas realizáveis em posição normal e a possível aplicação no texto:

ex.2.2.3.1a. (notas realizadas em cada um dos quatro espaços na Iª posição)



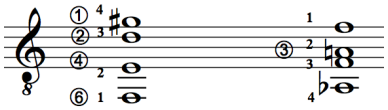
ex.2.2.3.1b. (aplicação no texto)



[108] N.e.: as posições em extensão são relativas e dependem das componentes anatómicas da mão do executante.

- cada nota é realizável em espaços diferentes da Iª posição. Contudo, o nível de dificuldade de cada uma das frases é diferente, devido aos primeiros dois compassos seguirem uma linha natural de fisionomia da mão, com o dedo 1 a atuar nas cordas graves. Observa-se a situação contrária nos dedos 3 e 4 no último compasso deste fragmento, facto que dificulta, de alguma forma, a sua execução;

ex.2.2.3.1c. (movimento contrário homofónico numa posição)

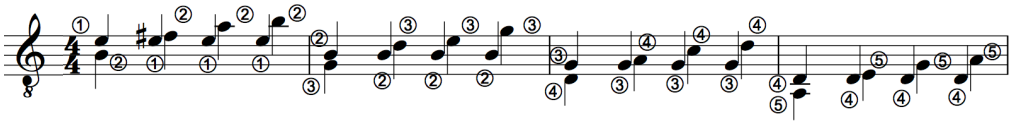


- existe uma possibilidade de realização de movimentos contrários curtos sem necessidade de deslocação lateral (transversal) da mão.

2.2.4. *String inversion*

O significado deste sintagma contribui consideravelmente na perceção 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 noutros 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. Um exemplo possível é o seguinte:

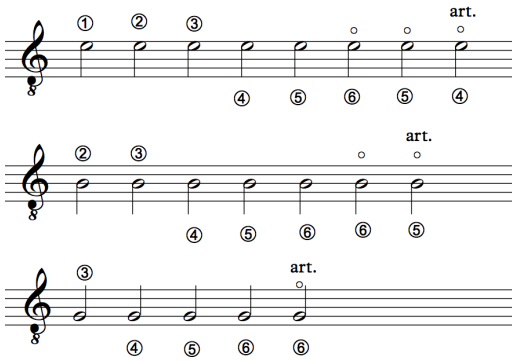
ex.2.2.4.1. (*string inversion*)



Em comparação com os instrumentos de corda friccionada que são afinados geralmente por intervalos de quinta, este efeito é consideravelmente explorado na guitarra e na sua *scordatura*, dado a sua afinação que combina intervalos de quarta.

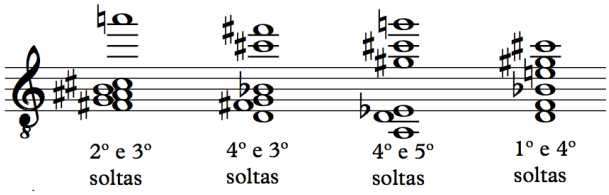
É exequível em todos os meios-tons da escala desde o momento de rutura[109] da altura da respetiva corda solta (5.º ou 6.º espaço). Devido a essa característica do instrumento, existem múltiplas possibilidades de realização de uma única nota, facto que aumenta significativamente as possibilidades tímbricas 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. As possibilidades de execução distinta das notas podem ser observadas ao analisar as opções dos tons[110] das primeiras três cordas soltas:

ex.2.2.4.2. (múltiplas formas de execução de notas)



Alguns exemplos da sua inserção acórdica são:

ex.2.2.4.3. (acordes em *string inversion*)



- estes acordes, aparentemente impossíveis, são realizáveis na guitarra somente devido ao uso de *string inversion*, ou seja, de combinação entre notas pisadas e cordas soltas pela mencionada técnica.

[109] N.e.: não foi contada a dobragem da mesma nota (IVª e Vª posição).

[110] N.e.: foram considerados os harmónicos da mesma frequência.

Uma aplicação do mesmo princípio é a multiplicidade de tons da mesma altura, em simultâneo ou em separado, que inclui as notas das cordas soltas. A mesma técnica aplicada em notas duplas que não têm essa possibilidade segue a regra da classificação e da organização das posições.

2.2.5. Harmónicos

Uma das necessidades principais na escrita guitarrística em geral é a definição da altura de tons em harmónico e a coerência constante na sua indicação no texto musical, independentemente de qual for a abordagem escolhida (oitavação do tom ou altura real). Devido aos problemas expostos anteriormente, considera-se que a melhor solução para a sua compreensão por parte de compositores sem base técnico-prática do instrumento, bem como para um melhor esclarecimento de dúvidas para o guitarrista, seja o mesmo tratamento como para as notas reais. Isso significa que, no caso da notação comum, os tons em harmónico seriam indicados na mesma altura dos tons reais[111]. Para a sua sinalização, a solução mais prática, encontrada no processo de análise das obras de música contemporânea relativamente à clareza do texto e da notografia, seria um pequeno círculo por cima (sempre que existir essa possibilidade) ou ao lado da nota (no caso de esta estar inserida numa camada acórdica). Esse princípio está dependente da criação de uma outra regra geral: evitação das indicações de cordas soltas[112] de modo a poder evitar o conflito na forma como as notas são executadas, em caso se houver mais que uma opção. Uma única divisão de harmónicos na guitarra relaciona-se com a sua natureza tímbrica, da qual se definem dois grupos:

- harmónicos naturais;
- harmónicos artificiais.

Enquanto o grupo de harmónicos naturais é produzido em sítios fixos ao longo do comprimento das cordas soltas (3.º, 4.º, 5.º, 7.º, 9.º, 12.º, 16.º e 19.º trastos), o grupo de harmónicos artificiais é produzido a partir de qualquer uma das

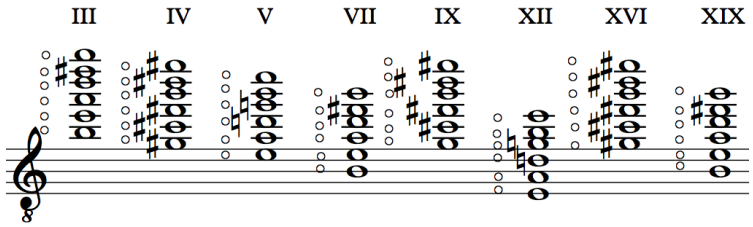
---

[111] N.e.: no caso de harmónicos longínquos, considera-se que seja mais prático se a sua inserção for uma oitava abaixo, mas somente se isso não implicar a criação de dúvidas na compreensão do texto.

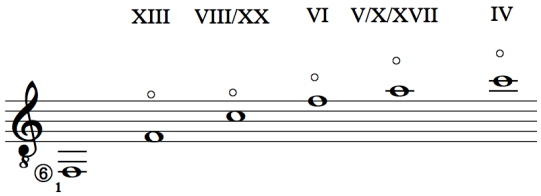
[112] N.e.: no nível universitário e profissional, a perceção do instrumento é suficiente para não precisar dessa indicação.

notas pisadas, sobre qual é possível fazer um dos cinco harmónicos anteriormente mencionados, executados principalmente pela mão direita. Isso significa que as notas pisadas nas cordas graves podem produzir harmónicos mais agudos que os tons reais executados noutras cordas. Observa-se a leitura de *harm. nat.* bem como o modo de localização do grupo de harmónicos artificiais:

ex.2.2.5.1a. (harm. naturais[113])



ex.2.2.5.1b (harm. artificiais sobre a nota *fa1*)



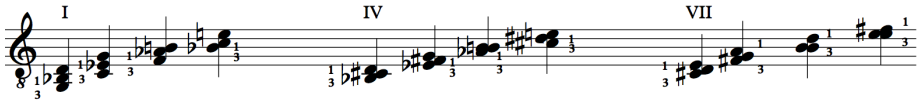
Uma das fórmulas de encontrar os harmónicos artificiais sobre determinada nota seria seguir o mesmo princípio de realização dos harmónicos naturais, mas contar a partir da nota pisada.

2.2.6. Estrutura acórdica

As texturas aberta e fechada são funcionais na guitarra se tiverem uma incorporação do conhecimento posicional juntamente com o uso de cordas soltas. O processo aplicado em textura fechada (três cordas seguidas), pode ser observado pelo uso dos dedos 1 e 3 na posição normal e em diferentes zonas do braço:

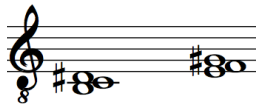
[113] N.e.: é preciso mencionar que a XIIª posição corresponde a metade da corda. Isso significa que o mesmo seguimento de harmónicos é realizado em sentido inverso e na direção à direita.

ex.2.2.6.1. (dedos 1 e 3 com a combinação com as cordas soltas)



O seguinte exemplo demonstra o que pode acontecer no caso de não haver cordas soltas na composição deste tipo de acordes:

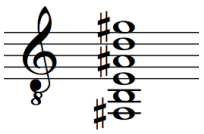
ex.2.2.6.2. (densidade de acordes sem cordas soltas)



- existe impossibilidade de execução do 1.º acorde[114] enquanto que o 2.º é de dificuldade considerável, contudo, possível devido à sua exequibilidade no registo agudo.

Os acordes de intervalos de quarta são particularmente apropriados dado ao uso e cobertura do dedo 1 como transpositor, no caso de não haver cordas soltas:

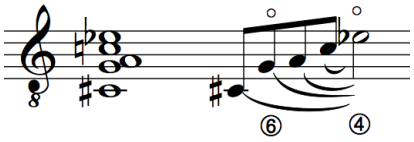
ex.2.2.6.3. (acordes de quarta)



Uma solução que evita a eliminação de notas em acordes com ambas as texturas é a de converter o ataque homofónico desse acorde em arpejado, e de combinar notas reais com tons em harmónico (ex.2.2.6.4). A escolha da sua nova forma vai depender do próprio caráter musical e do momento em que se encontra.

[114] N.e.: devido à extrema extensão entre o dedo 4 (6.ª corda) e dedo 1 (4.ª corda).

ex.2.2.6.4. (uso de harmónicos na execução de arpejos)



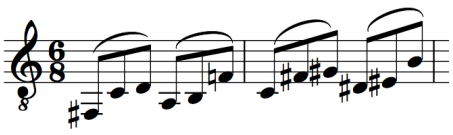
2.2.7. Condução das vozes

Tradicionalmente, este elemento na escrita para guitarra gera uma maior incerteza devido ao espaço do registo e à movimentação das vozes, e é precisamente aí onde se encontra o ponto de conflito composicional e instrumental: os movimentos contrários de vozes — fator-base da linguagem harmónica e polifónica e a pedra-pilar em que se baseia a arte da composição — são aplicáveis na guitarra? E até que ponto? Que opções existem nesse contexto que possam ter uma melhor funcionalidade na adaptação ao instrumento? Embora haja limitações devido ao registo e ao espaço de manobrabilidade dos quatro dedos da mão esquerda, o movimento de linhas em direções opostas é naturalmente aplicável desde que seja bem adaptado à realidade instrumental. Uma das técnicas composicionais que têm uma adaptação natural ao instrumento é a de paralelismos realizados em intervalos melódico-harmónicos ou acordes. Podem dividir-se em dois grupos:

- parciais;[115]
- instrumentais.

No ex.2.2.7.1 pode observar-se uma aplicação de *quase* paralelismo sem base na técnica do instrumento devido à inserção de um pequeno movimento contrário sequencial entre os intervalos das duas linhas inferiores na escrita latente.

ex.2.2.7.1. (paralelismo parcial)

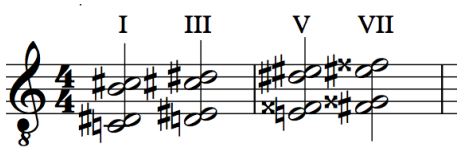


[115] N.e.: não relacionados ao instrumento mas sim com o pensamento composicional.

Instrumentalmente falado, não existe possibilidade de execução deste fragmento por deslocamento da mesma posição no braço da guitarra devido a não ser completamente paralelo, e a sua aplicação dependerá do uso das cordas soltas. No entanto, o efeito harmónico que cria é de uma riqueza interior, precisamente devido à direção diferente entre as duas vozes inferiores.

O grupo de paralelismos instrumentais explora a repetição da mesma posição criada na mão esquerda (ex.2.2.7.2). No entanto, embora prático e funcional, o efeito harmónico não é tão envolvente.

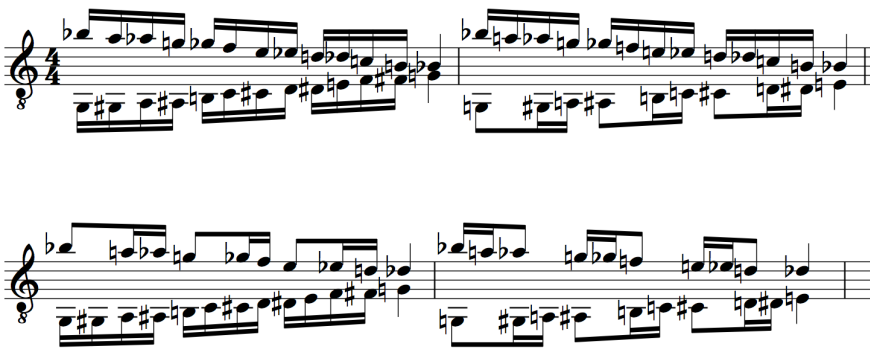
ex.2.2.7.2. (paralelismo instrumental)



- a realização do primeiro acorde abrange uma posição com os quatro dedos distribuídos por quatro espaços, que é repetida forma idêntica nas posições superiores.

O comportamento do movimento contrário, neste caso cromático, (ex.2.2.7.3) pode ser observado na análise da sua aplicação instrumental entre as notas mais distantes numa posição normal:

ex.2.2.7.3. (movimento contrário cromático a duas vozes na posição normal inicial)

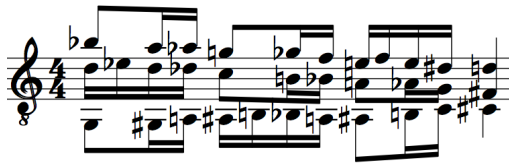


- o primeiro facto que surge é a necessidade (em todas as quatro situações) de aplicação de cordas soltas e mudanças de posição devido a

um elevado número de movimentos dos dedos em extensão, se a execução for realizada numa só posição. De seguida, conclui-se é que a movimentação constante e simultânea de duas vozes (comp. n.º 1) é a situação menos natural das quatro expostas, devido ao facto de a mão direita ter três dedos (*i*, *m, a*) para as cordas superiores e somente um dedo (polegar) para as três cordas graves. O terceiro facto define o 4.º compasso deste exemplo como o sistema de ritmo complementar que melhor se encaixa na técnica da guitarra e classifica-a como alternância constante entre a movimentação de vozes em ritmo complementar durante o movimento contrário.

No caso da condução não-latente a três vozes, será necessário encurtar as movimentações para que se possam realizar seguindo o conhecimento posicional com o uso de cordas soltas:

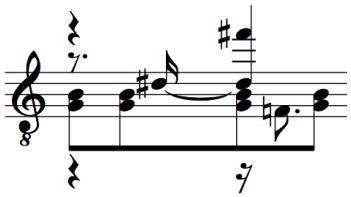
ex.2.2.7.4. (condução não-latente a três vezes)



- se se analisar a execução de cada um dos primeiros três *tempos* deste excerto, a conclusão é de que a movimentação constante da linha inferior, parcialmente ou em simultâneo com as outras linhas, provoca uma dificuldade superior de execução.

Um outro caso da técnica funcional na guitarra é o *ostinato*, especialmente quando inserido nas cordas soltas e em ritmo complementar:

ex.2.2.7.5. *(ostinato)*



No caso da escrita latente, interpretativamente falado, sublinha-se uma vez mais que a separação de vozes, bem-sucedida e clara, requer a aplicação dos mecanismos apresentados na secção anterior.

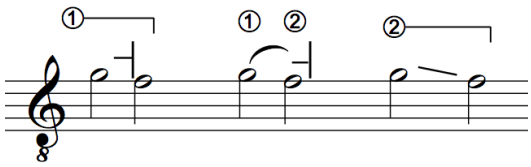
2.2.8. Articulação

A principal característica acústica do tom dedilhado da guitarra é que o ataque da nota é consideravelmente mais forte que o seu desenvolvimento posterior, devido à falta de elementos de construção que favoreçam a sustentação do som. Este fenómeno cria necessidade de uma maior definição da articulação *legato* no instrumento, que é possível realizar de três formas diferentes:

- duas notas de nível próximo de dinâmica e ligadas sem criar um intervalo harmónico (numa ou em duas cordas);
- duas notas de nível próximo de dinâmica e ligadas, produzindo um intervalo harmónico;
- duas notas dinamicamente e timbricamente diferentes, e ligadas sem criar um intervalo harmónico.

A diferença entre as possibilidades da 1.ª categoria é o próprio conceito da articulação de *legato*:

ex.2.2.8.1. (*legato* com notas de igualdade)

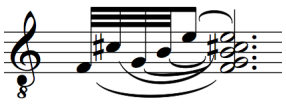


- no 1.º caso, a primeira nota termina no momento de produção da segunda, enquanto no 2.º caso a duração da primeira nota mantém-se durante a execução da segunda nota, apagando-se logo depois. São dois conceitos diferentes, embora estejam ligados pelo facto de que as notas

não criem uma sonoridade conjunta. No 3.º caso, trata-se de um efeito de *portamento*, especialmente útil quando se trata de uma linha monofónica isolada .

O *legato* entre notas que produzem intervalos harmónicos considera-se o mais natural para a guitarra na criação de arpejos com a sustentação de cada nota:

ex.2.2.8.2. (*legato* por sustentação — *nota por corda*)



O principal mecanismo desta categoria é a técnica de *nota por corda*, ou seja, todas as notas seguidas são realizadas em cordas diferentes, o que cria um efeito particularmente peculiar se os intervalos entre as notas forem curtos. Nem sempre é possível de realizar esta técnica devido à composição acórdica, obrigando, nesse caso, a utilizar as combinações das várias possibilidades de *legato*.

A terceira categoria de possibilidades para a articulação *legato* visa a técnica da mão esquerda[116] e a sua aplicação intencional na produção do resultado sonoro. Devido ao uso tradicional da palavra *ligados*, que normalmente se relaciona com o uso dos dedos da mão esquerda na produção de articulação e que entra em conflito com os princípios do *legato* devido à impossibilidade de realização do equilíbrio tímbrico e dinâmico dessas notas com a referida técnica, no processo empírico deste trabalho foi necessário definir melhor a sua simbologia, bem como encontrar termos que definissem esta técnica em relação ao seu efeito sonoro com uma maior precisão. Desta forma, foram usados os seguintes termos:

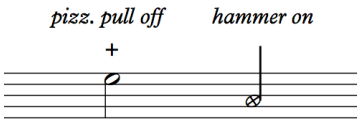
[116] N.e.: *portamento* foi considerado como o efeito que liga duas notas timbrica e dinamicamente próximas na sua qualidade, onde a segunda nota é executada com a mão direita.

- *hammer on* ou *legato a due*[117] (batimento do dedo da m. esq. na corda produzindo um som *martelado — ligado* ascendente);

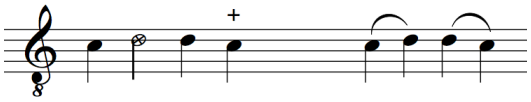
- *pizzicato pull off* [118](o puxar de corda com o dedo da m. esq. — *ligado* descendente).

Uma nova simbologia indicada como substituição das ligaduras que existem normalmente nas partituras, definindo por completo a sua idiossincrasia em relação à sonoridade produzida e terminologia usada, seria baseada nos seguintes símbolos:

ex.2.2.8.3a. *(pizzicato pull off e hammer on)*

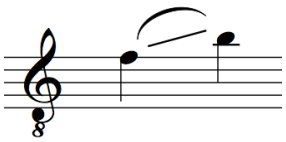


ex.2.2.8.3b.



Considera-se ainda como parte desta terceira categoria o *glissando*, sendo um efeito em que a 2.ª nota não é tocada com a mão direita, produzindo uma qualidade dinamicamente e timbricamente diferente que a primeira.

ex.2.2.8.4. (*glissando*)



[117] N.e.: efeito onde a 2.ª nota é intencionalmente mais fraca.

[118] N.e.: o termo provém da denominação do uso de *pizzicato* de mão esquerda na técnica de instrumentos de corda friccionada e descreve-o com o termo *pull-off*.

Um dos maiores problemas da definição da articulação *legato* tem que ver com a sua aplicação em situações onde é necessário fazer combinações das várias técnicas de modo a poder criar o efeito musical desejado de uma ligadura de expressão e de ligação de notas melódicas ou de estruturas acórdicas. Nessas situações, a colaboração com compositor seria necessária para que se possa definir o resultado sonoro pretendido e sua notação adequada no texto musical.

2.2.9. Forma

A estrutura musical, bem desenvolvida e organizada, representa um sinal de compreensão do aparelho para a qual foi escrita, especialmente no caso de música para guitarra solo. Desde o início da criação do repertório do séc. XX, foi questionada a capacidade do instrumento transmitir uma forma mais desenvolvida e substancial. Qual é o arco formal que a guitarra pode apresentar em palco? Será capaz de expor sonatas com duração de vinte minutos e obras substanciais de larga escala? Que formas musicais funcionam melhor neste instrumento? Não existe dificuldade em compreender que uma maioria de obras importantes na sua estrutura foram um produto do processo de colaboração entre o compositor e intérprete. Hoje em dia, pode considerar-se que a ideia geral do instrumento mudou por causa da existência de um repertório que desafia diretamente o compositor e o intérprete na exposição das ideias musicais aplicadas nesse formato. A especificidade da forma de uma obra musical para guitarra solo está diretamente relacionada com a sua independência artística e interpretativa, o que se reflete na capacidade instrumental do intérprete. Na criação de um novo repertório para guitarra seria importante propor esse desafio ao compositor para que se possa contribuir ainda mais no alargamento das capacidades do instrumento.

2.2.10. Idiomatismo

A linguagem da guitarra, por outras palavras (“próprio do idioma ou a ele relativo”, Porto Editora, 2003), não reúne consenso entre os profissionais do instrumento e isso deve-se a um considerável número de possíveis opções e

escolhas na definição do resultado sonoro. Pode falar-se de uma língua multi-idiomática porque é vista e compreendida por prismas diferentes que definem o seu uso e consequente aplicação do texto musical. No entanto, se se analisar melhor o seu funcionamento e *modus operandi*, chega-se à conclusão de que o vocabulário do instrumento é baseado em três componentes principais:

- a técnica da mão direita (uso de *nota por corda*, arpejos e abordagem baseada na logicidade de realização de notas em cordas diferentes);[119]

- melodismo natural do instrumento (tratamento melódico de linhas horizontais e abordagem de técnicas de evidenciação do seu caráter);

- conhecimento posicional (organização da sonoridade conforme o sentido mais prático da localização de notas no instrumento).

Qualquer uma das componentes que seja escolhida como doutrina, deve definir como objetivo a adaptação à linguagem do compositor, tentar entrar o mais profundo na análise dos principais elementos musicais, e juntar essa informação à problemática de escrita para se poder desenvolver ainda mais a sua própria capacidade artística e de expressão. Nesse processo, o principal preceito deve ser a preservação e do favorecimento de pensamento original do compositor, bem como a deteção e enfatização de seu caráter musical.

[119] N.e.: a articulação de *legato* é pode assemelhar-se ao uso do pedal direito do piano.

III. PROCESSOS

3.1. Colaboração

3.1.1. Modelos

A definição da palavra colaboração[120] pode representar várias conotações. Pode ser interpretada como prática não-hierárquica cujos participantes são independentes (Roe, 2007), porém, também pode ser relacionada com uma determinada forma de auxílio e de apoio onde existe um nível de desigualdade entre as suas partes, baseado em ideais e doutrinas conjuntas. Contudo, ambos os casos seriam baseados na compreensão, comunicação, inteligência e atitude construtiva. Na sua tese doutoral (2007,p.27), Paul Roe (P.R.)[121] indica a informação de Vera John-Steiner (2000), sobre a classificação de modelos de colaboração da seguinte forma:

- 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 caraterizada por uma produção acentuada com base na interação e inovação, o que pode produzir novos conceitos de atividade [exige um período extenso de

[120] Definição: 1. ação de colaborar com alguém; 2. trabalho em conjunto; 3. cooperação; 4. participação. (Porto Editora, 2003)

[121] Roe, Paul. Clarinetista irlandês.

atividade conjunta onde existe um maior risco, diálogo, visão partilhada e vontade de transformação da abordagem e do conhecimento]).[122]

No mesmo trabalho (Roe, 2007, p.28) é indicada também uma classificação que adapta as formas de colaboração dentro do contexto musical[123] como:

- direcional (a notação tem a sua finalidade normal, em forma de instruções fornecidas pelo compositor ao intérprete onde o compositor se mantém como o fator de determinação da atuação da partitura [a colaboração é limitada ao pragmatismo da realização]);

- interativa (o compositor negoceia diretamente com o executante e cria um processo de diálogo e de reflexão, mantendo a sua posição como autor da obra [algumas componentes da atuação são abertas e não indicadas no texto musical]);

- participativa (existe uma elaboração coletiva das decisões na criação musical onde não existe a hierarquia de posições e as obras são criadas na base de improvisação).

Na prática, uma relação criativa, estabelecida e desenvolvida,

(...) *pode imensuravelmente aumentar o discurso imaginativo. A motivação é melhorada, os riscos criativos são realizados e o potencial de um fluxo criativo é aumentado. Este conceito de fluxo é normalmente associado com indivíduos em estado mais alto de consciência, onde sentimentos subjetivos de fluência criativa e obtenção de objetivos parecem surgir naturalmente*.[124]

---

[122] Exemplo da colaboração entre Pablo Picasso e Georges Braque.

[123] Hayden&Windsor, 2007.

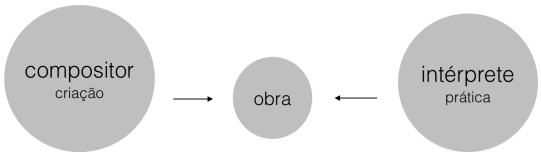
[124] (...) creative relationship can immeasurably increase imaginative discourse. Motivation is improved, creative risks are taken and the potential for 'creative flow' is increased. This concept of 'flow' is usually associated with individuals in a heightened state of awareness, where subjective feelings of creative fluency and attainment of goals seem to come naturally (Roe, 2007, p.29, tradução livre).

Por outro lado, Karttunen (1999) indica que “a posição do instrumentista pode ser importante” mas não de tal forma como a do criador, e sugere que o seu objetivo é fornecer soluções à matéria existente[125]. Como é compreensível, a escolha de modelo do próprio processo e a sua intenção podem influenciar significativamente a obra elaborada.

3.1.2. Mecanismos

O mecanismo tradicional na abordagem de uma obra musical (fig.3.1.2.1) em geral manifesta-se da seguinte forma:

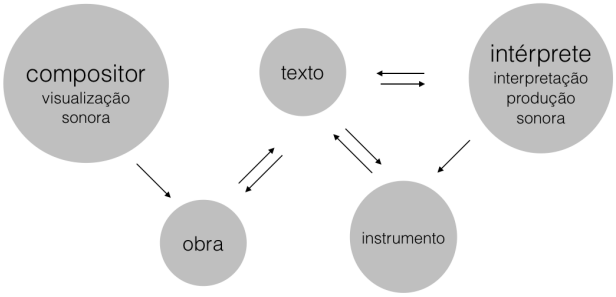
fig.3.1.2.1.



- o compositor é responsável pela criação e o intérprete pela passagem prática da obra para o resultado sonoro. A interatividade entre eles não é comum.

No entanto, o mesmo mecanismo, aplicado no processo de colaboração (fig. 3.1.2.2) 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):

fig.3.1.2.2. (mecanismo do processo de colaboração entre compositor e intérprete)

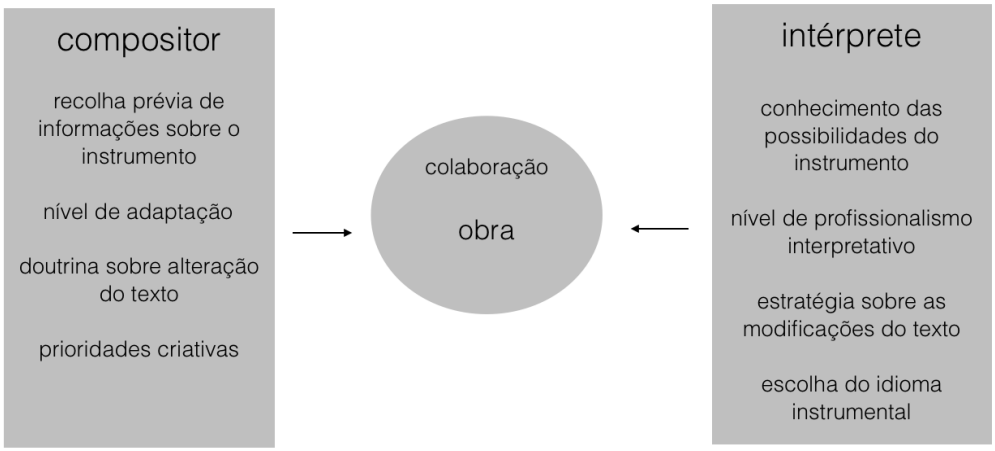


[125] Citado por Roe (2007, p.45/6).

- o som, visualizado por parte do compositor, formula a obra e é posto na partitura. Por outro lado, o intérprete compreende o texto, adapta-o de uma forma entendida e executa-o, demonstrando, na prática, o seu resultado. Existe um intercâmbio de informação que se baseia no resultado sonoro.

Este processo de demonstração da praticidade do pensamento original é essencial no caso da música para guitarra solo, devido à transmissão direta da informação sobre a forma como se adapta a ideia original do compositor a um instrumento que não lhe é familiar, facto que vai definir ações posteriores em relação ao tratamento do texto musical. Sublinham-se os fatores relacionados com cada uma das entidades que visam definir o funcionamento do processo de composição e da própria obra musical:

fig.3.1.2.3. (fatores de definição)

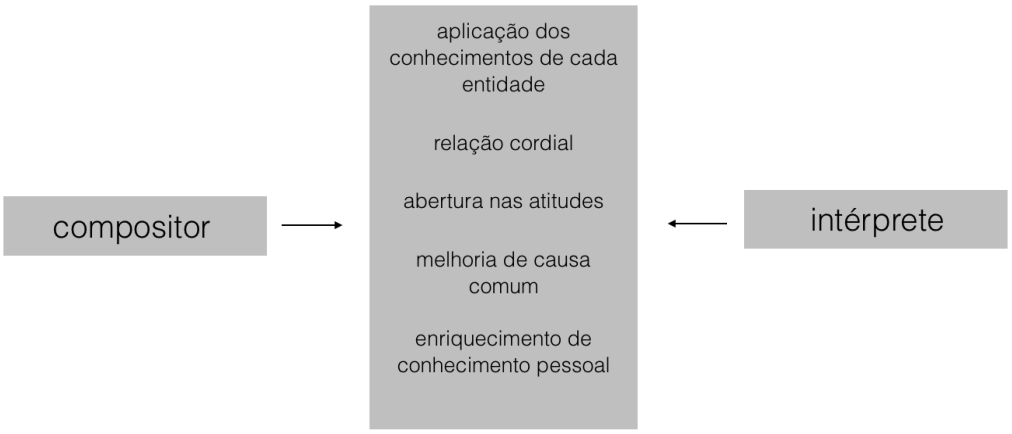


- compreende-se que cada um destes fatores seja crucial na realização da obra e na classificação da partitura relativamente ao grau do sucesso composicional e da sua aplicação no instrumento.

Como já tinha sido mencionado, o resultado depende do modelo de colaboração utilizado. Observam-se os mecanismos distintos baseados em modelos[126] de John-Steiner:

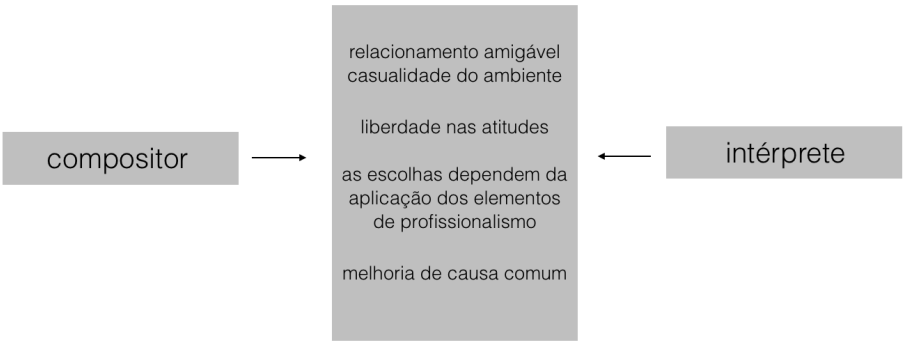
[126] N.e.: não foi considerado o modelo distribuído uma vez que se trata de colaboração coletiva.

fig.3.1.2.4. (colaboração complementar)



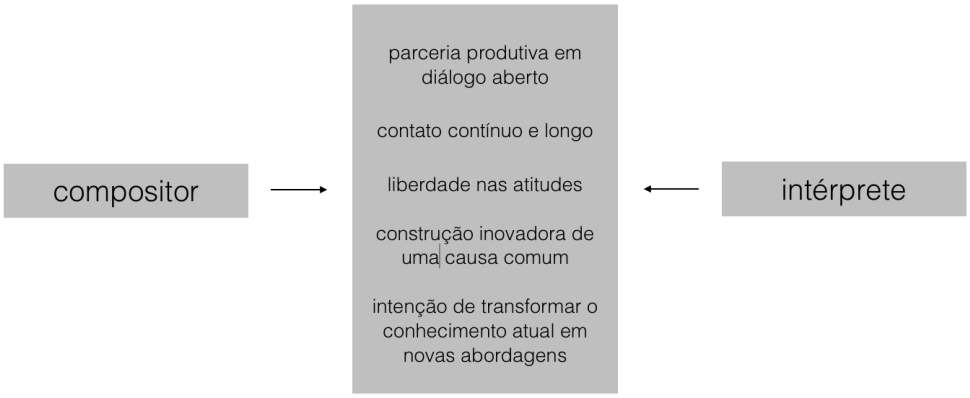
- o modelo mais comum que tem as posições definidas entre as duas entidades e é baseado na doutrina que classifica o pensamento musical do compositor e a sua visão como os elementos primordiais e denominadores nas decisões. Normalmente, é realizado após a composição da obra;

fig.3.1.2.5. (colaboração familiar)



- um modelo parecido com o anterior, que se perfila como *casual-professional* e cujas escolhas vão depender da capacidade de separar a familiaridade da atividade exercida. No entanto, pode ser mais produtivo uma vez que existe maior espontaneidade na comunicação;

fig.3.1.2.6. (colaboração integrativa)



- colaboração direta e contínua com o compositor durante a criação da obra. O conhecimento do instrumento por parte do intérprete intervém durante o processo composicional, direcionando a escrita e definindo a sua aplicação no resultado sonoro.

É importante mencionar que o resultado de uma colaboração e a definição dos padrões da obra e da sua especificidade dependem da forma de comunicação usada. Observa-se que existem os seguintes meios de troca de informações durante o processo:

- sessão de conjunto (presencial ou por videoconferência);
- correspondência (cartas, *e-mail*);[127]
- comunicação verbal sem uso do instrumento.

3.1.3. Composição vs. Interpretação

Segundo Östersjö[128] (2008), o problema inicial da música ocidental foi a criação da notação tradicional e separação das entidades musicais entre o compositor e intérprete. Esse fenómeno fez com que houvesse uma divisão

[127] Pode também incluir-se aqui o envio de gravações áudio.

[128] Östersjö, Stefan (n. 1967), guitarrista sueco. Professor de guitarra na Academia de Música de Malmö.

construtiva e interpretativa das artes e um consequente afastamento entre as suas funcionalidades:

> *Se olharmos para a perspetiva histórica da divisão do músico em dois agentes, o padrão de um abismo que se abre gradualmente emerge. A noção de compositor vai lentamente aparecendo, formando um agente distinto que hoje reconheceríamos talvez desde 1800. O músico, ou o intérprete, esteve lá desde então.* (...) *Este processo está também estritamente relacionado com o contributo decrescente do intérprete à para com a identidade da obra musical. Por volta de 1800, o termo interpretação começa a ser vulgarmente usado referindo-se a performances de obras. Anteriormente, o que um músico produzia eram* [meras] *atuações, mas posteriormente a isso, o* performer *passou a ser considerado como o intérprete de um cânone crescente de obras musicais. Esse é o passo final na divisão entre os dois agentes.*[129]

O instrumento não deve ser considerado como uma ferramenta neutra mas deve ser visto como um agente distinto no processo criativo, usado como elo entre a interpretação e a construção. Esse novo agente novo está diretamente ligado à dimensão da improvisação, que aparece durante o momento da apresentação em público[130]. É expressa uma constatação importante:

> *A minha reivindicação é de que a atual perspetiva da interpretação, envolvendo a oposição binária entre interpretação e construção, escurece os atuais processos no decorrer das práticas de ambos o compositor e o intérprete.*[131]

Östersjö revela a filosofia hermenêutica de Paul Ricœur[132], com os seus processos *estésicos* e *poiéticos*[133]*,* como ponto de partida para a criação de uma

---

[129] If we turn to a historical viewpoint on the split of the musician into two agents, a pattern of a gradually opening abyss emerges. The notion of the composer turns up slowly, forming a distinct agent we would recognize today perhaps by 1800. The musician, or performer, was basically there all along. (...) This process is also closely related to the decreasing contribution of the performer to the identity of the musical work. Around 1800 the term interpretation comes of use in ordinary parlance as referring to performances of works. Before this time, what a musician produced were performances, but onwards, the performer was regarded as an interpreter of a growing canon of musical works. That is the final step in the split between the two agents (Östersjö,2008,p.41/42, tradução livre).

[130] (idem, p.49/50).

[131] My claim is that the current view of interpretation, involving a binary opposition between interpretation and construction, obscures the actual processes at play in the practices of both performer and composer. (Östersjö, 2008, p.53, tradução livre)

[132] Ricœur, Paul (1913-2005), filósofo francês.

[133] Orig.: ποιητικός (criativo) e αΐσθησις (sentido).

teoria que deteta o aparecimento de autonomia semântica do contexto musical que provém do texto, no momento de criação da notação por parte do compositor, produzindo assim as próprias limitações estruturais ("O compositor é separado da música no momento da escrita")[134]:

> *A construção de uma obra baseada na partitura consiste na interligação dialética entre criação e interpretação, em que o compositor — mesmo durante o ato de escrita — tem que abordar a notação com os objetivos de interpretação. Esta é, também, a razão por haver um excesso de significado nas partituras. O conteúdo de uma obra é exibido pouco-a-pouco como se fosse continuadamente reconsiderado em novas leituras.* (...) *Por isso, chegamos à modificação do esquema tradicional da construção/reprodução, em vez de se ter incluído construção mas também interpretação durante o processo criativo do compositor.*[135]

Östersjö sublinha que a interpretação é crucial para ambas as entidades envolvidas no processo, e que se pode separar nas vertentes analítica e *pensada-através-prática*[136]*.* É evitada a palavra *atuação* por não satisfazer os requisitos de ser considerada como *interpretação*, adicionando somente mais conteúdo à obra (idem, p.82). *A priori* da identidade da peça de música, é constatado o seguinte:

> (...) *a identidade da obra musical é o resultado da negociação entre múltiplos agentes. Isto sugere que a forma como o intérprete pode "lidar" com esta situação é entrando ativamente em negociações com os agentes "partitura", "compositor" (se o compositor estiver presente durante esse processo), "instrumento", e possivelmente, por exemplo, "tecnologia", "programador" e "editor".*[137]

---

[134] (idem, p.57, tradução livre).

[135] The construction of a score-based work consists of dialectic interplay between creation and interpretation, in which the composer— even during the act of writing—has to approach the notation by means of interpretation. This is also the reason why we encounter a surplus of meaning in scores. The content of a work is displayed bit-by-bit as it is continually reconsidered in new readings. (...) Hence, we arrive at a modification of the traditional scheme of construction/reproduction, instead including construction but also interpretation in the composer's creative process (idem, p.57/58, tradução livre).

[136] (idem, p.67)

[137] (...) the identity of the musical work is the result of the negotiation between multiple agents. This suggests that the way a performer may 'cope' with this situation is to actively engage in negotiations with the agents of 'score', 'composer' (if the composer is present during the process), 'instrument', and possibly for instance 'technology', 'programmer' and 'editor'. (idem,p. 373, tradução livre)

O problema fundamental deste tipo de abordagem prende-se com o facto de não ser fácil de definir a separação entre a composição e a interpretação[138], isto é, qual o contributo de cada uma das entidades, facto que pode levar a problemas adicionais, nomeadamente no esclarecimento dos direitos do autor. Além disso, o seu motivo principal é participar ativamente na composição como intérprete ou editor (colaboração integrativa ou complementar) e deixar uma marca profunda própria na obra elaborada. A música, nesse caso, é um produto ativo que provém do processo de colaboração. Ela não é ajudada a nascer. É concebida no ato.

3.1.4. Influências

Devido à repercussão da influência instrumental na definição do texto musical, foi importante investigar seus modelos e formas que o instrumento e o intérprete podem transmitir na criação de uma obra. Nesse sentido, além do interesse em fenomenologia do processo criativo e dos seus mecanismos, no âmbito da análise realizada nos capítulos seguintes, foram elaboradas as perguntas para cada uma das entidades (compositor e intérprete) e baseadas em elementos como:

- iniciativa;
- contato prévio entre as entidades e expressão de opiniões;
- recolha de informações sobre o instrumento (compositor);
- colaboração durante a obra;
- opiniões sobre modificação do texto, seus princípios e prioridades;
- elementos modificados e sua cronologia;
- modificações posteriores e sua inserção no texto;
- *legato* (intérprete);
- impressão do resultado sonoro (compositor);
- classificação da digitação/dedilhação e da dificuldade geral da obra (intérprete);
- opinião sobre o nível de clareza do texto.

---

[138] N.e.: cada compositor define as suas prioridades e elementos que pertencem à composição e à interpretação com o seu estilo composicional, convicções e intenções.

Na seguinte tabela (tab.3.1.4.1), pode observar-se a parte de questionário relacionada com a influência instrumental:

tab.3.1.4.1. (investigação de influência nas entrevistas)

compositores	intérpretes
Quem teve iniciativa da criação da sua obra para guitarra solo?	**Quem teve a iniciativa para a criação dessa(s) obra(s)?**
Já conhecia a guitarra como instrumento antes do contato com o intérprete? Talvez tocava um pouco?	**Antes do início de composição, falou com o compositor sobre a conceção da obra, sua forma e linguagem musical?**
No caso de não ter tido o conhecimento das possibilidades da guitarra, como é que se informou? Assistiu a recitais de guitarra, ouviu gravações, recebeu informações diretas de colegas-guitarristas, ou estudou a técnica da guitarra durante o processo da composição da peça?	**Exprimiu a sua visão do instrumento e respetivas virtudes e defeitos ao compositor antes do início do processo? Fez alguma sugestão?**
Antes do início do processo composicional, conversou com o intérprete sobre a conceção da obra, sua forma e linguagem musical?	**O compositor terminou a peça antes do seu primeiro contacto com a mesma? Se não, quanto é que foi escrito antes e quanto depois?**
Terminou a obra antes do primeiro contacto de trabalho com o intérprete? Se não, quanto é que foi escrito antes do início do trabalho em conjunto?	**Foram necessárias modificações ao texto original do compositor durante a primeira leitura? Se sim, quais eram os elementos problemáticos e com que tipo de soluções é que os resolveu?**
Qual a sua opinião sobre modificações do texto original do compositor por parte do intérprete? Está aberto a possíveis intervenções de alteração do texto, com uma explicação credível? Se sim, até que ponto?	**No caso da modificação necessária, quais eram as suas prioridades:** **a) preservação do texto original como prioridade máxima** **b) pequenas modificações do texto se isso fosse realizável** **c) adaptação do texto no modo de poder soar o mais idiomático na guitarra**
Como reagiu às sugestões de modificação do texto, caso tenham existido, e às suas razões? O intérprete foi suficientemente convincente na sua explicação?	**Que elementos musicais teve como prioritários nas modificações? Existiu alguma hierarquia na sua ordem?**
As soluções foram satisfatórias e as suas razões credíveis? Aceitou-as?	**No caso de terem acontecido intervenções, qual foi a sua impressão das secções e dos elementos modificados depois de ter aplicado as soluções?** **a) tudo funcionou com um mínimo esforço** **b) foi necessário um esforço moderado** **c) foi necessário um esforço extremo**
Houve modificações ao texto durante os ensaios em conjunto? Que elementos musicais foram mais modificados durante o trabalho em conjunto?	**A articulação *legato* foi largamente utilizada na peça e foi possível concretizá-la no instrumento? Se sim, que tipo de técnica é que mais usou para esse efeito:** **a) com o ligado guitarrístico (*slurs*), feito com a mão esquerda** **b) tocando as notas na mesma corda (mas sem uso dos *slurs*)** **c) colocando as notas nas cordas diferentes**
Houve algo que o decepcionou no resultado sonoro?	**Qual é a sua opinião sobre as digitações/dedilhações que aplicou na peça para uma interpretação mais fidedigna das ideias originais do compositor?**
Por outro lado, houve algo que o surpreendeu positivamente?	**Na sua opinião, o compositor conseguiu explorar bem as possibilidades da guitarra?**
As intervenções na modificação do texto original depois da colaboração com o intérprete, foram adotadas e inseridas no texto? Se sim, antes ou depois da estreia da peça?	**Em geral, qual era a sua opinião sobre a peça depois do seu próprio trabalho nela e antes das sessões de trabalho com o compositor?**
Qual é a sua opinião sobre a clareza do texto musical? **a) prefere instruções e indicações precisas e detalhadas em número necessário** **b) prefere um número moderado de indicações** **c) prefere a liberdade da interpretação e da expressividade do Intérprete e, por isso, um número de indicações muito reduzido**	**Interpretou a peça completa no início da primeira sessão de trabalho ao compositor? Qual foi o método de trabalho em conjunto?**
Como classificaria o intérprete, no processo da vossa colaboração? **a) respeita fielmente o texto original** **b) aberto para o compromisso e acessível** **c) aberto e acessível somente quando isso não afeta as suas prioridades** **d) concentrado, em geral, no bem-estar e no conforto na sua arte instrumental** **e) conservador e não acessível**	**Houve modificações de texto durante as sessões em conjunto? Que elementos é que foram modificados?**
Qual a sua opinião geral acerca do processo de colaboração com o intérprete?	**Em que elementos é que houve uma maior dificuldade na adaptação dos pensamentos originais do compositor ao instrumento?**
	As modificações do texto acordadas nas sessões de trabalho em conjunto foram inseridas ou texto ficou igual? Se sim, foi antes ou depois da estreia da peça?
	O texto musical estava claro e completo antes da sua publicação ou a da versão final?

Compreende-se que existem várias estratégias do intérprete e da sua abordagem instrumental no processo de colaboração com o compositor, derivando formas distintas do seu efeito na música e no seu texto (tab.3.1.4.2):

tab.3.1.4.2. (estratégias e sua influência)

antes	durante	depois
não existente (é dada a liberdade total ao compositor e evitada qualquer comunicação sobre a obra)	**sem contato** (liberdade total na criação da obra)	**em menor número** (elementos adicionais de esclarecimento do texto são inseridos)
sugestão de literatura (obras de referência são indicadas para consulta)	**contato ocasional** (demonstração prática sobre elementos específicos do instrumento)	**numa maior quantidade** (elementos são adicionados e modificados
sugestão da estrutura e características da obra (a obra é discutida previamente e elaborados alguns fatores de composição)	**contato contínuo** (a obra é elaborada e escrita em colaboração direta e constante com o intérprete)	**modificação da obra** (os elementos de composição são significativamente alterados)
contato com o instrumento *in loco* (demonstração das capacidades do instrumento e das suas características)		

Na base de todo este assunto está uma das perguntas mais importantes desta área: Até que ponto um profissional de guitarra pode auxiliar o compositor para melhor exprimir o seu estilo e pensamento musical no instrumento, sem deixar uma marca pessoal nessa obra?

O significado do processo colaborativo entre um compositor sem bases práticas de guitarra com um guitarrista na criação de uma obra musical está bem descrito por Hans Werner Henze no texto inicial da edição da 1.ª *Sonata* do ciclo *Royal Winter Music* (1976), no qual se reflete a sua mudança no entendimento do instrumento devido ao seu contato com o intérprete[139]:

> *E nessa altura começou a colaboração com o instrumentista que passou por várias fases, das quais adquiri um conhecimento mais profundo das tecnicidades e do mundo sonoro da guitarra. Poderia ir ainda mais longe e dizer que esta colaboração me deu um novo conceito sobre como escrever para um instrumento com uma tradição tão rica. A guitarra é um instrumento "conhecedor" ou "inteligente", com muitas limitações mas também com muitos espaços e profundidades por explorar dentro desses limites. Ela possui uma riqueza sonora capaz de abarcar tudo o que alguém poderia encontrar numa*

[139] Julian Bream.

gigantesca orquestra contemporânea; mas é preciso começar do silêncio para que se possa notar o seguinte: é preciso fazer uma pausa, e excluir por completo o ruído.[140]

[140] Then began a collaboration with the instrumentalist that went through various phases, from which I gained a more profound knowledge of the technicalities and of the sound-world of the guitar. I would even go so far as to say that this collaboration gave me a new concept of how to write for an instrument with a rich tradition. The guitar is “knowing” or “knowledgeable” instrument, with many limitations but also many unexplored spaces and depths within these limits. It possess a richness of sound capable of embracing everything one might find in a gigantic contemporary orchestra; but one has to start from silence in order to notice this: one has to pause, and completely exclude the noise. (Royal Winter Music, 1976, p.1)

3.2. Edição

3.2.1. Critério

Este termo ainda não está completamente entendido e claro em relação à guitarra como instrumento. Enquanto alguns acham que a *edição* de uma obra significa cortar compassos e secções, eliminar vozes, harmonias e sonoridades, mudar e definir a articulação das notas, adicionar efeitos especiais e, por outras palavras, modificar significativamente o aspeto da obra e do seu texto, outros são da opinião de que a composição, na sua essência com todos os seus elementos, e o pensamento original do compositor, devem ser preservados na íntegra o quanto possível e, se houver necessidade de alteração dos elementos textuais da composição, que seja reduzida ao menor número possível[141] e na base da logicidade dos elementos composicionais. Contudo, existem algumas perguntas importantes que se colocam durante o processo de colaboração:

- as modificações do texto fazem sentido a nível composicional?

- a sua razão terá sido o intérprete não ter conseguido resolver os problemas sem evitar uma eliminação do material temático? Foram analisadas todas as opções?

- o texto foi alterado devido a um idioma[142] específico, escolhido e sugerido pelo intérprete? Nesse caso, qual seria o resultado se o compositor tivesse consultado um maior espectro de opções, todas diferentes no resultado sonoro e pensadas na lógica composicional?

- quais são as ferramentas que se podem usar para a resolução dos problemas de modo a poder evitar ilogicidades e preservar o texto musical e o seu caráter?

---

[141] N.e.: em caso de modificações significativas, a sugestão que pode ser colocada é a de considerar a obra para um aparelho musical diferente.

[142] Ver subsecção 2.2.10.

- afinal, quais são as prioridades dos compositores e como reagem eles às questões colocadas?

Compreende-se que o processo editorial de uma obra para guitarra solo tem duas fases principais:

- elaboração do resultado do texto musical na guitarra e da sua adaptação no instrumento através do processo de colaboração com o compositor ou por iniciativa própria do intérprete;

- preparação da partitura para a sua publicação (com ou sem contato com compositor).

No entanto, as duas fases editoriais são frequentemente misturadas e unidas numa só entidade. A problemática da edição na música para guitarra foi bem exposta por John Duarte no seu livro “Andrés Segovia: as I knew Him” numa secção que trata precisamente sobre este assunto e seus mecanismos, normas e ética. Duarte diz o seguinte:

> (...) *o assunto não é assim tão simples. Quando uma obra é escrita por compositor cujo conhecimento da guitarra é no mínimo limitado, é mais que provável que haja passagens que são inexequíveis, ou que podem ser feitas de uma forma mais eficaz ao se introduzir algumas alterações sem que se sacrifiquem as intenções estéticas do compositor. Existem somente três maneiras possíveis para lidar com a situação: (1) publicar exatamente o que o compositor escreveu, o* Urtext*, como Angelo Gilardino o fez com algumas obras de Castelnuovo-Tedesco. Neste caso cada intérprete poderá chegar à sua própria conclusão, produzindo várias versões da música — então o que constituía a obra? (2) a obra ser publicada em várias edições, preparadas por diferentes virtuosi e apresentando um perfil de opiniões. Isto levantaria o mesmo problema que (1) e seria, em todo caso, contra a Lei de Direitos do Autor. (3) publicar a obra com a edição de um intérprete conceituado, de preferência aquele que tenha colaborado com o compositor e que tem a sua bênção. Isto é precisamente o que acontece na maioria dos casos, seja o editor Segovia ou Federico Dedilhas, e ainda não foi inventada uma melhor solução.* (...) *Quando as alterações são feitas depois da morte do compositor mas são consideradas*

como tendo tido a sua prévia aprovação [,] *estamos num solo que, num mundo imperfeito, deve ficar incerto.*[143]

Nas palavras de Duarte é bem visível a magnitude do problema e a dificuldade da sua realização. Se se analisarem os três casos por ele expostos e aplicados na ideia da preservação do pensamento original, chega-se à conclusão de que existem somente três possibilidades para resolver a situação:

- usar o modelo de Angelo Gilardino[144] (publicação do *Urtext* a acompanhar a versão que contém as alterações da partitura);

- realizar o processo de colaboração com o compositor na preparação do texto (ambas as fases da edição);

- publicar somente a versão de *Urtext* (no seu estado original, em caso de maior clareza da escrita, ou passada para a notação moderna).

No caso da publicação da obra dé compositores falecidos, a única maneira seria utilizar na íntegra a última partitura autorizada[145] pelo compositor, de modo a poder evitar controvérsias de várias fontes do mesmo texto. Östersjö (2008, p.11) aponta um exemplo do problema de múltiplas versões na sua experiência interpretativa de colaboração com compositores:

[numa sessão do 1.º and. do concerto para guitarra de Kent Olofsson] (...) *sugeri um tempo mais lento para a secção próxima do final da obra. O compositor concordou com isso e decidimos fazer essa alteração, o que nos criou o problema de como chegar a*

---

[143] (...) the matter is not *quite* so simple. When a work is written by a composer whose knowledge of the guitar is at best limited, it is more than likely that there will be passages that are unplayable or which, without sacrificing the composer's aesthetic intentions, may be made more effective by introducing some changes. There are only three possible ways of dealing with the situation: (1) to publish exactly what the composer wrote, the *Urtext*, as Angelo Gilardino has done with some of the works of Castelnuovo-Tedesco. In this case every performer will arrive at his/her own solution, producing many versions of the music — exactly *what* then would constitute the work? (2) for the work to be published in different editions, prepared by different virtuosi and representing a cross-section of opinion. This would raise the same question as (1) and would in any case be in breach of Copywright Law. (3) for the work to be published in the edition of one reputable performer, preferably the one who has collaborated with the composer and has his blessing. This is precisely what happens in most cases, whether the editor be Segovia or Federico Pluckoso, and no better solution to the problem has yet been devised. (...) When changes are made after the composer's death but are said to have met with his earlier approval we are on the ground that must, in an imperfect world, remain unsure. (Duarte,2009,p.76/7)

[144] Gilardino, Angelo (n. 1941), guitarrista e compositor italiano. Editor de obras para guitarra (editora Bérben).

[145] A última versão da obra do compositor.

este tempo mais lento. Decidimos fazer um ritardando *no início dessa secção, e enviámos por e-mail essas duas alterações ao maestro Lothar Zagrosek, que ia dirigir o concerto de estreia. Infelizmente, a partitura que ele tinha era (devido ao erro administrativo) uma versão anterior, à qual faltava uma pequena secção e, consequentemente, um número de compassos mais reduzido. Quando escreveu esse ritardando na partitura* [,] *inseriu-o adequadamente na secção precedente* (...)*. Então chegamos à parte interessante: Zagrosek aparentemente preferiu a versão que tinha escrito (aquela em que aplicou as instruções do e-mail sobre a partitura errada e, consequentemente, sobre os compassos errados), e mesmo depois de algumas tentativas pela parte do compositor pedindo-lhe para que o* ritardando *fosse alterado, a obra foi apresentada na versão com o* ritardando *anterior.*[146]

3.2.2. Elementos

Van Gammeren (2008) sublinha a intencionalidade do editor como um problema geral na edição da obra musical, definindo a intenção *final* do autor mais precisamente como *premeditada*. Segundo ele, a principal obrigação do editor é reconstruir e apresentar as intenções do compositor com uma maior precisão possível e evidente no texto. Nesse contexto, Van Gammeren revoca Dipert (1980) que separa as intenções artísticas em três categorias (de níveis baixo, médio e alto). As intenções de nível baixo são baseadas em meios de produção do som (instrumentação) e interpretação (dinâmica e articulação) cuja compreensão é facilmente entendida[147]. O nível médio está ligado aos sons produzidos (altura e duração), ou seja, a todos os elementos que criam a identidade de uma obra. O nível alto das intenções artísticas, segundo Dipert, representa a impressão do ouvinte desejada pelo compositor. Uma outra classificação, de Hauge (2003), denomina os elementos do parâmetro principal como altura das notas, ritmo e indicações de tempo, enquanto dinâmica, articulação e fraseado são considerados

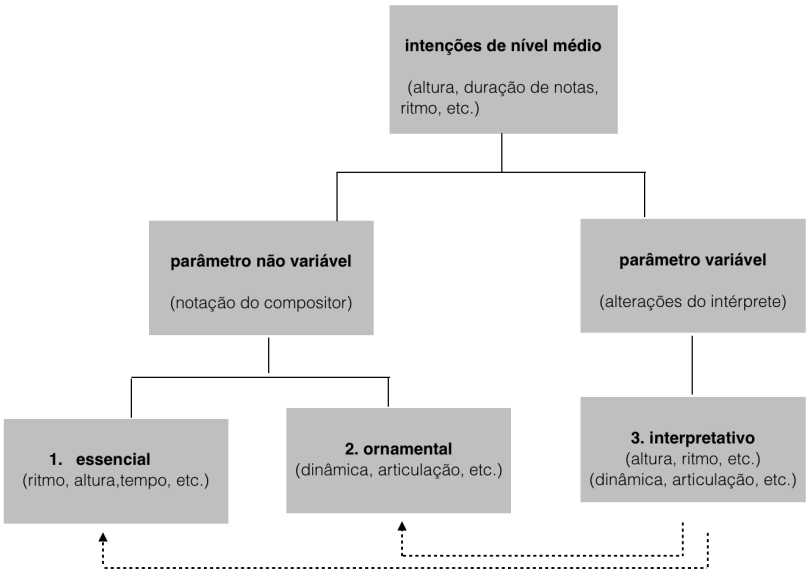
---

[146] (...) I suggested a slower tempo for a section towards the end. The composer agreed with this and we decided to make this change, only to face the next problem of how to arrive at this slower tempo. We decided to do a *ritardando* at the start of this section, and these two changes were e-mailed to maestro Lothar Zagrosek, the conductor in the premiere. Unfortunately, the score he had was (due to a mistake in the administration) an earlier version, which lacked a short section and thus was a number of bars shorter. When he wrote this *ritardando* into the score it was accordingly written into the preceding section (...) Now we get to the interesting part: Zagrosek apparently preferred the version that he had written in (the one that applied the e-mail instructions on the wrong score and hence to the wrong bars), and even if the composer made some attempt to ask for the *ritardando* to be changed, the piece was performed in the version with the early *ritardando*. (tradução livre)

[147] N.e.: em relação ao texto de guitarra, esta categoria define todo um som do instrumento além dos elementos como condução das vozes e movimentação horizontal. Por isso, deve ser considerada como importante.

como elementos ornamentais[148]. O terceiro parâmetro é denominado como *fator de palco*[149]. Esses elementos podem passar para as categorias mais importantes se forem acordados com o compositor (idem, p.96). É indicada a seguinte tabela:

fig.3.2.1. (elementos de nível médio na edição segundo Hauge/Van Gammeren)



Van Gammeren indica também que a *compreensão* e a importância das intenções do compositor contra aquelas que não são essenciais aplica-se na música dos compositores sem base técnico-prática da guitarra em caso de as modificações serem necessárias, porque "sacrificando aspetos interpretativos em favor de técnicos seria negar claramente o objetivo do compositor" (idem, p.101, tradução livre). É adicionado o seguinte:

> *Consequentemente, as edições de performance de música para guitarra* (...) *têm alterações ao texto do compositor feitas por necessidade, de modo a apresentar uma edição realizável da obra. Ao fazer isso, o texto original — que forma uma parte crucial*

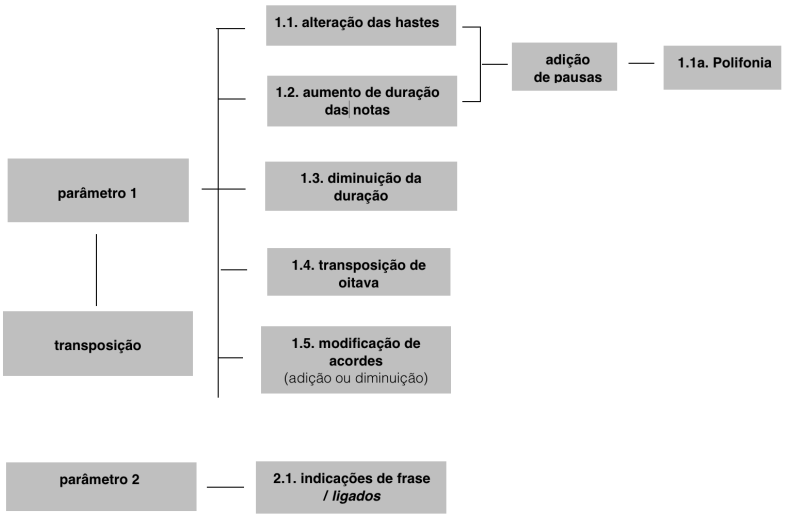
[148] N.e.: mais uma vez, a especificidade da guitarra está diretamente ligada a este grupo de elementos como fatores de denominação de elementos mais importantes acima mencionados.

[149] (Van Gammeren, 2008, p.95)

das intenções do compositor — tem sido submetido às crenças do editor em relação a que constitui soluções aceitáveis às passagens difíceis ou inexequíveis.[150]

Van Gammeren (idem, p.116) especifica os elementos composicionais de modificação do texto, característicos para guitarra, da seguinte forma (fig.3.2.2):

fig.3.2.2.



- observa-se a indefinição dos elementos referidos em relação aos elementos composicionais de forma e condução de vozes.

É ainda adicionada a seguinte constatação:

Cada alteração realizada à notação do compositor tem as suas consequências, e são essas que devem ser levadas em consideração ao se determinar a legitimidade da alteração. (...) *Para os sítios onde são necessárias alterações, geralmente estão disponíveis várias soluções. Por isso os tipos de alterações que podem ser justificadas, e até que ponto podem ser justificadas, à luz do nível-alto das intenções do compositor, complicam severamente a questão da consistência metodológica.*[151]

---

[150] Consequently, performing editions of guitar music (...) have of necessity made alterations to the composer's text, in order to present a performable edition of the work. In so doing, the original text — which forms a crucial part of the composer's intentions — has been subjected to the editor's beliefs as to what constitutes acceptable solutions to difficult or unplayable passages. (idem, p.101/102, tradução livre)

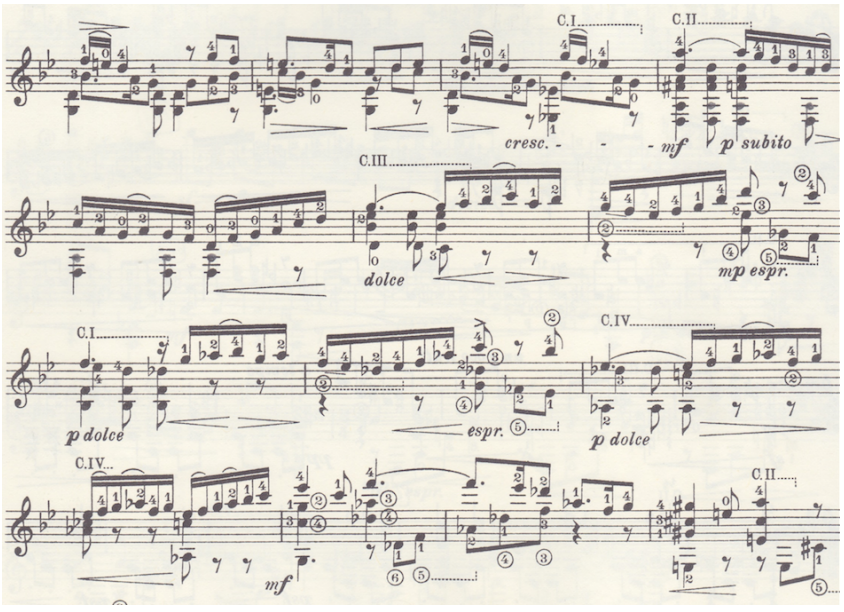
[151] Each alteration made to the composer's notation has musical consequences, and it is these that need to be taken into consideration when determining the legitimacy of the alteration. (...) Where alterations are necessary, often several solutions are available. Therefore the types of alterations that can be justified, and to what extent they may be justified, in light of a composer's high-level intentions, severely complicates the issue of methodological consistency. (idem, p.116/117, tradução livre)

O principal problema deste tipo de abordagem em relação à problemática de edição de música para guitarra solo prende-se com o facto de não se definirem claramente as prioridades editoriais. Optar pela realização das *performing editions* não significa necessariamente fazer um maior número de alterações ao texto. Por outro lado, existe na guitarra um número considerável de possibilidades interpretativas, vários modos de executar as obras, e a proposta mais fiel seria a de publicar de forma intacta o pensamento do compositor, deixando o resto à interpretação de cada um[152]. Por fim, se a obra é diretamente realizada em colaboração com o compositor, deverá ser ele próprio o responsável pelas decisões finais.

3.2.3. Digitação e clareza

Uma das características das partituras de guitarra é a inserção da numeração de cordas, dedos e posições, o que pode prejudicar a clareza geral da partitura e a sua organização. De alguma forma, isto tem a ver com o uso tradicional de somente um sistema de notação, facto que limita consideravelmente o espaço livre na partitura. Observa-se o seguite caso de uma partitura da editora *Schott* (ex.3.2.3.1):

ex.3.2.3.1. (*Sonata* Op.77 de Mario Castelnuovo-Tedesco)



[152] N.e.: caso das obras dos compositores falecidos.

- olhando para o aspeto geral deste excerto, chega-se à conclusão de que existe nele demasiada informação não relacionada diretamente com a composição. Uma quantidade considerável de indicações podia ter sido evitada[153] porque se supõe com a indicação previamente colocada.

Nesse aspeto, seria importante definir prioridades em relação à inserção de informação relacionada com a digitação, de modo a poder-se reduzir a sua presença na partitura e obter-se uma maior clareza do texto. Ao mesmo tempo, seria importante não perder a definição desejada do resultado sonoro, se isso for o caso. Um sistema que consegue unir essas componentes seria baseado nos seguintes elementos:

- indicação das posições usada como denominação de outros elementos (a posição do dedo 1 está diretamente ligada à definição da localização posicional. Isso deduz que o sítio da mão esteja definido, com a suposição de que as outras notas estejam próximas);

- evitação da indicação de cordas soltas devido à limitação do símbolo (círculo) para os tons em harmónicos;

- redução da inserção dos outros grupos de elementos somente para casos de resolução de dúvidas na escolha de localização das notas, ou no auxílio e compreensão sobre como obtê-las.

Conclui-se que existem vários problemas no processo editorial de música para guitarra solo que se relacionam com estratégias de tratamento do texto musical. Constata-se que uma melhor solução seria separar as componentes *composicional* e *de palco* de modo a poder-se tentar estabelecer uma hierarquia de prioridades com ênfase nos elementos composicionais. Para isso, a publicação da partitura mais próxima à fonte original seria uma das prioridades para poder oferecer a todos os profissionais de guitarra o acesso à fonte principal: a visão musical do compositor.

[153] N.e.: a digitação da 1.ª linha completa supõe-se que esteja na Iª e na IIª posição.

IV. INFLUÊNCIA DE JULIAN BREAM

4.1. Como compor para guitarra

Um exemplo histórico de atividade editorial é o repertório que foi criado por iniciativa de Julian Bream (J.B.)[154]. Podemos considera-lo o maior protagonista da criação do repertório de música contemporânea inglesa para guitarra do séc. XX. Algumas das obras que foram criadas com sua colaboração e que serão analisadas neste capítulo em relação à influência instrumental e processo editorial são:

- *Nocturnal after John Dowland,* Op. 70 (1963) de Benjamin Britten;[155]
- *Five Bagatelles* (1971) de William Walton;[156]
- *Sonata* (1983) de Richard Rodney Bennett.[157]

Para melhor descrever sua visão inicial sobre o repertório inglês, J.B. salienta o seguinte :

> *Quando comecei a interessar-me no repertório para piano de Debussy, Beethoven, Mozart, Bach, etc., senti que o repertório para guitarra tinha falta de variedade — e não só — também de qualidade. Portanto, essencialmente foi a influência do piano que mudou, até um certo ponto, a minha visão de interpretar música na guitarra, e de tentar lutar mais pelo facto de que, pelo menos neste País, existia uma possibilidade de criar nova música para a guitarra que não tivesse base ou influência espanhola.*[158] (Balmer, Julian Bream - My life in Music [DVD], 2006, tradução livre)

---

[154] Bream, Julian Alexander (n. 1933), guitarrista e alaudista inglês, uma das figuras mais importantes do panorama gitarrístico do séc.XX.

[155] Britten, Edward Benjamin (1913-1976), compositor inglês, criador da ópera *Peter Grimes* e de *War Requiem.*

[156] Walton, William Turner (1902-1983), compositor inglês, criador da cantata *Belshazzar's Feast* e da ópera *The Bear.*

[157] Rodney Bennett, Richard (1936-2012), compositor inglês, criador da *Partita* para orquestra.

[158] As I began to get more and more interested in the piano repertoire of Debussy, Beethoven, Mozart, Bach and so forth, I began to feel that the guitar repertoire was lacking a lot of variety, and not only variety but also quality. So it was really the influence of the piano that changed my way of interpreting music on the guitar to some extent and very much so to trying to forge ahead with a notion that, at least in this country, there was a possibility of creating new music for the guitar that had no Spanish base or influence.
BALMER, Paul (real)(2006). *Julian Bream - My Life in Music.*[DVD].Aldeburgh:Avie Records.

Ajudado pelo pai, Henry Bream[159], na década de quarenta do século XX, J.B. teve a ideia de enriquecer o repertório original para guitarra com novas obras de compositores britânicos mais importantes (Button, 2006, p.82). A intenção é manifestada numa carta de Henry a Wilfrid Appleby[160], editor da revista *BMG*:[161]

[sem data, Maio 1947]
Hampton.

Caro Wilfrid,

...Penso que necessitamos um grupo de novos compositores que geralmente escrevem em idioma moderno. Pelo menos nós na Grã-Bretanha devemos tentar produzir a nossa própria música para guitarra e mesmo que seja preciso, por enquanto, colaborar com compositores menos conhecidos, poderia ser possível atrair atenção de homens como Vaughan Williams se repararem numa abordagem mais nacional à guitarra e à música que nela tocamos. Essa tem sido a abordagem espanhola e tem tido sucesso (...).[162]
(tradução livre)

Segundo Button, tratava-se de Henry "estar à procura de uma abordagem mais vanguardista de compositores com espírito de aventura" (idem, p.83, tradução livre). Ele queria que a guitarra tivesse um repertório emancipado e desafiante, com tradição e princípios harmónicos enraizados, criado por músicos capazes de sacrificar a tonalidade por um som mais especial. Mais tarde (Palmer, 2009, p.52), J.B. mostra-se bastante crítico de Segovia e de seu gosto musical demonstrado na escolha de repertório feito por compositores "conservadores" que resultou com que a guitarra, durante um largo período de tempo, tivesse um repertório medíocre, se bem que tenha sido criado bastante depois das principais viragens estéticas do século XX. Segundo J.B., de todo o repertório que tenha sido criado para Segovia,

---

159 Bream, Henry George, artista comercial de litografia, fotografia e pintura.

160 Appleby, Wilfrid (1892-1987).

161 Banjo, Guitar, Mandolin, publicado por Clifford Essex Music Co. Ltd. (Wade,2008).

162 [Undated, May 1947]
Hampton
Dear Wilfrid,
...I think we need a group of new composers writing mostly in the modern idiom. At least we in Britain should try to produce our own guitar music and even if we have to work with slightly less famous composers for a while, it may be possible to attract the notice of men like Vaughan Williams if they see a more national approach to the guitar and the music we play on it. That has been the Spanish approach and it has been successful. (...)

as duas melhoras obras são *Segovia* Op. 29 (1924) de Albert Roussel[163] e *Quatre Pièces Brèves* (1933) de Frank Martin[164], precisamente as duas que foram completamente marginalizadas pelo maestro espanhol.

Em Março 1957, a revista *The Score & I.M.A.*[165] (p.19-26) publicou um artigo de Bream intitulado *Como compor para guitarra*, em que expõe sua visão sobre o instrumento e oferece instruções e sugestões a compositores, baseadas no critério sonoro e na sua experiência de palco. Segundo Bream, a textura e o caráter do som são dois fatores preponderantes na composição para guitarra, que devido à sua dimensão íntima, requer uma imaginação e sentido para o timbre, especialmente quando se trata de guitarra solo. Os compositores devem consultar obras de J.S. Bach para alaúde e violino solo, de modo a melhor compreender a harmonia e contraponto exequíveis na guitarra. Na sua opinião, enquanto as obras de Bach para instrumentos de corda resultam bem na guitarra, o mesmo não se pode considerar em relação à adaptação de obras para instrumentos de tecla. Sobre a especificidade de escrita, Bream diz o seguinte:

> *Embora a música para guitarra seja escrita na clave de sol, na verdade soa uma oitava abaixo; por conseguinte o registo da guitarra é parecido com o do violoncelo, se bem que o ouvido é frequentemente enganado ao pensar que seja consideravelmente mais agudo. Esse facto pode atribuir-se à caixa-de-ressonância, que é mais pequena que a do violoncelo, e portanto os sobretons e as sonoridades naturais, são de uma frequência mais aguda.*[166]

J.B. explica também que, na guitarra, notas agudas tendem a perder qualidade e que passagens em registo agudo podem soar de uma forma fina e inconcludente. Contudo, ele sugere a compositores avançar na exploração do registo se a composição exigir isso, embora devam evitar acordes de seis notas em

---

[163] Roussel, Albert Charles Paul Marie (1869-1937), compositor francês.

[164] Martin, Frank (1890-1974), compositor suiço.

[165] Score and International Music Association magazine, (revista periódica de música dos anos 50 de séc. XX, baseada em Londres).

[166] Although guitar music is written in the treble clef, it actually sounds an octave lower than written; thus the range of the guitar is similar to that of the 'cello, though quite often the ear is deceived into thinking that it is considerably higher. This can probably be attributed to the fact that the sound-chamber is somewhat smaller than that of the 'cello, and therefore the overtones and natural resonances are of a higher pitch. (idem, p.19, tradução livre)

registo agudo, por causa da perda de qualidade sonora geral. Sobre a extensão da mão esquerda, é importante ter em consideração que uma abertura mediana entre os dedos 1 e 4 é de quatro a cinco espaços na Iª posição e que a capacidade aumenta ao subir no braço, dado que os espaços sejam mais estreitos. Por outro lado, existe sempre a possibilidade de usar cordas soltas graves simultaneamente com acordes em registo agudo. Como a maioria dos instrumentos, a guitarra tem algumas tonalidades que exploram melhor as suas capacidades instrumentais sendo particularmente ligada a elas a fisionomia e natureza de instrumento. Segundo J.B., isso significa que a composição para guitarra sem base em fundamentos tonais possa criar um maior problema, embora isso seja evitável se o compositor estudar minuciosamente as possibilidades do braço de guitarra e se compreender "a importância de segurar a textura compacta" (idem, p.21, tradução livre). As tonalidades próximas à natureza do instrumento são *La, Mi, Re, Sol, Do, Fa*, maiores e menores, especialmente porque contêm cordas soltas. Observa-se um comentário curioso sobre a sustentação de notas:

> *Uma vez que a maioria de harmónicos e ressonâncias provém de cordas soltas, é importante usar tantas cordas não abafadas quanto possível, particularmente nas três cordas graves, o que adiciona um lustre considerável ao timbre quando usado em conjunção com uma frase ou figuração em posições altas de cordas agudas. É usual que uma corda solta possa ser harmonicamente incorreta (academicamente falado), mas, em muitos casos, cordas graves não abafadas são tão ricas em harmónicos naturais que muitas vezes soam mais convincentes na harmonia que sugerem do que uma nota abafada harmonicamente convencional, que pode impedir a fluência da frase que está a ser executada por cima.*[167]

J.B. aponta que o número de cordas na guitarra e de dedos da mão direita estão em conflito, particularmente em relação a acordes homofónicos. Se houver mais de quatro notas ao mesmo tempo, são sempre arpejadas.[168] Em caso de acordes homofónicos repetidos em tempo rápido, é preferível ter até quatro notas ao

---

[167] Since most of the natural harmonics and resonances are built up, as it were, from the open strings, it is important to use the unstopped strings as much as possible particularly the lower three which add a considerable lustre to the timbre when harmonically employed in conjunction with a phrase or figuration in high positions on the treble strings. Often an open string may be harmonically incorrect (academically speaking), but in a great many cases the unstopped bass strings are so rich in natural harmonics that they often sound more convincing in the harmony they suggest than a more harmonically conventional stopped note that might hinder the fluency of a phrase simultaneously played above it.

[168] N.e.: considera-se possível, embora não fácil, a execução de seis notas em simultâneo na guitarra.

mesmo tempo. Por outro lado, se o compositor pedir acordes homofónicos de seis notas, é recomendável que o número se mantenha constante, para que todas as cordas sejam utilizadas em vez de se anular uma ou outra. A função de harmonia na guitarra, segundo ele, é simples se forem aplicadas algumas regras. Primeiro, quando se trata de acordes de quatro notas, é recomendável ter grupos bem separados um do outro: a linha do baixo e as restantes notas agudas juntas. Essa técnica funciona bem na guitarra devido ao intervalo de terceira maior entre a 2.ª e a 3.ª corda, que facilita o agrupamento de três notas, enquanto o intervalo largo entre as notas de tenor e baixo cria um efeito rico de sonoridade do acorde, devido a harmónicos que são produzidos de linha de baixo. A segunda regra é a de uma construção harmónica baseada no uso de cordas soltas com função pedal dentro de acordes e em conjunto com movimento horizontal noutras cordas (caso de Villa-Lobos). A terceira regra é a compreensão da função de *barré*[169] do dedo 1 da mão esquerda e a sua importância na harmonia guitarrística. Nesse caso, é preciso considerar que ele fique estático enquanto os outros três dedos podem atuar de forma livre. J.B. relembra que não se deve esquecer que o espaço de manobra de dedos livres é sempre limitado a uma extensão curta. Além disso, indica que a *barré* não se deve usar acima da Xª posição na guitarra, uma vez que o esforço físico é de grande intensidade[170]. Uma área de dificuldade na guitarra, segundo ele, é a aplicação de escrita contrapontística. Devido à natureza do instrumento, contraponto de duas vozes em movimento contrário, executado em velocidade moderada, por vezes não é bem-sucedido:

> *Por exemplo, se a parte superior for a mais importante das duas, a outra, secundária, necessita de um ligeiro ajuste; ao perder algum significado contrapontístico preenche-se o seu caráter harmónico e permite-se, simultaneamente, uma maior facilidade ao intérprete para moldar e frasear a figuração da linha de cima. Este sistema, que alguns determinam como* contraponto harmónico*, aplica-se em reverso, isto é, com a parte superior em forma simplificada e a suportar uma figuração na parte de baixo. Alguns compositores podem debater o facto de se há tantas limitações na escrita a duas vozes, como vão compor a três ou quatro vozes se a conceção musical da composição assim o requer? Eu responderia que a polifonia a duas vozes executada na guitarra cria um*

[169] N.e.: transposição do dedo através de cordas abrangendo várias notas ao mesmo tempo.

[170] hoje em dia, existem instrumentos construídos com braço levantado (modelo *Millenium* de T.Humpfrey), o qual facilita execução de *barré* acima de Xª posição.

efeito de plenitude e realização peculiares. Contudo, um uso discreto e fragmentário de uma 3.ª e 4.ª voz, em forma de pontuação harmónica, é frequentemente exequível e ao mesmo tempo adequado ao instrumento.[171] (idem, p.23, tradução livre)

J.B. menciona também a técnica de *legato* guitarrístico[172] no contexto de produção de trilos e ornamentação na guitarra, salientando que esse tipo de técnica instrumental é uma ferramenta útil no fraseado e articulação devido ao facto de as notas executadas pela mão direita terem uma maior sonoridade e definição rítmica que as notas produzidas com o bater com dedos sob o braço da guitarra[173]. A técnica mais apropriada para a guitarra, na sua opinião, é a técnica de arpejo e as suas múltiplas formas, cujo objetivo é soar sem esforço e fluente. Para determinar uma forma de arpejo, deve considerar-se que o território de manobrabilidade do dedo polegar é maior que o dos outros dedos devido à sua independência física, e abrange normalmente a 4.ª, 5.ª e 6.ª cordas. Uma outra característica peculiar da guitarra é a técnica de *tremolo* e com a qual, segundo ele, os compositores devem ter algum cuidado ao usá-la em formas largas, se bem que soe muito bem na guitarra. Essa técnica deve ser usada para criar uma variedade de textura. Em relação a harmónicos, J.B. faz separação entre harmónicos naturais e artificiais definindo os mais bem-sucedidos como harmónicos na XIIª, VIIª, Vª e IVª ou IXª posição, e considera que outros harmónicos mais longínquos também existem mas não têm uma ressonância suficiente para se sobreporem ao som de percussão que se produz ao pulsar a corda:

Um som muito empolgante é obtido no tratamento acórdico de harmónicos. Isto, claro, só pode ser bem-sucedido se a mão esquerda for capaz de se estender até aos harmónicos desejados. Um cuidado e gosto devem ser aplicados ao construir acordes

---

[171] For instance, if the top part is the more important of the two, the secondary, or lower, part must undergo slight adjustment; losing some of its contrapuntal significance it takes on a somewhat harmonic character, at the same time giving the performer more facility to shape and phrase the figuration above it. This system, which one might term harmonic counterpoint, also applies in reverse, i.e. with the top part in a simplified form supporting the figuration of the lower part. Some composers may argue that since there are so many limitations in two-part writing, how on earth are they to compose in three or four parts if the musical con-ception of a composition requires it? To this I would answer that two parts played on the guitar have an effect of peculiar fullness and completion. However, a discreet and fragmentary use of a third and fourth part, in the form of harmonic punctuation, is often playable, as well as being suitable to the instrument.

[172] N.e.: termo *legato*, neste caso, está relacionado às técnicas de mão esquerda sem uso de mão direita (*hammer on* e *pizzicato pull off*).

[173] N.e.: uma solução credível na execução de ornamentação na guitarra é colocação de notas em cordas diferentes.

> *deste modo, porque pode ocorrer um rebuliço que facilmente quebra o fluxo da composição. Harmónicos artificiais podem ser produzidos sobre qualquer nota requerida e uma frase inteira por vezes pode ser tocada com esse tipo de harmónicos. Pessoalmente, considero o som bastante fino em comparação com os naturais, mas naturalmente isto pode variar de acordo com as características de guitarras diferentes.*[174] (idem, p.25, tradução livre)

Além de mencionar o *pizzicato*[175], Bream conclui o artigo com o efeito de *portamento* — o qual considera especialmente útil em relação à intensidade emocional e expressão — e com uma lista[176] de obras que podem ajudar na problemática de escrita para guitarra:

- Obras para alaúde de J.S.Bach;[177]
- *Doze Estudos* (1928) e *Cinco Prelúdios* (1940) de H.Villa-Lobos;[178]
- *Homenaje pour le tombeau de Debussy* (1920) de Manuel de Falla;[179]
- *Sonata* Op.77 (1934) de M. Castelnuovo-Tedesco;[180]
- 25 estudos de Fernando Sor.[181]

---

[174] A very exciting sound is obtained by the chordal treatment of harmonics. This, of course, can be successful only if the left hand can stretch to the harmonics desired. Care and taste should be exercised when constructing chords in this manner, as fussiness can often occur, easily disrupting the flow of a composition. Artificial harmonics can be sounded on any required note and a whole phrase can sometimes be played with this type of harmonic. Personally, I find the sound rather thin in comparison with the natural kind, but of course this can vary with the characteristics of different guitars.

[175] N.e.: *pizzicato* produzido com ambas as mãos.

[176] N.e.: é provável que, para Bream, esta lista tenha sido um modelo que mencionava aos compositores com os quais colaborava.

[177] Bach, Johann Sebastian (1685-1750).

[178] Villa-Lobos, Heitor (1887-1959).

[179] de Falla y Matheu, Manuel (1876-1946).

[180] Castelnuovo-Tedesco, Mario (1895-1968), compositor italiano.

[181] Sorts i Muntades, Josep Ferran (1778-1839), guitarrista e compositor espanhol.

Em 1993, J.B. indica mais uma opinião curiosa sobre a problemática de música com fundamentos tonais na sonoridade de guitarra:

> *Uma ideia temática soa bastante diferente numa tonalidade que noutra, e torna-se difícil para a guitarra lidar com isso em termos de desenvolvimento musical. Contudo, por vezes uma tonalidade longínqua pode oferecer uma sensação agradável à música;* All in Twilight *de Takemitsu, muitos* solbemóis*,* labemóis*,* rebemóis *e mesmo assim soa muito bem. A razão para isso é porque ele compôs tudo com muito cuidado sobre o braço da guitarra. Isso cria uma dimensão abafada da obra, e creio que é essa a sua intenção* (...).[182]

Pela análise dos seus conselhos composicionais e comentários, é bem evidente que o seu estudo na *Royal College of Music*[183] (1949-1952) e nível crescente de conhecimento instrumental foram determinantes na compreensão da problemática de escrita para guitarra na música contemporânea.

[182] A thematic idea in one key sounds so different in another, and the guitar finds it difficult to cope with that in terms of musical development. Yet, sometimes a remote key can give a covered feeling to the music; Takemitsu's All in Twilight, lots of G flat, A flat, D flat and yet it sounds very well. The reason is that he's worked it all out very carefully on the fingerboard. It gives the piece a rather muted feeling which I believe he wants... (Classical Guitar Magazine, vol.12, n.º1, Setembro 1993, Inglaterra, p. 18, tradução livre).

[183] Royal College of Music em Londres (Inglaterra), fundado em 1882.

4.2. *Nocturnal* Op.70 de Benjamin Britten

4.2.1. O início

O primeiro encontro de Bream com Britten aconteceu em Suffolk (Inglaterra) onde foi convidado para oferecer um concerto com o London Harpsichord Ensemble[184] (Balmer, DVD, 2003). Os dois costumavam passar muito tempo juntos e conversar sobre música. Um dos tópicos de discussão era a forma da sonata. B.B. sentia que as últimas grandes sonatas na história da música eram as sonatas de Debussy[185] e que o problema principal com a abordagem de uma forma antiga é o de como redesenhá-la, embora ele próprio não estivesse preparado para se dedicar à sua reformulação. Outro assunto importante era o de convencer B.B. a não pensar no alaúde e parece que Bream tinha conseguido. Pouco tempo depois, num dos seus recitais estava incluída a famosa *Homenaje* de Manuel de Falla que tinha sido escrita em memória do falecido Claude Debussy. B.B. assistiu ao recital e ficou muito impressionado com a obra e com o instrumento, transmitindo um grande entusiasmo. Um dos seus comentários foi de que embora a obra durasse quatro minutos, parecia ter uma substância musical de vinte. A primeira abordagem de Bream ao compositor sobre escrever obra para guitarra solo aconteceu nos anos cinquenta (Palmer, 2009, p.87). Sobre *Nocturnal*, o próprio Britten (Powell, 2013, p. 387, tradução livre) revela que ela "tem algumas imagens, para ele, muito perturbantes (...), inspiradas (...) na canção de Dowland[186], a qual tem alguns significados implícitos muito irreais.[187]" Talvez isso esteja relacionado com facto de que na mesma época tenham sido escritas também *War Requiem* (1962) e *Cantata Misericordium* (1963), obras de caráter penitente e profundo. Para melhor compreender os seus sentimentos nessa altura, podemos observar a seguinte comentário (Kildea, 2013, p.458) de Britten:

> *A verdade é que tive um ano muito mau, doença atrás doença, e estou com receio que a minha vida se tenha profundamente desorganizado. Honestamente, penso que a*

[184] Um dos ensembles de música de câmara mais antigos de Inglaterra, fundado em 1945.

[185] Debussy, Claude-Achille (1862-1918).

[186] Dowland, John (1562/63-1626), alaudista e compositor inglês.

[187] (...) has some very, to me, disturbing images in it... inspired by... the Dowland song, which of course has some very strange undertones in it.

causa disso é a de que dei uma grande parte de mim em War Requiem *e o meu corpo se tinha vingado!* [188]

Existe uma outra ligação entre as suas três criações acima mencionadas: a palavra *sonho*. No fim de *War Requiem* repetem-se palavras: "Let us sleep now![189]", *Nocturnal* é baseada na frase "Come Heavy Sleep" e na *Cantata* aparece o bom Samaritano a pronunciar essa mesma palavra: "Sleep now, my friend, sleep: and forget the injuries![190]" No seu livro (p.430, tradução livre), Kildea refere-se a *Nocturnal* como "uma série de reflexões sobre a canção *Come, Heavy Sleep* de Dowland, a qual colide e mergulha no braço de guitarra, evocando um sedutor submundo irreal situado entre a Inglaterra isabelina e o poeta ao luar de *Pierrot Lunaire* de Schönberg"[191]. É ainda mencionado um comentário de Britten (1969):

Mas noite e sonhos — eu tinha tido uma estranha fascinação por esse mundo desde jovem, (...) (noite) pode liberar o que não deve ser liberado; e podemos ter sonhos que não nos lembramos (...) de madrugada, e que realmente escurecem o nosso dia seguinte.[192]

De modo a poder compreender adaptação de B.B à guitarra, observa-se a sua compreensão das características da guitarra na sua primeira obra com guitarra, *Songs from the Chinese* Op.58 (1957):

---

[188] "The truth is that I have had very bad year, illness after illness, & I fear my life has got thoroughly disorganized. I think the cause, honestly, is that I gave out a great deal of myself in the War Requiem, & my body has taken revenge!"
KILDEA, P.(2013) Benjamin Britten, A Life in the Twentieth Century. London:Penguin Books Ltd, England

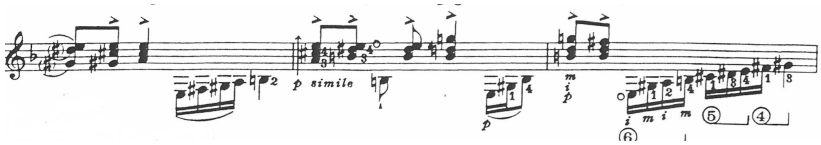
[189] N.e.: o significado da frase está relacionado com o termo *requiem aeternam* (descanso eterno), o que pode, também, ser ligado à canção de Dowland.

[190] Trad.: "dorme, meu amigo, dorme: e esquece as feridas!" Informação tirada da página de internet da editora boosey & hawkes (consultado em Julho,7,2014).

[191] Nocturnal after John Dowland (1963), a series of reflections on Dowland's drowsy 'Come, Heavy Sleep', which dashes and dives along the fingerboard, evoking a strange and alluring netherworld somewhere between Elizabethan England and the moon-drunk poet in Schoen berg's Pierrot lunaire.

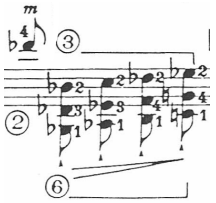
[192] But night and dreams — I have had a strange fascination by that world since a very early age, (...)(Night) can release many things which one thinks had better not be released; and one can have dreams which one cannot remember even (...) in the morning, which do colour your next day very darkly.

ex.4.2.1.1.



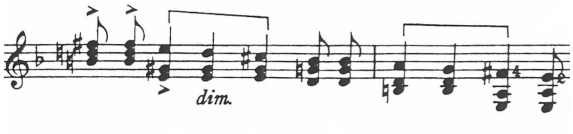
- em *Big Chariot*, as vozes são separadas na sua sustentação e não aparecem ao mesmo tempo. Durante sua paragem não são inseridas as respetivas pausas;

ex.4.2.1.2.



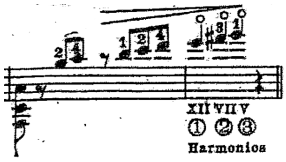
- paralelismos na harmonia são experimentados e compreendidos;

ex.4.2.1.3.



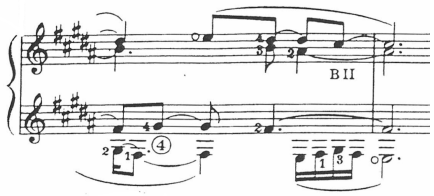
- movimentação de somente uma linha e repetição de notas noutras vozes;

ex.4.2.1.4.



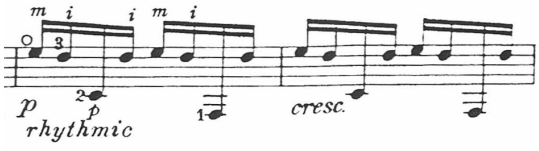
- uso de harmónicos;

ex.4.2.1.5.



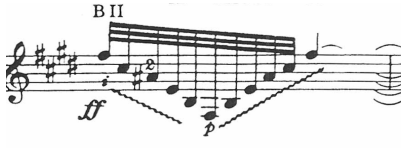
- na canção *The Old Lute* foi aplicada movimentação contrapontística de vozes em registo curto. O compositor usa dois sistemas de claves de sol devido à clareza de texto. Uso de ligaduras;

ex.4.2.1.6.



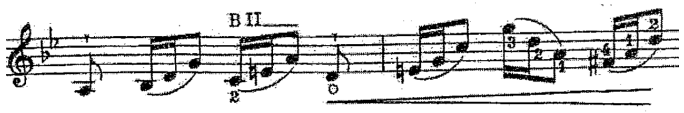
- quando o caráter musical é rápido *(The Autumn Wind)*, é aplicada uma escrita latente e com movimentação parecida à do violino;

ex.4.2.1.7.



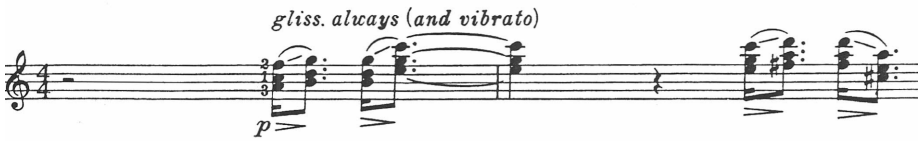
- arpejo de duas direções opostas e compreensão da técnica da barra na mão esquerda;

ex.4.2.1.8.

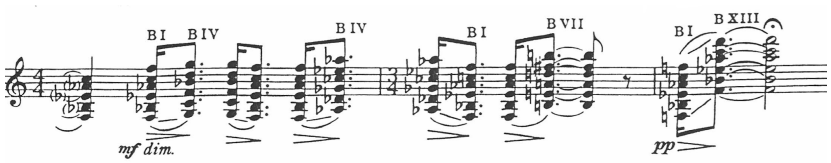


- pequenos arpejos com em movimentação de linha na *The Herd Boy*. Observa-se o cuidado de incluir pequenas ligaduras;

ex.4.2.1.9a.

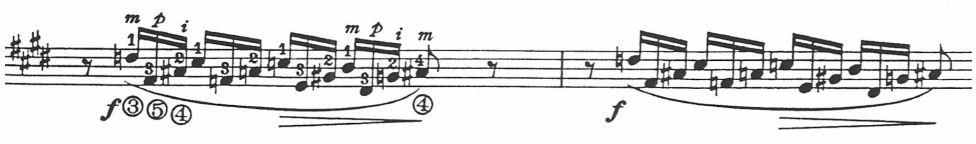


ex.4.2.1.9b.



- acordes paralelos em *glissando* representam o motivo principal da *Depression*. É curioso o último par de acordes onde o efeito de *glissando* vai até a XIIIª posição com a barra;[193]

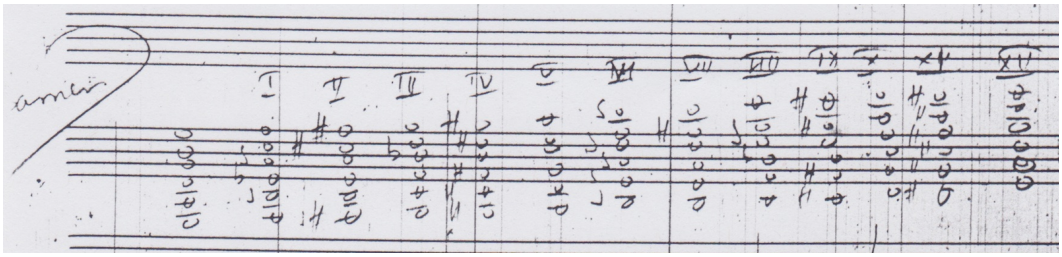
ex.4.2.1.10.



- arpejos paralelos cromáticos rápidos em textura fechada na *Dance Song*.

De modo a poder monitorizar a sua escrita para guitarra solo, Britten criou um sistema de deteção de notas sobre braço da guitarra. O fragmento pertencente ao esboço descartado[194] (Britten-Pears Museum, ID: 2-9300011) contém essa informação:

ex.4.2.1.11. (sistema)



Observam-se algumas componentes aqui intrínsecas :

- B.B. não indica a clave nem o tom real das notas;[195]

[193] N.e.: desconhece-se se B.B. tinha lido o artigo de Bream (1957) com o comentário sobre as barras. Aqui aparecem durante a canção em acordes paralelos de três, quatro, cinco e seis notas, explorando harmonias de quarta e usando notas do mesmo espaço.

[194] O mesmo esboço contém uma harmonização ligeiramente diferente da canção de Dowland.

[195] N.e.: isso pode dar a entender que compositor estivesse numa tentativa de imaginar o tom real da guitarra na altura exata.

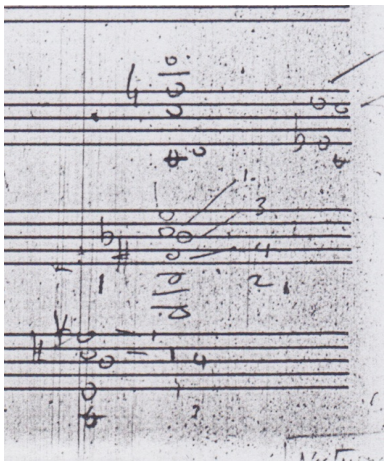
- visualmente falado, com este sistema é possível saber sempre o nome de nota e seu lugar sobre braço;[196]

- com este sistema, define-se melhor o uso de barra de dedo 1 da mão esquerda;

- o registo não ultrapassa a XIIª posição.[197]

No mesmo esboço encontra-se a prova em como B.B. aplicava esse mesmo sistema planeando acordes densos na guitarra e suas digitações:

ex.4.2.1.12. (planeamento de acordes densos)[198]



4.2.2. Análise instrumental

No texto musical de *Nocturnal* podem detetar-se alguns elementos musicais na escrita que formam a base de exploração do instrumento de B.B.:

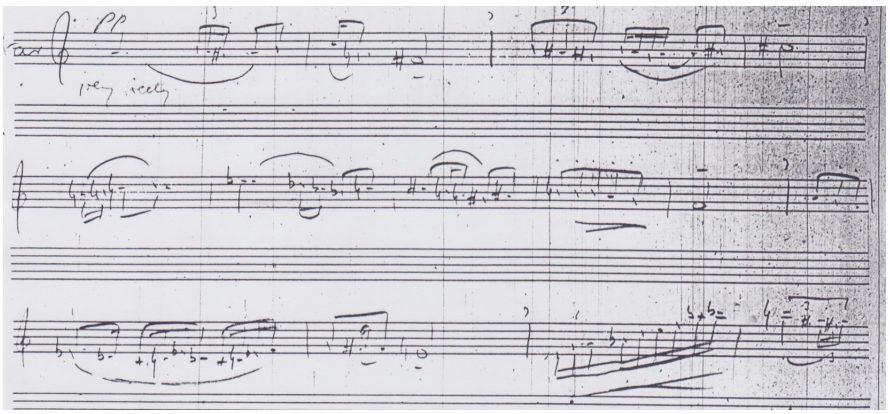
---

[196] N.e.: deve ser mais prático para um compositor pensar desta forma do que somente em *tabulatura*.

[197] N.e.: existe uma hipótese de a sugestão ter sido dada sobre o uso de posições altas por J.B., especiamente em barras. Além disso, as posições mais altas poderiam ter sido evitadas devido à qualidade de som da guitarra nesse registo.

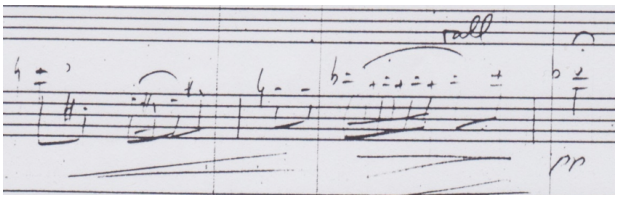
[198] N.e.: o primeiro acorde foi usado na secção *starting broadly* de *Passacaglia* enquanto o segundo foi usado na variação *Draming*. O terceiro acorde é desconhecido.

ex.4.2.2.1. (manuscrito de compositor)



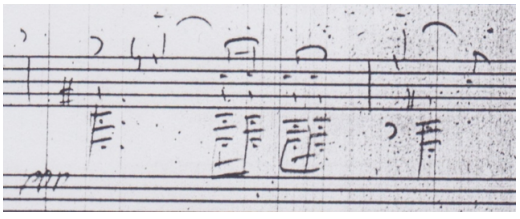
- escrita monódica ornamentada com articulação minuciosamente detalhada e elaborada. Inserção de vírgulas;[199]

ex.4.2.2.2.



- definição rítmica de elementos de ornamentação;[200]

ex.4.2.2.3.

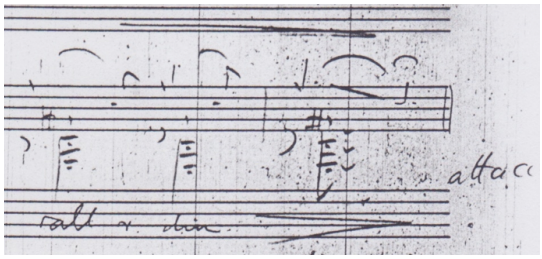


- uso de bitonalidade baseada na exploração de intervalos de quarta numa voz juntamente com uma figura de *pedal* presente noutra;

[199] N.e.: a inserção de *ligaduras* na música para guitarra não é comum, especialmente nesta quantidade. É interessante observar que no penúltimo compasso deste excerto, B.B. não tinha posto uma ligadura.

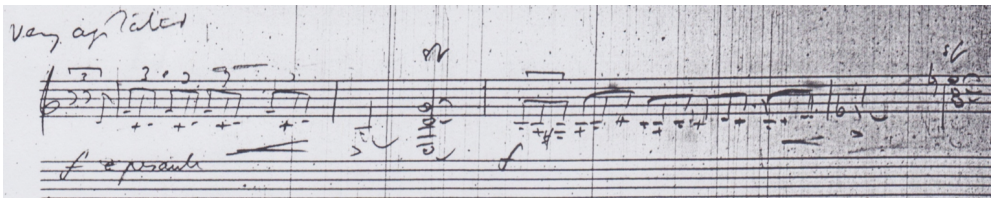
[200] N.e.: mordentes, trilos e *passaggi*.

ex.4.2.2.4.



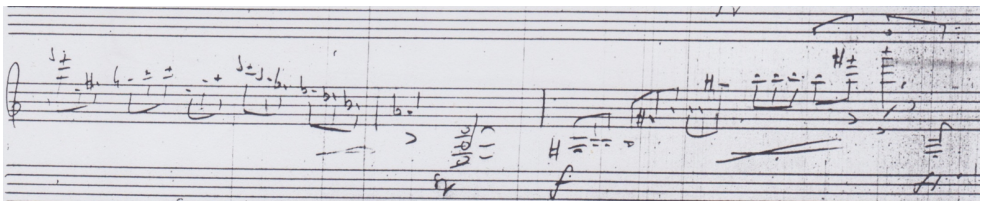
- inserção de *portamento* como o final em *Musingly*;[201]

ex.4.2.2.5.



- arpejo figurado inicial em *Very agitated*, realizado em três cordas diferentes;[202]

ex.4.2.2.6.

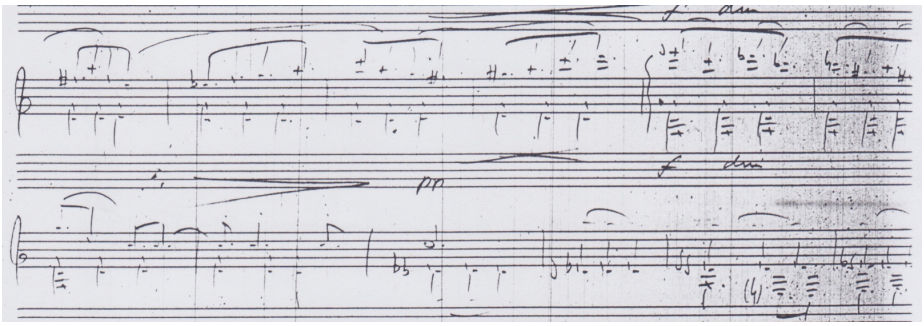


- passagens e arpejos rápidos em amplitude larga de registo monofonicamente escritos;

[201] N.e.: a conclusão da obra apresenta também um *portamento* entre as duas últimas notas melódicas da secção *Slow & quiet*, o que dá uma certa importância ao *portamento* que foi eliminado. É natural que a sua eliminação seja devido a uma grande dificuldade de execução. Contudo, composicionalmente falado, seria importante inclui-lo na partitura como referência e sugestão do compositor.

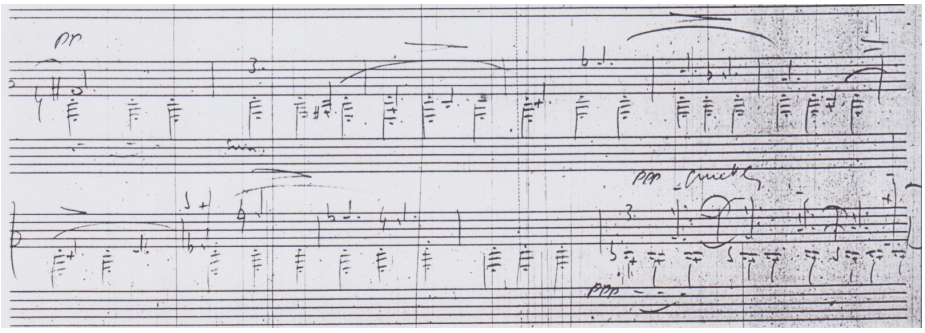
[202] N.e.: supõe-se que este motivo seja *legato* por sustentação e é questionável a articulação da restante parte do fragmento.

ex.4.2.2.7.



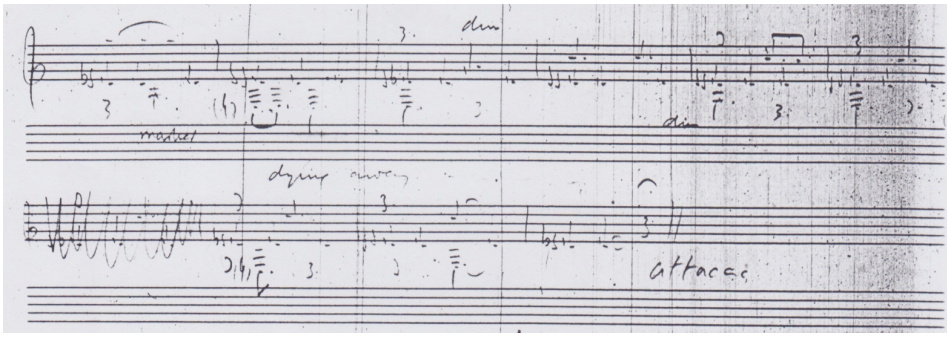
- uso de cordas soltas com função de *pedal*. Quando isso não é o caso, a melodia contém algumas cordas soltas;

ex.4.2.2.8.



- imitação de motivos de amplitude de quinta diminuta em alteração de registo e inversão ao mesmo tempo de *pedal* em cordas soltas;

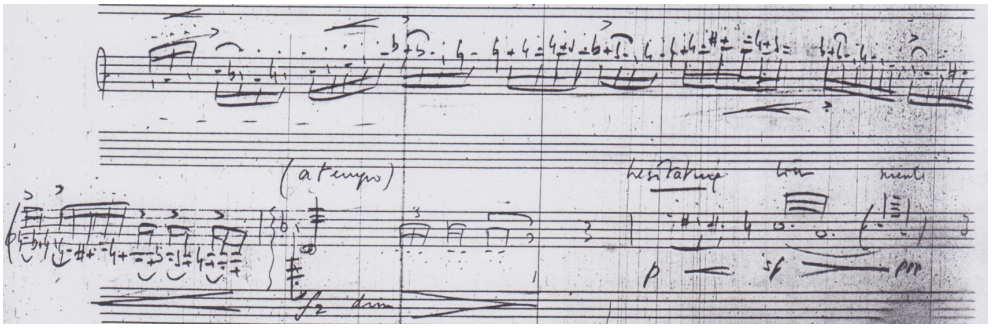
ex.4.2.2.9.



- quando as notas de *pedal* não contêm cordas soltas, o motivo melódico em imitação é estático;[203]

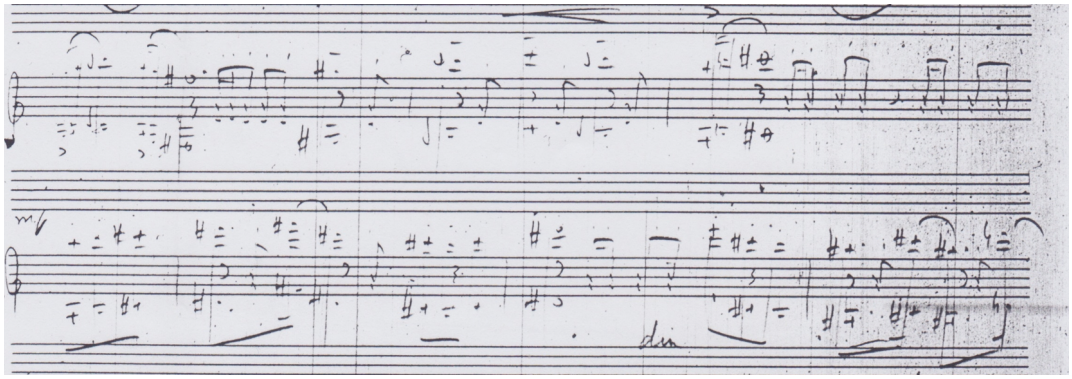
[203] N.e.: neste caso, de quarta perfeita.

ex.4.2.2.10.



- inserção de *legati a due* baseados na técnica de mão esquerda *hammer on* e *pizzicato pull off*. Compreensão da natureza dessa técnica devido à inclusão de acentos. Definição de dinâmica do *tremolo* conforme o seu resultado sonoro em execução com a técnica de *ligados* de mão esquerda;

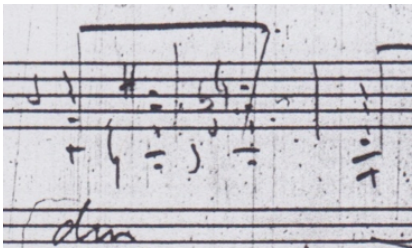
ex.4.2.2.11.



- uso de oitavas perfeitas em cordas extremas em simultâneo com um motivo rítmico *pedal* realizado nas cordas soltas interiores. A amplitude do movimento melódico de oitavas é de nona maior;[204]

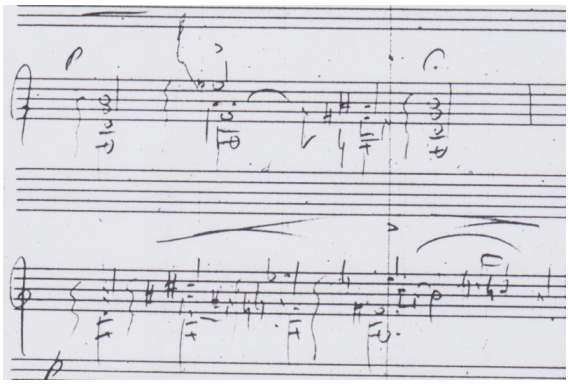
[204] N.e.: nesta secção, *March-like* B.B. ulltrapassa o limite estabelecido pelo seu sistema devido ao desenvolvimento da linha melódica.

ex.4.2.2.12.



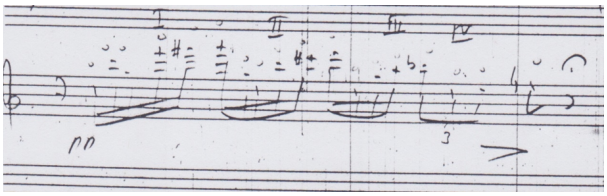
- acordes cromáticos paralelos realizados com transposição de dedo um da mão esquerda;[205]

ex.4.2.2.13.



- condução de vozes em acordes cuidadosamente pensada. Inclusão de intervalos curtos na voz interior. Observa-se início e o fim da frase com um acorde realizado em cordas soltas;

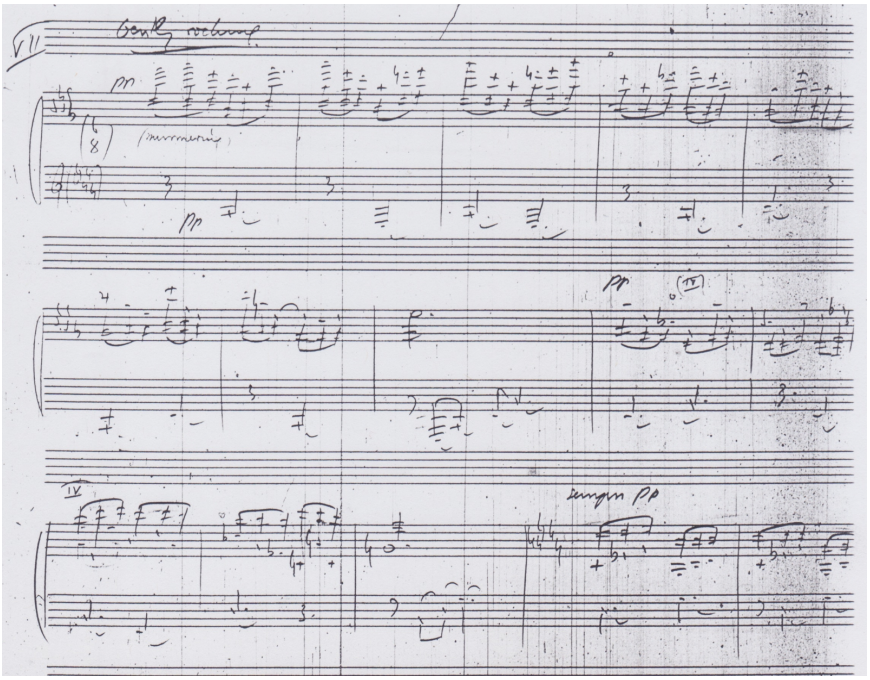
ex.4.2.2.14.



- inserção de números romanos que significam as cordas indicadas para a realização de harmónicos;

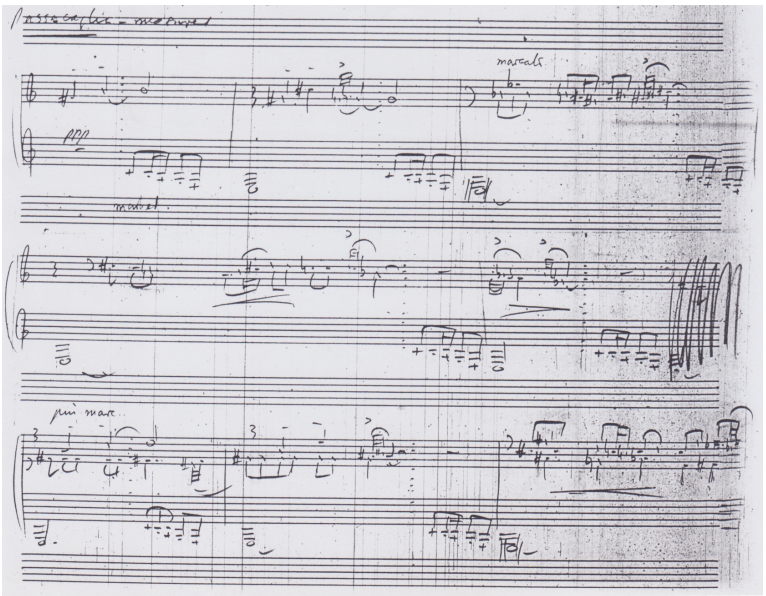
[205] N.e.: leitura simples do sistema anteriormente mencionado.

ex.4.2.2.15.



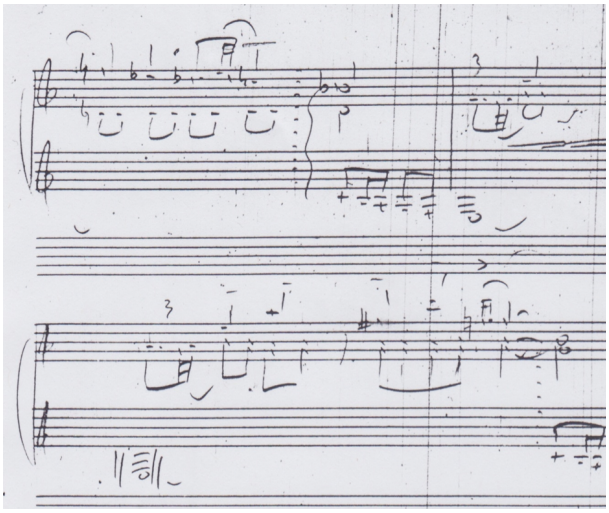
- mais um exemplo de bitonalidade, neste caso em duas claves separadas, com uso de cordas soltas na clave inferior. Existe um movimento contrário de duas linhas politonais com o intuito de produzir o efeito sonoro de cruzamento de cordas. Observa-se uma compreensão profunda do instrumento por parte de B.B.;

ex.4.2.2.16.



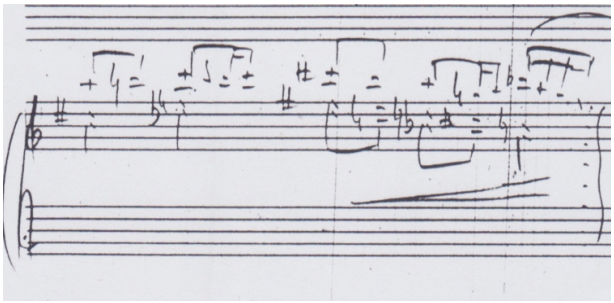
- aplicação da técnica de motivo constante na clave inferior acompanhada por construção da forma na clave superior. Observa-se continuação da definição de ornamentos relativamente à articulação e dinâmica. O intervalo de quarta continua a ser o principal motivo melódico;

ex.4.2.2.17.



- aparecimento de *pedal* secundário em cordas soltas devido ao desenvolvimento de material e construção de dinâmica desta secção;

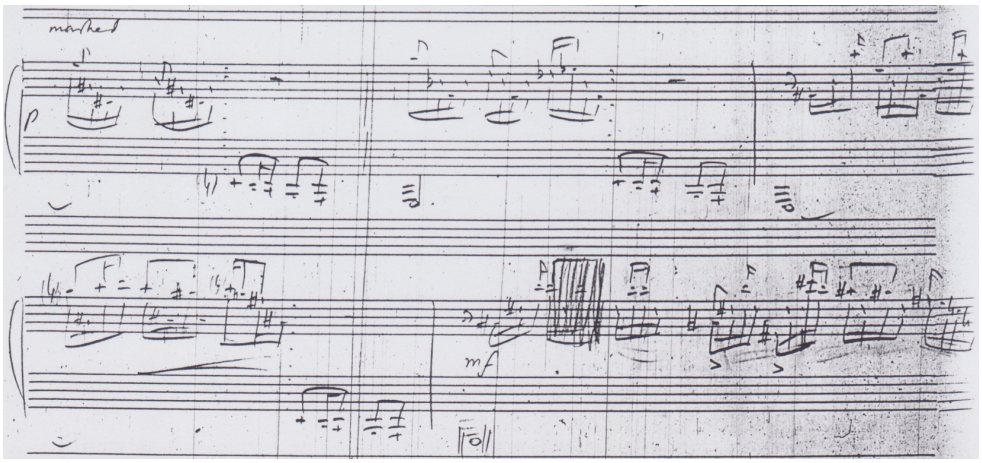
ex.4.2.2.18.



- acordes paralelos com intervalos harmónicos de terceiras paralelas na voz inferior, realizados por transposição;[206]

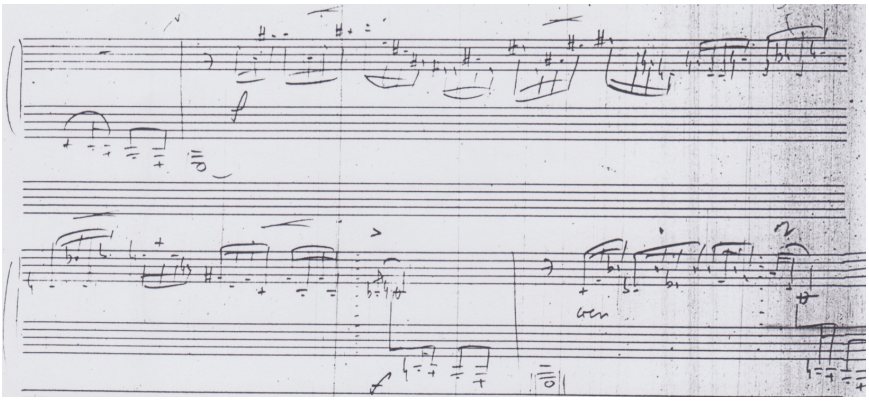
[206] N.e.: supõe-se que tenha sido omitido, por lapso, um *bequadro* na nota *re* do 3.º acorde.

ex.4.2.2.19.



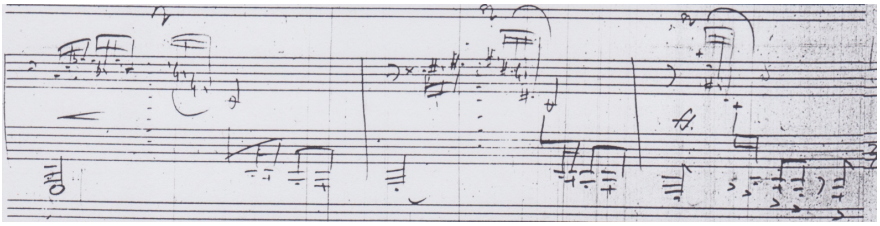
- inclusão de arpejos sem indicação de articulação;[207]

ex.4.2.2.20.



- escrita latente de vozes no sistema superior;[208]

ex.4.2.2.21.

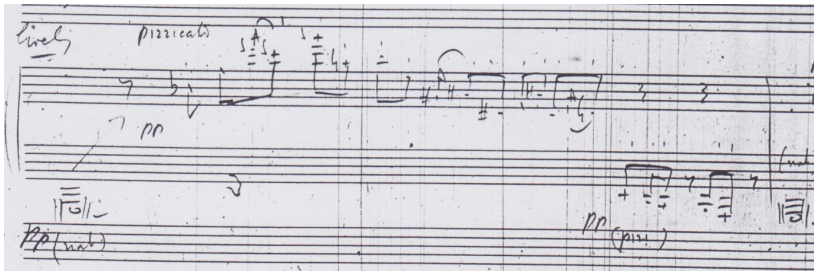


[207] N.e.: a não inclusão de articulação e indicação de notas curtas na melodia está em conflito com a solução técnica lógica que B.B. conhecia. Fez de propósito?

[208] N.e.: acontece normalmente quando a escrita tem alterações de registo ou uma amplitude irregular.

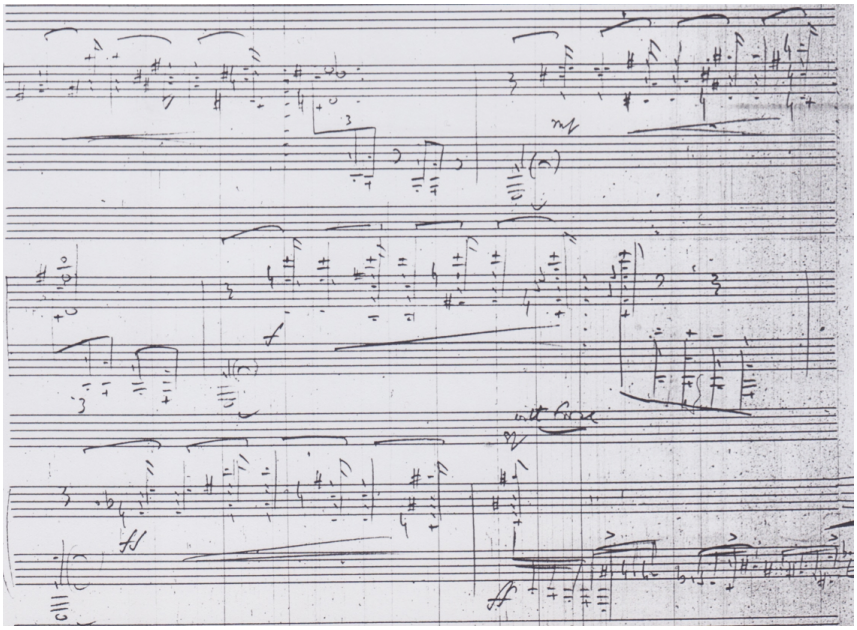
- exploração de arpejos agressivos através de cinco cordas devido ao momento dramático da *Passacaglia*;

ex.4.2.2.22.



- aparição do efeito *pizzicato*;[209]

ex.4.2.2.23.



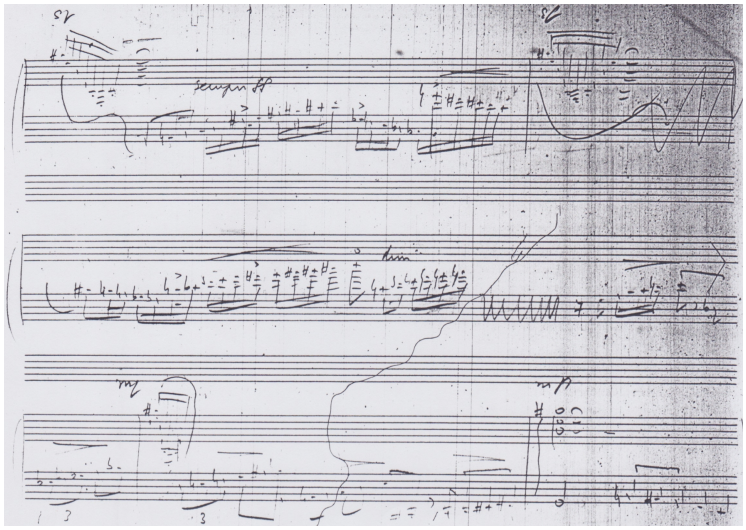
- neste excerto observam-se várias situações em relação à construção acórdica. Logo no início observam-se intervalos paralelos ascendentes de terceira menor. O motivo principal aparece em oitavas, devido à preparação do *climax* da obra. No 2.º compasso[210] existe um movimento contrário entre o soprano e o baixo. No 3.º comp., o soprano está fixo

[209] N.e.: escrita parecida com a do violino.

[210] N.e.: a separação com riscos está excluída.

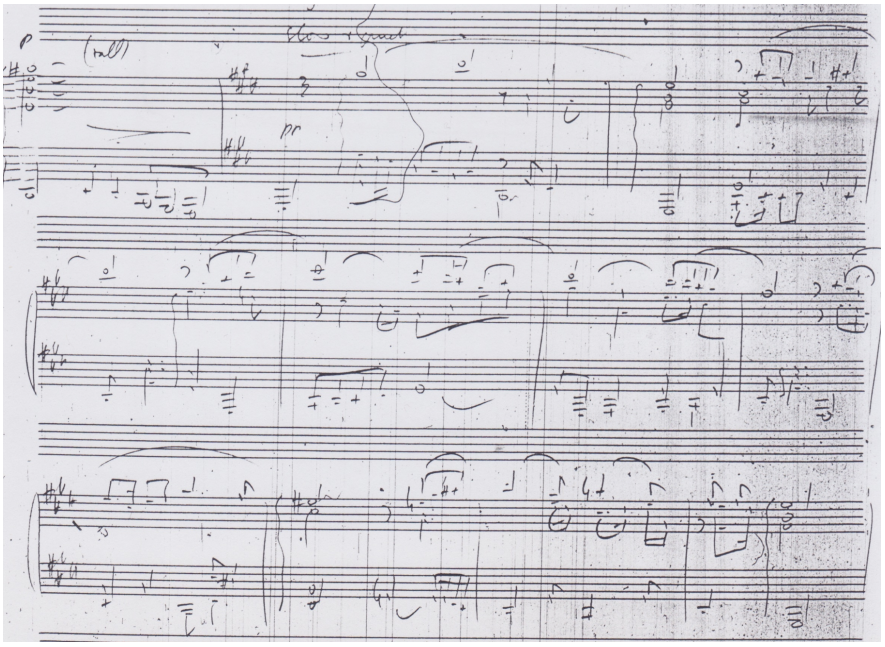
enquanto as outras vozes se movimentam, enquanto no 4.º compasso aparecem intervalos paralelos de quarta até ao penúltimo acorde;

ex.4.2.2.24.



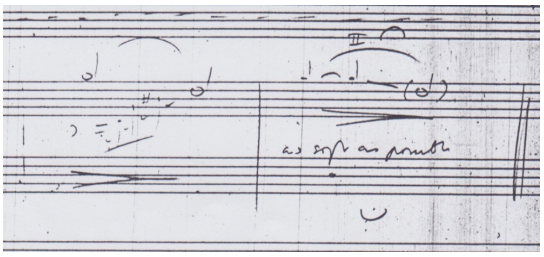
- devido à subida de tensão e instabilidade de movimentação, o material é reduzido e latente. Observam-se as principais características de escrita de modo a obter um efeito satisfatório de culminação da forma: arpejo em direções opostas e imitação constante de vozes em alternância e em registos múltiplos. As mesmas ferramentas são usadas para aliviar tensão e preparar o início do tema de Dowland;

ex.4.2.2.25.



- o tema escrito em dois sistemas devido a uma maior clareza da condução de vozes. Dificuldade extrema de material devido à execução em articulação *legato;*

ex.4.2.2.26.



- um *portamento as soft as possible*, reminiscente da *Musing* encerra a partitura.

4.2.3. Processo editorial

A obra não tinha sido terminada antes de primeiro contato de Bream com texto. B.B. tinha-lhe enviado uma parte para pedir opinião sobre o texto[211]. A sua impressão geral foi a de que a obra, embora não fosse impossível de executar, era excessivamente difícil. O nível de profissionalismo de J.B. pode ser observado na nota editorial:

> *Devido a um caráter obscuro desta obra, empenhei-me em digitá-la o mais sucintamente quanto compatível com as marcações de fraseado originais de compositor, que são certamente de extrema importância para a interpretação da obra. Os que conhecem as tecnicidades — e na verdade as dificuldades — de frasear convincentemente na guitarra encontrarão uma linha pontilhada assim: (*L.H. legato *ou* slur*) que por conseguinte não vai somente ajudar a suportar interpretação musical, mas também facilitar execução. A canção sobre qual a obra foi baseada é a N.º 20 de* The First Book of Songs or Ayres of Four Parts *de John Dowland, publicada em 1597.*[212]

---

[211] N.e.: desconhece-se de que parte se tratava. Contudo, no mencionado documentário de P. Balmer, aparece uma carta de Britten com secção de harmónicos da *Dreaming*.

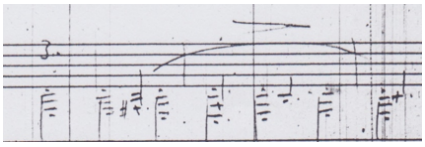
[212] In view of the intricate character of this piece, I have endeavored to finger it as succinctly as is compatible with the composer's original phrase marks, which are of course of great importance for the interpretation of the work. Those intimate with the technicalities — and indeed difficulties — of phrasing in a convincing way upon the guitar will find that the dotted line thus: (L.H. legato or slur) will not only lend support to the musical interpretation, but will also facilitate playing. The song upon which this work is based is No. 20 in *The First Book of Songs or Ayres of Four Parts* by John Dowland, published in 1597.

O primeiro detalhe que salta à vista entre o manuscrito e a cópia é o de que a obra ainda não tinha o nome definido e que o subtítulo, existente no esboço do compositor, tinha sido omitido, sobre qual Bream indica o seguinte:

> *É fascinante notar que, em parêntesis, ele põe* Night Fancy *e a palavra* fancy *é isabelina — significa fantasia. É claro que nessa época isso era uma forma contrapontística — como a* fuga *— mas com variações que exploravam o alaúde, ou o consort de violas ou alguma habilidade particular de um intérprete. Portanto, toda a ideia de* night fancy *é bastante arrebitada porque esta obra é um conjunto de variações e, por isso, não só explora todas as facilidades de guitarra e o que ela pode exprimir, como o faz com um domínio fantástico.*[213]

Na gravação de Balmer foram indicados por J.B. os seguintes excertos do texto original e respetivas intervenções que foram inseridas na versão publicada:

ex.4.2.3.1a.



ex.4.2.3.1b. (versão publicada)

- na secção *Restless*, a nota *fa# d*a linha inferior não pode ser sustentada ao tocar nota *mi* logo a seguir na mesma corda, sua única possibilidade. Não obstante, Britten não tinha modificado o texto: “Peço desculpa por não ter feito o meu trabalho de casa! Quando o Julian chegar a esse sítio, deve somente pensar[214] na nota.”;[215]

---

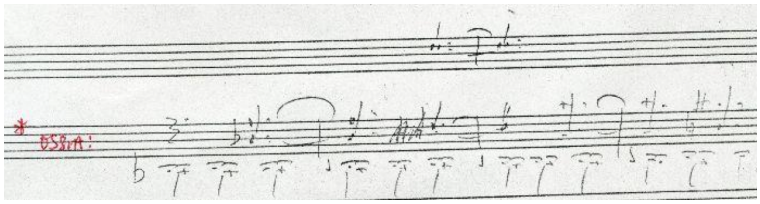
[213] It’s fascinating to see that, in brackets, he puts *Night Fancy* and the word *fancy* is elizabethan - for *fantasy*. Of course, in that time, a *fancy* (...) was a contrapuntal composition rather like a fugue, but with such variations that exploited the lute or the consort of viols or particular performer’s ability. So the whole idea of a *night fancy* is rather up-tilted because this piece is variations and, therefore, not only does it exploits all the facilities of the guitar and what it can express but it does it in a very, if I may say, fantastic sway. (Balmer, 2006, edição e tradução livre)

[214] N.e.: Julian Bream pronuncia a nota *fa#*, mas entende-se que sua intenção seja que se toque *fa#* ao imaginar a nota *mi* ao mesmo tempo.

[215] “(...) I’m sorry I didn’t do my homework!” When you get to that passage I should just think of that *f#*. Think about! (Balmer, My life in Music, DVD, tradução livre)

ex.4.2.3.2a.

ex.4.2.3.2b. (a escrita de Bream na cópia de I.Holst)



- segundo Bream, este foi um único detalhe que requeria alteração, alegando que a solução era musicalmente igual ao original porém, tecnicamente mais viável.

O facto de a secção *Passacaglia* ter sido escrita em duas claves de *sol*, segundo ele, baseava-se na necessidade de um maior grau de clareza da partitura e de elementos musicais:

> *Concordo absolutamente com a ideia de usar duas claves de sol porque a maioria da música para guitarra é escrita num sistema e, por vezes quando se trata de digitações, torna-se complicado de detetar notas, enquanto isto é uma ajuda maravilhosa e o facto é que esta situação transita da variação anterior. Isso acontece porque esta variação* (gently rocking) *é completamente — para usar o termo técnico — politonal. (...) E, mais uma vez, isso é por causa da clareza. Britten era muito exigente e preciso em relação à clareza de seus textos e, seguramente, de suas interpretações.*[216]

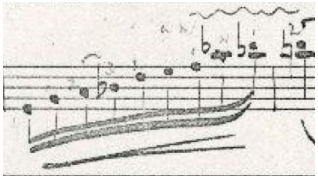
[216] I absolutely agree with the idea of using two treble clefs because most of guitar music is written on one treble clef and, quite honestly, when you've got a bit of fingering to put in and so forth, it's such a clutter that you can't see the notes, where this is a wonderful assistance and it's a fact that it carries on from the previous variation. The reason for that is that this variation (*gently rocking*) is totally - to use the technical term - polytonal. (...) And, there again, that's for clarity. Britten was very fastidious about the clarity of his scores and indeed the clarity if his performances. You'll see here (o início da *gently rocking*) he's written - the top stave have a key signature of five flats and the bottom stage have a key signature of five naturals - I've never seen that in my life before! But, it's a wonderful ideia because it means that you don't have to keep changing the acidentals on the notes, you see, and then canceling them. It's just another way of cluttering up the page of music. By doing this is simple. (edição e tradução livres)

Na análise do processo editorial, foram consultadas as seguintes versões da obra:

- manuscrito do compositor (ID: 2-9300011);
- cópia de Imogen Holst[217] que foi usada por J.B. na 1.ª fase do processo de edição (ID: 2-9100083);
- prova n.º 2 antes da publicação (ID: 2-9401258);
- versão publicada (*Faber & Faber*).[218]

Compreende-se que uma primeira fase do processo editorial seja ligada ao esclarecimento de componentes musicais relativamente à resolução de situações de conflito que podem surgir durante a adaptação do texto ao instrumento bem como definição de qualidade do seu resultado sonoro. Foram encontradas as seguintes intervenções ao texto original do compositor:

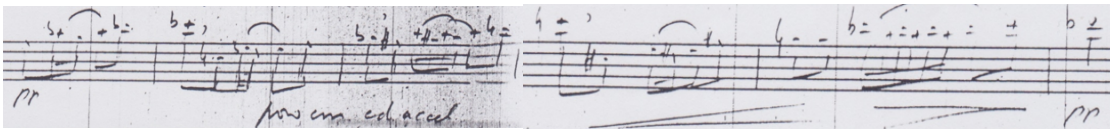
ex.4.2.3.3. (caligrafia de I.Holst)



ex.4.2.3.3b.

- a primeira nota foi substituída por harmónico devido a um maior efeito de *legato* e ressonância;

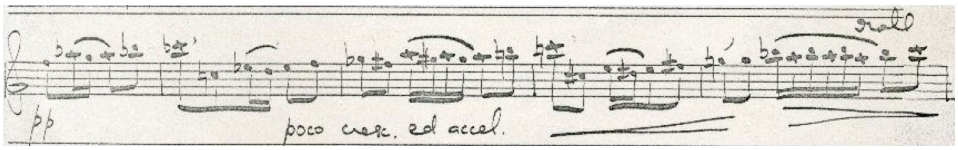
ex.4.2.3.4a.



[217] Holst, Clare Imogen (1907-1984), maestrina, compositora e copista, assistente de Benjamin Britten entre 1950 e 1964.

[218] Faber Music Ltd., Londres (UK). Fundada em 1965 por Benjamin Britten.

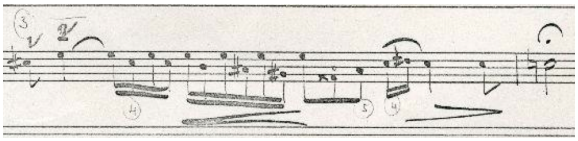
ex.4.2.3.4b.



ex.4.2.3.4c.

- o planeamento de vírgulas neste fragmento de *Musingly* foi modificado em versões posteriores sem alguma razão aparente. Compreende-se a lógica da visão original do compositor;

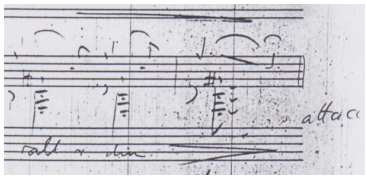
ex.4.2.3.5a.



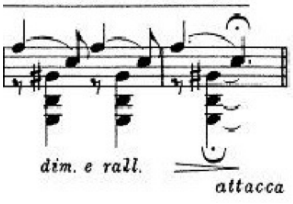
ex.4.2.3.5b.

- foram incluídas ligaduras de sustentação neste compasso;

ex.4.2.3.6a.



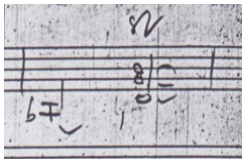
ex.4.2.3.6b.

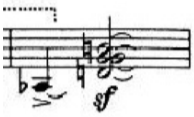


- foi omitido o sinal de *portamento*;[219]

[219] N.e.: a obra termina também com um *portamento* entre as duas últimas notas melódicas da secção *Slow & quiet*, o que dá uma certa importância ao *portamento* foi eliminado. É natural que a sua eliminação seja devido a uma grande dificuldade de execução. Contudo, composicionalmente falado, seria importante incluí-lo na partitura como referência e sugestão do compositor.

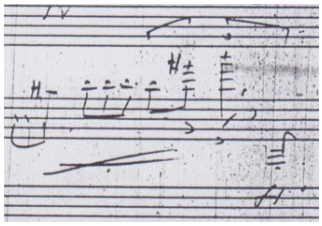
ex.4.2.3.7a. ex.4.2.3.7b.

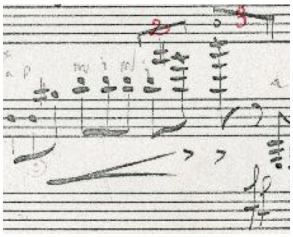




- na secção de *Very agitated* os acordes com *sforzando* foram reforçados com algumas notas dobradas, devido a um melhor resultado sonoro. A escolha de notas foi realizada na base da viabilidade técnica;[220]

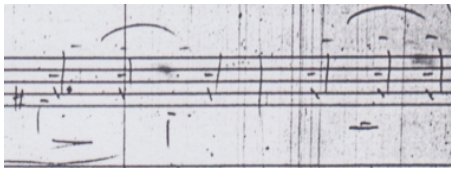
ex.4.2.3.8a. ex.4.2.3.8b.

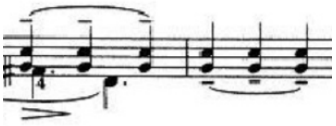




- foi incluída a denominação de figuras de duina e de tercina;[221]

ex.4.2.3.9a. ex.4.2.3.9b.





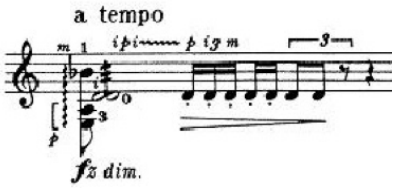
- no 2.º compasso deste excerto da variação *Restless* foi tirada a pausa de linha inferior;[222]

[220] N.e.: mesmo assim, nalguns acordes existe mais que uma possibilidade viável.

[221] N.e.: Britten usa símbolos de agrupamento de notas somente na primeira aparição de figuras devido à necessidade de esclarecer sua forma rítmica.

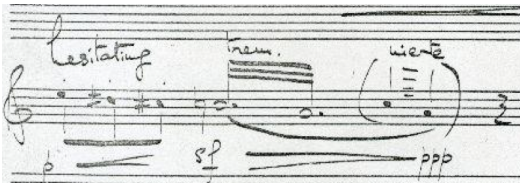
[222] N.e.: compreende-se que a causa tenha sido uma maior sustentação da nota *re* do compasso anterior, o facto que devia ter sido assinalado com uma pequena ligadura nessa nota.

ex.4.2.3.10.

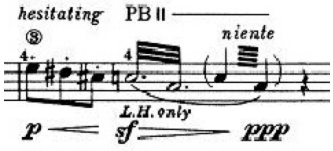


- dobragem de notas em acordes *sforzando*;

ex.4.2.3.11a.

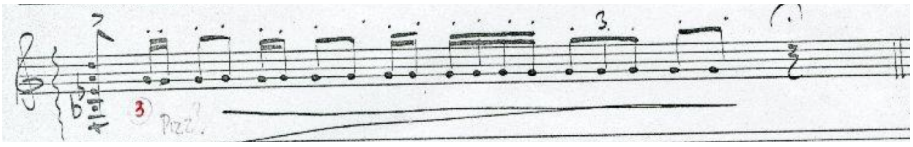


ex.4.2.3.11b.



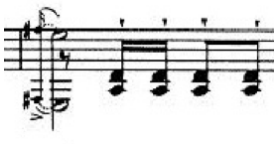
- o termo *L.H.only* foi incluído;[223]

ex.4.2.3.12.

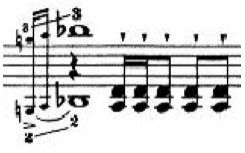


- efeito de *pizzicato* foi sugerido no fim da variação *Uneasy*;

ex.4.2.3.13a.

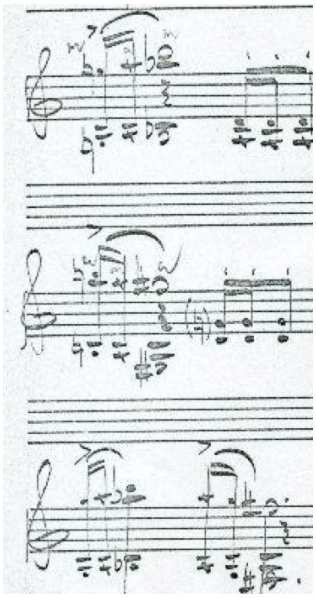


ex.4.2.3.13b.

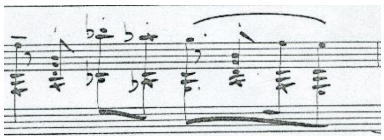


[223] N.e.: é desconhecido se a realização do *tremolo* em duas cordas diferentes foi proposta ao compositor.

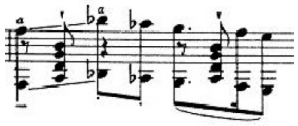
ex.4.2.3.13c.



ex.4.2.3.13d.

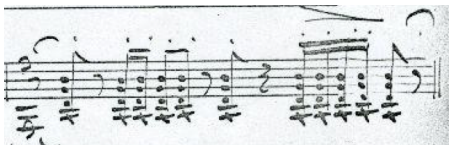


ex.4.2.3.13e.



- nas figuras 4.2.3.13a e 4.2.3.13b pode observar-se a intenção de Bream em realizar oitavas em *appoggiaturas* por duas técnicas diferentes: *ligado* de mão esquerda ou *glissando.* No processo de edição foi perdida uma coerência do compositor em que todas as duplas *appoggiaturas* na partitura tinham ligaduras indicadas para cima (ex.4.2.3.13c). Na figura 4.2.3.13e observa-se a inclusão de um *portamento* que não existe na versão original (4.2.3.13d);[224]

ex.4.2.3.14a.

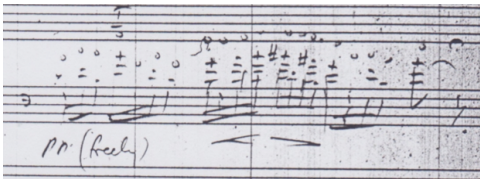


ex.4.2.3.14b.

[224] N.e.: é desconhecido se essa figura significa *glissando* ou digitação idêntica.

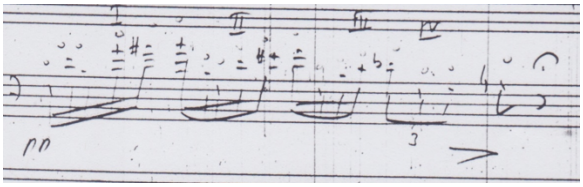
- foi incluída a indicação *sul ponticello*;

ex.4.2.3.15b.



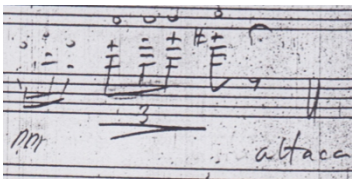
ex.4.2.3.15b.

ex.4.2.3.15c.

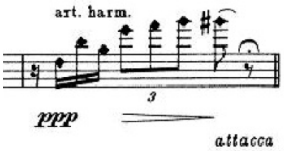


- as secções de harmónicos na variação *Dreaming* foram definidas com um símbolo diferente. No entanto, o termo *artificial harmonics* foi usado para indicar uso da mão direita na sua execução;[225]

ex.4.2.3.16a.

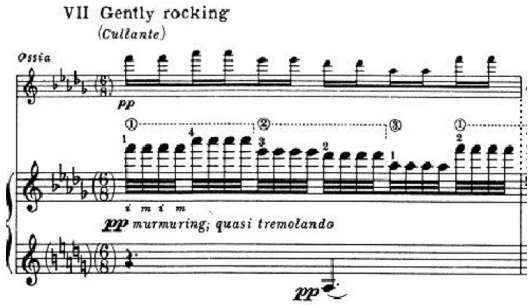


ex.4.2.3.16b.



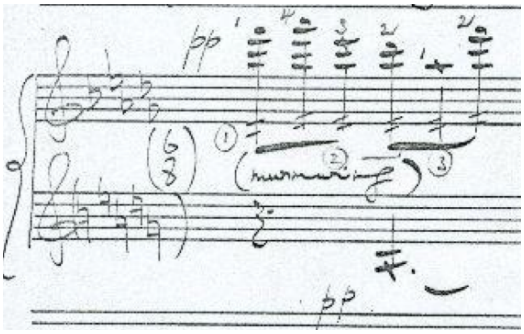
- inclusão de uma ligadura na última nota;

ex.4.2.3.17a.



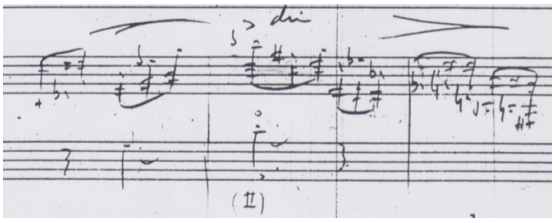
[225] A versão de Britten, com seus pequenos círculos por cima da nota, parece muito clara. É curioso reparar que o compositor indica a corda com o número romano (ex.4.2.2.14c). Por outro lado, seria necessário separar os termos *natural harmonics* com *articial* porque ambos estão misturados em cada aparição.

ex.4.2.3.17b.

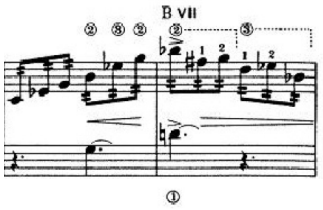


- no 1.º compasso da variação *Gently rocking* foi incluída *ossia* com uma figura diferente da do *tremolo*. O termo *quasi tremolando* também foi incluído enquanto a ideia original era somente indicada com palavra *murmuring*;[226]

ex.4.2.3.18a.

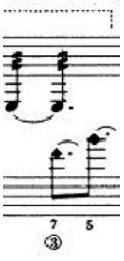


ex.4.2.3.18b.



- a nota *si*, na linha inferior, deixou de ser executada em forma de harmónico;[227]

ex.4.2.3.19.

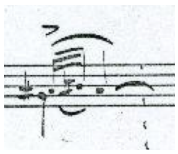


- definição de harmónicos diferente que na versão original;

[226] Trad.: murmurante, sussurante (Porto Editora, 1998).

[227] N.e.: compreende-se que esta modificação tenha a ver com o facto de evitar uma maior extensão da mão esquerda. No entanto, existe essa possibilidade na versão original do compositor.

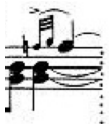
ex.4.2.3.20a.



ex.4.2.3.20b.

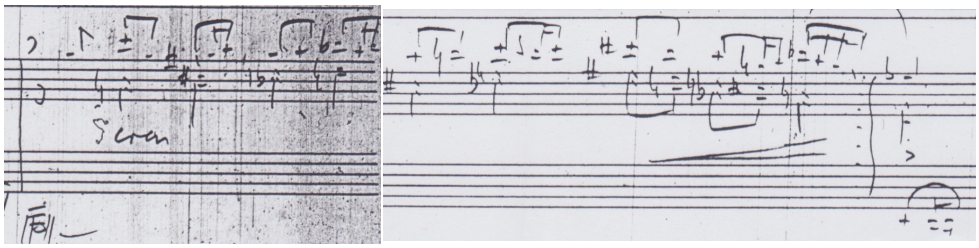
ex.4.2.3.20c.

ex.4.2.3.20d.

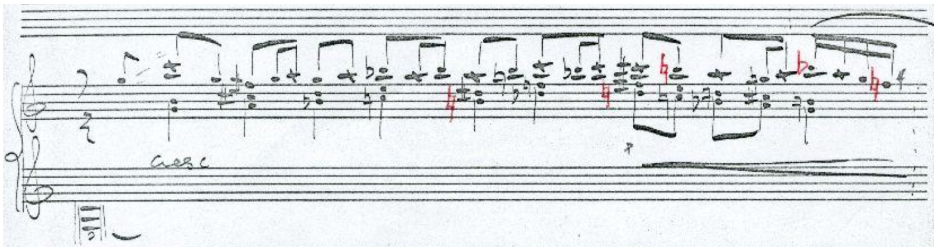


- o mordente na figura 4.2.2.20b ficou alinhado de uma forma diferente;[228]

ex.4.2.3.21a.



ex.4.2.3.21b.



- foram incluídos quatro *bequadros* e um *bemol*[229] que não estavam presentes no manuscrito de Britten;[230]

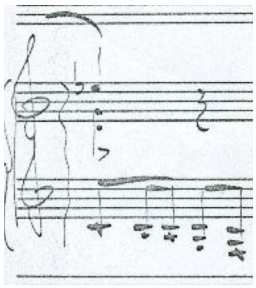
---

[228] N.e.: na secção inicial da *Passacaglia* entende-se que todos os mordentes que não fazem parte de uma figura rítmica, sejam executados no tempo (ex.4.2.3.20a). O único mordente que não se enquadra nessa teoria é o da figura ex.4.2.3.30b, que não está alinhado na versão original. No entanto, aparece alinhado na versão publicada.

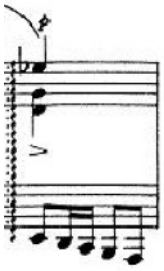
[229] N.e.: lapso por parte de I.Holst.

[230] N.e.: compreende-se que tenha sido um lapso por parte de compositor porque a linha de baixo segue um movimento em intervalos paralelos de terceira maior na versão corrigida.

ex.4.2.3.22a.

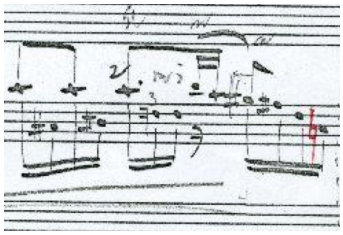


ex.4.2.3.22b.



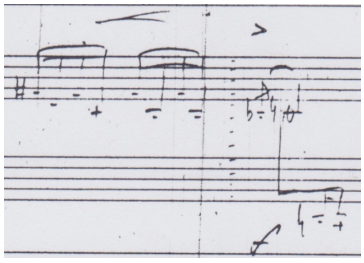
- foi eliminada a pausa no sistema de cima sem modificar a duração da nota ou incluir uma ligadura para sua sustentação;

ex.4.2.3.23.

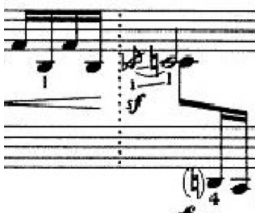


- foi incluído um *bequadro* para a nota *la*;

ex.4.2.3.24a.



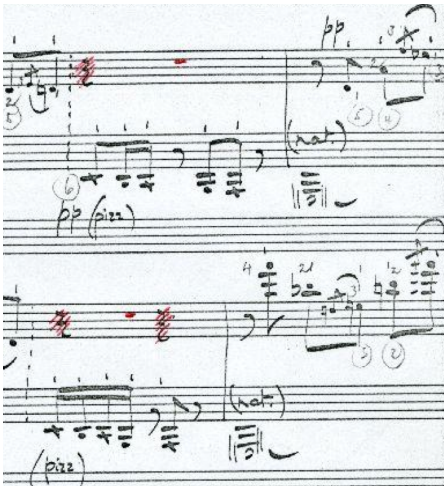
ex.4.2.3.24b.



- a articulação *legato* passou a ser executada em forma de *glissando*;[231]

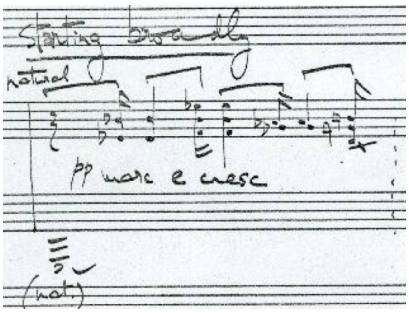
[231] N.e.: é compreensível e justificável a escolha de Bream devido ao acento na nota de *appoggiatura*.

ex.4.2.3.25.

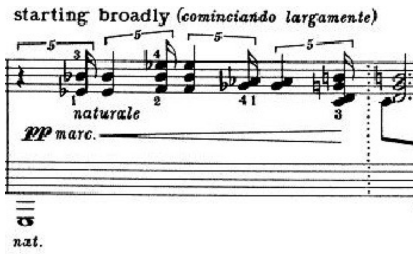


- foram corrigidas as pausas de compasso na secção *lively* de *Passacaglia*;[232]

ex.4.2.3.26a.

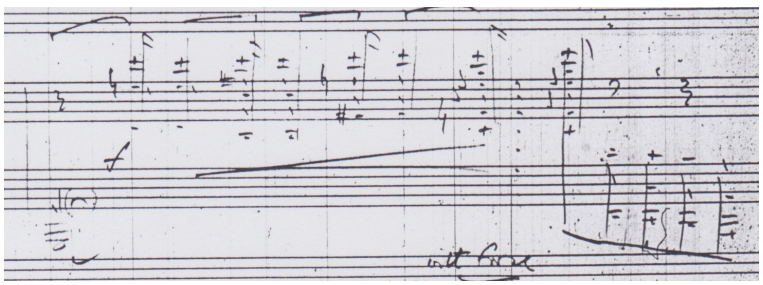


ex.4.2.3.26b.



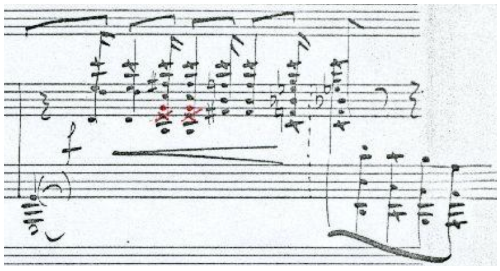
- foi adicionada a denominação de quintina mas somente no início de *starting broadly*. Deteta-se uma modificação de posição das hastes dos acordes;

ex.4.2.3.27a.

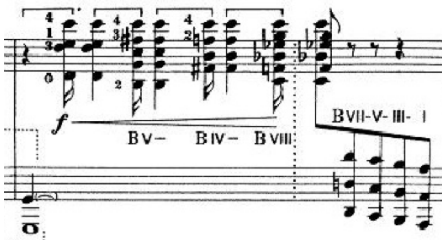


[232] N.e.: neste exemplo pode observar-se o nível de meticulosidade de Bream na sua análise.

ex.4.2.3.27b.[233]

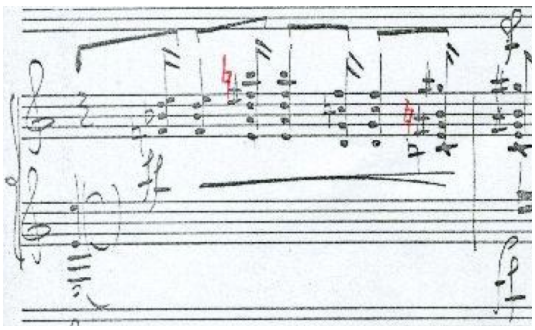


ex.4.2.3.27c.



- neste excerto podem observar-se quatro modificações: as hastes dos acordes são viradas para baixo em comparação com as versões anteriores, o *voicing* da 2.ª parte do compasso ficou de uma forma diferente na versão publicada e foi adicionada uma pausa de colcheia na linha de cima de modo a se poder complementar o ritmo;[234]

ex.4.2.3.28.

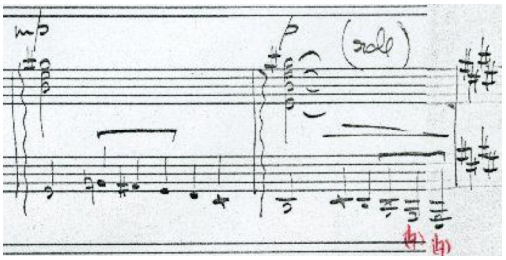


- foram adicionados *bequadros* nas duas notas *si*;

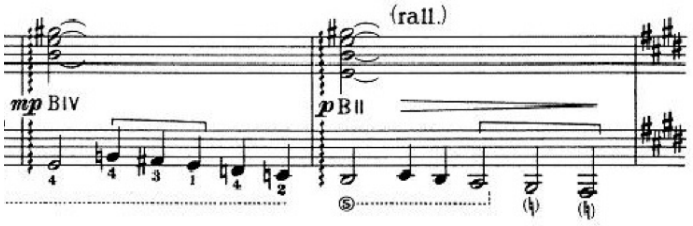
[233] N.e.: as duas notas corrigidas foram provavelmente lapso de I.Holst durante o processo de cópia porque são idênticas no manuscrito e na versão publicada.

[234] N.e.: toda a secção de *starting broadly* tem as hastes dos acordes da linha superior viradas para cima em ambas as versões anteriores.

ex.4.2.3.29a.

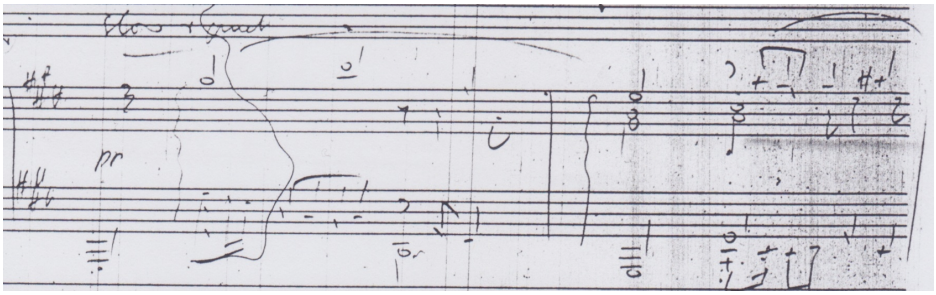


ex.4.2.3.29b.

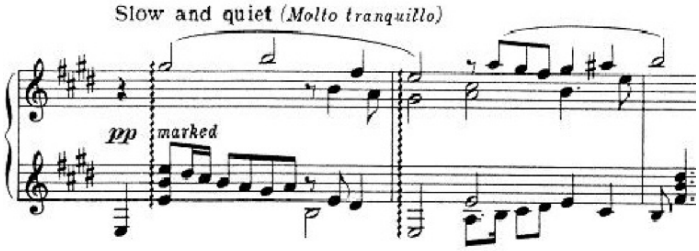


- foram colocados os *bequadros* nas notas da linha de baixo, bem como ligaduras de sustentação nas notas do 1.º acorde deste excerto;[235]

ex.4.2.3.30a.



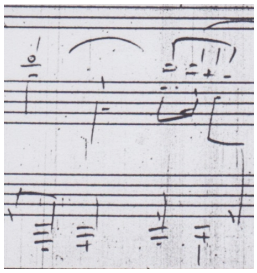
ex.4.2.3.30b.



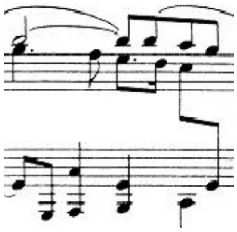
[235] N.e.: de alguma forma, seria melhor eliminar esses bequadros devido ao aspeto geral dessa secção porque está a dissipar-se toda a massa sonora e o material fica simplificado.

- no 2.º compasso do tema, foi eliminada nota *si* no acorde. Juntamente com isso, a voz de contralto na linha superior foi ritmicamente modificada;

ex.4.2.3.31a.

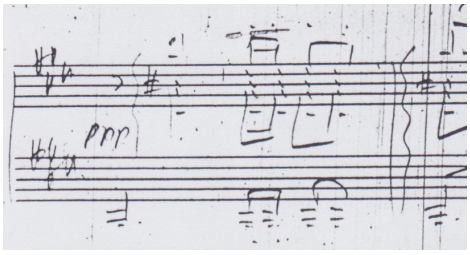


ex.4.2.3.31b.

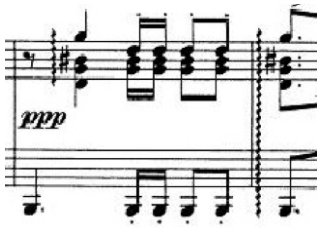


- o *voicing* e o ritmo complementar das vozes interiores foram modificados;

ex.4.2.3.32a.

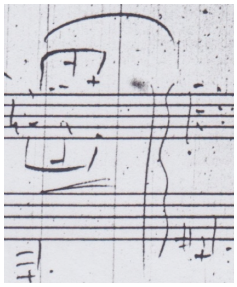


ex.4.2.3.32b.

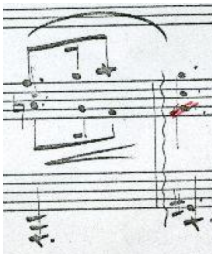


- neste excerto foram eliminadas as notas *re#*;[236]

ex.4.2.3.33a.



ex.4.2.3.33b.

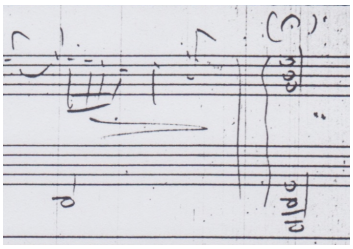


- neste fragmento foi adicionada a nota *do#* (1.º acorde) enquanto foi eliminada a nota *sol*;[237]

[236] N.e.: não se compreende esta alteração do texto, uma vez que o compasso idêntico aparece sete compassos mais tarde na versão que inclui essas notas.

[237] N.e.: é compreensível a escolha de Bream. No entanto, podia ser eliminada a nota *do#* na voz interior em vez da nota *sol*.

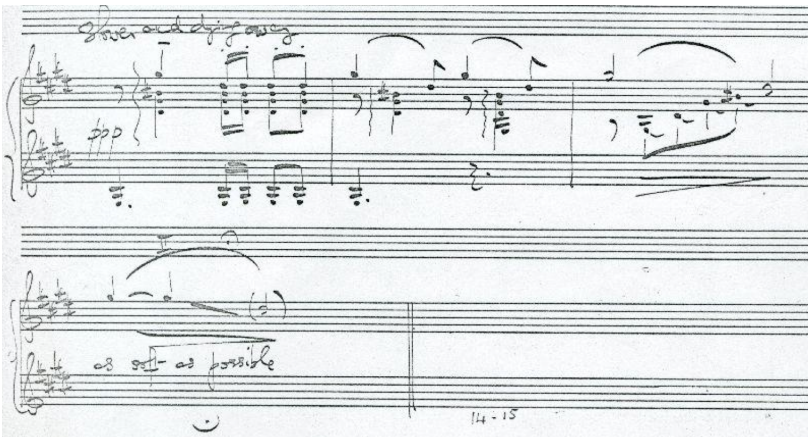
ex.4.2.3.34a.



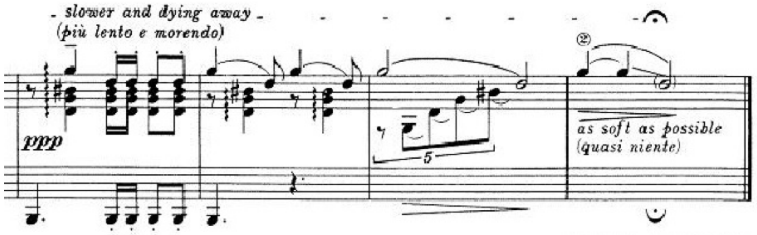
ex.4.2.3.34b.

- foi adicionada uma fermata na parte do acorde da linha inferior (em parêntesis). A barra da parte do acorde da linha superior ficou invertida para baixo;[238]

ex.4.2.3.35a.



ex.4.2.3.35b.



- no 2.º compasso deste fragmento foi eliminada a nota *sol#* (2.º acorde), a nota mais grave da linha superior. Logo a seguir, foi colocada uma figura de quintina para melhor definição rítmica.[239]

---

[238] N.e.: parece que a haste do acorde virada para baixo foi um lapso que ficou por corrigir.

[239] N.e.: a opção de não incluir denominação rítmica no penúltimo compasso tem a ver com o caráter geral do fim da obra. Observa-se mais uma vez a peculiaridade de Britten ao incluir um número romano como indicação de corda.

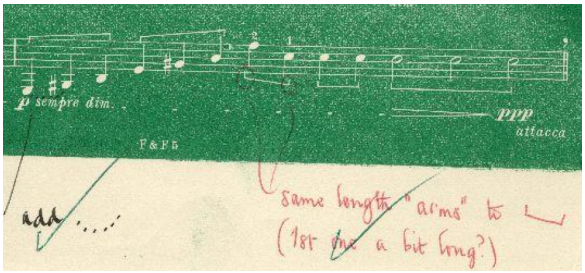
A maioria das indicações de expressão, bem como todos os nomes de variações estão somente expressos em língua inglesa na versão manuscrita do compositor, o que leva a deduzir que a respetiva inserção de palavras em língua italiana a acompanhar as inglesas tenha sido acordada. No entanto, para melhor definir as intervenções editoriais que não obedecem a essa regra, foi elaborada a seguinte tabela:

tab.4.2.3.36. (indicações de expressão)

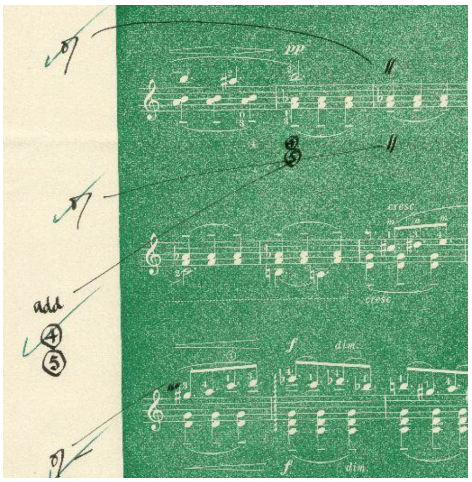
secção	versão original	versão publicada
Restless (na aparição de *ossia*)	***quietly***	***quietly (tranquillo)***
Uneasy (5.ª linha)	***hesitating***	***hesitating***
March-like (1.ª linha)	***short & heavy cant.***	***staccato e pesante singing (cantabile)***
(7.ª linha)	***marked***	***marked***
Gently rocking (1.ª linha)	***(murmuring)***	***murmuring; quasi tremolando***
fim	***morendo***	***dying away (morendo)***

Numa 2.ª fase de edição, ligada à preparação do texto para a sua publicação, é curioso observar o nível de precisão de Bream em relação a elementos no texto, nomeadamente clareza de posição gráfica e sua relação com a organização de notação, digitações e dedilhações, articulação, alinhamento, etc. Algumas das intervenções podem ser observadas nos seguintes exemplos:

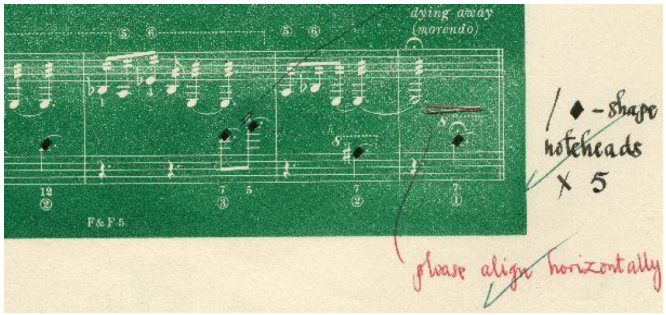
ex.4.2.3.37. (precisão de elementos gráficos)



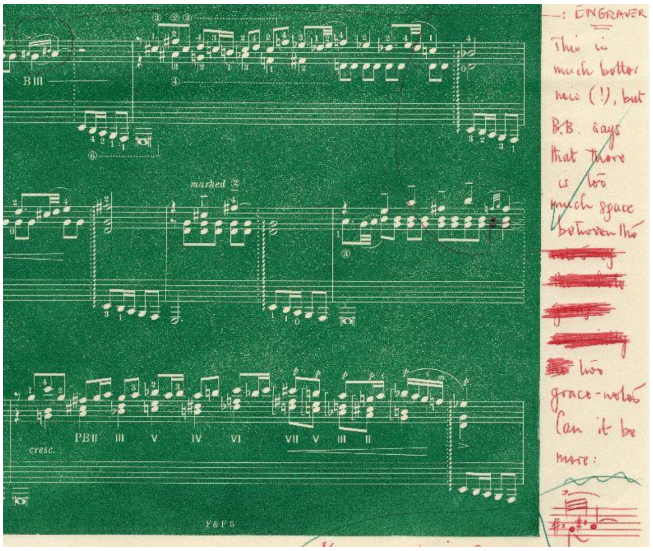
ex.4.2.3.38. (digitações)



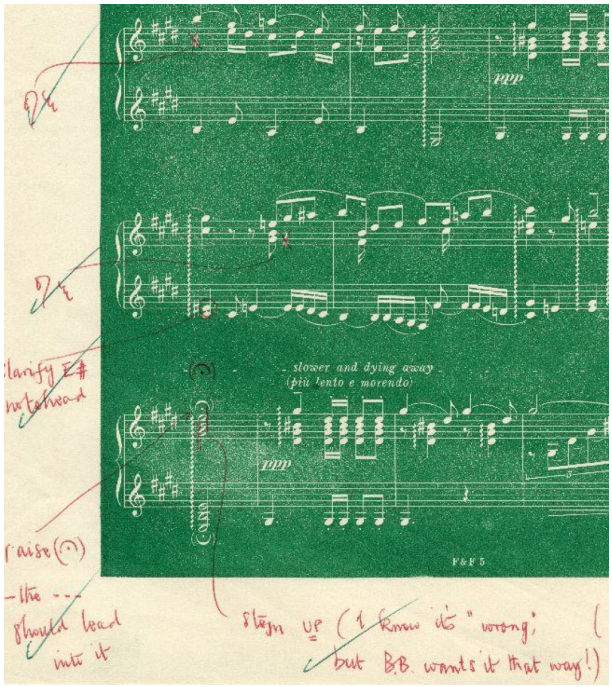
ex.4.2.3.39. (notação de harmónicos no final de *Gently rocking*)



ex.4.2.3.40. (alinhamento)



ex.4.2.3.41. (esclarecimento gráfico geral)



4.2.4. Significado

Desde a sua estreia no dia 12 de Junho de 1964 no Festival de Aldeburgh, *Nocturnal* Op.70 tornou-se uma obra emblemática, que influenciou profundamente a criação de um repertório novo para guitarra solo. Nesse processo, o significado da figura de intérprete na apresentação para Benjamin Britten foi mencionado por Imogen Holst:

> *Ele foi sempre paciente com os meus erros. É verdade que pudesse ficar muito irritado; mas era, fundamentalmente uma pessoa calma. Ele estava frequentemente deprimido, especialmente depois de uma interpretação mal sucedida. Numa carta que me escreveu em 1948, ele disse: "Como essenciais são boas interpretações! Ouvi recentemente várias interpretações de obras minhas e senti-me de tal forma deprimido que considerei deitar tudo fora!* Tempi *errados, fraseado estúpido e má técnica — de facto,* non-sense.*" Ele estava frequentemente aborrecido.*[240] (Musical Times, Março 1977, p.202, tradução livre)

[240] He was always patient about my many mistakes. It is true that he could be very angry; but he was fundamentally a calm person. He was often depressed, especially after a bad performance. In a letter he wrote to me in 1948 he said: 'How essential good performances are! I have recently heard several performances of my own pieces and I felt so de-pressed that I considered chucking it all up! Wrong tempi, stupid phrasing and poor technique — in fact non-sense. He was frequently weary.

Sobre o processo de edição e sua experiência de colaboração com o compositor, (Palmer, 2009, p.87/88), Bream salienta que, no caso do ex.4.2.3.1a, a lógica de contraponto evolvia visualmente para as notas escritas e a sua existência era importante para a forma da música. Aliás, o aspeto visual é importante em todas as obras de B.B., sendo notória sua intenção de esclarecimento de direção e pensamento musical. Segundo J.B., a procura da perfeição e de critérios altos criados faziam com que ninguém à sua volta errasse nas interpretações das suas obras porque, se o tivessem feito, "seria o fim"[241]. Esses *high standards* indicam uma consistência na sua arte, tanto composicional como interpretativa, na qual nada foi deixado por acaso, e que continha uma estética notável e forte integridade musical. J.B. exprime, também, o seguinte:

> *Eu sei que Britten escreveu a música que quis escrever; ele adaptou a guitarra à sua linguagem musical ao invés de adaptar a sua linguagem musical à guitarra. Tenho a certeza de que ele tenha compreendido o instrumento melhor que eu: de facto, eu sei que sim!* [242] (tradução livre)

Nocturnal Op.70 foi escrito a pensar em Julian Bream. Após a análise da obra e do processo de edição, confirmam-se as suas palavras. O compositor tinha compreendido a essência de guitarra e tinha adaptado o instrumento à sua linguagem. Devido ao seu conhecimento profundo do instrumento não houve dificuldades de expressão de seus pensamentos musicais. O resultado é uma obra que certamente continuará a influenciar tanto intérpretes como compositores.

---

[241] Orig.: it could be curtains. (idem, tradução livre)

[242] I know that Britten wrote the music that he wanted to write; he adapted the guitar to his musical language, rather than adapting his musical language to the guitar. I'm sure he understood the instrument better than I do: in fact, I know he did!

4.3. *Five Bagatelles* de William Walton

4.3.1. Walton e guitarra

Criador das suites orquestrais *Façade* (1921), da cantata *Belshazzar's Feast* (1931) e de *Concerti* para violino, violoncelo e viola, William Walton (W.W.) nunca tinha pensado em escrever para guitarra (Walton, 1989, p.205). Contudo, sinais de presença de timbre e ideia geral de instrumentos dedilhados na sua música encontram-se desde 1936, num arranjo de canção *Under the Greenwood Tree* composto para o filme *As You Liked It.* Howes (1974, p.154) opina que a música parece "um *pastiche* de *Morley* ou *Dowland"* e que sua organização silábica na harmonia de três vozes "não imita mas sugere um alaúde" (tradução livre). A primeira versão[243] da abertura cómica *Scapino* (1940) continha uma secção com instrução para os violinos tocarem *pizzicati* com dedos e unhas imitando uma guitarra (Donley, 1990, p.35). Sobre *Duas Peças para violino e piano* (1951), Howes (1974, p.152) indica que, além de existir um tratamento *martellato* nas suas obras anteriores para piano, W.W. aqui "sugere que o piano seja um instrumento de cordas que pode ser mais dedilhado que batido" (tradução livre). Segundo Howes, a sonoridade é parecida à de "um guitarrista de Mediterrâneo que gentilmente toca nas suas cordas graves" (tradução livre). A primeira notação para guitarra de W.W. foi realizada em 1942 na canção *Down In the Kingdom of Granada* para canto e guitarra, parte da música incidental da peça de rádio intitulada *Christopher Columbus*, e em 1959 foi escrito o ciclo de seis canções *Anon. in Love*, sob encomenda de Peter Pears[244] e Julian Bream. Em carta de 7 de Março de 1960 a Alan Frank[245] (Hayes, 2002, p. 317), encontra-se uma primeira referência à colaboração conjunta do compositor com J.B. no texto para guitarra e à sua consequente influência, uma vez que a obra já tenha sido escrita[246]. Na carta seguinte (idem, p.318), W.W. sublinha que houve ligeiras modificações na 6.ª canção. Durante a criação de *Anon. in Love*, W.W. tinha

---

[243] Revista e modificada em 1950.

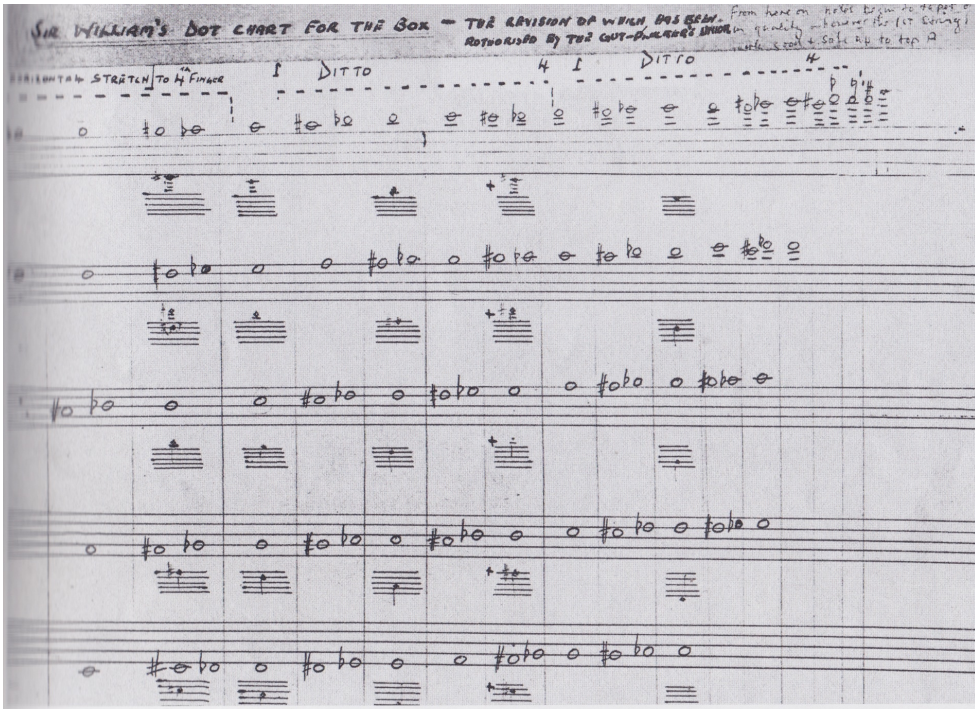
[244] Luard Pears, Peter Neville (1910-1986), cantor inglês.

[245] Frank, Alan (1910-1994), compositor e clarinetista. Foi diretor do Departamento de Música e editor na Oxford University Press.

[246] Michael Donley no seu artigo (Maio de 1990) indica que Bream seja da opinião de que ele tenha contribuído significativamente na criação da 3.ª canção.

usado um sistema de guitarra feito por J.B. (Lloyd, 2001, p.250) de modo a poder explorar melhor o instrumento e suas características. Foi criado o seguinte quadro:

fig.4.3.1.1. (quadro de Julian Bream com instruções)[247]



Constatam-se os seguintes aspetos derivados do quadro:

- a escrita de notas reais não corresponde à oitava do tom real;
- os harmónicos naturais e respetivos sítios de execução estão indicados no registo real do seu resultado sonoro;
- informação sobre alteração enarmónica de algumas notas;
- a amplitude de notas em cada corda diminui ao subir no registo;[248]
- foi sublinhado o registo de extensão do 4.º dedo da mão esquerda em três diferentes posições, devido ao estreitamento dos espaços na subida de registo;[249]
- a nota *do5* não está na linha da 1.ª corda.

[247] Fotografia tirada do livro *William Walton: The Romantic Loner* (Oxford University Press, 2002).

[248] N.e.: devido ao resultado sonoro diferente, isto é, ao subir no registo, as notas perdem qualidade acima do 12.º espaço.

[249] N.e.: J.B. estava a relacionar-se à distância média entre 1.º e 4.º dedo.

No quadro, pode observar-se a precisão e cuidado de J.B. em explicar funcionamento de guitarra, bem como as prioridades da sua descrição na compreensão do instrumento.

Mais de dez anos passados e sob a insistência de J.B. para que escrevesse uma obra para guitarra solo, Walton começou o desafio em 1970. O processo foi doloroso e demorado, segundo Malcolm Arnold[250] (1921-2006), amigo e colega próximo, que o visitou nessa altura, salientando que W.W. "tinha somente seis notas da 1.º Bagatela que eram cordas soltas. Uma semana depois, não tinha avançado mais" (Hayes, 2002, p.394). Em Junho de 1971, W.W. confirma a Arnold a sua dificuldade com *Bagatelles*[251]. Mesmo assim, o desafio foi concluído e mencionado numa carta[252] de 1971, na qual W.W. exprime que tinha terminado a obra. Seguiu-se o processo de colaboração com J.B. mencionado no seguinte comentário (15 de Setembro de 1971):

> *Dentro de poucos dias enviarei uma cópia das Bagatelas. Julian [Bream] por outro lado quando viu a dedicatória ficou muito contente. Afinal de tudo, o que lhe importa é o seu lucro como Editor!* [253]

Howes (1974, p.230/1) menciona que, ao ver a frase "edição de Julian Bream" incluída na partitura, pode pensar-se que o compositor se tenha sentido frágil ao usar um meio que não conhece bem, e que precisasse uma ajuda na compreensão das possibilidades de um instrumento tão idiossincrático como a guitarra. Essa teoria, segundo ele, cai por terra ao ouvir a 1.ª *Bagatela*: W.W. "explora os seus recursos, melodia de amplitude larga sobre acordes de textura aberta, sua linha regozijando-se em arpejos e notas repetidas, indicações de *tempi* flutuantes, harmónicos, cada tipo de ardência natural para isso — verdadeira música para

---

[250] Entrevista com John Amis em Portrait of Walton, BBC Radio 3, emitido no dia 4 de Junho de 1977.

[251] Uma breve composição normalmente de forma bipartida apresentada em grupo. (Muzička Enciklopedija, Zagreb,1997)

[252] To Malcolm Arnold 30th of August 1971

[...]I've finished the Guitar pieces (5) with dedication to yourself. I'm inclined to think they are rather good, but Julian [Bream] will let you know about them. He's coming to inspect them on Sept. 1st. [...]

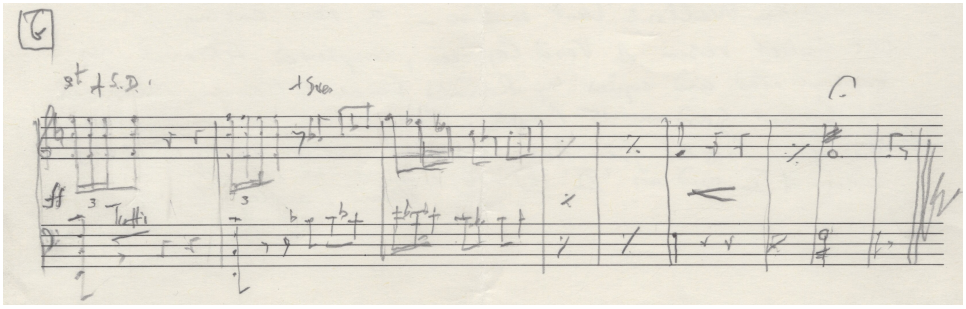
[253] [...] In a few days I shall be sending you a copy of the Bagatelles. Julian [Bream] on the other hand when he saw the dedication was very pleased. After all what is important to him is his rake-off as Editor! [...] (idem, tradução livre)

guitarra e verdadeiro Walton.."[254]. A ligação de W.W. com a guitarra não terminou nessa altura. Em Abril de 1976, o compositor terminou transcrição para orquestra de *Five Bagatelles* e deu-lhe o título *Varii Capricci*. Sobre essa peculiaridade, Stephen Wikner (Oxford University Press, 1978, p.iii), editor da publicação da versão orquestral, indica que o surpreende o facto de estar a tratar-se de uma transcrição livre de uma obra para guitarra (indicado pelo compositor na partitura) dado uma "disparidade fundamental entre os dois meios":[255]

> *Porém, uma revisão de material conhecido proporciona uma admirável oportunidade não só para comparação de resultados, mas ainda mais importante, como para obter novas perspetivas sobre o original. E pode concluir-se retrospetivamente que as sementes das presentes variações são, na verdade, evidentes nas* Bagatellas*, caracterizadas pelas suas linhas melódicas de amplitude larga, ricas em implicações harmónicas e fulgor de figuração instrumental. Mas, quando tudo é dito e feito permanece o facto de que do mesmo material Walton criou duas obras independentes* [...] *cada uma detalhadamente característica do seu ambiente, uma emergindo da outra.*[256] (tradução livre)

No final da sua vida, W.W. decidiu adaptar a música de *Varii Capricci* para *ballet.* Os editores da OUP receberam uma versão estendida, que incluía uma *coda* de nove compassos, no próprio dia da sua morte — 8 de Março de 1983.

ex.4.3.1.2. (*coda*)



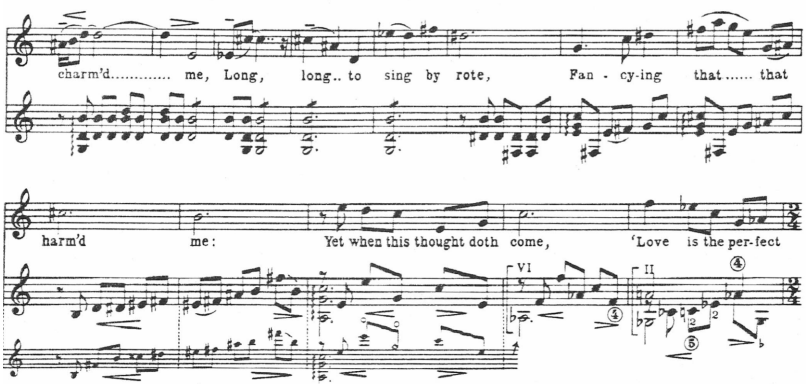
[254] Idem, tradução livre.

[255] Idem, tradução livre.

[256] [...] Yet such reworking of familiar material provides an admirable opportunity not only for comparison of the results, but more important, the means to obtain new perspectives on the original. And one must conclude retrospectively that the seeds of the present variations are indeed evident in the Bagatelles, characterised as they are by wide-reaching melodic lines, rich in harmonic implications and piquancy of instrumental figuration. But when all is said and done the fact remains that from the same material Walton has created two independent works each thoroughly characteristic of its milieu, one emerging from the other.[...]

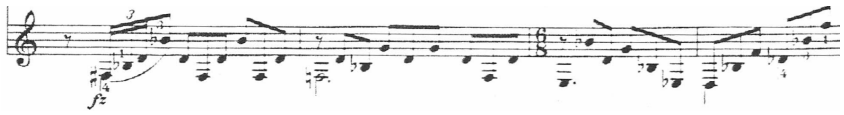
Na análise da partitura de *Anon. in Love*, foram detatadas algumas características da escrita inicial para guitarra de W.W.:

ex.4.3.1.3. (edição de OUP)



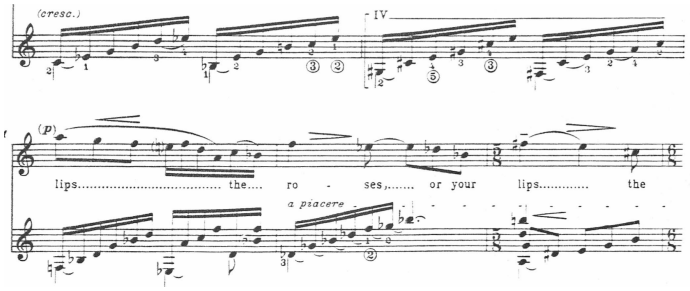
- registo de pequena amplitude e material escrito de forma latente. Observa-se a inserção de *ossia* em maior registo e com efeito de *portamento* e harmónicos, possivelmente sugerida por J.B;[257]

ex.4.3.1.4.



- arpejos de pequena amplitude de registo ritmicamente diferentes;[258]

ex.4.3.1.5.



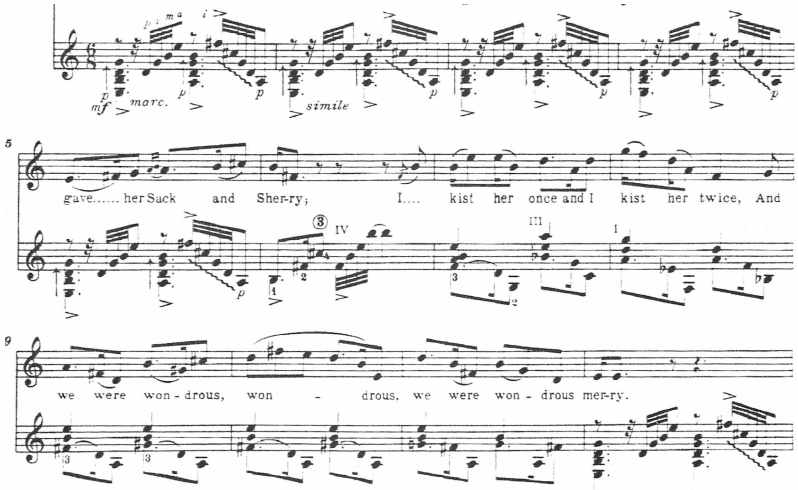
- não existem muitos paralelismos na linguagem harmónica;

---

[257] N.e.: o material de *ossia* é parecido o da 1.ª e 4.ª Bagatela.

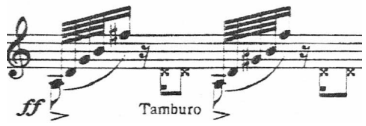
[258] N.e.: o primeiro arpejo deste motivo será utilizado na 1.ª Bagatela, mas em forma invertida.

ex.4.3.1.6.



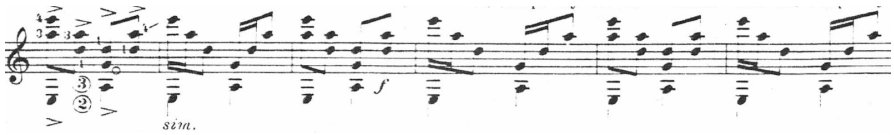
- tratamento simples e de raiz popular;

ex.4.3.1.7.



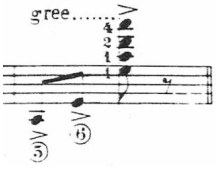
- uso do efeito de percussão de *tambora*;

ex.4.3.1.8.



- observa-se a intenção do compositor de aplicar rápidas alterações de registo;[259]

ex.4.3.1.9.



- o compasso final do ciclo é semelhante ao compasso final da 1.ª *Bagatela*.

[259] N.e.: esse elemento vai ser servir como base para grande parte da escrita de Bagatelas.

4.3.2. Análise instrumental

Michael Donley exprime no seu artigo[260] sobre *Five Bagatelles* (Julho, 1990, p.35/6) que W.W. explora a idiossincrasia e potencial do instrumento percorrendo todo o seu registo, usando arpejos facilmente exequíveis, construindo sequências que deixam a impressão de serem mais difíceis do que, na realidade o são, bem como um vasto uso de timbre do instrumento, nomeadamente harmónicos. Isso é compreensível, aponta Donley, dado W.W. ter tido um ritmo lento e deliberado no processo composicional. Essa demora fez com que o compositor tivesse mais atenção ao detalhe bem como ao consequente resultado musical apurado onde se destacam um brilho de virtuosismo instrumental e o uso de timbres orquestrais. Atenção ao detalhe significa que em *Five Bagetelles* se nota um maior cuidado de nuances de elementos composicionais como ritmo, timbre, articulação ou fraseado. Segundo Donley, existem cinco elementos do estilo composicional de W.W. aplicados na sua música para guitarra:

- polimorfismo temático (indicado por Howes, 1974, p.235), ou a forma de transição metamórfica entre motivos melódico-rítmicos;[261]

- tendência para usar melodias largas e sustentadas;

- uso de figuras rítmicas, precisas, rápidas e definidas;[262]

- afinidade por intervalos melódicos largos, nomeadamente sétimas e nonas;[263]

- indefinição tonal. Efeito harmónico de aplicar várias formas de uma nota *(#,bemol* ou *bequadro)*.

---

[260] Walton's Five Bagatelles by Michael Donley (Classical Guitar Magazine, Maio/Junho/Julho, 1990)

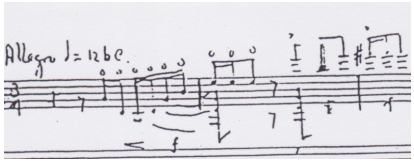
[261] Segundo Howes, "uma mera repetição de material é tão antipatética para ele [W.W.] que não consiga criar uma forma definitiva a seus temas em seus aparecimentos; eles necessitam de ter umas cabeças ou caudas novas ou variar seus intervalos, mantendo, contudo, a sua identidade".

[262] Donley usa o termo *rhytmic* "*high tension"*.

[263] Mais tarde é usado o termo *fall/rise motif*.

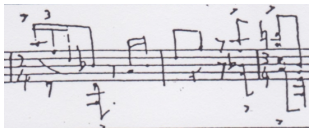
Na análise do texto de *Five Bagatelles* foram encontrados alguns elementos práticos de exploração do instrumento por W.W., bem como aplicação do seu estilo composicional:

ex.4.3.2.1. (manuscrito de compositor)



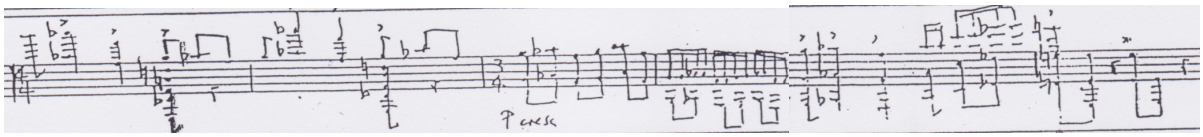
- aparecimento de cordas soltas na abertura da obra. Indicação de ligaduras de sustentação para cada nota do acorde;

ex.4.3.2.2.



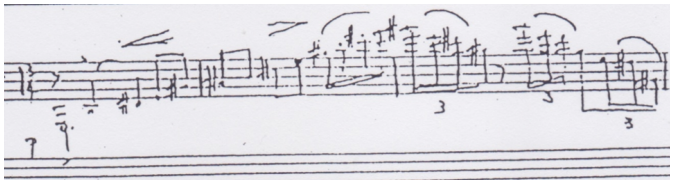
- exploração das seis cordas da guitarra usando um curto arpejo nas cordas sopranos e acorde homofónico nas cordas graves. Acordes paralelos[264] de quatro notas e alteração súbita de uma oitava;

ex.4.3.2.3.



- uso de oitavas paralelas numa extensão de três oitavas e sua interrupção por acorde homofónico;

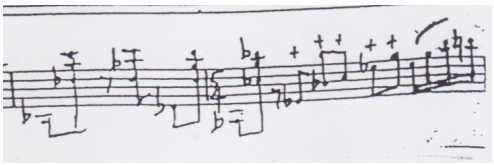
ex.4.3.2.4.



[264] Durante a 1.ª Bagatela aparecem várias situações com grau elevado de dificuldade precisamente porque os acordes homofónicos não são paralelos.

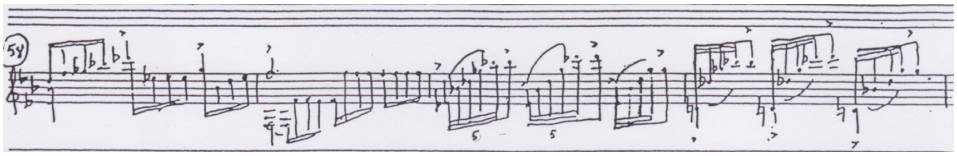
- amplo movimento homofónico de exploração do registo com uso variado de articulação e ritmo;

ex.4.3.2.5.



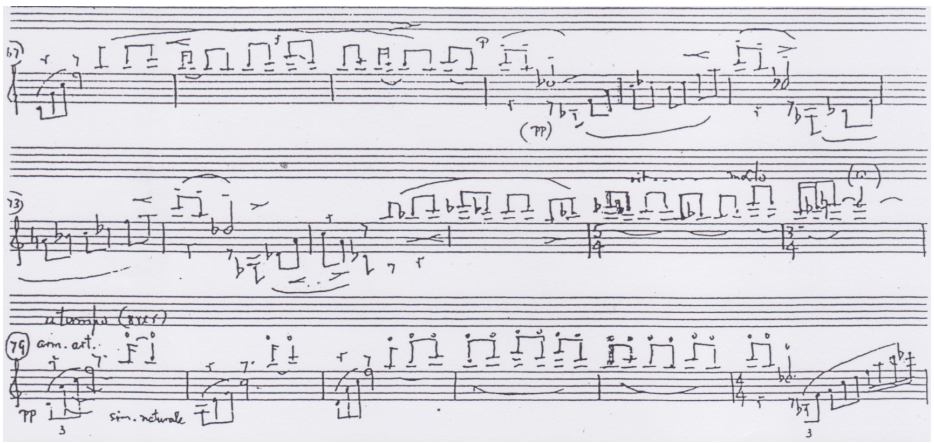
- uso de *pizzicato* (sinal +). Influência do *jazz* com as suas variantes rítmico-harmónicas;

ex.4.3.2.6.



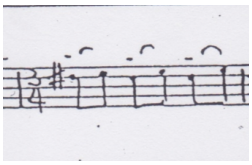
- notas repetidas em agrupamento rítmico e com alternância de oitavas. Arpejos rápidos de cinco notas. Situação bastante cómoda para a mão esquerda;

ex.4.3.2.7.



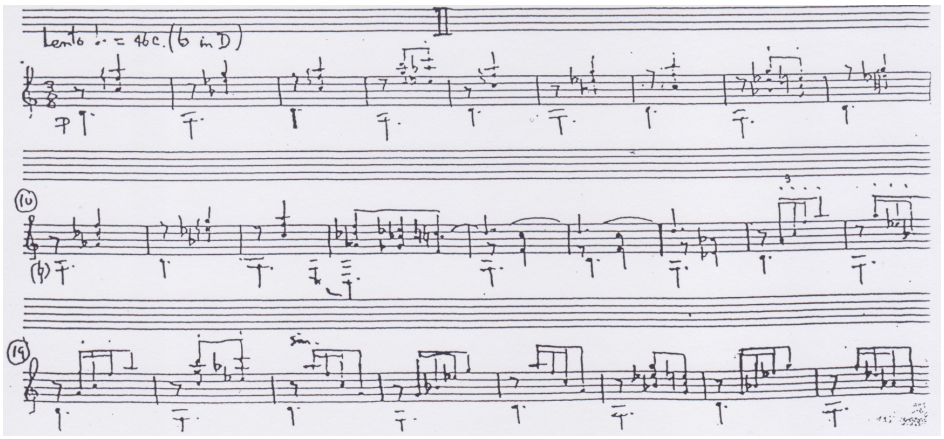
- movimentação alternada de vozes com grande amplitude. Indicação de ligaduras harmónicas e melódicas. Aplicação de harmónicos;

ex.4.3.2.8.



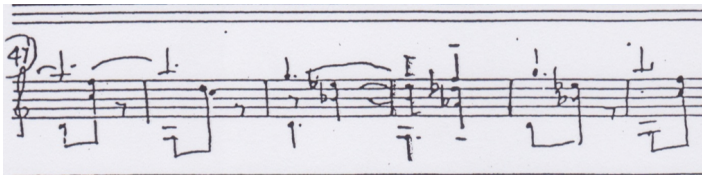
- indicação de *legati a due*;

ex.4.3.2.9.



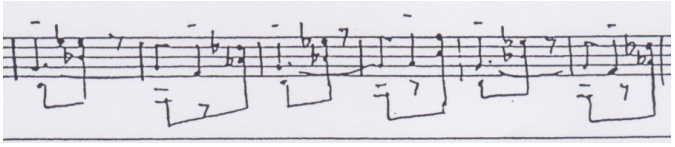
- *pedal* constante em cordas soltas na linha inferior. Observa-se a astúcia do compositor ao alterar a *scordatura* da guitarra (6.ª corda de *mi* para *re* na 2.ª, 3.ª e 4.ª Bagatelas). Acordes maioritariamente paralelos;[265]

ex.4.3.2.10.



- alteração de duração de notas da linha inferior;

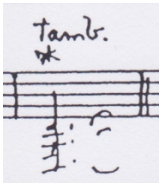
ex.4.3.2.11.



- sustentação da linha interior enquanto as outras vozes são encurtadas na sua duração. Harmonias e posições paralelas;

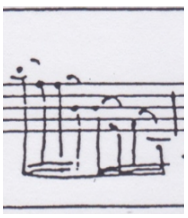
[265] N.e.: exceto no compasso n.º 13. Observa-se inclusão de *staccato* a partir do compasso n.º 17, o que é relacionada com a intenção do compositor de não deixar sustentar as respetivas notas, isto é, esses motivos não devem ser executados de forma harmónica.

ex.4.3.2.12.



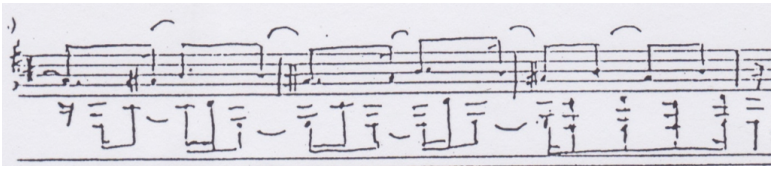
- uso do efeito de percussão *tambora*;

ex.4.3.2.13.



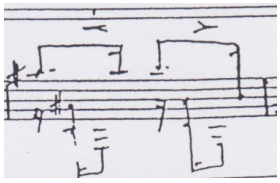
- *legati a due* em arpejo;[266]

ex. 4.3.2.14.



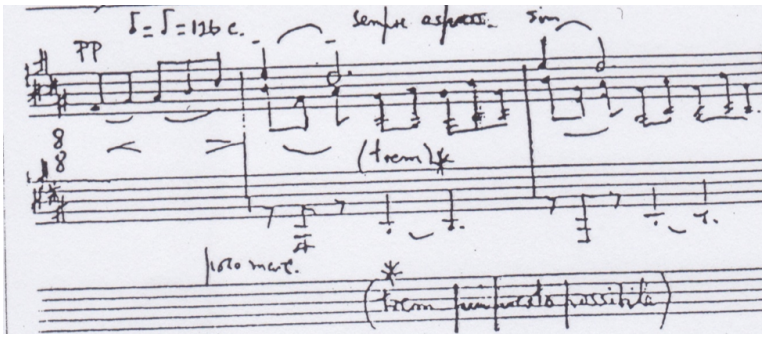
- múltiplas síncopas em acordes paralelos;

ex.4.3.2.15.



- textura acórdica aberta e de grande amplitude escrita por separação rítmica dos seus elementos;

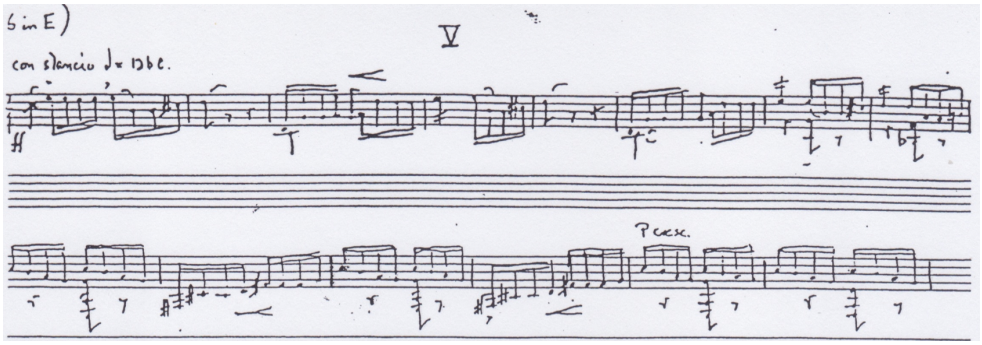
ex.4.3.2.16.



[266] N.e.: observa-se a intenção do compositor para não deixar a sustentação de todas as notas.

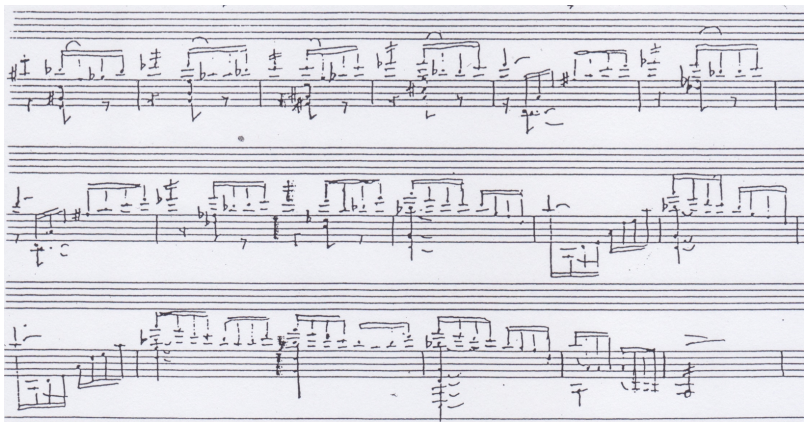
- tonalidade distinta para um instrumento como a guitarra. Aparecimento de *tremolo*. Separação do material em duas pautas devido à clareza de condução de vozes;[267]

ex.4.3.2.17.



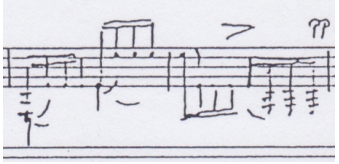
- notas repetidas rápidas numa voz. Colocação de acordes pontuais e de curta duração. Motivos melódicos de pequena amplitude;

ex.4.3.2.18.



- desenvolvimento de motivos iniciais explorando a maior parte do braço da guitarra. Acordes paralelos. Rápidas alterações de registos;

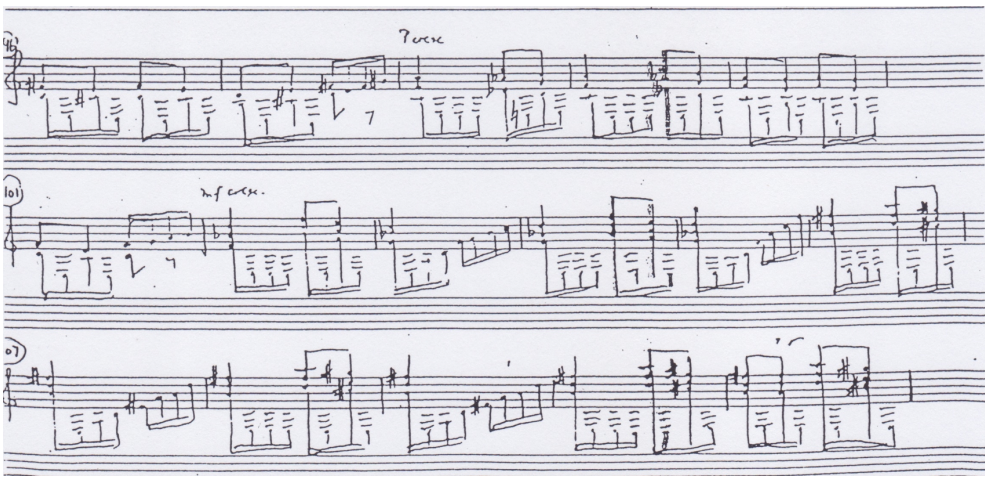
ex.4.3.2.19.



- rápida alternância de notas repetidas em duas oitavas;

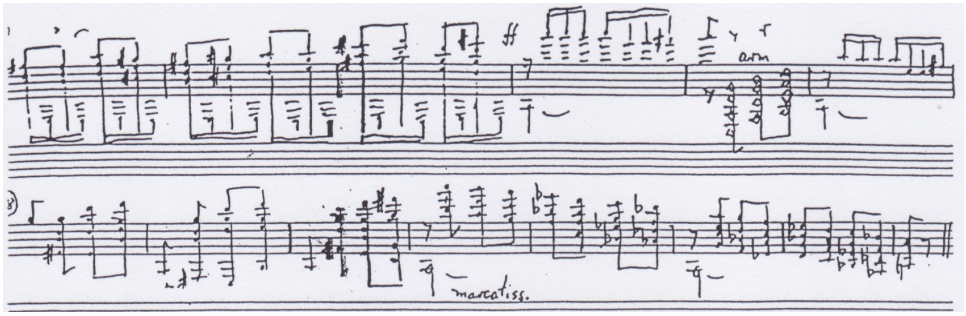
[267] N.e.: foi considerada versão original do texto uma vez que não existem nele elementos impossíveis de executar.

ex.4.3.2.20.



- *pedal* de notas repetidas numa das cordas soltas graves. Colocação de intervalos harmónicos ou acordes paralelos na voz superior, interrompidos por arpejos ou motivos melódicos de pequena amplitude. Subida do material no registo;

ex.4.3.2.21.

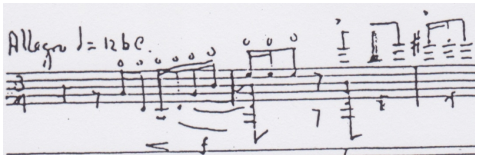


- *climax* da obra preparado por exploração de maior parte do braço da guitarra. Harmonização cuidadosamente elaborada na última linha, de modo a não provocar dificuldade acrescida na mão esquerda.

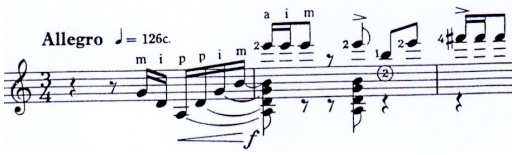
4.3.3. Processo editorial

Na análise dos dois documentos foram encontradas as seguintes intervenções derivadas do processo editorial:

ex.4.3.3.1a.

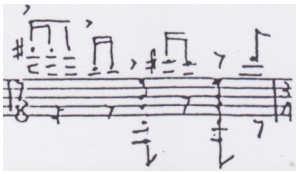


ex.4.3.3.1b.

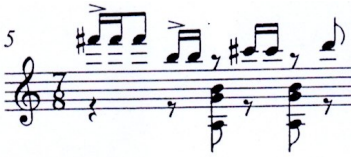


- foi realizada a transposição das primeiras três notas do 2.º compasso da Bagatela n.º 1 para oitava superior;

ex.4.3.3.2a.

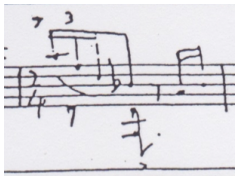


ex.4.3.3.2b.

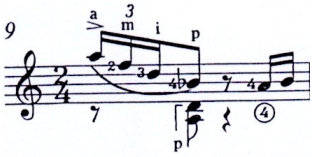


- neste excerto foram eliminadas notas *re* e *mi* pertencentes aos dois acordes;

ex.4.3.3.3a.



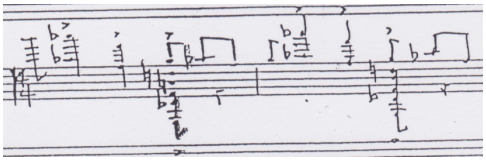
ex.4.3.3.3b.



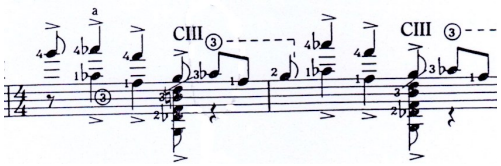
- foi eliminado o acento no acorde. Foi ainda adicionada uma pausa de semínima na voz inferior;[268]

[268] N.e.: a preocupação de J.B. foi de preencher valores rítmicos que faltavam. Porém, não se compreende porque não tenha sido aplicado o mesmo critério nos compassos n.º 6, 7, 8, 27, 28, 33, 34, 38, 39, 42, 43, 46, 47, 49, 51, 68, 69, 76, 77, 78, 82, 83, 88, 89, 98, 99 e 119. Outra possibilidade seria reproduzir de forma igual ao manuscrito.

ex.4.3.3.4a.

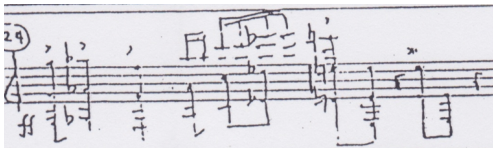


ex.4.3.3.4b.

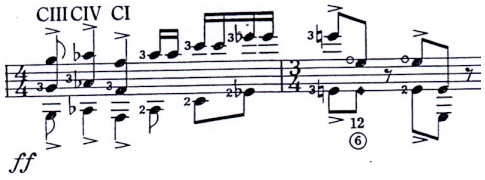


- as oitavas na haste superior foram separadas;[269]

ex.4.3.3.5a.

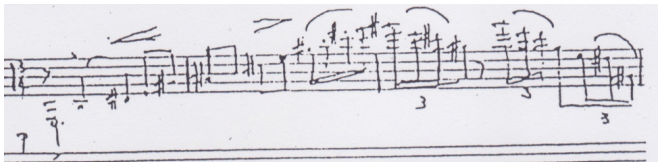


ex.4.3.3.5b.

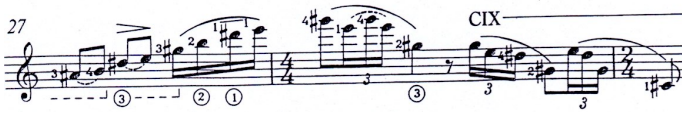


- foram eliminadas as três notas pertencentes à voz interior e inserido o harmónico da mesma frequência para a segunda nota *mi* da linha inferior;

ex.4.3.3.6a.



ex.4.3.3.6b.

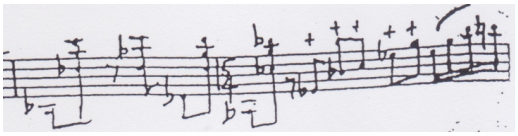


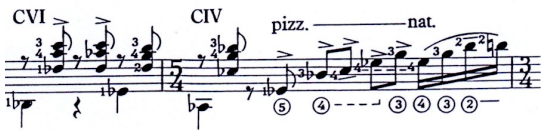
- nos compassos n.os 27 e 28 foi sugerida execução de *ligados* de mão esquerda. O ritmo da figura inicial do compasso seguinte foi modificado, bem como a nota *re#* eliminada. O motivo seguinte foi transposto para oitava inferior;[270]

[269] N.e.: a escrita original sugere uma instrumentação diferente do material. A mesma situação repete-se nos compassos n.os 110 e 111.

[270] N.e.: os *ligados* ascendentes de mão esquerda *(hammer on)* não correspondem à articulação pedida pelo compositor. Três compassos mais tarde, são originalmente inseridos *legati a due*.

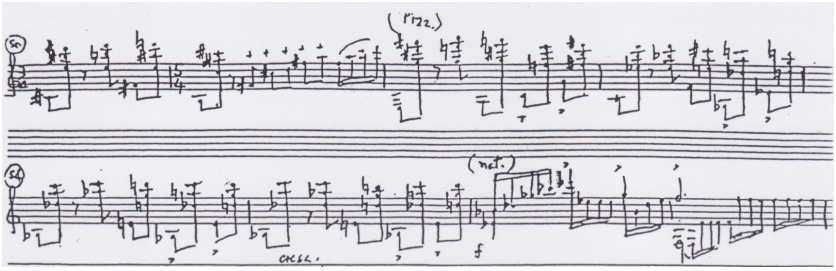
ex.4.3.3.7a. ex.4.3.3.7b.



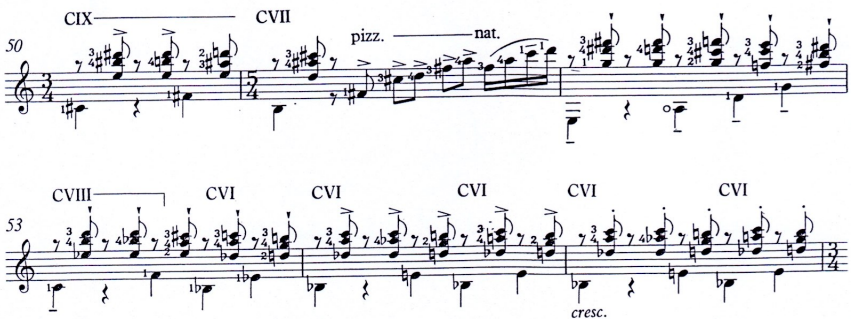


- nos compassos n.os 48 e 49 (e também n.os 50 e 51) o *voicing* foi modificado, a duração de notas da linha inferior aumentada e foram adicionados acentos na linha homofónica;

ex.4.3.3.8a.



ex.4.3.3.8b.

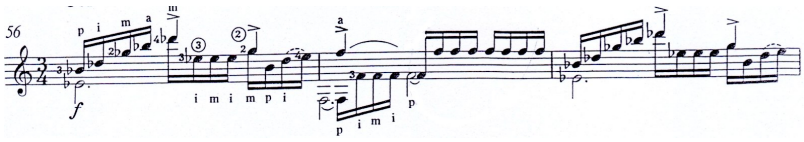


- nos compassos n.os 52 a 55 foi eliminado o efeito de *pizzicato* nos acordes das cordas de soprano e foram eliminados os acentos em cada das duas últimas notas da linha inferior. Foi modificado o *voicing*. Inseridas as indicações de *stacatíssimo* (comp. n.os 52 e 53), acentos no compasso n.º 54 e articulação de *staccato* no compasso n.º 55;[271]

ex.4.3.3.9a.

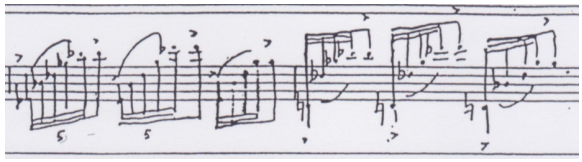
[271] N.e.: o efeito é parecido ao do violoncelo. Contudo, existe um certo grau de dificuldade para a sua execução.

ex.4.3.3.9b.

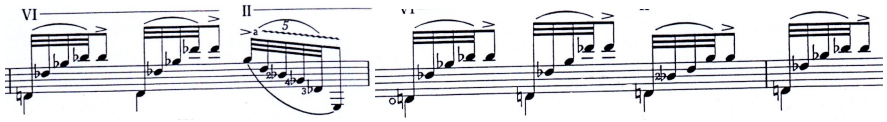


- no compasso n.º 58 foi modificado o 1.º *tempo* e a respetiva ordem de notas. Foi eliminada a nota *fa*;

ex.4.3.3.10a.



ex.4.3.3.10b.



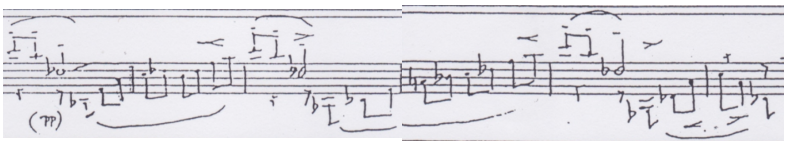
- neste excerto foram eliminados os acentos de todos os primeiros *tempos* de dois compassos, bem como no primeiro *tempo* do compasso n.º 62;

ex.4.3.3.11a.

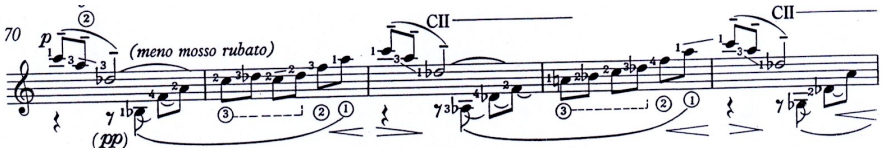
ex.4.3.3.11b.

- foi eliminado o sinal de *portamento* entre as notas *mi* e *do*;

ex.4.3.3.12a.

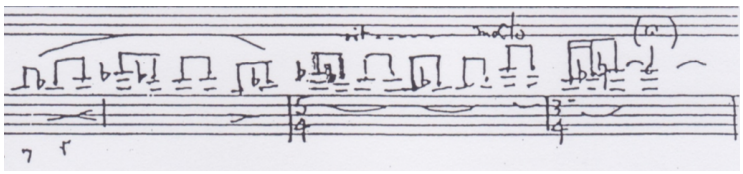


ex.4.3.3.12b.

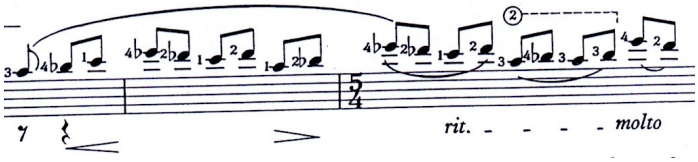


- neste excerto foram adicionadas pequenas ligaduras nos compassos n.os 70, 72 e 74 bem como a indicação de expressão *meno mosso rubato*;[272]

ex.4.3.3.13a.

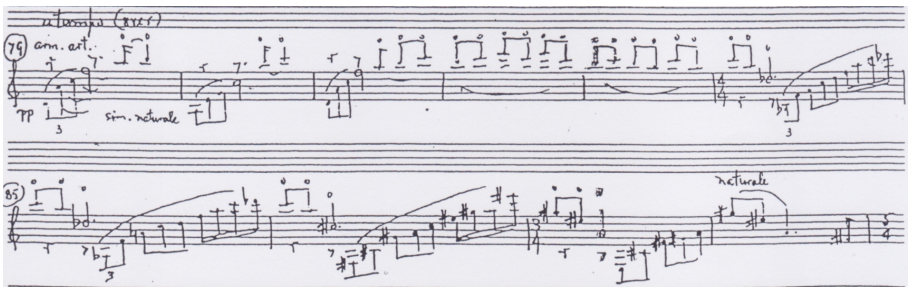


ex.4.3.3.13b.

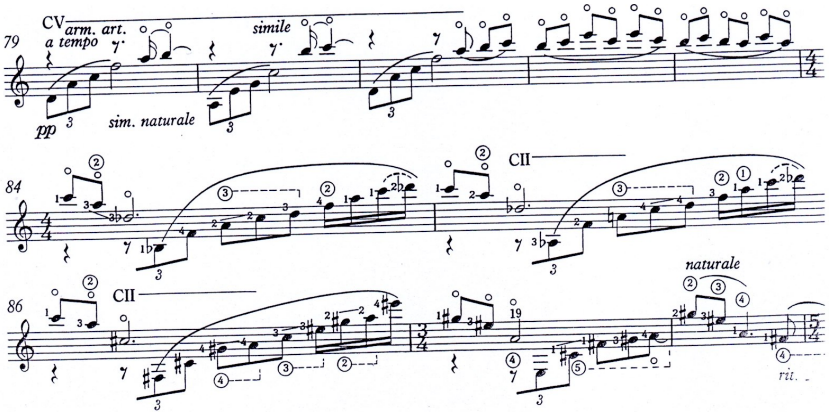


- a primeira ligadura de expressão deste fragmento não foi bem alinhada conforme original;

ex.4.3.3.14a.



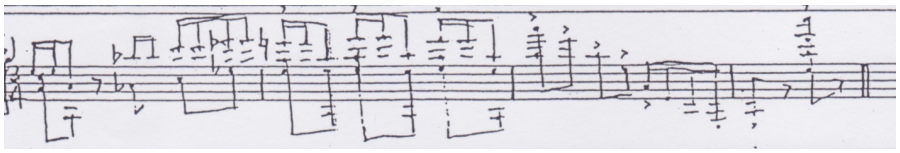
ex.4.3.3.14b.



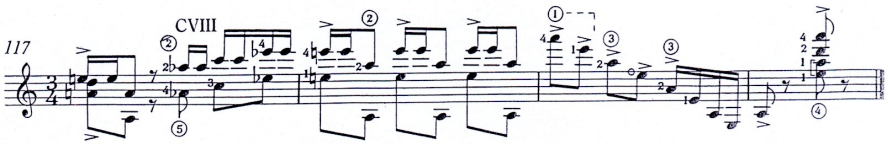
[272] N.e.: não está definido se o traço é um sinal de digitação ou de efeito de *portamento*.

- no compasso n.º 79 foram omitidas as ligaduras de sustentação de notas. A indicação *"8va"* foi eliminada e *simile* adicionado. No compasso n.º 87 a última nota *la* foi indicada em forma de harmónico da mesma frequência juntamente com uma pequena ligadura de prolongamento da nota;

ex.4.3.3.15a.

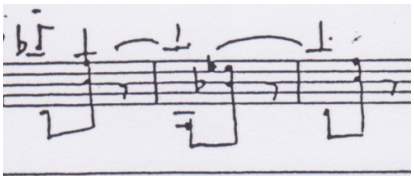


ex.4.3.3.15b.

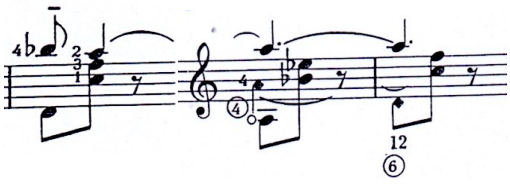


- no compasso n.º 118 foi eliminada por completo a voz interior. No compasso n.º 119 foi eliminada a nota *la* inferior. O *voicing* foi modificado no último acorde;

ex.4.3.3.16a.

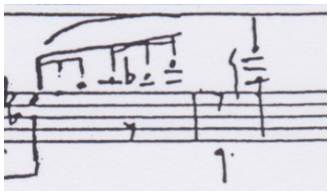


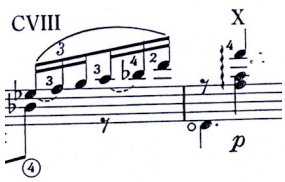
ex.4.3.3.16b.



- nos compassos n.os 38, 46, 70 e 78 foi adicionado um harmónico de mesma frequência da nota *la* da voz superior, de modo a poder contribuir na sua sustentação. Nos compassos n.os 39, 47 e 71, a nota *re* foi substituída pelo harmónico da mesma frequência;

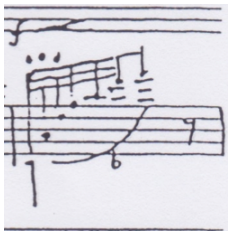
ex.4.3.3.17a. ex.4.3.3.17b.

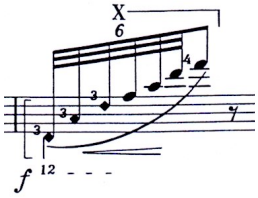




- neste fragmento foi adicionada a indicação de dinâmica *piano*;

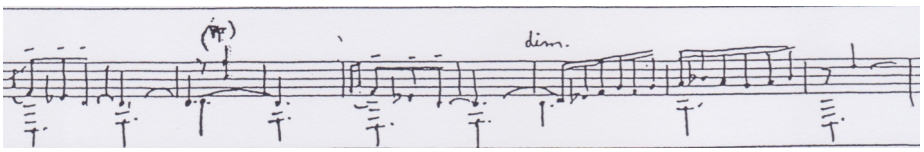
ex.4.3.3.18a. ex.4.3.3.18b.



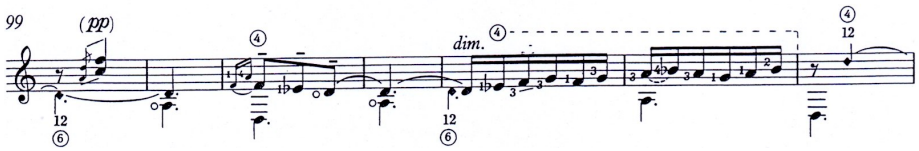


- os símbolos para indicação de harmónicos foram subsituídos;

ex.4.3.3.19a.



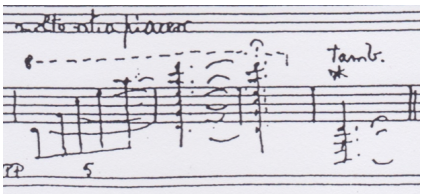
ex.4.3.3.19b.

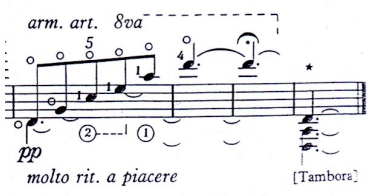


- no compasso n.º 99 foram adicionadas duas notas em *appoggiatura* em *glissando.* A última nota do excerto foi indicada em forma de harmónico da mesma altura;[273]

[273] N.e.: a *appoggiatura* em *glissando* sublinha o caráter da 2.ª Bagatela e é compreensível. No entanto, a substituição de nota real por harmónico da mesma altura na última nota deste fragmento não faz sentido, uma vez que se trata do início de uma frase nova (bem como do fim da frase anterior). Assim, a impressão é que essa nota *re* pertence somente à frase anterior. Na versão orquestral, essa nota é entregue pelo oboé à flauta.

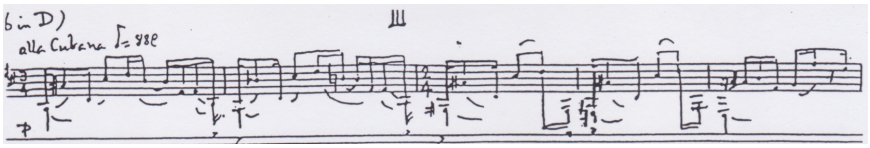
ex.4.3.3.20a. ex.4.3.3.20b.



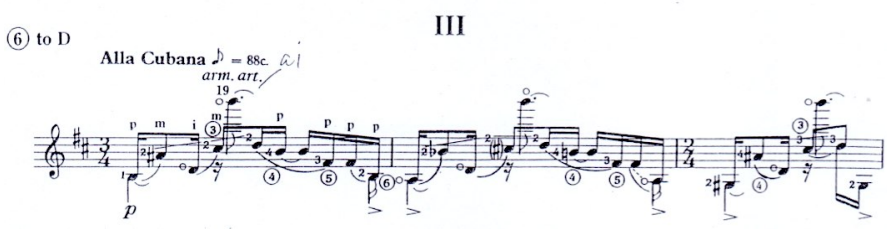


- notação diferente do arpejo em relação à versão original, além da duração ter passado para não definida. Não era necessário incluir uma pequena estrela uma vez que ela supusesse o efeito *tambora.* A indicação abreviada *tamb.* foi substituída pela palavra completa;

ex.4.3.3.21a.

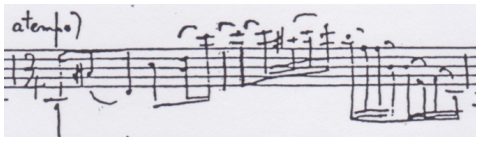


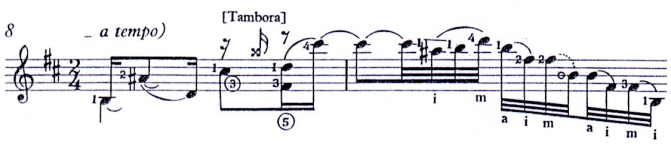
ex.4.3.3.21b.



- nos primeiros quatro compassos da 3.ª *Bagatela* foi adicionado um harmónico da nota *si* no segundo *tempo*;

ex.4.3.3.22a. ex.4.3.3.22b.

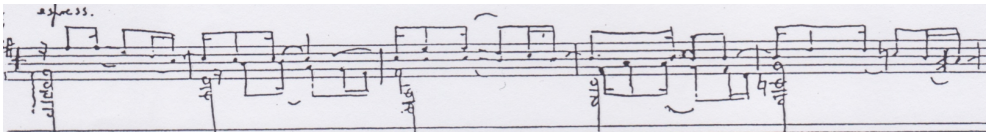




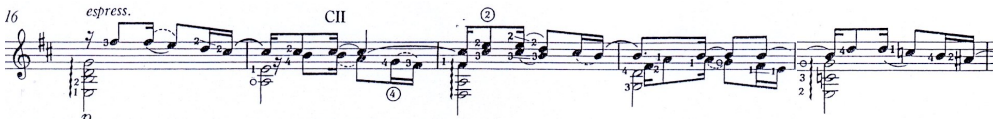
- nos compassos n.os 8, 10, 28 e 30 foi adicionado o efeito de *tambora* e o intervalo harmónico de terceira menor passou para sexta menor (nos n.os 8 e 10 foi adicionada uma pequena ligadura de sustentação na nota *la#*)

enquanto nos compassos n.os 9, 11, 29 e 31 a nota *do#* foi substituída pela nota *si*;

ex.4.3.3.23a.

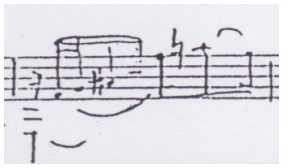


ex.4.3.3.23b.

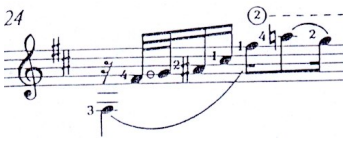


- neste fragmento o plano original de *portamenti* e *legati a due* foi alterado;

ex.4.3.3.24a.

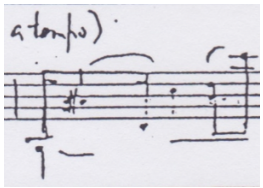


ex.4.3.3.24b.

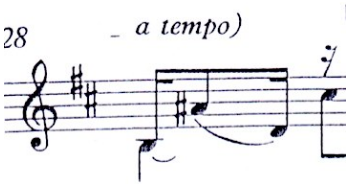


- no compasso n.º 24 a ligadura de sustentação da nota *fa#* foi eliminada passando a respetiva nota ser abrangida pela ligadura de expressão;

ex.4.3.3.25a.



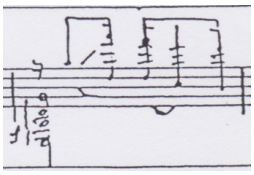
ex.4.3.3.25b.

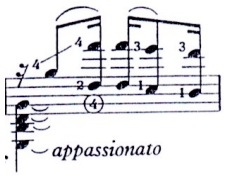


- no compasso n.º 28 em comparação com os compassos n.os 1, 2, 8, 10 e 30 a articulação foi modificada;[274]

[274] N.e.: a ligadura de expressão entre as notas *la#-re-do#* do compasso n.º 28 foi usada como motivo em todos os mencionados compassos no 3.º *Capriccio* para orquestra.

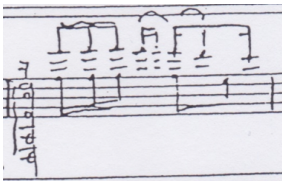
ex.4.3.3.26a. ex.4.3.3.26b.

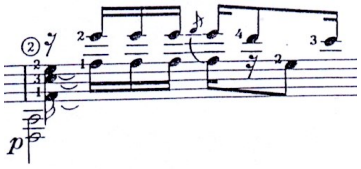




- a duração de acordes na voz inferior nos compassos n.os 36 a 40 foi alterada conforme o resultado sonoro exequível no instrumento;[275]

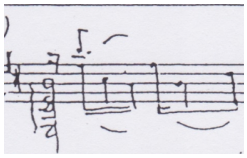
ex.4.3.3.27a. ex.4.3.3.27b.

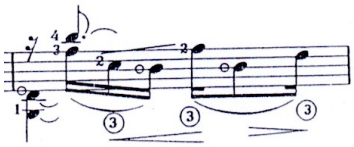




- o mordente inserido no compasso n.º 39 foi modificado para uma *appoggiatura*;

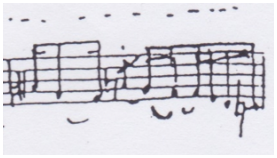
ex.4.3.3.28a. ex.4.3.3.28b.

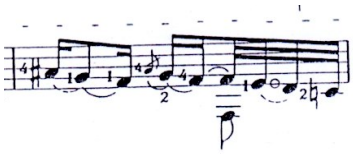




- foram eliminadas duas notas do acorde no compasso n.º 39;[276]

ex.4.3.3.29a. ex.4.3.3.29b.





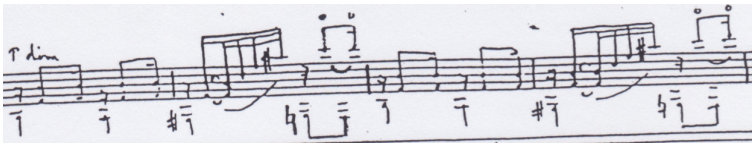
- no compasso n.º 43 foi omitido o *bequadro* para a nota *la* e adicionada a nota *fa#* na linha inferior;

---

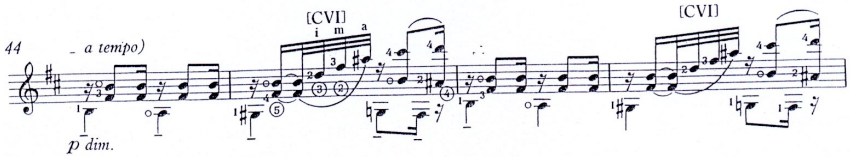
[275] N.e.: observa-se a ideia original de W.W. ao incluir um *portamento/glissando* entre as primeiras duas notas melódicas e a correspondente colocação diferente na versão publicada.

[276] N.e.: observa-se a possível nota errada de W.W. (nota fundamental *sol* em vez de *mi*), confirmada em ambas as versões publicadas, tanto para guitarra solo como para oquestra.

ex.4.3.3.30a.

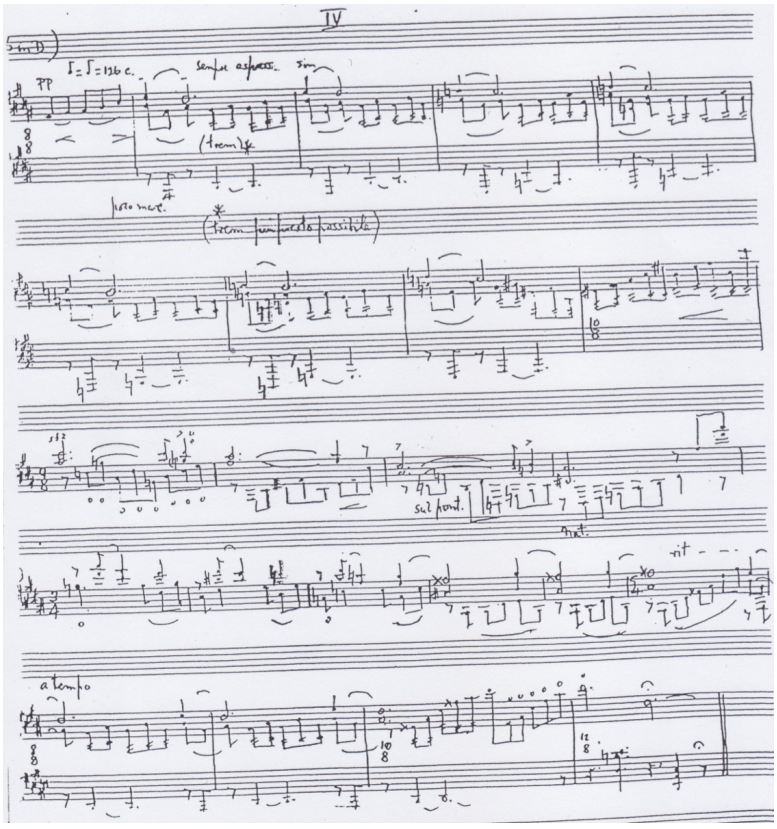


ex.4.3.3.30b.



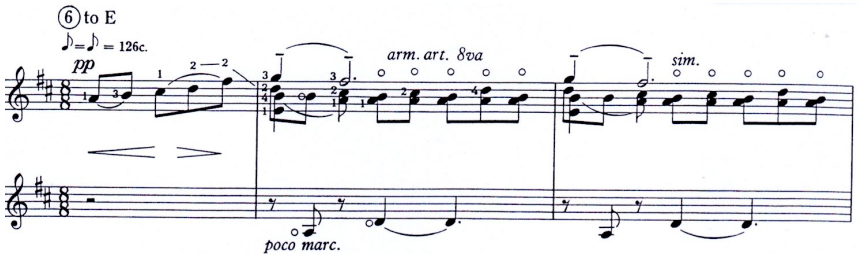
- foram adicionados *tenuti* nas notas da linha inferior no compasso n.º 44 bem como para a primeira nota do compasso n.º 45. A respetiva nota *fa#* dessa linha foi encurtada devido a eliminação de harmónicos nas notas *do#* e *re* da linha superior e adição de duas notas na voz interior, facto que originou a necessidade de uma extensão extrema da mão esquerda, necessária para execução das notas reais;[277]

ex.4.3.3.31a.

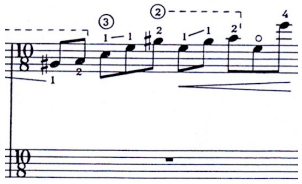


[277] N.e.: esses pequenos traços possivelmente indicam um caráter *marcato* dessas notas. Não se compreende a falta da sua inserção nas restantes notas do compasso n.º 45.

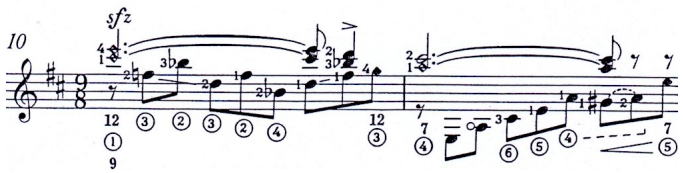
ex.4.3.3.31b.



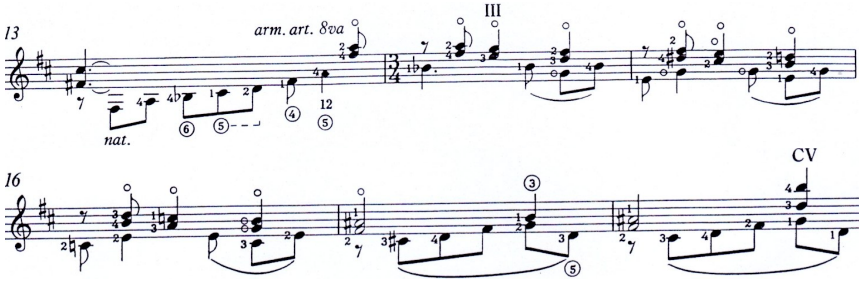
ex.4.3.3.31c.



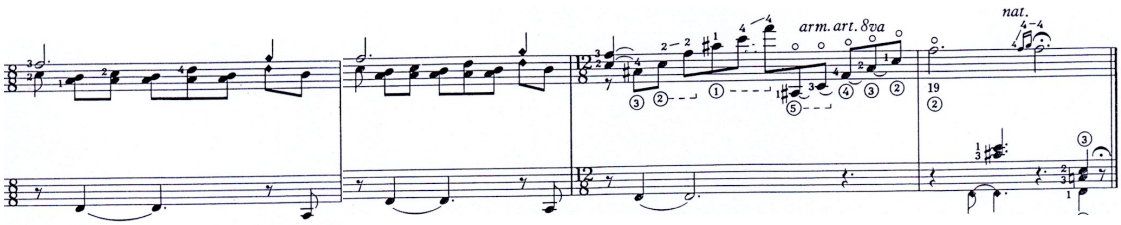
ex.4.3.3.31d.



ex.4.3.3.31e.



ex.4.3.3.31f.



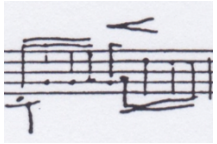
- na 4.ª *Bagatela* foram encontradas modificações fundamentais na estrutura da obra. A tonalidade de *Si Maior* foi alterada para *Re Maior*[278] bem como a afinação de 6.ª corda[279]. A instrumentação de vozes (ex. 4.3.3.31b) foi alterada substituindo *tremolo* na voz interior por

[278] N.e.: facto que provocou uma alteração na estrutura tonal de todo o ciclo.

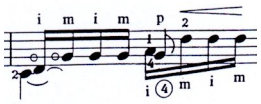
[279] N.e.: todos os detalhes mencionados referem-se ao ex.4.3.3.31a.

harmónicos de oitava[280] e adicionando mais uma nota à harmonia[281]. Foi adicionado um acorde no primeiro tempo de cada um dos sete primeiros compassos (ex.4.3.3.31b). Devido à procura de maior sustentação de notas em tonalidades diferentes, no compasso n.º 10 foi modificado o plano de harmónicos (ex.4.3.3.31d). No compasso n.º 11 foi modificada a linha do baixo. A linha do soprano entre compassos n.os 13 e 17 (ex. 4.3.3.31e) passou a ser executada em forma de harmónicos do mesmo registo como as notas na versão original mas a sua articulação foi modificada. Os dois intervalos harmónicos na passagem entre os compassos n.os 17 e 18 (ex.4.3.3.31e) foram modificados. As três notas *sol* correspondentes à linha melódica nos compassos n.os 19, 20 e 21 foram substituídas por harmónicos da mesma frequência (4.3.3.31f). No último compasso do andamento foi adicionado um mordente na segunda nota da pauta superior e uma *appoggiatura* em forma de harmónico de oitava (correspondente à ideia original). Foi omitida a ligadura de sustentação na última nota da pauta superior (ex.4.3.3.31f);

ex.4.3.3.32a.

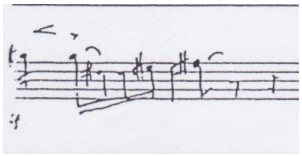


ex.4.3.3.32b.

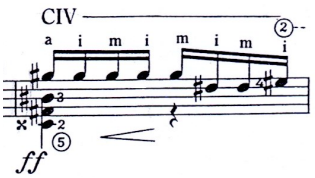


- no terceiro compasso da 5.ª *Bagatela* foram incluídas duas ligaduras de sustentação de notas;

ex.4.3.3.33a.



ex.4.3.3.33b.

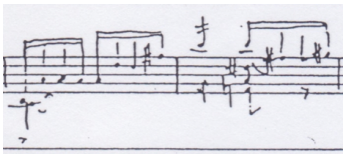


[280] N.e.: ou por notas reais simples, como no caso do ex.4.3.3.31c.

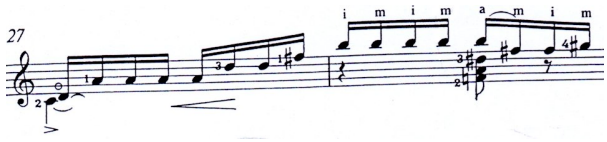
[281] N.e.: no manuscrito de W.W. entende-se a intenção de o *tremolo* ser independente da harmonia inicial de cada compasso. Observa-se também a ideia do compositor de executar o 1.º e 2.º compassos de forma diferente, ao adicionar mais uma voz no 2.º compasso e ao ter criado terceiras paralelas.

- foi adicionado um acorde no 1.º tempo nos compassos n.os 22 e 25 e omitido o acento. Um *legato a due* foi eliminado somente no 2.º tempo do compasso n.º 22;

ex.4.3.3.34a.

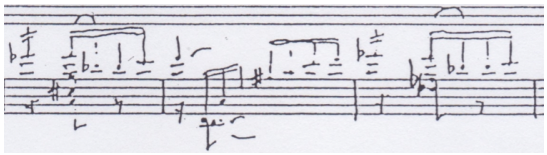


ex.4.3.3.34b.

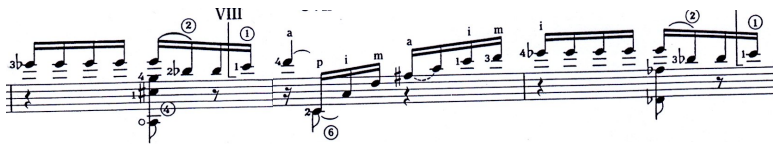


- no compasso n.º 27 foi adicionado um sinal de *crescendo*;

ex.4.3.3.35a.

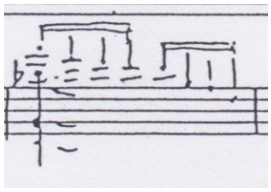


ex.4.3.3.36b.

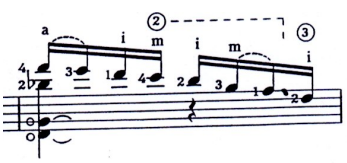


- neste excerto as notas *la* e *rebemol* dos dois acordes homofónicos foram transpostas para uma oitava abaixo. Nos compassos n.os 33 e 35 foi eliminada a nota *re* da linha interior;

ex.4.3.3.37a.

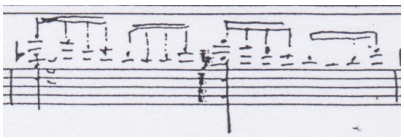


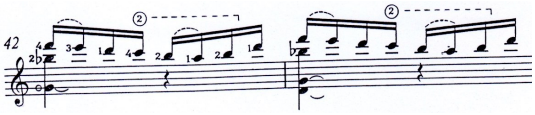
ex.4.3.3.37b.



- nos compassos n.os 38, 40, 42 e 44 foi omitida uma ligadura de sustentação da nota *si* no acorde;

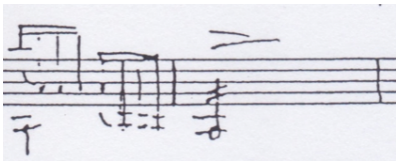
ex.4.3.3.38a. ex.4.3.3.38b.

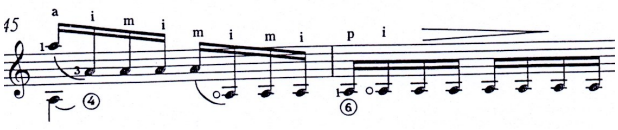




- nos compassos n.os 42 e 43 foram modificados os acordes devido à dificuldade da sua realização no registo alto do braço da guitarra;

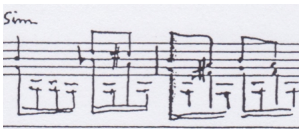
ex.4.3.3.39a. ex.4.3.3.39b.

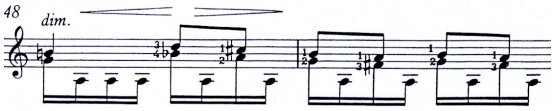




- neste fragmento observa-se a indicação do compositor de ter somente uma voz repetida em semicolcheias. No entanto, na versão publicada, primeiras duas notas são colocadas em duas cordas diferentes, mantendo uma voz;[282]

ex.4.3.3.40a. ex.4.3.3.40b.



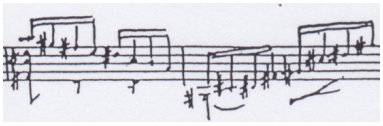


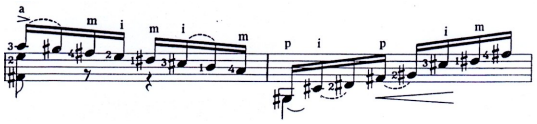
- termo *simile* foi substituído por *dim.*;[283]

[282] N.e.: existe a possibilidade de não deixar sustentar a primeira nota desse compasso. Mesmo assim, o detalhe merece um melhor esclarecimento na partitura.

[283] N.e.: parece um lapso (devido à existência próxima do sinal de *crescendo*) criado no processo de passagem de informação do editor para a impressão.

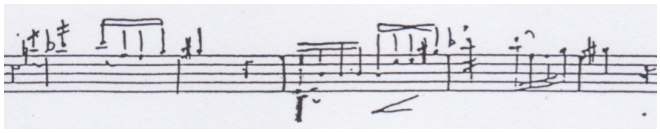
ex.4.3.3.41a. ex.4.3.3.41b.



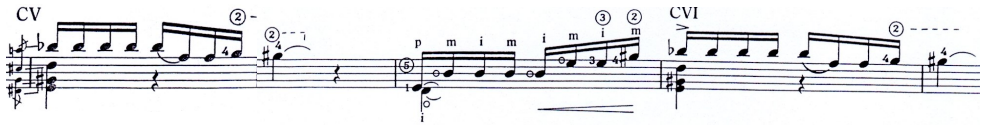


- nos compassos n.os 65 e 67 foi omitida a nota *do#* pertencente ao acorde;

ex.4.3.3.42a.

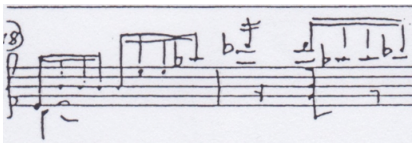


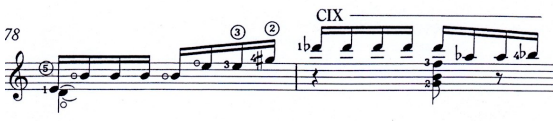
ex.4.3.3.42b.



- para seguir a mesma intenção do início do andamento, nos compassos n.os 73 e 76 foram adicionados dois acordes no 1.º *tempo*;

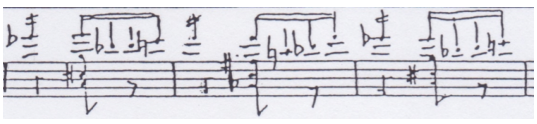
ex.4.3.3.43a. ex.4.3.3.43b.





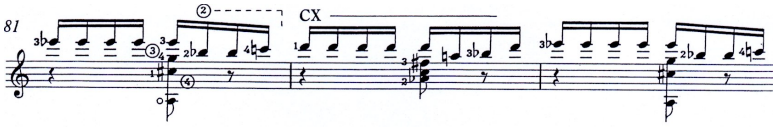
- o compositor substitui enarmonicamente a nota *sol#* anteriormente usada como nota *labemol* devido ao uso posterior de material com *bemois*, que foi modificado na edição publicada;[284]

ex.4.3.3.44a.



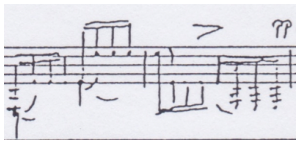
[284] N.e.: na música com fundamentos tonais, o intervalo melódico de *labemol-rebemol* não é igual ao intervalo *sol#-rebemol*.

ex.4.3.3.44b.

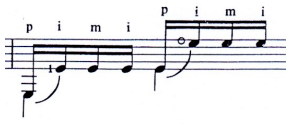


- nos compassos n.os 81 e 83 foi transposta a nota *la* para uma oitava abaixo;

ex.4.3.3.45a.

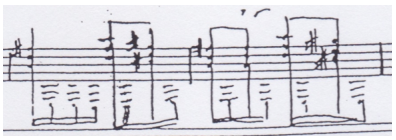


ex.4.3.3.45b.

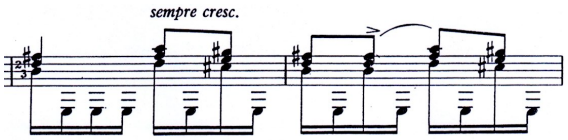


- no compasso n.º 92 foram omitidas duas ligaduras de sustentação de nota;

ex.4.3.3.46a.

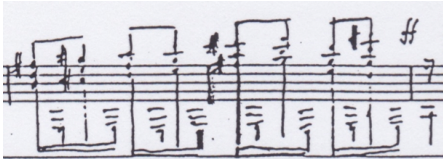


ex.4.3.3.46b.

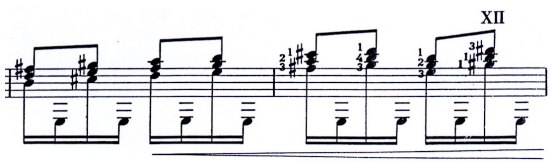


- no compasso n.º 110 foi adicionada a indicação de *sempre cresc.*;

ex.4.3.3.47a.



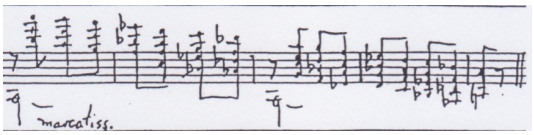
ex.4.3.3.47b.



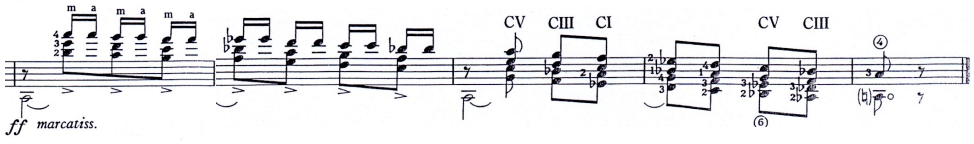
- nos compassos n.os 113 e 114 foi adicionado mais um sinal de *crescendo* e foi modificado o último acorde;[285]

[285] N.e.: na gravação de Julian Bream de 1982 realizada por BBC (Balmer, DVD) é executado o acorde diferente: *sol#-si#-fa#.*

ex.4.3.3.48a.



ex.4.3.3.48b.



- compassos n.os 121 e 122 foram modificados através da repetição de nota do soprano em semicolcheias bem como da eliminação de notas pertencentes a uma de vozes interiores (notas *do, sibemol* e *labemol*). Foram adicionadas duas ligaduras de sustentação nos compassos n.os 122 e 124.[286]

Relativamente ao processo de colaboração entre J.B. e W.W., Donley (1990, p.38/40) indica[287] que os dois tiveram vários encontros em Londres durante o inverno de 1971/72. O efeito de percussão pertencente à figura ex.4.3.3.22b foi sugerido por J.B.[288]. Mesmo assim, a 4.ª *Bagatela* foi a mais discutida. Segundo M.D.[289], a tonalidade de *Si Maior* da 4.ª *Bagatela* foi planeada pelo compositor para que se interligasse com a tonalidade do 3.o andamento (*Si menor)*, contudo, sua *tessitura* na guitarra soava de uma forma demasiado escura[290]. A ideia original do *tremolo* era a de produzir um efeito irregular e rápido, no entanto, na guitarra soava pouco viável[291]. Sobre essa discussão, M.D. indica o seguinte:

---

[286] N.e.: ligadura existente no compasso n.º122 compreende-se, uma vez que esse compasso pertence à uma linha nova. A segunda ligadura provavelmente foi inserida por mesma razão mas, no processo de organização de partitura, ficou esquecida.

[287] Foi realizada uma entrevista com Julian Bream na criação do artigo.

[288] N.e.: não se compreende a alteração de intervalo harmónico *si-re* para *fa#-re* bem como modficiação de nota melódica *do#* para *si.*

[289] N.e.: esta constatação não parece opinião de M.D, mas uma informação referida por J.B. na entrevista.

[290] N.e.: impressão de tocar 4.ª Bagatela na tonalidade de *Si* Maior é muito especial dado esse tom escuro e "envelhecido".

[291] N.e.: isso deve explicar-se pela técnica de guitarra usada nessa época.

> *Ele* [W.W.] *então sugeriu que se substituísse [o tremolo] por dois harmónicos em simultâneo, realizados em vozes interiores. Bream replicou que isso, também, criaria problemas: seria difícil, por exemplo, de fazer ressoar os harmónicos; e a* tessitura *em geral [sic] continuaria de ser menos que ideal. Ele* [J.B.] *sugeriu que um melhor modo de realizar as intenções do compositor poderia ser o de manter a ideia dos harmónicos (embora reduzidos à mais praticável um-de-cada-vez) mas de modificar a tonalidade para* Re Maior*. A satisfação de Walton com o som produzido e sua concordância com a alteração significava, diríamos, que toda a peça pudesse literalmente e metaforicamente "levantada em espírito". Decidiu-se então que era desse modo que* [a peça] seria *rescrita e estreada. Bream concede que a tonalidade original seria mais apropriada — em abstrato — dentro da estrutura geral do ciclo, devido ao compasso final* [da 4.ª Bagatela] *ter sido baseado em acorde de B7, o que conduz naturalmente à abertura em* Mi *da peça final.*[292] (tradução livre)

A informação referida por M.D. sobre a obra ter sido escrita e estreada de forma modificada não corresponde à crítica da revista *The Times*[293] que menciona "efeitos de trémulo" na 4.ª *Bagatela.* O mesmo foi mencionado por Howes (1974, p. 231) indicando a marcação na partitura "trem. il più presto possib." Tudo aponta que a 4.ª *Bagatela* tenha sido interpretada com o efeito de *tremolo* na sua estreia[294]. Segundo Donley, a colaboração de J.B. com W.W. é um exemplo de "como um virtuoso que encomendou a obra, tinha ajudado o compositor a realizar os seus objetivos" e que "é uma pena que o manuscrito presente no Museu Walton seja tão enganador". Na sua opinião, as cópias pertencentes a J.B. (nalguns casos várias cópias de um andamento) revelam uma natureza evolvida dessa composição e são "documentos precisos". No entanto, deve colocar-se mais uma pergunta: Porque não inseriu W.W. as modificações no manuscrito ou, em último caso, porque não destruiu a sua versão quando esta sofreu modificações tão significativas? A resposta, infelizmente, jaz com o próprio compositor. Segundo Donley, a 4.ª *Bagatela*, em forma modificada, com seu acompanhamento ascendente, movimento melódico

---

[292] He then suggested replacing it with two harmonics played simultaneously in the inner parts. Bream countered that this, too, would pose problems: it would be difficult, for example, to make the harmonics ring on; and the tessitura in general would still be less than ideal. He then suggested that a better way of realizing the composer's intentions might be to keep the idea of harmonics (though reduced to a more practicable one-at-a-time) but to change the key to D major. Walton's satisfaction with the sound produced and his agreement to the change meant, we might say, that the entire piece could be literally and metaphorically given a "lift". That, it was decided, was the way it would be rewritten and premiered. Bream concedes that the original key was more suited — in the abstract — to the overall structure of the set, since the final bar was based on the chord of B7. This led naturally to the opening E of the final piece.

[293] Stanley Sadie: "Bath Festival", The Times, 29 de Maio de 1972, p.5g-h (Craggs, 1993, p.280).

[294] 27 de Maio de 1972 no Festival de Bath, Inglaterra.

(motivo *fall/rise*) é um dos melhores exemplos de escrita harmónica extensa no repertório para guitarra. No entanto, ao analisar todo o processo editorial, encontram-se vários sinais de modificação de texto sem razão aparente, se bem que alguns elementos sugeridos por J.B. eram lógicos e baseados na técnica instrumental cujo resultado sonoro suporta o pensamento do compositor. A conclusão é que, visto todo o processo sob o prisma do instrumento e da técnica atual, quarenta e dois anos depois da estreia da obra, considera-se que algumas alterações do texto poderiam ter sido evitadas.

4.4. Sonata de Richard Rodney Bennett

4.4.1. Bennett e a aproximação ao instrumento

Graças a Elisabeth Lutyens[295], Rodney Bennett ganhou interesse pelo uso de *serialismo* e *dodecafonismo* nas suas composições, facto que aprofundou ainda mais durante o estudo de dois anos com Pierre Boulez[296] em Paris e na *Escola de Darmstadt*[297]. Mesmo assim, nunca adotou completamente a doutrina de Boulez, optando pelo "serialismo neo-romântico mais próximo a Berg do que a Webern" (Tosone, 2000, p.65) na sua arte, e passando lentamente ao *tonalismo* nas obras recentes. O *opus* para Guitarra de Rodney Bennett consiste em três peças e representa uma gradual subida de exigência em relação às possibilidades do instrumento, com a intenção de conhecer progressivamente a problemática da escrita para guitarra:

- *Impromptus* (1968);

  - aproximação;

  - serviu como um grupo de pequenos exercícios de aproximação do compositor ao instrumento[298] e da tentativa de exprimir as técnicas dodecafónicas na guitarra, mas numa amplitude mais curta, em relação à técnica instrumental. Nota-se um certo receio de colocar notas que não se possam realizar. O resultado é uma pequena peça serial, acessível ao nível intermédio;

- *Concerto para Guitarra e Orquestra* (1970);

  - elaboração;

---

[295] Lutyens, Elisabeth (1906-1983), compositora inglesa, uma de figuras importantes de serialismo no seu país.

[296] Boulez, Pierre (n. 1925), maestro e compositor francês.

[297] Curso de verão durante os anos cinquenta, ligado a Boulez, Stockhausen, Nono, Maderna e outros.

[298] Facto indicado pelo próprio compositor (Tosone, 2000, p.67, tradução livre).

- aprofundou o conhecimento do registo, obtendo um melhor resultado no conhecimento da técnica do instrumento. Os métodos composicionais foram usados com total liberdade, devido ao facto de ser uma obra de música de câmara;

- *Sonata* (1983);

- superiorização;

- um dos exemplos de maior sucesso no resultado composicional em relação à exploração do registo e das possibilidades técnicas em todo o repertório escrito para guitarra. Obra com extrema dificuldade de execução que elevou o nível instrumental.

4.4.2. Ideia e cronologia

A *Sonata para Guitarra* foi composta em 1983, e editada[299] por David Leisner[300]. Antes da sua publicação pela *Novello & Co.*[301], foi editada uma segunda vez por J.B. e estreada[302] no dia 17 de Julho de 1985. É uma das raras obras do compositor que não foi encomendada, e da qual o próprio diz:

> *Sempre quis escrever música que as pessoas precisassem. Os Impromptus foram comercialmente gravados seis vezes. Não digo isto para me lisonjear, mas para notar de que as pessoas realmente precisavam dessas peças. Existem três gravações*[303] *comerciais*[304] *da Sonata, que é uma obra relativamente recente e muito difícil. É uma obra extensa, e isso diz-me algo: não necessariamente de que seja música admirável,*

---

[299] Jim Tosone: "Bream did the final editing and fingering."
R.R.Bennett: "Yes. But the original editing and fingering was done with (guitarist-composer) David Leisner who was enormously helpful." (excerto do livro "*Classical Guitarists: Conversations*" de Jim Tosone (2000, p.68).

[300] Leisner, David (n. 1953), guitarrista canadiano.

[301] Chester Music & Novelo & Co. Ltd.

[302] Festival de Música de Cheltenham.

[303] Uma das gravações foi realizada pelo autor deste texto (NAXOS, 2002.*Laureate Series. No 8.557038).*

[304] A gravação do Bream, realizada pela BBC (1986), não foi comercializada em CD.

mas música que as pessoas precisavam, e isso é o que eu quero.[305] (Balmer,2006, tradução livre)

4.4.3. Linguagem e forma

A criação do *opus* para guitarra de Rodney Bennett acompanhou a passagem do compositor do sistema dodecafónico ao *tonalismo,* e a *Sonata* está situada exatamente, entre dois polos, pertencendo ao período que Bennett chama "more or less serialism"[306]*.* O próprio diz sobre essa metamorfose:

O facto de ter abandonado, de alguma forma, o serialismo, aconteceu devido a vários fatores, depois de o usar durante anos. O que me fez acabar com a técnica foi quando comecei uma peça para flauta e cordas, em memória de um amigo, um pianista de jazz[307] *que conhecia, e que tinha um estupendo sentido harmónico. Em vez de começar com a fórmula, pensei 'de que música é que ele gostaria'. De repente, comecei a escrever um género de música diferente, um que não está nem aqui nem ali quando o ouves, mas, para mim, isso foi uma transformação importante. Claro que a minha música não entrou numa corrente sem qualquer controlo; mas, isso significava que eu já não pensava em séries na minha música a partir de 1983 e adiante.*[308] (Bosman, 1985, p. 19, tradução livre)

Para enfatizar isso, Susan Bradshaw (1984, p.381, tradução livre) sublinha que Rodney Bennett começa a explorar uma harmonia mais ampla, com ênfase em estruturas seriais nela intrínsecas, mas, a própria harmonia já não está necessariamente ligada à série dodecafónica. A técnica serial

---

[305] I always wanted to write music that people needed. The Impromptus have been recorded commercially about six times. I'm not saying this to blow my trumpet; I'm saying that people really wanted those pieces. And there are actually three commercial recordings of the guitar Sonata, which is a relatively recent piece and it's very difficult. It's a big piece, and that tells me something: not necessarily that its wonderful music, but it's music that people needed, and that I want.

[306] Segundo Susan Bradshaw (1931-2005) (1984, p.382).

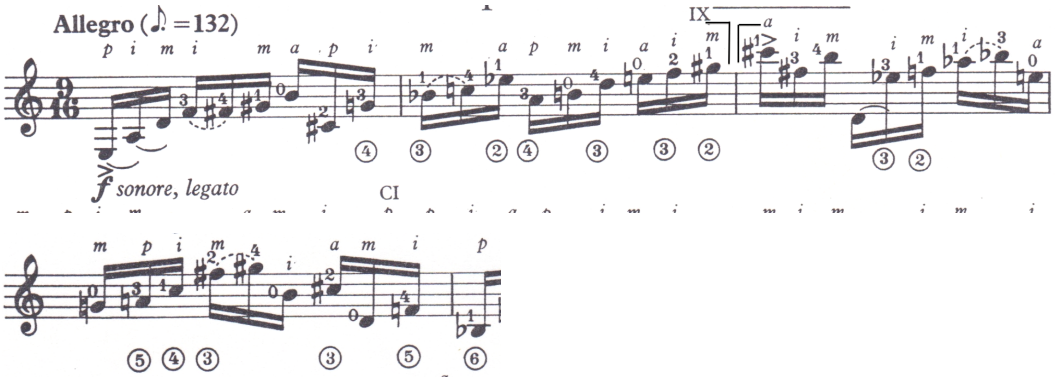
[307] *Memento* para Flauta e Cordas*,* in Memoriam Pat Smythe.

[308] It so happened that I had more or less abandoned serialism for various reasons after years of using it. What made me break with the technique was when I began a piece for flute and strings in memory of a friend, a jazz pianist I knew with a wonderful harmonic sense. Instead of starting with a formula I thought 'what music would he have liked.' And suddenly I began writing a different kind of music, which is neither here nor there when you hear it, but for me was a very important turning. Of course my music didn't turn into a flow not governed by anything; but it meant that I was no longer conscious of a series in my music from about the beginning of 1983 onwards.

continua a ser aplicada, mas já não é possível prever a natureza do material, por ele ser, agora, mais flexível[309]. Segundo Bradshaw, a *Sonata* representa...

> (...) *mais uma obra substancial e virtuosa, cujo primeiro andamento, em modo de* toccata*, demonstra claramente a ilustração da maneira como o grupo de 18 notas é manipulado, aplicando os procedimentos tipicamente seriais de inversão e transposição.*
>
> *Neste caso, é bem visível que somente mudou a natureza do material inicial, e não o uso subsequente em este que é posto. Tal como o andamento inicial de* Love Songs[310]*, que surge da transposição sequencial de dois acordes, esta melodia de 18 notas (ex. 4.4.3.1) é estendida através do processo da transposição, aplicado três vezes antes de começar a mudar a sua forma rítmica.*[311] (tradução livre)

ex.4.4.3.1. (*Sonata*, edição de Novello & Co.)



Igual à forma de uma flecha, essa melodia continua a desenrolar-se em sucessão, usando todas as notas que fazem parte da sua composição intervalar antes de começar a próxima rotação e criação de acordes das notas que chegaram até esse momento na série. Obviamente, não existe aqui mais liberdade para enganar o sistema do que com a série no sentido tradicional. E este material é uma série e não um tema, devido ao facto de que o material melódico, em breve, começa a ser colocado fora do alinhamento com os padrões rítmicos da toccata*, para que a configuração das conexões entre o início do*

---

309 (...) a much broader harmonic field – one with a continued emphasis on serial structures, certainly, but no longer necessarily tied to the chromatic rotations of a twelve-note row. In other words, while serial procedures remain paramount, it is impossible to predict the nature of the material to which they are now being applied and the material is a great deal more flexible in itself.

310 *Lovesongs* para Tenor e Orquestra (1982-4).

311 The *Sonata for Guitar* is another substantial virtuoso piece whose toccata-like first movement offers a clear illustration of the way in which an 18-note row is manipulated according to the typically serial procedures of inversion and transposition. In this instance it can be seen clearly that it is only the nature of the initiating material that has changed, not the subsequent uses to which it is put. Just as in the opening movement of *Lovesongs*, which arises from the sequential transposition of two chords, this 18-note melody is extended through being transposed three times before it starts to shift its rhythmic shape.

material da série e o começo da nova frase rítmica se separem logo quando a música comece a desenvolver-se.[312] (idem, p.383, tradução livre)

A *Sonata* é composta por quatro andamentos, seguindo o exemplo do ciclo das sonatas clássico-românticas do início do século XIX:

- *Allegro* ;
- *Lento* ;
- *Vivo;*
- *Fantasia: allegro.*

O dualismo do termo *Sonata* reflete-se nos três primeiros andamentos, enquanto *Fantasia: allegro* é o ponto de síntese dos elementos de todos os andamentos anteriores, livremente ordenados, repetidos e improvisados. Os elementos contrastantes em cada andamento são:

- *Allegro* (virtuoso *sonore* - lírico *calmo*);

- *Lento* (*declamato e poco rubato*[313] - *cantabile e marcato, meno rubato*);

- *Vivo* (*piano, ma deciso* - *pochíssimo meno, grazioso*).

Allegro, apesar do seu material contrastante, deixa a impressão de um *rondeaux*, porque a justaposição de dois elementos é repetida várias vezes na mesma ordem, com exceção da secção *Lento*, onde se sobrepõem os dois elementos. As secções são ordenadas desta maneira:

- A - B - A (espelho) - B (espelho) - C (1. síntese de A e B, criando um material novo) - D (síntese de três secções) - (2. síntese de A e B) - Coda;

---

[312] Just like arrow, it continues to unfold in succession, using all the notes that make up its intervallic formation before starting on the next rotation and forming chords from the notes due at the point arrived at in the series. There is obviously no more freedom to cheat the system here than with a row in the traditional sense. And this material is a row, not a theme, since the melodic material soon gets thrown out of alignment with the rhythmic pattern of the toccata, so that associations setup between' the beginning of the row material and the start of a new rhythmic phrase drift apart as soon as the music begins to develop.

[313] *Recitativo* veemente, segundo Rodney Bennett (Chester & Novello programme notes).

Lento foi escrito em forma de *rondeaux* clássico com os três recitativos veementes[314] (A), separados por duas melodias líricas atonais harmonizadas (B). Cada secção A é interligada com a respetiva secção B por uma melodia tonal *solo*. *Vivo* é um *scherzo* rítmico que tem um *trio* mais contemplativo e íntimo. As secções são:

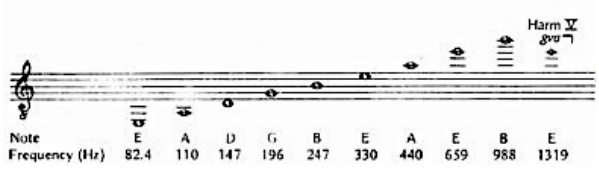
- A - B - A - C (*trio*) - D (A e C sobrepostos + B) - A;

Fantasia: allegro tem as seguintes secções:

- A (A de *Allegro* + A de *Lento*);
- B (C de *Allegro*, interrompido com o motivo dramático do A de *Allegro*);
- C (2.A de *Vivo* + 2.A de *Lento*[315]+ 3.A de *Vivo* + 2.A de *Lento*[316], terminando com o motivo do A de *Allegro*) ;
- Coda (coda de *Allegro*, três vezes interrompida por acordes que deixam uma impressão tonal);

O registo do instrumento explorado na obra é da amplitude de quatro oitavas:

ex.4.4.3.2.



[314] Segundo Rodney Bennett (Chester & Novello programme notes).

[315] Primeira parte da secção, transposta meio-tom abaixo da secção do *Lento*.

[316] Segunda parte da secção, transposta meio-tom abaixo.

4.4.4. Processo editorial n.º1

Considerando as informações da análise da forma da Sonata e do uso do registo instrumental, compreende-se que o compositor estava à vontade com a exploração de todas as oitavas da guitarra, na afinação normal, usando técnicas composicionais serialistas. No livro de Tosone (2000, p.70/78), encontramos duas referências importantes em relação à problemática principal deste trabalho:

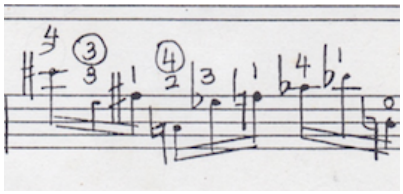
- Rodney-Bennett sublinha que a colaboração com um intérprete competente é de extrema importância, comparando o processo de digitação instrumental com a leitura de *Braille*[317]. Indica que é importante consultar o guitarrista de modo a poder ver o que funciona no instrumento e o que não faz sentido;[318]

- David Leisner constata que "forneceu as digitações de ambas as mãos e que mudou poucas notas".

Pela análise da cópia do manuscrito da *Sonata*, foram encontrados os seguintes mecanismos de aplicação da digitação na obra, que enfatizam a influência do intérprete na sua criação:

4.4.4.1.*Allegro*

ex.4.4.4.1.1.



- o uso da técnica *nota por corda* no *sonore, legato*, (secção A) nos intervalos maiores que a segunda[319], distribuído por agrupamentos de três

---

317 Sistema de leitura para deficientes visuais.

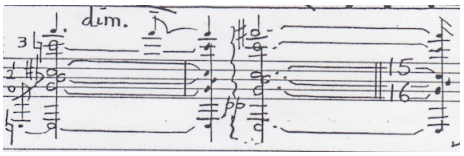
318 Rodney-Bennett: *It is immensely important for young composers to be in touch to get hands-on experience with the instruments they're writing for. And to have players talk about the instrument and tell them about the technique and what does and what doesn't work.*(...) *Guitar music comes from the players, not only composers. There wouldn't be a guitar repertoire if it weren't for Julian Bream. It's very important that guitarists be in touch with composers, encourage them to write and how to write for the instrument.*(...) *It's* (digitação) *like it was written out in Braille., as though you couldn't possibly play it unless your fingers did exactly those things. The violin, viola, cello and double bass all work the same across the strings, but no string player would be able to read string music if it was written like guitar music. Guitarists have to be told every finger in both hands and every string to play on. They are only reading one stave, for goodness sake!*

319 Devido ao posicionamento da mão esquerda, em certos casos é possível usar a segunda maior em duas cordas, como exemplificado neste excerto.

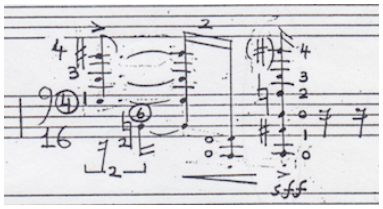
notas. Produz um maior efeito de ressonância do instrumento[320] em todas as oitavas;

ex.4.4.4.1.2a.

ex.4.4.4.12b.

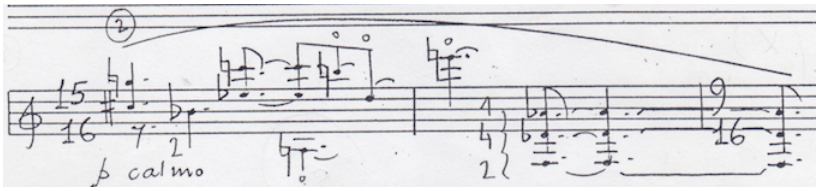


ex.4.4.4.1.2c.



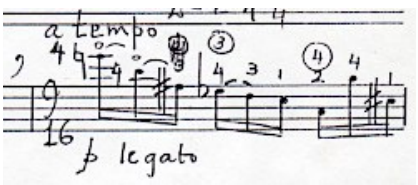
- os acordes com quatro notas ou mais, foram cuidadosamente estudados e elaborados, demonstrando um conhecimento avançado do instrumento;

ex.4.4.4.1.3.



- aplicação de harmónicos naturais da guitarra, misturados com notas reais, o que aumenta o aproveitamento da linha de expressão (secção B);

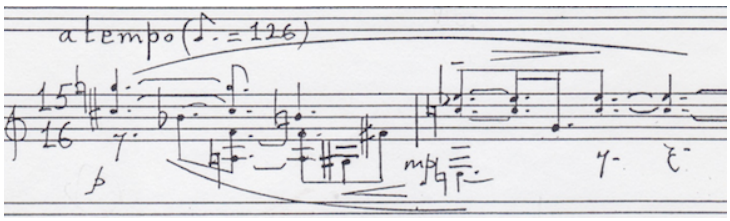
ex.4.4.4.1.4.



[320] O grau extremo de dificuldade técnica deve-se ao facto de que a série não para de se mover, desde a primeira nota, a mais grave do registo, até a nota sol# na oitava mais aguda, em *tempo* rápido.

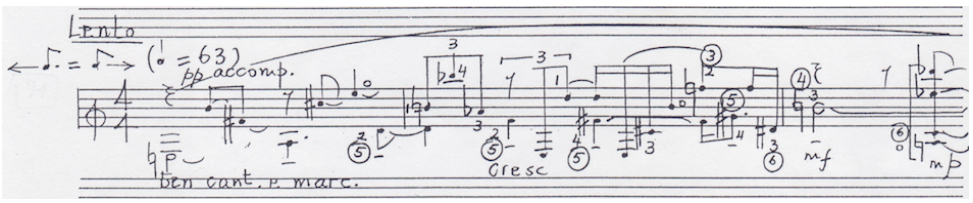
- o uso de harmónicos na secção A (espelho) de modo a sublinhar *p legato*[321]. Esta é uma das secções tecnicamente mais difíceis em toda a obra;

ex.4.4.4.1.5.



- uso avançado do arpejo na inversão da secção B;[322]

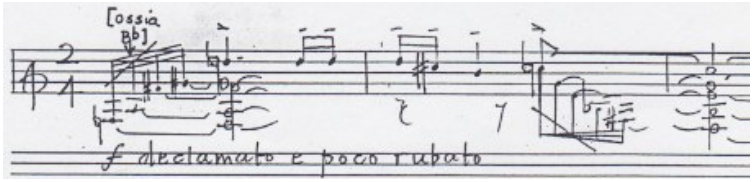
ex.4.4.4.1.6.



- a série, harmonizada na base de cruzamento de vozes, seguindo o método *nota por corda*, de modo a obter melhor *legato* e sonoridade de harmonia. Exemplo revolucionário da escrita para guitarra devido à grande amplitude do registo. É realizada uma sequência que explora todo o braço do instrumento.

4.4.4.2. *Lento*

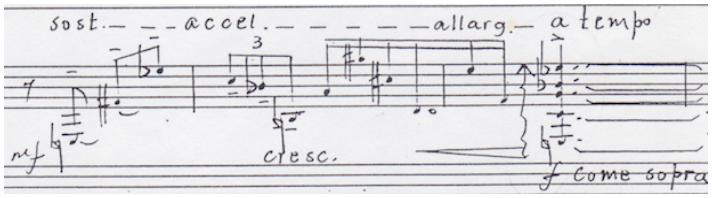
ex.4.4.4.2.1a.



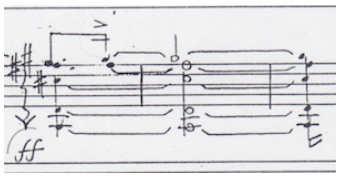
[321] Existe a possibilidade de que a dinâmica (p) desta secção tenha sido influenciada pelos harmónicos.

[322] Arpejo ritmicamente definido.

ex.4.4.4.2.1b.

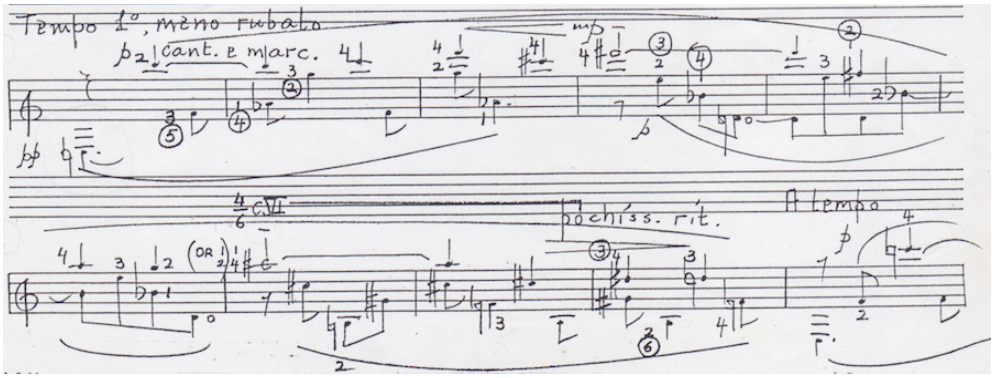


ex.4.4.4.2.1c.



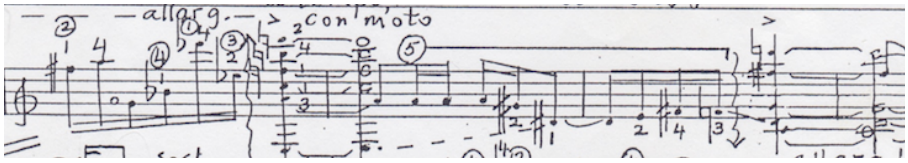
- múltiplos modos do arpejo, tocados em várias direções, sublinhando o caráter recitativo;

ex.4.4.4.2.2.



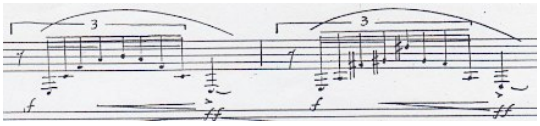
- linha melódica larga em *legato*, com notas compridas, abrangendo um registo amplo. Harmonização desenvolvida sem cruzamento de vozes. Efeito sonoro que relembra a técnica de instrumentos de tecla. Sucesso da digitação;

ex.4.4.4.2.3.



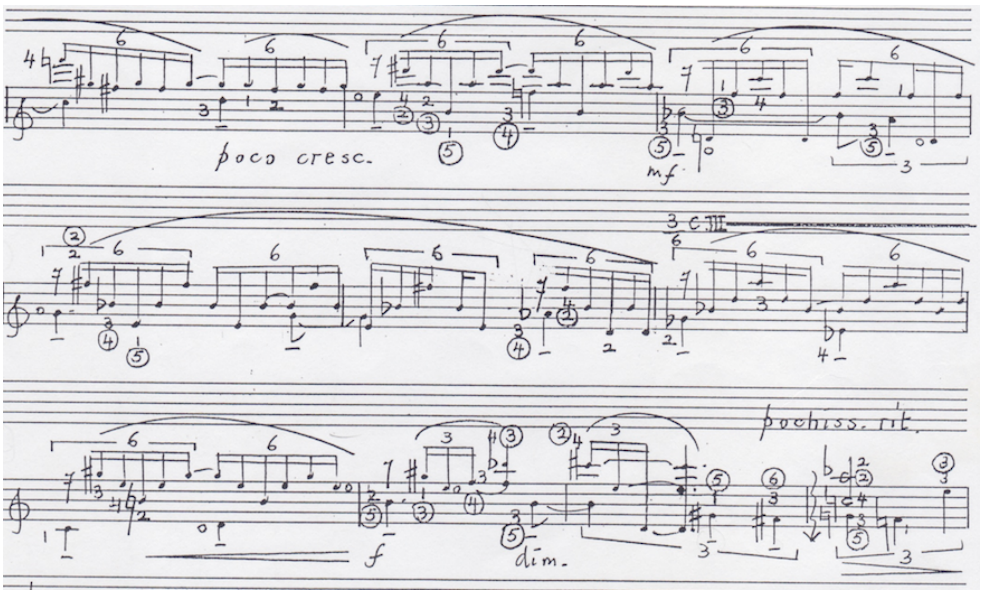
- harmonização densa da melodia, que está nas vozes interiores. Acordes cuidadosamente elaborados e escritos;

ex.4.4.4.2.4.



- técnica de arpejos, usada por Villa-Lobos no seu Estudo N.º 11;[323]

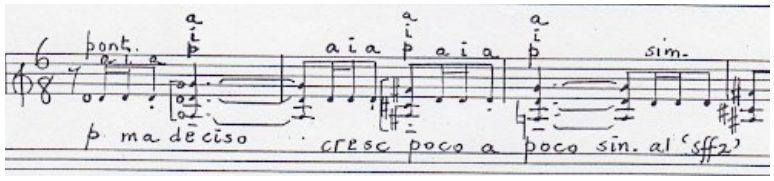
ex.4.4.4.2.5.



- melodia da secção A invertida, presente na voz interior, com um som semelhante ao violoncelo. Harmonização ampla, baseada no cruzamento de vozes por arpejo figurado. Toda esta secção representa uma evolução na técnica da guitarra, com a digitação da mão esquerda de extrema dificuldade;

4.4.4.3. *Vivo*

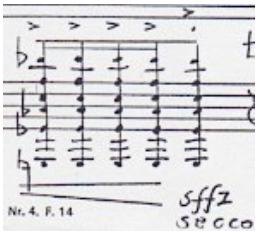
ex.4.4.4.3.1.



- uso avançado da técnica de mão direita;

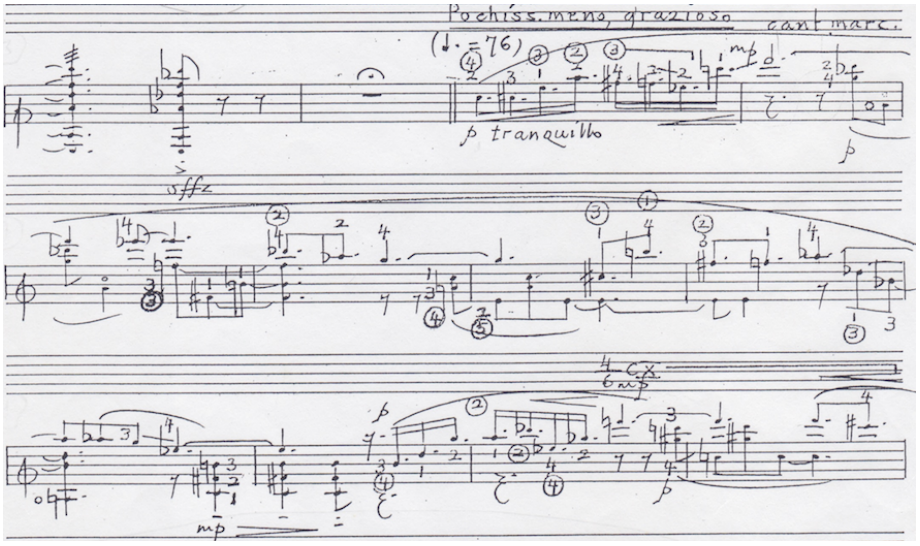
[323] Douze Études (1952), Max Eschig.

ex.4.4.4.3.2.



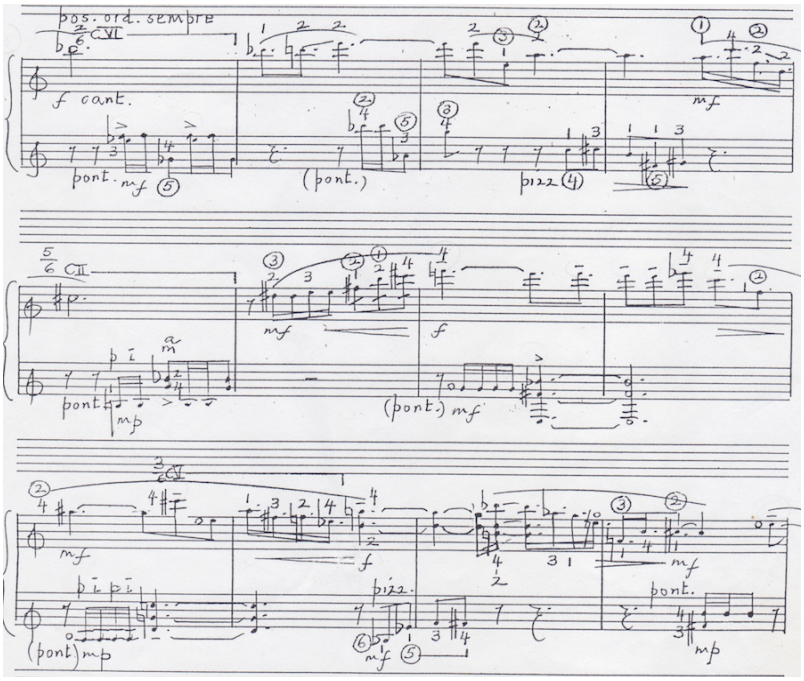
- uso da técnica de *rasgueado*;

ex.4.4.4.3.3.



- mais uma linha melódica ampla, harmonizada. Digitação avançada;

ex.4.4.4.3.4.



- exemplo de um maior sucesso de síntese composicional com o instrumento no processo de adaptação. Dificuldade extrema de realização.

4.4.4.4. *Fantasia: allegro*

Este andamento sintetiza um cruzamento de todas as técnicas composicionais evidenciadas anteriormente. Provavelmente, por esse motivo, é um andamento tecnicamente mais fácil que os outros, devido ao conhecimento de elementos e métodos de digitação.

4.4.5. Contribuição de David Leisner

No livro de Tosone (2000, p.78), Leisner[324] indica as três importantes características da *Sonata* sob o seu ponto de vista:

- nexo completo da estrutura;
- orquestração;[325]
- indicações metronómicas detalhadas.

A sua intenção de preservação do texto reflete-se no seguinte comentário:

> *Fiz poucas alterações de notas. A minha abordagem geral neste tipo de atividade é a de incomodar o menos possível. Julian tem tendência para ser mais criativo. Nalgumas vezes, isso é genial, noutras distancia a obra da intenção do compositor. Contudo, Julian*

[324] Tosone, p.78, tradução livre.

[325] Richard is also a wonderful orchestrator. That is true not only of his orchestral works but of the Sonata. There is orchestration going on throughout it. In other words, he knows what each note sounds like in different places on the fingerboard and he uses that to create a certain timbre atmosphere. It's quite a remarkable gift.

está consciente disso e quando o faz, é para que a obra seja mais exequível.[326] (idem, p.78, tradução livre)

Sobre a interpretação mais adequada à visão do compositor, Leisner sublinha a importância da leitura de ritmo e tempo, precisa e exata. Na sua opinião, "Rodney Bennett vai sempre ultrapassar as regras da técnica serial de modo a poder conseguir os objetivos de lirismo e som que procura"[327] (idem, p.79, tradução livre). Fica clara a sua impressão da grandiosidade da peça, que "acredita que será reconhecida como obra-prima do repertório para guitarra". (idem, p.80, tradução livre)

4.4.6. Edição final

Nas intervenções de J.B. encontram-se claros elementos de simplicidade e alívio da enorme dificuldade e tensão que a *Sonata* carrega. As suas sugestões são confortáveis para o intérprete, mas nalgumas situações, modificam o texto. Isso pode ser visto, de alguma forma, como represália da sua relação com o compositor, porque Tosone observa que "Bream descreve Rodney Bennett como o perfil do compositor a quem é impossível sugerir algo, alguém que deixa a impressão de que sabe exatamente o que faz, e não aceita cordialmente as alterações sugeridas"[328] (idem, p.68, tradução livre). Por outro lado, o raciocínio de Bream reflete-se, com a honestidade de um grande músico, na sua constatação:

Com a música contemporânea, o intérprete precisa de ter uma opinião musical sobre a respetiva peça, de modo a poder apresentá-la ao público. O instrumentista precisa de sentir profundamente a obra e procurar o caráter da música. Eu não sou um músico analítico; tento fazer as coisas instintivamente. Às vezes faço mal. Mas, quando faço algo, faço-o com convicção. Só assim é que tenho uma oportunidade razoável de

---

[326] I made only a few note changes. My overall approach to this kind of work is to get in the way as little as possible. Julian tends to be a bit more creative. Sometimes it's genius and sometimes it moves the work away from the composer's intention. But, Julian is aware of that and feels that when he does it, he's making the piece more playable.

[327] Richard will always bend the rules of serial technique to achieve the lyrical and sonic goals he is striving for. That's one of the reasons why I think his works will last.

[328] Bream describes you as the kind of composer that you can't suggest things to, that you give people the feeling you know exactly what you're doing and don't take kindly to suggested alterations.

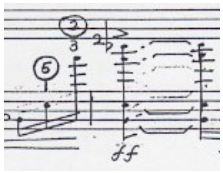
comunicar e convencer o público de que vale a pena ouvir a peça.[329] (Tosone, p.76, tradução livre)

Salvo algumas situações, as alterações que Bream aplicou na versão publicada da *Sonata*, têm algumas características determinantes:

- redução de notas nos acordes mais difíceis de realizar;
- alteração de oitavas;
- uso de harmónicos, como substituição de notas reais;
- aplicação de *ossia* como única alternativa;
- digitações modificadas com intenção de idiomatizar a sua visão instrumental da obra.

As intervenções do texto, realizadas por Bream são as seguintes:

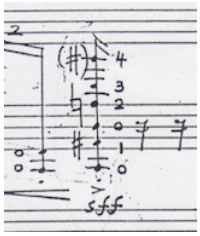
ex.4.4.6.1a.



ex.4.4.6.1b.

- A nota *fa* é transposta uma oitava abaixo, realizando o acorde na posição mais baixa na guitarra (Xª), de modo a evitar a subida para uma posição longínqua (XVª) e consequente dificuldade técnica. É adicionada a nota *do* na 2.ª corda, para a realização do acorde com arpejo;

ex.4.4.6.2a.

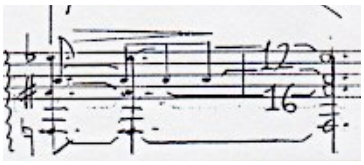


ex.4.4.6.2b.

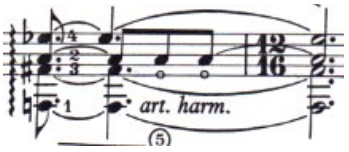
[329] With contemporary music, the performer must first have a musical point of view about the work to communicate it to an audience. The player has to feel the music deeply and to search for the character of the music. I'm not an analytical musician; I tend to do these things intuitively. And sometimes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

- o acorde é reduzido devido à sua dificuldade. Essa solução não sublinha o seu lugar importante na forma, que é o culminar de toda a secção A. Nota *re* da semicolcheia anterior foi eliminada;

ex.4.4.6.3a.

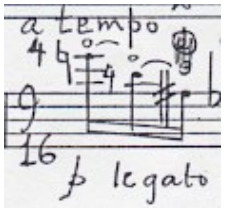


ex.4.4.6.3b.

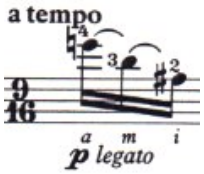


- as notas *la*, da voz interior, são tocadas em forma de harmónicos, provavelmente, por uma questão de instrumentação (orquestração);

ex.4.4.6.4a.

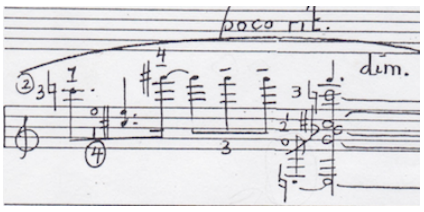


ex.4.4.6.4b.

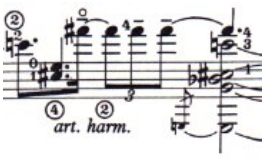


- os harmónicos usados na secção A (espelho) são eliminados[330]. A solução é mais fácil, mas não contribui para a ideia original do caráter suave desta secção;

ex.4.4.6.5a.



ex.4.4.6.5b.

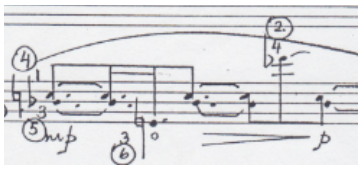


- as notas *fa*, no soprano, são tocadas em forma de harmónicos, aumentando assim a duração da nota *mi*, usada na 1.ª corda.

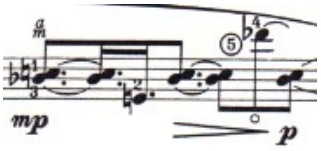
[330] N.e.: salvo o motivo do compasso n.º 41, tecnicamente mais fácil.

Seguramente, havia outras possibilidades de resolver esse problema sem qualquer alteração;[331]

ex.4.4.6.6a.

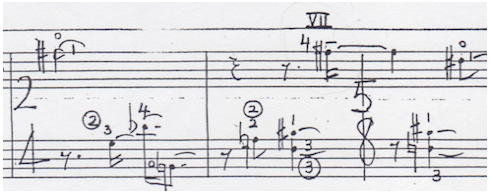


ex.4.4.6.6b.

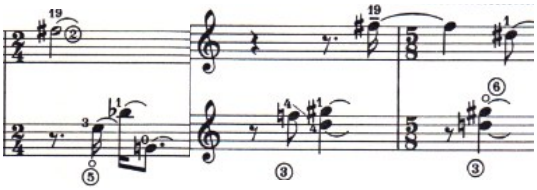


- o harmónico da nota *mi* é eliminado. A nota *rebemol* é realizada como harmónico da mesma frequência. A intervenção compreende-se pelo facto de não haver tempo para deslocar a mão direita, no modo de poder realizar o harmónico de *mi*;

ex.4.4.6.7a.

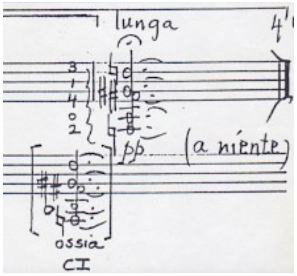


ex.4.4.6.7b.

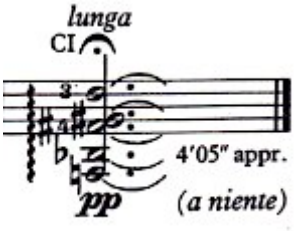


- a nota *mi* e uma das notas *sol#* na pauta de baixo, são realizadas em forma de harmónico. Isso vai contra a ideia original, que apresenta, somente, as notas da pauta de cima como uma voz separada, inteiramente feita de harmónicos;

ex.4.4.6.8a.



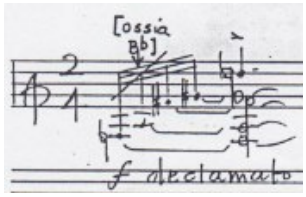
ex.4.4.6.8b.



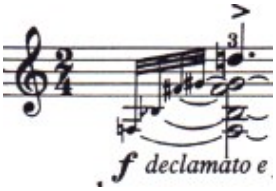
[331] O motivo realizado na IXª posição resolve esse problema.

- *ossia* é apresentada como a única possibilidade, devido à maior facilidade da sua realização, em comparação com a primeira versão;

ex.4.4.6.9a.

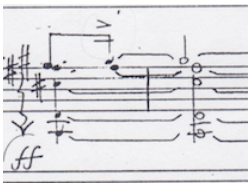


ex.4.4.6.9b.



- a mesma situação é aplicada no início de *Lento*;

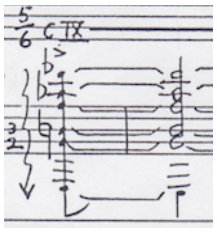
ex.4.4.6.10a.



ex.4.4.6.10b.

- nota *fa#* é eliminada da semicolcheia;

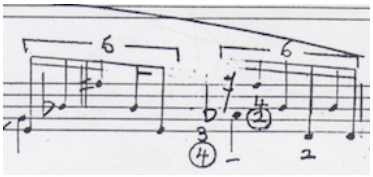
ex.4.4.6.11a.



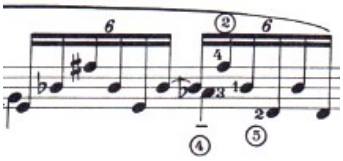
ex.4.4.6.11b.

- transformação do acorde, devido à transposição das notas *fa* e *labemol*. A facilidade é a causa da intervenção;

ex.4.4.6.12a.

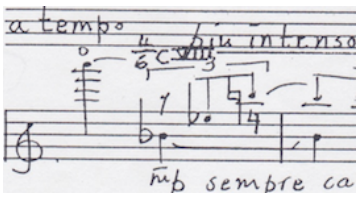


ex.4.4.6.12b.

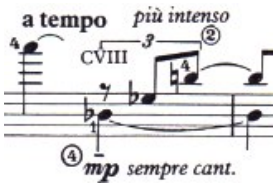


- adição da nota *sibemol*, de modo a evitar a interrupção da figuração do acompanhamento;

ex.4.4.6.13a.

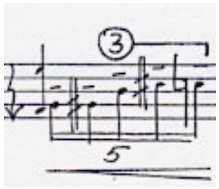


ex.4.4.6.13b.

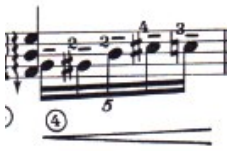


- o harmónico da nota *la* é eliminado, sem razão aparente. Sem ele, é impossível prolongar a nota, como indicado pela ligadura;

ex.4.4.6.14a.

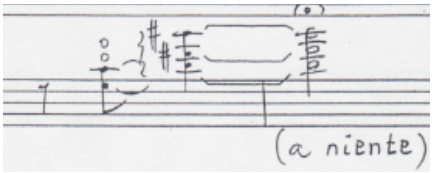


ex.4.4.6.14b.



- inclusão da nota *si*, de modo a se poder concretizar o arpejo em quatro cordas seguidas;

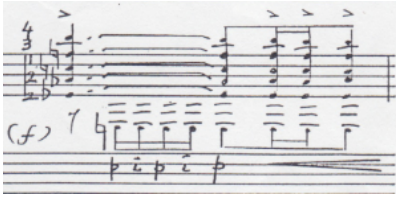
ex.4.4.6.15a.



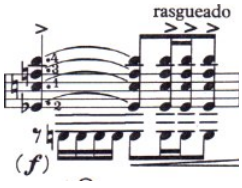
ex.4.4.6.15b.

- o acorde de três notas é tocado com harmónicos que soam uma oitava acima do registo inicialmente pensado pelo compositor;

ex.4.4.6.16a.

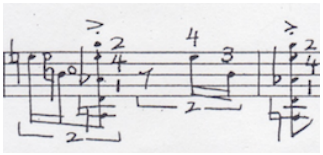


ex.4.4.6.16b

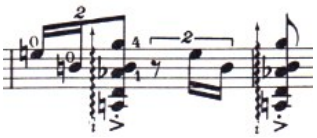


- é retirada a nota *labemol* do acorde repetido, devido à dificuldade na mão esquerda;

ex.4.4.6.17a.

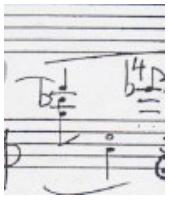


ex.4.4.6.17b.



- a nota *mi* do acorde é substituída pela nota *si*, devido a uma maior facilidade na mão esquerda;

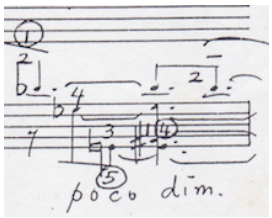
ex.4.4.6.18a.



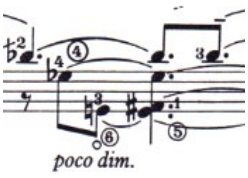
ex.4.4.6.18b.

- nota *sol* é usada em forma de harmónico, devido à sua duração e ao *legato*;

ex.4.4.6.19a.

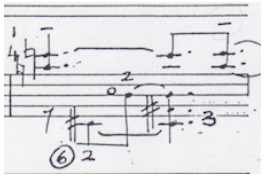


ex.4.4.6.19b.

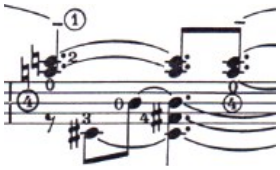


- nota *mi* é realizada em forma de harmónico;

ex.4.4.6.20a.

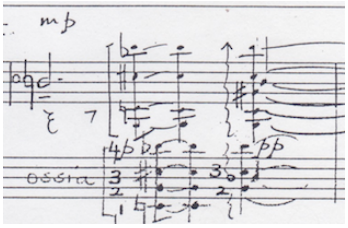


ex.4.4.6.20b.



- as duas notas *la* são, também, tocadas como harmónico;

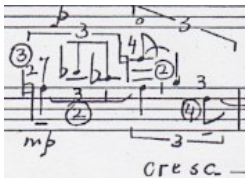
ex.4.4.6.21a.



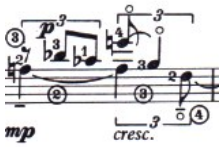
ex.4.4.6.21b.

- *ossia* é apresentada como a única possibilidade, apesar de o acorde original ser possível de realizar;

ex.4.4.6.22a.

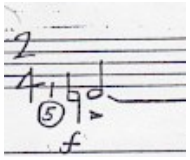


ex.4.4.6.22b.

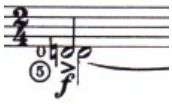


- a nota *sol* é apresentada em forma de harmónico: uma solução que não favorece a duração da nota *fa*, presente na voz inferior;

ex.4.4.6.23a.



ex.4.4.6.23b.



- é incluída mais uma nota, em *unisono*, realizada numa corda diferente, fortalecendo a expressão e a dinâmica.

Ao analisar os dois textos existentes, sobressai a aplicação de duas digitações/dedilhações significativamente diferentes como sugestões para interpretação da *Sonata*, facto que sublinha ainda mais uma necessidade de tratar a digitação como uma mera indicação e, de preferência, em menor número possível. Ela deve ser um espelho de intenções do compositor, acordadas em relação ao respetivo resultado sonoro do texto musical. Uma vez mais, sublinha-se importância de resolução de todas as situações de dúvida sobre a aplicação do texto do compositor ao instrumento no processo editorial.

4.5. Abordagem

Sobre a sua abordagem de música contemporânea para guitarra (Palmer, 2009, p.84), Julian Bream sublinha que a simplificação e a realização do material não é a sua unica prioridade mas também o fornecimento de digitação minuciosa, ou seja, "especificar que dedos devem tocar que notas". Compreende-se a sua preocupação com uma definição tímbrica, de articulação e de caráter uma vez que existem tantas possibilidades na guitarra que podem criar dúvidas sobre realização do texto em relação à intenção de compositor:

> *É porque na guitarra, uma digitação pode radicalmente mudar a textura do som, muito mais que em todos os outros instrumentos. Se se conhece o compositor intimamente, e se trabalhou com ele numa peça em particular e conheceu a sua linguagem musical, como ele quer que isso soe, uma digitação é de vital importância de modo a poder revelar o caráter e timbre desse som.*[332]

Repara-se uma referência de Bream ao modelo familiar de colaboração, provavelmente o modelo em que se sentia capaz de transmitir as suas ideias aos compositores de uma forma mais espontânea. Uma outra questão importante que se revela aqui é o momento de desenvolvimento da guitarra como instrumento académico. Hoje em dia considera-se que um guitarrista que termine o curso superior seja capaz de encontrar as suas próprias digitações e o idioma em relação à análise de obras. O conhecimento geral e a aplicação de ciências musicais está mais enraizado hoje do que 30 anos atrás. Num ponto, Bream tem razão: na importância da escolha da digitação que vai definir o idioma usado na abordagem da obra, e sua consequente repercussão no processo de colaboração com compositor:

> *Algumas pessoas dizem que ponho demasiadas digitações nas minhas edições de novas obras. Mas uma maioria de guitarristas ainda não está habituada a tocar música moderna com a mesma facilidade de um pianista, então suponho que a minha digitação os vai ajudar um pouco, além de poupar tempo. A consideração principal é simplesmente*

---

[332] Because on the guitar, the fingering that you use can radically change the texture of the sound, far more so than on almost any other instrument. If you know a composer's work Intimately, and you've worked with him on a particular piece so that you know his musical language, how he wants it to sound, the fingering is vitally important in order to reveal the character and colour of that sound. (idem, p.84/85, tradução livre)

a seguinte: eu passei pelo processo de interpretação musical com compositor, e digitação relevante que escrevo é uma reflexão direta dessa interpretação.[333]

É interessante observar uma autorreflexão do próprio Bream no seu comentário sobre a abordagem da obra *Hill Runes* (1981) de Peter Maxwell Davies[334]:

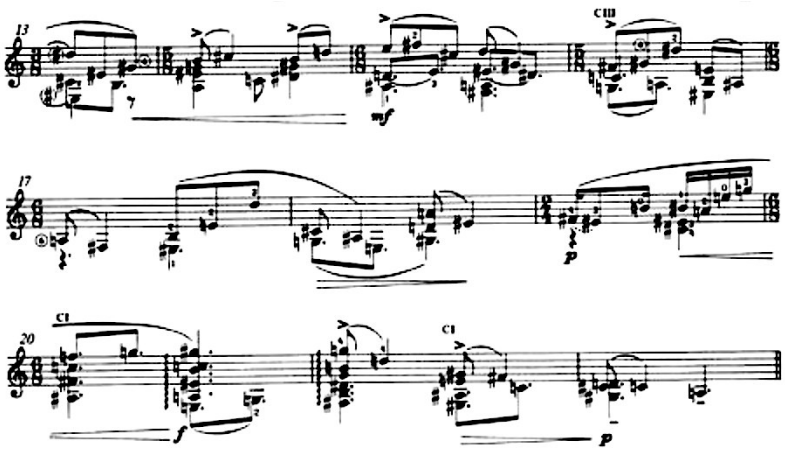
Estive na Suiça quando ele terminou [a obra]*, e pedi-lhe para que ma enviasse* [...]. *E quando olhei para a disposição da peça, pensei que a abertura fosse mal-humorada e baixa, com todas as formas de ritmos curiosos, dois contra três, que eram complicados* [...]. *Depois de ter encontrado* [...] *algumas maneiras alternativas de executar essas tacadas de truque, fui ter com o Max e disse-lhe que algumas passagens simplesmente não iriam funcionar. E ele disse, bem, e porque não? Ele sugeriu algumas adaptações menos significantes que, na verdade, não ajudaram muito, para ser sincero; pelo menos, não achei que soassem de uma forma musicalmente convincente como frases originais quase impossíveis. Então passei umas boas duas semanas sem fazer nada mais que estudar esta obra. Peguei nas passagens difíceis e transformei-as em exercícios para mim próprio, porque havia nelas tantas figurações pouco comuns que eu nunca tinha encontrado antes, certas combinações de dedos movimentando-se através de cordas, das quais eu poderia fazer, de facto, um bom estudo desses problemas e, ao fazer isso, melhorar a minha técnica. E quando o fiz, comecei a ficar interessado na música, na forma musical que ele queria. E, depois disso, comecei a ver o timbre musical que ele tinha em mente; inflexões rítmicas, pathos, melancolia, humor, drama — todas essas emoções humanas que nada têm a ver com abstração de notas na folha de papel. E somente* nesse *instante, porque eu já podia tocar a peça com os meus dedos, dado os mecanismos estarem a funcionar, compreendi finalmente o que a música e que o Max afinal queriam dizer. Reconhecidamente, ele tinha escrito exatamente o que queria; mas eu não podia reanimar essa peça e pôr a comunicar com a música para outras pessoas até não ter encontrado forma de executar o que ele queria, não somente notas, mas todo*

[333] Some people say I put too much fingering into my editions of new works. But most guitarists are still not used to playing modern music with the same facility say as a pianist, so I just assume that my fingering will give them a little help as well as saving them time. The main consideration is simply this: I have gone through the musical interpretation with the composer, and the relevant fingering is the direct reflection of that interpretation. (idem, tradução livre)

[334] Maxwell Davies, Peter (n. 1934), maestro e compositor inglês.

o espírito da obra. E a chave principal para a compreensão inicial da minha parte, [sic] *era encontrar a digitação certa.*[335]

ex.4.5.1. (*Hill Runes* de P.Maxwel Davies)



Neste comentário pode observar-se um dos fatores essenciais da problemática do processo editorial na música para guitarra: uma primeira reação de um instrumentista a hostilidades abertas da composição em relação à adaptação de um instrumento com bases clássico-românticas à música contemporânea. É esse o instinto natural dos compositores de nosso tempo: ver o instrumento, abordá-lo por seu próprio prisma e adaptá-lo ao seu pensamento musical. Num caso oposto, J.B. indica o exemplo do Henze (idem, p.84) e da sua capacidade de reescrever a sua música sem perder a sua forma original ou inspiração logo depois de a ouvir na guitarra e de, durante esse processo, não se limitar a usar piano. Henze compreendia a técnica da guitarra de forma imediata uma vez que o problema lhe tivesse sido exposto. J.B. exprime que sente um desafio particular ao conseguir apresentar obras substanciais e de larga forma ao público com sucesso. Além disso,

---

[335] I was in Switzerland when he finished it, so I asked him to send it to me [...]. And when I looked at the layout of the piece, I thought the opening was sort of grumpy and low, with all sorts of curious rhythms, two against three, which were tricky [...]. After I'd got down [...] some alternative ways of playing these tricky hits, I went to see Max and said some of these passages are just not going to work out. And he said, well, why not? He suggested some minor adaptations which weren't really much help to be honest; at least, I didn't think they sotIncled as convincing musically as the original almost unplayable phrases. So I spent a solid two weeks doing nothing else but learning that piece. I took the difficult passages and turned them into exercises for myself, because there were so many unusual figurations that I'd never come across before, certain combinations of fingers moving across the strings, that I could actually make a good study of these problems and, in doing so, improve my own technique. And as I did this, I began to get interested in the music, in the musical shape that he wanted. And then I began to see the musical colour he had in mind; the rhythmic inflections, the pathos, the me!ancholy, the humour, the drama - all those human feelings that have nothing to do with the abstraction of notes on a piece of paper. And only at *that* point, because I could play the piece with my fingers, because the mechanics were working, did I find out eventually what the music and what Max finally wanted to say. Admittedly, he had written down exactly what he wanted; but not until I had found a way of playing what he wanted, not just the notes, but the whole spirit of the piece, could I make the piece come alive, could I make the music communicate something to other people. And the original key to this initial understanding on my part, was finding the right fingering. (Palmer, 2009, p.85, tradução livre)

indica o caso de Henze e sua abertura de pedir conselhos a outros guitarristas sobre o qual ele pensa como algo normal porque "não se considera à si mesmo como árbitro final em tudo relacionado com música contemporânea. Muitas vezes, pode ser estimulante quando um compositor exige um pouco mais da nossa técnica do que aquilo que podemos reunir, se for por fins musicais"[336]. (idem, tradução livre). Isso é, de facto, o principal conflito entre duas visões diferentes: uma do instrumento e outra da música para guitarra escrita por compositores que não eram guitarristas.

Algumas das obras mais importantes escritas por parte de compositores britânicos que foram criadas em colaboração com Julian Bream são:

- *Sonatina*, Op. 52, no. 1(1957) de Lennox Berkeley;[337]
- *Sonata* (1959) de Tristram Cary;[338]
- *Nocturnal after John Dowland*, Op. 70 (1963) de Benjamin Britten;
- *Impromptus* (1968) de Richard Rodney Bennett;
- *Ballade-Phantasy* (1968) de Tom Eastwood;[339]
- *Fantasy*, Op. 107 (1970) de Malcolm Arnold;
- *Elegy* (1971) de Alan Rawsthorne;[340]
- *Five Bagatelles* (1971) de William Walton;
- *Five* (1974) de Humphrey Searle;[341]
- *Suite* (1976) de Giles Swayne;[342]
- *Hill Runes* (1981) de Peter Maxwell Davies;
- *Sonata in* One Movement (1982) de Michael Berkeley;[343]
- *Sonata* (1983) de Richard Rodney Bennett;
- *Sonata Blue Guitar* (1983) de Michael Tippett.[344]

---

[336] (Palmer, 2009, p.83, tradução livre)

[337] Berkeley, Lennox (1903-1989).

[338] Tristram Ogilvie, Cary (1925-2008).

[339] Eastwood, Tom (1922-1999).

[340] Rawsthorne, Alan (1905-1971).

[341] Searle, Humphrey (1915-1982).

[342] Swayne, Giles (n. 1946).

[343] Berkeley, Michael (n. 1948).

[344] Tippett, Michael Kemp (1905-1998).

4.6. Opiniões, Impressões e atitudes

No âmbito de uma melhor compreensão do processo editorial e de colaboração entre compositores sem conhecimento escolar da técnica de guitarra e guitarristas profissionais em Inglaterra, foram realizadas entrevistas com Michael Berkeley[345] (M.B.), Timothy Walker[346] (T.W.) e Fábio Zanon[347] (F.Z.). Algumas frases foram escolhidas devido à sua especificidade em relação à análise de mecanismos encontrados bem como critérios aplicados.

4.6.1 Compositor

[iniciativa para as obras] **A arte de tocar de Julian Bream, porém, Hector Quine**[348] **pediu o *Lament*.** (M.B., comunicação pessoal, Fevereiro 8, 2014, tradução livre)

[recolha de informações] **Consultei a obra do meu pai (Lennox)**[349] **escrita para Julian Bream.** (M.B., idem, tradução livre)

[opinião sobre a guitarra] **Um instrumento muito expressivo mas que requer um conhecimento de especialista para compor. É também desafiante em termos acústicos.** (M.B., da referida comunicação, tradução livre)

[receio presente] **Tinha algumas pequenas preocupações mas Julian Bream sempre disse: "Escreve o que queres e depois deixa-me encontrar uma forma de o realizar!"** (M.B., idem, tradução livre)

---

[345] Berkeley, Michael (n. 1948), compositor inglês.

[346] Walker, Timothy (n. 1943), guitarrista inglês.

[347] Zanon, Fábio (n. 1966), guitarrista brasileiro e residente em Inglaterra.

[348] Quine, Hector (n. 1926), guitarrista inglês, professor e fundador do curso de guitarra na Royal Academy of Music em Londres (de 1959 a 1987).

[349] Berkeley, Lennox (1903-1989), compositor inglês. Foi professor na Royal Academy of Music em Londres (1946-1968), UK.

[elementos de dificuldade] **Aquilo que era viável em termos de digitação, bem como a intensão de não usar linhas não acompanhadas como recurso. Achei as possibilidades rítmicas e de dedilhação** [orig: strumming] **os elementos substancialmente mais fáceis.** (M.B., idem, tradução livre)

[elemento-surpresa durante o processo composicional] **O potencial de instrumento quando usado em boas mãos.** (M.B., da referida comunicação, tradução livre)

[nível estético de realização do texto composto antes do contacto com os profissionais] **Eu sabia que iria necessitar de ajuda com algumas passagens mas, ao adquirir mais experiência, percebi que estava a ouvir as coisas da forma correta e realista.** (M.B., idem, tradução livre)

[opinião sobre modificações do texto] **Gosto quando os intérpretes mostram sua própria visão sobre a música nas suas interpretações.** (M.B., idem, tradução livre)

[realização e aplicação de alterações do texto original] **Incidiram maioritariamente na adaptação das minhas ideias ao instrumento, de uma forma feliz.** (M.B., idem, tradução livre)

4.6.2. Intérpretes

[expressão prévia da visão do instrumento ao compositor] **Demonstrei certamente todos os efeitos especiais, amplitude de registo, etc. Incentivei-os também a sentirem-se à vontade e soltarem as suas imaginações, sendo que mais tarde *tratávamos das coisas* juntos.** (T.W., comunicação pessoal, Fevereiro 1, 2014, tradução livre)

[impressão da escrita no primeiro contato com o texto] **Diria que nenhum destes compositores** [...] **estava com *receio* na sua abordagem. Todos eles entrariam na sua categoria C, embora tenha sido necessário, por vezes, fazer**

umas certas modificações — nada especial — para melhor entender suas intenções. (T.W., idem, tradução livre)

[elementos de dificuldade na execução] **Cada obra é diferente e é normal que encontremos dificuldades que precisam de ser bem estudadas de modo a se poder alcançar aquilo que o compositor requer. Os aspetos que normalmente precisam de ser modificados são a condução de vozes em acordes e a sustentação de notas, especialmente numa escrita mais contrapontística.** (T.W., idem, tradução livre)

[prioridade na abordagem] **Claro que a intenção é sempre a de querer ficar o mais próximo possível ao texto original do compositor, mas, na minha experiência, todos os compositores com os quais colaborei, querem que a sua música (a raiz na sua essência e no seu espírito) ressoe e flua o melhor possível e, normalmente, estão dispostos a fazer as trocas (modificações) necessárias para conseguir isso. Isto significa que o texto até pode ser perfeitamente exequível mas, se ao adicionarmos, por exemplo, harmónicos, *pizzicatto*, *tambora*, transposição de oitavas (para uma qualidade distinta de som) etc., o texto ganhe mais timbre e se confira um maior interesse geral à obra, eles ficam encantados para incorporar essas ideias.** (T.W., da referida comunicação, tradução livre)

[critério de escolhas] **A prioridade foi permitir a música fluir de uma forma tão natural (aparentemente!) como a pretendida pelo compositor.** (T.W., idem, tradução livre)

[nível de dificuldade na resolução dos problemas] **As melhores soluções requerem um instrumentista com experiência, alguém que compreende o que é que o compositor pretende alcançar.** (T.W., idem, tradução livre)

[impressão sobre a exploração do registo] **Eles sabem (ou, pelo menos, deviam saber!) o registo e efeitos do instrumento antes de iniciar, e utilizam o quanto entendem que devem utilizar. Todos eles usavam um gráfico com o**

braço de guitarra para terem ideia das extensões e padrões e formas dos dedos (...)**.** (T.W., da já mencionada comunicação, tradução livre)

[opinião sobre as digitações aplicadas] **Um músico que não seja instrumentista, na minha experiência, não tem nada a dizer sobre digitação.** (T.W., idem, tradução livre)

[elementos de dificuldade na adaptação do texto à guitarra] **Condução de vozes em acordes, saltos rápidos e extensões extremas (especialmente em velocidade rápida) de mão esquerda.** (T.W., idem, tradução livre)

[processo de colaboração] **De um modo geral, penso que não seja muito difícil encontrar soluções de concordância entre compositor e intérprete. Isto deve-se ao facto de que os compositores possuem ideias bastante claras sobre aquilo que pretendem mas são suficientemente flexíveis para explorar outras soluções** (...)**.** (T.W., da referida comunicação, tradução livre)

[impressão do texto] **Ele é bastante seguro sobre cada nota que escreve, facto esse que me deixou claramente inseguro sobre como tocar sua obra.** (F.Z. sobre *Encantamientos* de Robert Keeley[350] [R.K.], comunicação pessoal, Março 30, 2014, tradução livre)

[adaptação ao estilo composicional] **Tenho tendência para pensar sobre a guitarra como um instrumento altamente contrastante e tinha sugerido alterações para aumentar a ressonância e variedade de timbre nalgumas passagens, mas Robert pensa duma forma mais linear, o que, para mim, pode ser desafiante.** (F.Z., idem, tradução livre)

[prioridade no processo editorial] **Tentei preservar o texto nas passagens onde as modificações afetavam realmente a lógica de desenvolvimento horizontal. Tive sorte por ter colaborado com um profissional minucioso como Robert Keeley. Tirando uma exceção, senti que grandes modificações do texto**

[350] Keeley, Robert (n. 1960), compositor britânico e professor no King's College em Londres, UK (desde 1993).

não eram necessárias. Quando as fiz, a minha intenção focou-se mais em preservar a substância musical e seu gesto, do que as próprias notas. (F.Z. de referida comunicação, tradução livre)

[elementos de dificuldade] **Se se alterar a condução de vozes num acorde, naturalmente sua densidade, timbre e integridade pode ser comprometida. Por isso, as modificações que me interessam mais são aquelas onde uma nota eliminada ou uma alteração de condução de vozes impercetíveis, fazem com que a interpretação seja mais fluente, sem que o ouvinte note que aconteceu alguma modificação.** (F.Z., idem, tradução livre)

[impressão posterior à aplicação das soluções] **Elas** [as obras] **evoluíram. Muitas passagens que, à primeira vista pareciam bem mas que ao tocar eram pouco viáveis, encaixaram depois de algumas semanas de estudo. E o oposto também se aplica, pode facilitar-se uma certa passagem que pode ficar a soar melhor, embora não pareça dessa maneira no papel. A guitarra precisa realmente de alguém que possa chegar com opções e julgá-las simultaneamente com o ouvido e a mente. Portanto, precisamos de ter um bom conhecimento do braço de guitarra e do modo como cada passagem soa ao colocá-la em diferentes sítios.** (F.Z., idem, tradução livre)

[escolha de digitação] **Pertenço seguramente à escola de digitação de Julian Bream. Fraseado e timbre são sublimes e não facilito nada se essas duas componentes forem sacrificadas. Contudo, digitações menos sucedidas podem ser um entrave ao ritmo e à articulação, e em passagens onde isso seja um problema, é preciso ter o dever de simplificar o que é demasiado teórico.** (F.Z., idem, tradução livre)

[fatores de dificuldade na adaptação do texto à guitarra] **Condução lógica de vozes e escrita acórdica são coisas pouco frequentemente adaptáveis à guitarra. Estas peças deixam uma sensação de serem algo que não é idiomático, mas isso representa o desenvolvimento da arte de tocar guitarra.** (F.Z., da referida comunicação, tradução livre)

V. COLABORAÇÃO DA ESCOLA CROATA DE GUITARRA COM COMPOSITORES

5.1. Reconhecimento de *status*

Nos últimos quarenta e quatro anos foi criado um novo repertório para guitarra solo na Croácia, devendo-se essencialmente à influência de guitarristas croatas. O início do curso superior de guitarra (1974) na Universidade de Zagreb[351] (Academia de Música[352]) e a sua atividade académica, formaram várias gerações de músicos profissionais que contribuíram para elevar a posição da guitarra e da sua música. Considera-se que, desde os anos setenta do séc. XX, existiu uma ascensão da aceitação deste instrumento por parte de compositores que não eram guitarristas profissionais, e relacionada também com aplicação da guitarra como instrumento-solista com orquestra, em música de câmara ou integrada em orquestra sinfónica. Um dos fatores, preponderantes para esse feito, foi o início da atividade de docência de Darko Petrinjak[353] na referida universidade em 1980, sendo este o maior responsável pela iniciativa de enriquecimento de repertório para guitarra por parte de compositores croatas. A posterior formação de gerações de guitarristas, fez com que se fundasse a Associação Croata de Pedagogos de Guitarra (HUGIP[354]) em 1998, instituição que iniciou a publicação da revista "Gitara" (publicada pela primeira vez em 1999), dando voz ao pensamento guitarrístico e promovendo o desenvolvimento do instrumento, análises, abordagens e publicações de obras musicais. Sublinha-se, igualmente, a relevância do *Noites de Música de Osor* [355], festival cujo objetivo principal é apresentação e promoção da arte musical croata, responsável pelo incentivo à nova criação musical, e onde uma parte do repertório para guitarra solo

---

351 Universidade de Zagreb, a mais antiga universidade da Europa sudeste, fundada em 1669.

352 Academia de Música de Zagreb, fundada em 1829 como escola de música do Instituto Musical Croata.

353 Petrinjak, Darko (n. 1954), guitarrista, alaudista e contrabaixista croata, professor na Academia de Música de Zagreb (desde 1980), Croácia. O início da sua docência correspondeu com a parte final da sua licenciatura em alaúde e guitarra na Royal Academy of Music em Londres, Inglaterra.

354 orig: Hrvatska udruga gitarskih pedagoga, Zagreb. Anualmente são organizados encontros de pedagogos de guitarra da Croácia que consistem em conferências, apresentações de obras literárias, exposições, recitais de guitarra, *masterclasses* e convívio geral de guitarristas.

355 Festival de música de verão da cidade antiga de Osor (ilha de Lošinj), fundado em 1976 por Daniel Marušić (1931-2009), realizador de televisão e cinema.

foi estreada. Sobre esse pilar de música contemporânea croata, Dodi Komanov, no livro de monografia do Festival (2006, p.10), salienta o seguinte:

> *Principalmente, a definição musical do festival de noites de música de Osor, de que esta publicação se trata, sublinha seus três fatores fundamentais — criação, interpretação e ciência. Ela entra em contato com um quarto fator complementar — publicação, e além disso estimula a atividade em áreas audiovisuais* [...]. *Ao tentar analisar e compreender a importância dos primeiros três* [fatores] *mencionados* [,] *é preciso repetir alguns factos conhecidos e pontos comuns: a) se bem que a música seja arte de caráter não exibicional, e na verdade exista somente com a interpretação, a clareza de primazia da criação sobre interpretação nunca pode ser e não é um assunto por esclarecer; b) música é a arte à qual podemos condicionalmente chamar antiga — ela em primeiro lugar é asua própria história*.[356] (Komanov, 2006, p.10, tradução livre)

A atividade concertística não deve ser esquecida, nomeadamente a apresentação da guitarra em música de câmara. Neste aspeto, um dos principais promotores do instrumento foi o *Trio de guitarras de Zagreb*[357], ensemble fundado em 1983, tendo iniciado o seu exercício artístico no ano seguinte. Devido à sua influência, surgiu um número considerável de compositores croatas que dedicaram obras para música de conjunto nesse formato. Estatisticamente falando, o número de compositores que iniciou a sua escrita para guitarra inserida em música de câmara é praticamente idêntico àquele que começou a escrever para guitarra solo. Mas, o dado mais relevante é que um número elevado (50%) de compositores que começaram a usar a guitarra em música de conjunto, escreveram mais de quatro obras com guitarra, enquanto 50% dos compositores que iniciaram o seu *opus* para guitarra com uma obra para instrumento a solo, escreveram somente uma única obra com guitarra. Esta constatação demonstra, mais uma vez, um elevado grau de dificuldade de escrita para guitarra solo, e a consequente importância da

---

[356] Primarno, glazbeno određenje festivala Osorske glazbene večeri, na koje je ovo izdanje i usredišteno, ističe tri njegove temeljne sastavnice stvaralaštvo, izvodilaštvo i znanost. Dotiče komplementarnu, četvrtu — izdavaštvo, te potiče, istu takvu, djelatnost u audio-vizualnim područjima (...). Pri pokušaju sagledavanja i razumijevanja važnosti prvih triju navedenih treba ponoviti nekoliko poznatih činjenica i općih mjesta: a) premda je glazba umjetnost neeksponatskog karaktera, i doista postoji tek izvedbom, neprijepornost primata stvaralaštva nad izvodilaštvom nikada ne može biti i nije predmetom dvojbe; b) glazba je umjetnost koju uvjetno možemo nazvati starom — ona u prvome redu jest svojom poviješću.

[357] Constituído por István Römer (n. 1962), Goran Listeš (n. 1961) e Darko Petrinjak.

colaboração com o intérprete. A ordem cronológica de obras para guitarra solo, pode ser observada neste quadro:

tab.5.1.1. (repertório para guitarra solo desde 1973 de compositores não-guitarristas)

compositor	título da obra	ano de criação	iniciativa/colaboração
Milotti, Nello (1927-2011)	**Introdução e Dança**	1973 (rev.1994)	**concurso de comp.**
Miletić, Miroslav (n. 1925)	**Suite de Međimurje**	1974	**Darko Petrinjak**
Papandopulo, Boris (1906-1991)	**Três Danças**	1975	**compositor/Marijan Makar**
Špoljarić, Vlado (1926-1986)	**Peça sem Título**	1975/78	**Alemka Orlić**
Njirić, Nikša (n. 1927)	**Suite Breve**	1977	**Antonio Đukić**
Miletić, Miroslav (n. 1925)	**Dois Estudos Dodecafónicos**	1977	**Edo Đuga**
Papandopulo, Boris	**Estudo Dodecafónico**	1978	**compositor**
Detoni, Dubravko (n. 1937)	**The Wonderful Moster of Time**	1979	**Darko Petrinjak**
Šulek, Stjepan (1914-1986)	**Três de Trovadores**	1982	**Darko Petrinjak**
Uhlik, Tomislav (n. 1956)	**Sonatina**	1982	**Alemka Orlić**
Josipović, Ivo (n. 1957)	**Amphorae**	1987	**Goran Listeš**
Brkanović, Željko (n. 1937)	**Suite Mediterrânea**	1990	**István Römer**
Ruždjak, Marko (1946-2012)	**Double**	1992	**Darko Petrinjak**
Klobučar, Anđelko (n. 1931)	**Sonata**	1992	**István Römer**
Uhlik, Tomislav (n. 1956)	**Estudo sobre Três Quadros**	1994	**Alemka Orlić**
Parać, Frano (n. 1948)	**Música para guitarra**	1996	**Darko Petrinjak**
Juranić, Zoran (n. 1947)	**Sonata**	1998/9	**Darko Petrinjak**
Jelaska, Olja (n. 1967)	**Três Quadros**	2000	**Goran Listeš**
Uhlik, Tomislav	**Sonata**	2001	**István Römer**
Klobučar, Anđelko	**Mosaico**	2004	**Darko Petrinjak**
Magdić, Josip	**Ciaccona Rústica**	2004	**Ambrozije Puškarić**
Vlado Sunko (n. 1954)	**Oš'-neš'**	2007	**Mislav Režić**
Ivana Kiš (n. 1979)	**Big John Campbell's Last Song**	2008	**Krešimir Bedek**
Srećko Bradić (n. 1963)	**Cruz Afundada**	2008	**István Römer**
Njirić, Nikša	**Petrofonia**	2008	**Darko Petrinjak**
Bobić, Davor (n 1968)	**Capriccio**	2008	**Moreno Vinceković**
Njirić, Nikša	**Díptico segundo Držić**	2010	**Maroje Brčić**
Seletković, Krešimir (n. 1974)	**Mm**	2011	**Tvrtko Sarić**
Majurec, Sanda (n. 1971)	**Pebbles & Ripples**	2012	**concurso de comp.**
Uhlik, Tomislav	**Dança Mediterrânea**	2012	**concurso de comp.**
Jelaska, Olja	**Fantasia "Hommage a Britten"**	2012	**festival de música**
Oliver, Tomislav (n. 1987)	**Mixórdia**	2013	**Dejan Ivanović**

Sobre esse enriquecimento de repertório substancial croata para guitarra em geral, a editora da revista "Gitara" (2011, p.43) indica o seguinte facto:

Valor e unicidade da literatura croata para guitarra são fundamentados em grande parte pelo facto de que alguns dos mais conceituados compositores croatas cujas obras são consideradas das mais importantes de música croata não tenham hesitado em escrever para esse instrumento, enigmático para muitos, devido a não o saberem tocar. Alguns deles não ficaram somente por uma composição.[358] (tradução livre)

Três diferentes situações foram detetadas relativamente à existência de documentos musicais de obras para guitarra solo:

- manuscrito do compositor (sem publicação);
- versão original do texto musical escrita em programa informático por parte do compositor;
- publicação da partitura (notação nova ou, em caso de clareza de texto, reprodução impressa do manuscrito).

Em 2008, Darko Petrinjak (D.P.) iniciou a publicação de obras para guitarra através da editora *Cantus*.[359] Até agora, foram realizadas as seguintes séries:

tab.5.1.2. (obras para guitarra solo publicadas pela editora *Cantus*)

1.ª série (2008)	2.ª série (2013)	3.ª série (em preparação)
Três de Trovadores de Stjepan Šulek	*Double* de Marko Ruždjak	*Três Danças* de Boris Papandopulo (2.ª versão)
Estudo Dodecafónico de Boris Papandopulo	*Mosaico* de Anđelko Klobučar	*Hommage a Britten* de Olja Jelaska
Suite Mediterrânea de Željko Brkanović	*Amphorae* de Ivo Josipović	
Sonata de Anđelko Klobučar	*Petrofonia* de Nikša Njirić	
Música para guitarra de Frano Parać		
Sonata de Zoran Juranić		

[358] Vrijednost i posebnost hrvatske gitarske glazbene literature temelji se velikim dijelom i na činjenici da se najeminentniji hrvatski skladatelji čija se djela svrstavaju u kanon hrvatske glazbe nisu ustručavali pisati za taj instrument, mnogima od njih zagonetan, jer ga sami nisu svirali. Neki od njih nisu se zaustavili samo na jednoj skladbi.

[359] Departamento dedicado a publicação, produção e organização de eventos, fundado por parte da Associação Croata de Compositores em 2000.

Sobre algumas doutrinas principais dessas publicações, D.P. na sua entrevista[360] indica o seguinte:

> *Tive sorte por alguns compositores estarem vivos durante a preparação desta série. Šulek e Papandopulo já não estavam entre nós e tenho muita pena disso. A verdade é que encontramos sempre razões de os querer contactar, inclusive em situações em que estamos a lidar com um erro óbvio ou um lapso por parte deles e sabemos que o nosso palpite é lógico e que deve ser desse modo. Estamos seguros que eles concordariam mas precisamos de confirmar. Nessas edições não está indicado que isso seja uma redação ou edição porque a ideia principal da série é para que a publicação seja o mais fiel à versão do autor.* (...) *cada alteração, seja ela a mais pequena possível, foi realizada com a autorização dos compositores.*

É preciso salientar que uma parte da aceitação e do reconhecimento do instrumento se deve à divulgação de obras e publicações sobre figuras históricas de guitarra na Croácia, nomeadamente Ivan Padovec[361] e irmãos Fumić[362].

Os principais critérios para a escolha das obras analisadas foram os seguintes:

- *opus* de compositor significativo e relevante na música croata;
- obras substanciais e de larga forma;
- especificidade da obra em relação à abordagem instrumental.

---

[360] Comunicação pessoal, Outubro 24, 2013, tradução livre.

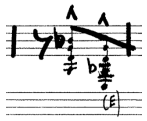
[361] Padovec, Ivan Eugen (1800-1873).

[362] Fumić, Vjekoslav (Slavko) (1912-1944) e Rudolf (1915-1951).

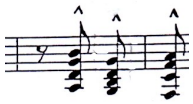
5.2. Obras para guitarra solo de Boris Papandopulo

A influência principal na criação das obras de Boris Papandopulo[363] (B.P.) foi Marijan Makar[364] (M.M.), através do exercício do instrumento na sua presença (Gitara, 2011, p.7). Depois da criação de *Três Danças*[365], sua primeira obra para guitarra[366], segundo M.M., foram realizadas modificações ao texto original por iniciativa própria que aparentemente tiveram autorização do autor (informação indicada somente pelo intérprete), que daria liberdade ao intérprete para encontrar a forma mais adequada para a execução do texto[367]. Nesse formato, a obra foi estreada (1976) e posteriormente publicada pela editora Gerig[368]. Devido a um número significativo de alteração de elementos composicionais encontrados na análise comparativa entre o manuscrito e a versão publicada, está a ser preparada uma nova edição da obra (ano 2015/16) por D.P.[369]. Na entrevista “Gitara" de 2011, foi publicada uma entrevista com M.M. e demonstrados alguns exemplos[370] de alteração do texto original de B.P. (p.12/13):

ex.5.2.1a.



ex.5.2.1b.



- nota *mi* foi modificada posteriormente para a nota *sol*. As hastes foram separadas;

---

363 Papandopulo, Boris (1906-1991), maestro e compositor croata. Foi diretor e maestro de casas de ópera de Zagreb, Split, Sarajevo, Rijeka (Croácia) e Cairo (Egito).

364 Makar, Marijan (n. 1933), compositor, transcritor e guitarrista autodidata croata.

365 N.e.: o nome original (Tri igre) pode facilmente dar a entender que se trata de três *jogos* (brincadeiras).

366 N.e.: música incidental não foi considerada como uma obra de caráter erudito.

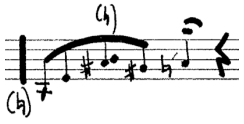
367 N.e.: é questionável o grau de liberdade que B.P. permitia. A sua escrita para guitarra solo, por um lado, demonstra um compositor organizado e com intenções claras, enquanto por outro, apresenta um pensamento musical espontâneo, leve e carregado de humor.

368 Musikverlage Hans Gerig KG, Alemanha.

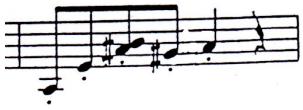
369 Comunicação pessoal, Julho 16, 2014.

370 N.e.: os mais significativos não foram demonstrados na revista, nomeadamente parte do material que tinha sido eliminado da versão original.

ex.5.2.2a.

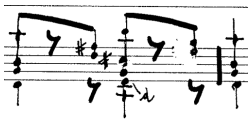


ex.5.2.2b.

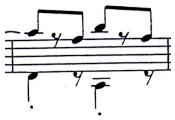


- observa-se a inserção de *bequadro* para nota *la* (a última nota). Articulação de respetiva nota foi modificada, bem como inseridas indicações de *staccato* para outras notas;

ex.5.2.3a.

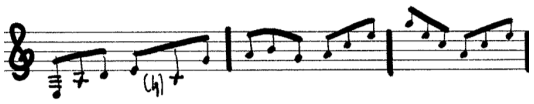


ex.5.2.3b.

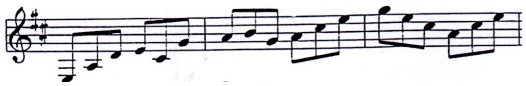


- eliminação de acordes. A nota *sol* na melodia foi modificada para *fa*. Inserção de agógicas;

ex.5.2.4a.

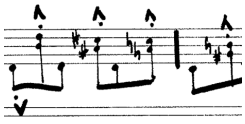


ex.5.2.4b.

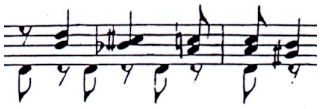


- devido à inserção de sustenidos na clave, todas as notas *do* transitaram para *do#*. Foi omitida a indicação de *bequadro* no 1.º compasso deste excerto;

ex.5.2.5a.



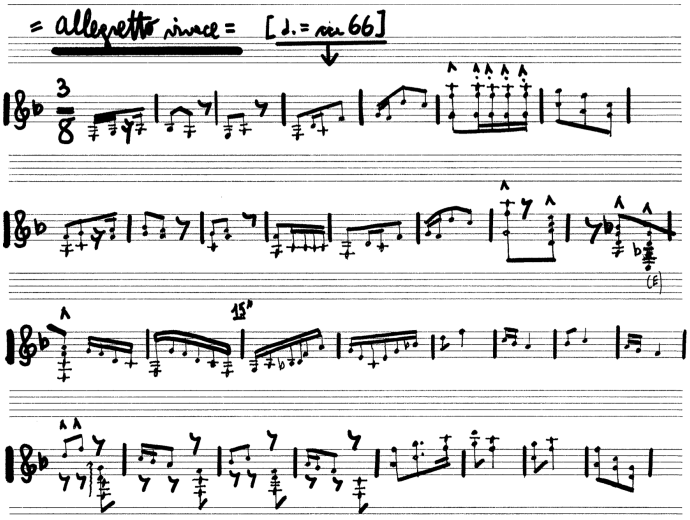
ex.5.2.5b.



- *voicing* diferente. Foram adicionadas notas no 1.º *tempo* do 2.º compasso deste fragmento. Foram eliminados os acentos e a articulação de notas.

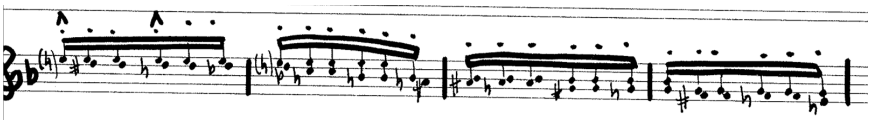
Na análise do manuscrito, foram detetadas algumas características de escrita para guitarra de B.P.:

ex.5.2.6.



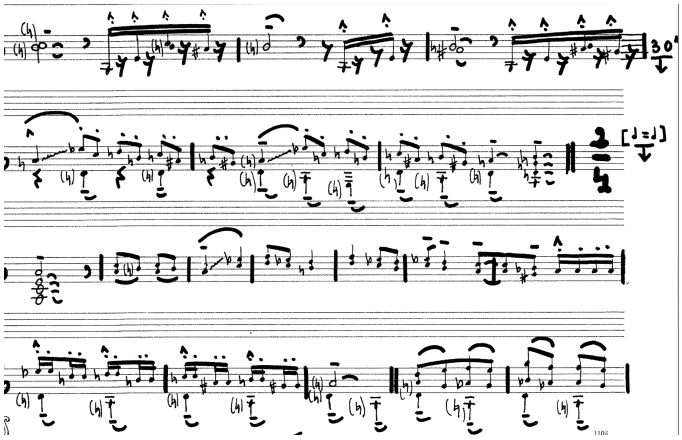
- linha monofónica rápida em alteração de registo. Acordes repetidos de textura fechada. Separação de vozes devido à logica de instrumentação orquestral. Uso de articulação;

ex.5.2.7.



- exploração de cordas soltas da guitarra, em conjunto com cromatismo descendente;

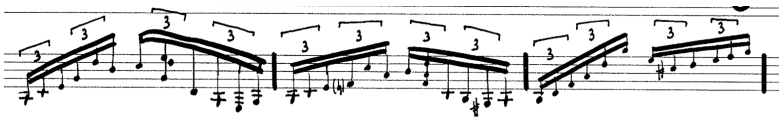
ex.5.2.8.



- indicação de articulação de grande quantidade, uma situação pouco comum na literatura para guitarra. Uso de *portamento/glissando*.

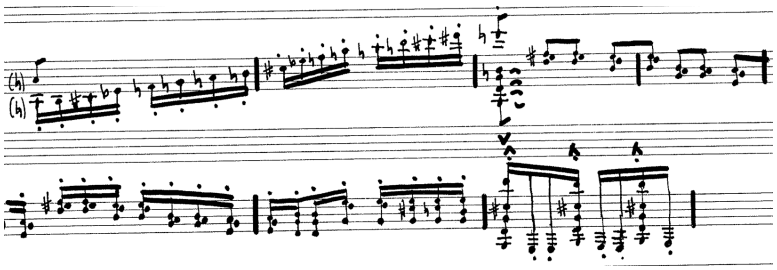
Exploração de cordas soltas. Observa-se um agrupamento intencional de semicolcheias na última linha deste excerto;

ex.5.2.9.



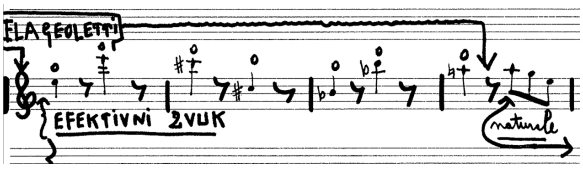
- aplicação de arpejos em escrita latente, com inserção esporádica de acordes;

ex.5.2.10.



- uso da escala de tons inteiros na guitarra. No 3.º e 4.º compasso deste fragmento, pode observar-se uma compreensão do idiomatismo da guitarra por parte do compositor devido, à aplicação de notas em cordas soltas;[371]

ex.5.2.11.



- o compositor indica o termo “efektivni zvuk” (tom real) para esclarecer oitava em que os harmónicos são realizados;[372]

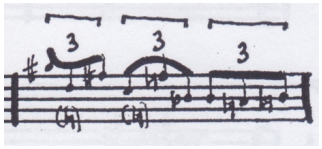
Na análise comparativa de *Estudo Dodecafónico* (1978), observa-se um elevado grau de fidelidade do texto publicado relativamente ao manuscrito.

[371] N.e.: esses acordes são realizados combinando notas de um só espaço (VII) e cordas soltas.

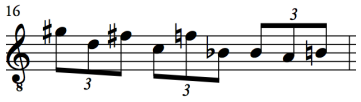
[372] N.e.: é um facto de que Papandopulo não indicou o sinal de 8 abaixo da clave de *sol.* Mesmo assim, supõe-se que os harmónicos fossem pensados na mesma frequência que sons reais.

Constata-se que a intenção do editor foi reproduzir fielmente o texto com todos os seus elementos composicionais. Os exemplos que contrariam essa regra são:

ex.5.2.12a.

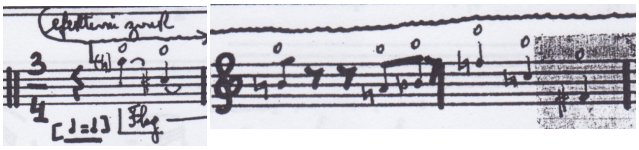


ex.5.2.12b.

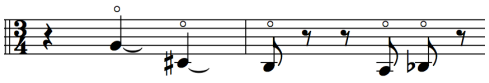


- algumas hastes de notas foram viradas para baixo devido à regra geral;

ex.5.2.13a.

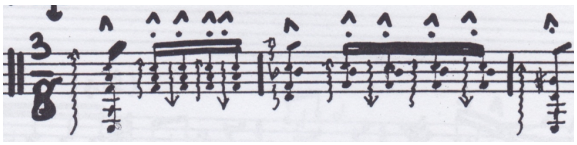


ex.5.2.13b.

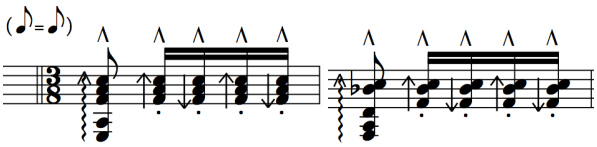


- harmónicos foram indicados sempre como sons de oitava. Hastes de notas *la* e *sibemol* foram separadas devido ao compasso 3/4;

ex.5.2.14a.

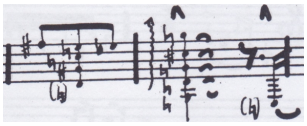


ex.5.2.14b.

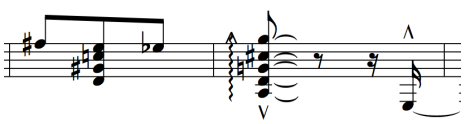


- o acorde do 2.º compasso deste excerto foi modificado devido à sonoridade e equilíbrio entre acordes iniciais de cada um destes compassos;

ex.5.2.15a.



ex.5.2.15b.

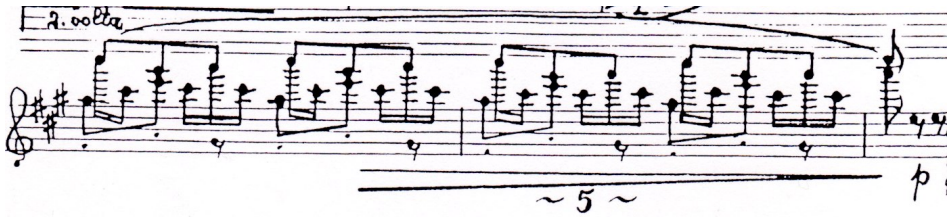


- a duração do acorde do 2.º compasso deste fragmento foi alterada devido ao lapso do compositor ao ter mais de três tempos no compasso de 3/4.

5.3. *Três de Trovadores* de Stjepan Šulek

Única obra de Stjepan Šulek[373] (S.Š.) com guitarra teve a sua origem durante o período de atividade de D.P. como contrabaixista na Orquestra Filarmónica de Zagreb[374], durante o ano de 1975 (comunicação pessoal, Outubro 24, 2013). Figura lendária, de caráter forte e perfecionista, capaz de entrar em conflito com todos devido às suas convicções, o maestro Šulek reagiu sem desprezo à abordagem de escrever para guitarra, embora nessa altura tenha alegado falta de tempo bem como desconhecimento sobre as especificidades do instrumento para a sua realização. Passados sete anos, a partitura de *Três Trovadores*[375] foi entregue no mesmo dia em que foi concluída[376], desconhecendo-se o tempo necessário para a sua criação. Não foi realizada qualquer sugestão de D.P. sobre o estudo de partituras, ou contato do compositor com o instrumento. Não obstante, a escrita pode ser classificada como idiomática se bem que, por vezes, pareça demasiado ávida em relação às capacidades do instrumento. Segundo D.P., esse facto é surpreendente dado o compositor ter sido explicitamente intransigente na sua arte. Um dos exemplos (ex. 5.3.1) é a inserção da nota *do#5,* irrealizável no instrumento na forma original[377], desconhecendo-se origem da sua informação.

ex.5.3.1. (manuscrito do compositor)



373 Šulek, Stjepan (1914-1986), violinista, maestro e compositor. Uma das figuras mais importantes da música croata no séc. XX. Entre outras obras, o seu *opus* consiste em oito sinfonias e duas óperas. Foi professor na Academia de Musica de Zagreb entre 1948 e 1975.

374 Iniciou a sua atividade em 1871.

375 A estreia foi realizada no dia 21 de Junho de 1986 no The Shakespeare Institute em Stratford-upon-Avon, Inglaterra.

376 N.e.: a data do concerto de D.P. (24 de Novembro de 1982) em que recebeu a partitura coincide com a data da obra indicada na cópia do manuscrito.

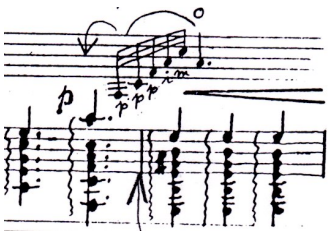
377 N.e.: a solução mais natural seria realizar as notas agudas como harmónicos. Contudo, alguns *luthiers* hoje em dia (não existe um princípio geral nesse aspeto) colocam trastos para a realização da nota *do#5,* e a sua realização, em forma isolada, é possível.

Ao ser questionado sobre se o compositor pensou em harmónicos nesse momento, D.P. opina o seguinte:

> *Talvez, mas de certeza que o escreveria se entendesse dessa forma. Os harmónicos foram a minha ideia. Toquei o texto original para ele e foi evidente que a música não podia andar da forma originalmente pensada. Tudo foi modificado com sua autorização. Além disso, ele era um grande admirador da condução de vozes e, por isso, houve situações onde o tenor realmente ia na sua linha, contralto na sua, etc. O problema é que isso, às vezes, não funciona na guitarra e é preciso misturar essas vozes médias para que um maior fluxo musical possa ser obtido. Teoricamente, é possível executar todas essas verticais como ele tinha pensado, mas a fluidez sofre com isso na voz principal, que é normalmente o soprano. Lembro-me de ter dito a Šulek que num par de sítios era preciso trocar as vozes. No fundo, estava com receio de lhe sugerir isso. No entanto, ele pediu-me para que tocasse para ele ambas as versões e aceitou a minha sugestão, o que me surpreendeu bastante. Fiquei a estranhar porque estava à espera de uma atitude mais conservadora pela parte dele, uma vez que todos esses compositores são pianistas e dominam harmonia perfeitamente sobre o piano. Lá, toda a condução de vozes tem que funcionar enquanto o texto depois da minha sugestão, ao primeiro olhar, parecia difícil de aceitar. Era seguramente difícil para ele, se olhasse para o papel. Provavelmente aquilo que não era difícil de ver, seria difícil de ouvir, no caso de não terem acontecido modificações, e é claro que na música o ouvido é mais importante que a vista.* (idem, tradução livre)

Outro problema encontrado na partitura foi a realização de acordes densos e sua sustentação. No caso de não ser possível prolongar todas as notas de um acorde (ex.5.3.2), uma decisão importante seria a escolha do seu formato.

ex.5.3.2. (resolução de sustentação de acordes densos)



Relativamente a essa problemática e com base nos seus critérios, D.P. indica o seguinte:

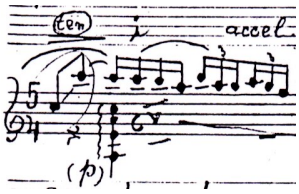
Por exemplo, o acorde de fa maior*: poucos instrumentistas podem executa-lo sem afetar sua ritmicidade. Mas, para o executar, precisamos de eliminar a nota* fa*, na 4.ª corda, porque não temos cinco dedos, ou podemos tocar essa nota, mas sabendo que ela não vai durar o tempo estipulado porque necessitamos de levantar o dedo e colocá-lo na 1.ª corda.* [mas já existe uma nota *fa* em baixo] *Depende de como ouvimos essa harmonia. Se não tocarmos essa nota* fa*, vamos executar um acorde de* fa maior *de cinco vozes e em textura aberta, e isso produz um som completamente diferente. Depende da prioridade. Se vamos executar a nota mais aguda como nota real ou se vamos preservar a textura densa enquanto produzimos essa nota como harmónico.* [a nota *la* na 3.ª corda também se perde] *Sim, ela perde-se, é verdade, mas já a ouvimos anteriormente, e ela passa à outra nota* la *e perde importância. Mas, se passarmos o dedo da nota* fa *na 4.ª corda para a nota* la *na 1.ª corda, essa passagem vai ouvir-se bastante. O movimento é bastante marcante. Não se trata somente da diferença de duas posições mas também do movimento diagonal que abrange quatro cordas.* (idem, tradução livre)

Relativamente a indicações de ligaduras de expressão, S.Š. incluiu-as na sua partitura, em sítios de maior necessidade, segundo D.P.. Na sua opinião, a execução da obra é, de um modo geral, fluida e simples para ambas as mãos, se bem que existam alguns fragmentos de maior grau de dificuldade instrumental, em particular para a mão esquerda. O processo de colaboração com o compositor baseou-se em duas componentes: apresentação de ideias por parte de S.Š, ao piano, e posterior deliberação de cada andamento em separado, com especial atenção à vontade expressa do compositor em testemunhar duas versões diferentes — original e sugerida. Sobre o processo em si, D.P. partilha o seguinte:

No nosso segundo encontro, fui eu que toquei para ele, na guitarra. Ele deu várias ideias e algumas delas eram de natureza interpretativa [...]*. Nunca esquecerei o segundo* glissando *no primeiro andamento* [ex.5.3.3]*, Melancolia, que vai da nota* do3 *à nota* do4*. Eu tocava isso começando com o dedo um, o que significa que o dedo viajava na 2.ª corda entre a nota* do3 *e a nota* mi3 *na quinta posição, onde punha o dedo quatro para executar o* do4*. Nós necessitamos do dedo quatro nessa nota para poder seguir com o texto. Ele não gostou do efeito e disse-me que isso não era* glissando *e que o som tem que ir até ao fim do intervalo. Então, tive trinta segundos para encontrar a única solução possível: iniciar o* glissando *com o dedo quatro, viajando pela corda inteira até a XII.ª posição, colocando o dedo um na nota* do4 *e substituindo esse dedo, de uma forma*

muito rápida, pelo dedo quatro de modo a poder seguir — uma solução extremamente difícil porque não há muito tempo. Por exemplo, era esse tipo de intervenções que ele queria. Além disso, estava interessado no caráter calmo da secção tranquillo*, no terceiro andamento, depois uma alteração entre o contralto e o tenor. Eu sugeri-lhe sempre duas possibilidades. Ouviu ambas e concordou imediatamente.* (idem, tradução livre)

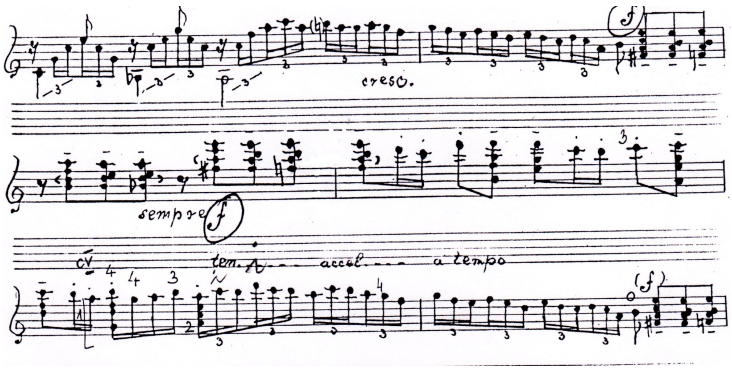
ex.5.3.3. (*glissando* de S.Š)



Além do respetivo *glissando*, os pedidos expressos eram baseados na interpretação, nomeadamente com ênfase no caráter, articulação *legato* ou seguimento de secções da obra *a tempo*. De forma geral, D.P. considera que a colaboração com S.Š. foi marcada por uma emoção forte devido ao seu *status*, contudo, a comunicação entre os dois decorreu sem dificuldades.

Na análise do manuscrito de S.Š. detetam-se alguns elementos da sua escrita para guitarra solo:

ex.5.3.4.

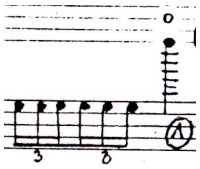


- uso de arpejos simples[378] na base de escrita violinística. Movimento contrário de vozes. Exploração do registo agudo da guitarra aplicando

[378] N.e.: observa-se nesta secção combinação de dedos da mão direita *p,i,m,a,m,i.*

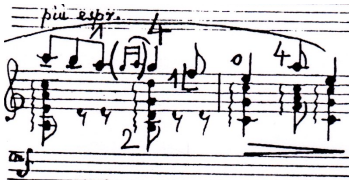
acordes homofónicos de quatro notas[379]. Indicação precisa de articulação. Passagem isolada;

ex.5.3.5.



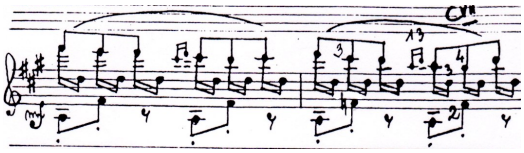
- indicação de altura real de harmónicos;

ex.5.3.6.



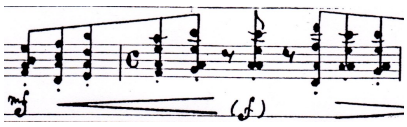
- homofonia densa em acordes de quatro, cinco ou seis notas. Registo amplo de melodia;

ex.5.3.7.



- escrita a três vozes com movimentação nas vozes extremas[380]. Uso amplo de registo. Aplicação de duas articulações diferentes em simultâneo;

ex.5.3.8.



- compreensão de posições[381] guitarrísticas. A nota *la* serve como *pedal* que liga os acordes desta secção;

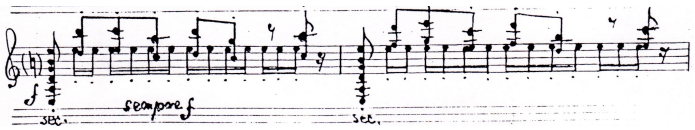
---

379 N.e.: em três acordes seguidos, existem duas vozes constantes e outras duas em movimento assíncrono.

380 N.e.: devido à movimentação ampla da melodia nesta secção, observa-se o uso geral de notas na linha inferior na 5.ª corda. A articulação de *staccato* indicada, leva a considerar que o compositor também tenha chegado a essa conclusão.

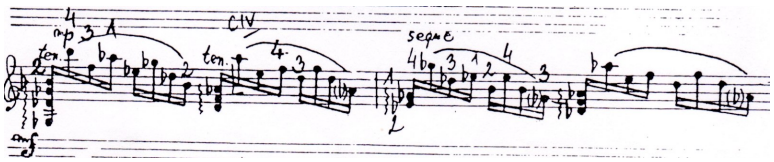
381 N.e.: a partir do 3.º acorde, a lógica instrumental indica a realização de todos os restantes acordes na VII.ª posição.

ex.5.3.9.



- exploração de cordas soltas como *pedal* na linha interior. Compreensão de dificuldade e de registo, devido ao uso consequente de acordes homofónicos de seis cordas abertas;

ex.5.3.10.

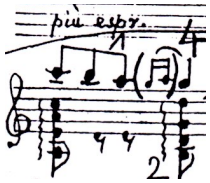


- uso de tonalidades longínquas na escrita latente.

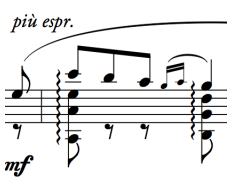
Na análise comparativa entre os dois textos, verifica-se um grau avançado de fidelidade na reprodução do texto original, com todos os seus detalhes, nomeadamente a posição gráfica de elementos secundários como símbolos de articulação, agógica, indicações de expressão, tempo e caráter, além de *voicing*. A digitação instrumental não foi inserida devido à opção do editor em respeitar a clareza do texto e liberdade de escolha individual. As modificações do texto original foram realizadas de acordo com o seguinte critério:

- as hastes das notas seguem a regra tradicional de notação musical;
- os harmónicos foram indicados com base na sua posição sobre o instrumento e marcados como sons de oitavas superiores;

ex.5.3.11a.

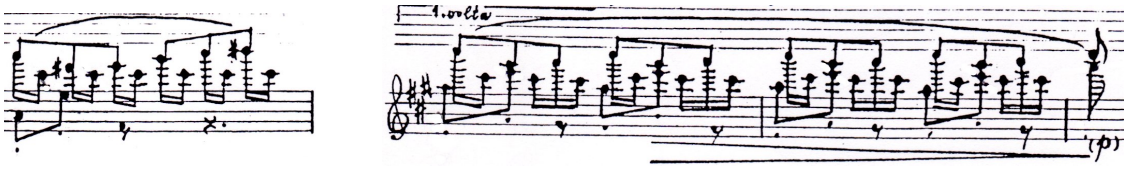


ex.5.3.11b.

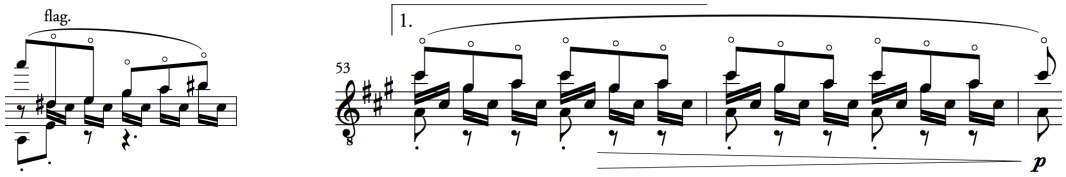


- no processo de colaboração com o compositor (D.P., comunicação pessoal, Julho 21, 2014) os acordes foram formulados em textura aberta devido a um melhor fluxo musical, e aprovados pelo compositor;

ex.5.3.12a.



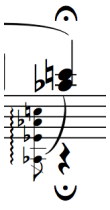
ex.5.3.12b.



- devido à impossibilidade de execução deste excerto na forma original, foi sugerida ao compositor uma inserção de pausa de colcheia na voz interior (eliminação da nota do# no primeiro *tempo* do 1.º compasso da linha), eliminação das notas *mi* na linha inferior a partir do 2.º compasso, substituição das notas da linha superior por harmónicos da mesma altura bem como a modificação do registo de outras vozes;[382]

ex.5.3.13a.

ex.5.3.13b.



- a inexequibilidade de duração de todas as notas deste acorde provocou a respetiva alteração de texto.

[382] N.e.: observa-se uma dificuldade na execução deste fragmento devido a uma velocidade considerável, mesmo após as intervenções.

Constata-se que o processo entre S.Š. e D.P., se baseou no modelo complementar de colaboração, tendo o compositor sido dominante nas decisões. O intérprete assumiu um papel menos relevante, devido ao grande respeito para com o compositor, tentando corresponder ao máximo às suas expectativas.

5.4. Obras para guitarra solo de Miroslav Miletić

As duas obras de Miroslav Miletić[383] (M.Mil.), foram encomendadas por diversos motivos. Enquanto a *Suite de Međimurje* (1974) foi encomendada e composta em colaboração integrativa com D.P. (primeira encomenda) devido à sua impressão de *Cassações Folclóricas* para orquestra (1967) do mesmo compositor. A criação de *Dois Estudos Dodecafónicos* (1977), foi uma sugestão de Edo Đuga[384], para fins pedagógicos[385]. Na sua entrevista, M.Mil. indica que inicialmente a ideia que tinha da guitarra era de um instrumento acórdico e parecido ao piano, conhecendo-a de concursos internacionais como membro de júri. No entanto, durante a colaboração com D.P, apercebeu-se que a guitarra poderia ser um instrumento independente. O processo de colaboração caracterizou-se pelo contato permanente ("...e posso constatar que ele [D.P.] foi o meu professor de guitarra! Ele não estava consciente disso, mas era assim"), (comunicação pessoal, Outubro 22, 2013, tradução livre) e experimentação de fragmentos do texto musical escrito e interpretado por D.P., presencialmente. A principal ferramenta de alteração foi a transposição de notas e não teve dificuldade em aceitar as sugestões demonstradas. M.Mil. indica que nessa altura compunha sem piano por opção. Abordava o método de trabalho criando esboços monódicos com adição posterior de restante material. Não tinha receio de exprimir a sua linguagem no instrumento, devido à formação de instrumentista de cordas de arco ("...todos nós pensamos da mesma forma."[386]). Com respeito às posições das notas na guitarra, M.Mil. realça que não se lembrava de certos harmónicos e salienta a orquestração (instrumentação) das capacidades tradicionais da guitarra (melodia e acompanhamento) como um problema ("Fiz um grande esforço nesse aspeto e usei o tal chamado *Síndrome de Verdi*: ele dizia que os instrumentos nunca podem

---

383 Miletić, Miroslav (n. 1925), violetista e compositor croata. Foi professor de viola de arco na escola de música Pavao Markovac em Zagreb e membro do quarteto de cordas *Pro arte Zagreb*.

384 Đuga, Edo (1916-1998?).

385 *A iniciativa para* Dois Estudos Dodecafónicos *foi de Edo Đuga, falecido lecionista de guitarra, que, juntamente com Miletic, lecionava a guitarra na escola de música de* Pavao Markovac [Zagreb, Croácia]. *Djuga publicou a obra na sua coleção escolhida de obras para guitarra indicadas para o 4.º, 5.º e 6.º graus de ensino básico de música, edição de* Školska Knjiga*, em 1978.* (Darko Petrinjak, comunicação pessoal, Fevereiro 16, 2014, tradução livre).

386 Idem, tradução livre.

sobrepor-se ao cantor. Que demos um espaço ao cantor!")[387]. Não obstante, que estivesse contente com a obra final, salienta que a sua ideia em relação à técnica do instrumento desde início foi que "a dificuldade principal da guitarra está na mão direita" (citado da mesma entrevista). Sobre a quantidade de indicações sugeridas no texto musical, M.Mil. indica que a sua intenção foi "evitar o mais possível uma sobrecarga, mas que as indicações fossem fixas [indicação clara e simples]" (idem, tradução livre).

Por outro lado, D.P. indica que na altura da colaboração com M.Mil. era estudante e que receava abordar o compositor ("certamente, com dezanove anos não temos muita experiência na colaboração com compositores...")[388], o qual reagiu de forma gentil e com abertura para os desafios bem como com curiosidade, embora não conhecesse bem a guitarra. Sobre o processo de colaboração com M.Mil., D.P. indica o seguinte:

> *Miletić esforçou-se durante o processo de composição e da nossa colaboração. Era um esforço no sentido para que tudo isso fosse perto dos dedos. Ele procurava-se na guitarra. Essa é sua segunda obra, depois da Suite Pastoral* [389]*, que contém uma das texturas mais escassas de todas as obras para guitarra. Podia dizer que essa é uma escrita com receio.* (idem, tradução livre)

Segundo D.P., o processo de colaboração refletiu-se na *Suite de Međimurje*, podendo a obra transmitir a impressão de que se tratou de um resultado do trabalho entre guitarrista e compositor, onde a digitação funciona de uma forma natural e simples. O facto de ser uma obra baseada em melodias folclóricas, faz com que a articulação de *legato* se subentenda, se bem que não esteja indicada. De uma forma geral, é uma obra acessível à maioria dos intérpretes, devido à sua forma natural de discurso musical e seu caráter ligeiro, obtendo uma aceitação positiva por parte do público.

---

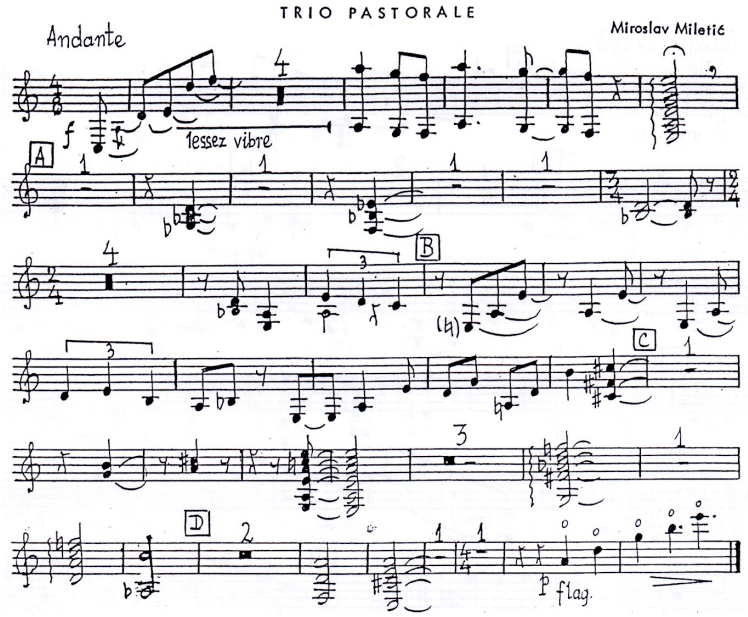
[387] Idem, tradução livre.

[388] Idem, tradução livre.

[389] Para flauta, clarinete e guitarra, de 1969.

A simplicidade de abordagem da guitarra na mencionada *Trio Pastorale*, reflete-se no seguinte excerto:

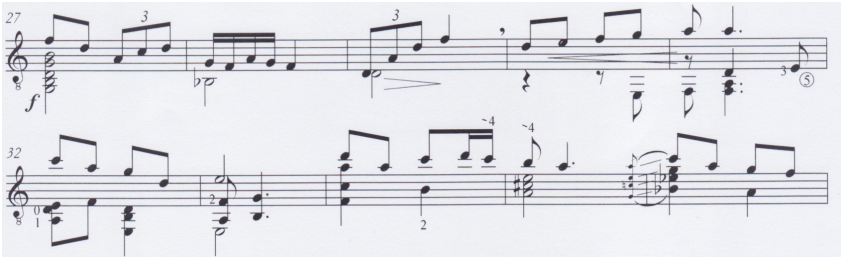
ex.5.4.1.



- sem indicação de oitava real. Presença de intervalos harmónicos de oitavas. Abordagem de cordas soltas. Acordes isolados de textura fechada em registo grave. Tentativa de compreensão da sustentação do som. Acordes densos com mais de cinco notas[390]. Uso de escrita de harmónicos na mesma oitava.

Observam-se elementos significativos de influência instrumental no texto da *Suite de Međimurje*:

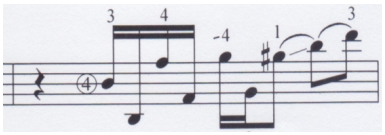
ex.5.4.2. (versão de D. Petrinjak)



390 N.e.: observa-se o acorde (9.º comp. no C) que não é possível de realizar em sua forma original..

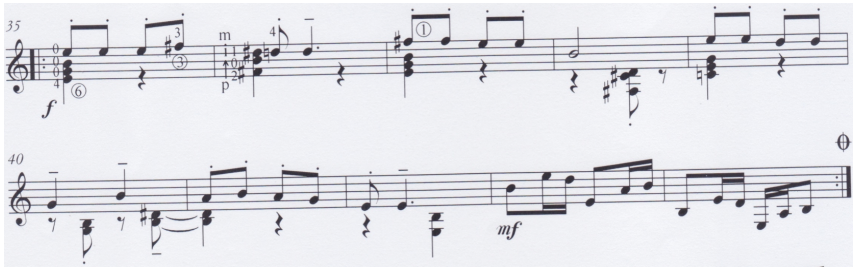
- inserção de acordes cuidadosamente escolhidos em relação à técnica instrumental[391] e seguindo intuição composicional de condução de vozes[392]. Grande amplitude de registo e de linha melódica. Uso de acordes em *glissando*;

ex.5.4.3.



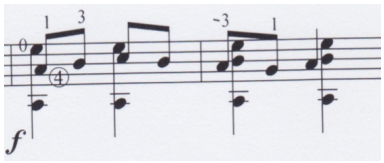
- oitavas figuradas em saltos, exequíveis de forma simples no instrumento;[393]

ex.5.4.4.



- observa-se a especificidade do acorde no compasso n.º 36 com *string inversion* e estrutura particular. Condução de vozes esclarecida;

ex.5.4.5.



- movimentação de linha na corda interior com uso de cordas soltas noutras cordas em simultâneo.

---

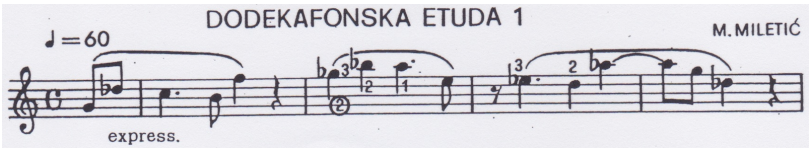
391 N.e.: especialmente acordes nos compassos nºs 31 e 32.

392 N.e.: observa-se o esforço de instrumentista em seguir horizontalmente as vozes na guitarra.

393 N.e.: compreende-se que seja necessário um grau médio/avançado de instrumento para sua melhor resolução.

A perspetiva sobre *Estudos Dodecafónicos* é que foram desenhados para introduzir uma linguagem musical avançada para crianças, explorando conceitos básicos de procura das notas na mesma posição. Este é o exemplo:

ex.5.4.6.



- compreende-se que todas as notas de cada fragmento são possíveis de realizar numa só posição (primeiro na Iª ou IVª, segundo na Vª e terceiro na IIª posição).

Na parte final da sua entrevista, M.Mil. conclui que ficou contente com a interpretação de D.P e tendo o processo de colaboração terminado, não faria alterações posteriores. A sua opinião sobre a guitarra progrediu de forma que passou a considerar a guitarra como “um instrumento rico cujos sobretons soam de uma forma fantástica” (idem, tradução livre).

Face ao exposto, conclui-se que se tratou de um duplo processo de colaboração, complementar e integrativa. A influência instrumental é evidente na construção acórdica e de condução de vozes, tendo em conta a diferença considerável na abordagem instrumental entre *Trio Pastorale* e *Suite de Međimurje.*

5.5. *Peça sem título* de Vlado Špoljarić

Esta obra foi escrita por iniciativa de Alemka Orlić[394] (A.O.) sobre a qual indica (comunicação pessoal, Fevereiro 24, 2014), ter encomendado a obra ao compositor Vlado Špoljarić[395] (V.Š.) durante o seu curso universitário devido à falta de obras eruditas croatas para guitarra solo. O compositor apreciou a sugestão considerando-a como um desafio. O processo composicional durou cerca de três meses, desde a sugestão a apresentação de manuscrito. Segundo A.O., Prof. Špoljarić "tinha mais confiança na organização do trabalho do que em ondas de inspiração" (idem, tradução livre). A ideia do compositor foi criar uma obra de caráter sério para guitarra solo numa forma e linguagem escolhidas por si. A sua ideia foi explorar e conhecer o instrumento e para tal, pediu um quadro de notas sobre braço de guitarra e algumas partituras. A obra foi concluída sem contato com a intérprete e feita uma cópia, o que pressupõe que o compositor não esperava alterações do texto musical. Em relação à primeira impressão sobre a partitura, A.O indica que a densidade da textura era satisfatória, tendo ficado, contudo, aquém das potencialidades do instrumento. Considera que as três opções (escrita com receio, demasiado livre e idiomática) podem ser aplicadas neste caso. Sobre a alteração necessária de elementos musicais para a realização da obra, salienta o seguinte:

> *No caso de Špoljarić, olhando na vertical, tudo funcionava de forma excelente e deixava uma imagem de idiomatismo. O compositor gastou muito tempo para ter certeza de que todas as notas, na verdade, pudessem soar na guitarra ao mesmo tempo. O problema deu-se na ligação de elementos próximos um a outro, porque o compositor não tinha pensado sobre os movimentos de mão esquerda e suas possibilidades e limitações. Por isso, as partes rápidas, importantes no esqueleto da obra, eram muitíssimo desajeitadas (e, ao mesmo tempo, pouco consistentes em relação à sua sonoridade plana, o que aumentava a minha frustração). De facto, o problema não é seguir melodia à volta de nota de pedal repetida, se ela estiver em corda solta (como é o caso da primeira aparição desse tema), mas pode tornar-se bastante inoportuno quando esse tom se encontra sob um dedo da mão esquerda, alternando-se em velocidade. Não era possível inserir modificações de modo a não prejudicar drasticamente ideia do compositor. Portanto, colocava-se a pergunta de se ele estava disposto a mudar*

[394] Orlić (Penzar), Alemka (n. 1955), guitarrista croata e professora na escola de música Blagoje Bersa, Zagreb, Croácia.

[395] Špoljarić, Vlado (1926-1986), compositor croata, foi professor na escola de música Blagoje Bersa.

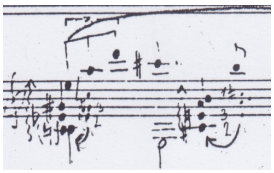
> *significativamente sua visão original. Lembro-me que esteve contente pelo modo como funcionam algumas secções, e visivelmente surpreendido quando viu o que se passava em sítios diferentes para quais supunha, enquanto escrevia, que seriam próximos à guitarra. Compreendi que ele não queria mudar o conceito da obra e por isso parámos por aí. Não vim com sugestões definidas mas, simplesmente, mostrei-lhe como o seu texto funcionava na guitarra e perguntei-lhe se ele podia modificar alguns elementos. Devido a isso, começou o processo de modificação da disposição de acordes (isso vê-se na primeira página) — os acordes modificados escritos por notas pequenas são da autoria do compositor, exceto num caso). No entanto, durante a condução da obra, para ele foi importante que um tom de pedal continuasse no mesmo registo, e, por isso, não foi considerada a transposição bem como uma eventual troca de vozes. Nem considerei uma eliminação de notas porque o texto musical nessas secções já era relativamente fino* (o citado da já mencionada entrevista, tradução livre)

Sobre a dificuldade de execução da obra, A.O. exprime que foi necessário um esforço moderado, sublinhando que na obra não existem extensões grandes da mão esquerda mas umas esporádicas alternâncias de acordes densos. Encontram-se também saltos difíceis em acordes, e onde a mão esquerda constantemente altera a sua posição em ziguezague. Sobre a técnica da mão direita, A.O. indica que foram necessárias algumas combinações pouco convencionais. De uma forma geral, a intenção de V.Š. foi criar uma música objetiva "e não se limitar àquilo que a guitarra gosta, em termos de tom" (idem, tradução livre). A peça, segundo A.O., funciona parcialmente na guitarra mesmo após as suas intervenções. Se bem que nalguns excertos funcione de um modo excelente, noutros não é possível executar o texto sem modificações que destruiriam a visão geral do compositor. Realizaram-se duas/três sessões em conjunto com V.Š., não tendo a obra sido interpretada por completo para o compositor, preferindo-se a análise de problemas isolados. O compositor reagiu bem às sugestões desde que as mesmas não alterassem o seu conceito (ordem de vozes interiores num acorde) — o que aconteceu em grande parte da obra — e consequentemente, as modificações sugeridas não foram admitidas. A condução de vozes, segundo A.O., foi o elemento que mais dificuldades apresentou na sua adaptação ao instrumento. A obra não foi oficialmente estreada[396] nem publicada. Na análise do manuscrito fornecido por D.P., identificam-se alguns elementos de texto que merecem ser destacados:

---

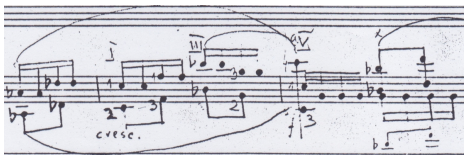
[396] N.e.: pela informação de Igor Paro (comunicação pessoal, Março 3, 2014), ex-aluno de A.O., a obra foi estreada num concerto de escola de música.

ex.5.5.1.



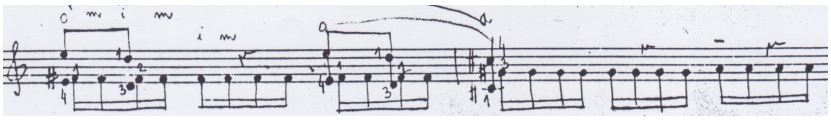
- acordes amplos e não pensados em relação à mão esquerda do intérprete. Observa-se o esforço de A.O. em colocar um acorde que contém algumas notas transpostas mas tecnicamente mais exequível;

ex.5.5.2.



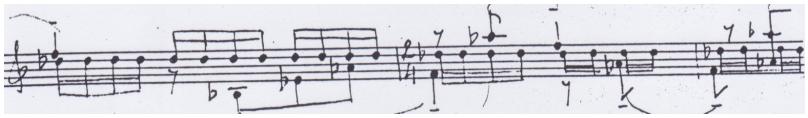
- oitavas paralelas contendo notas repetidas numa das vozes e sem explorar cordas soltas de guitarra. Repetição de notas na voz interior. Movimentação de oitavas durante a repetição rápida da mesma nota;

ex.5.5.3.



- notas repetidas na voz interior durante movimentação de oitavas e sem possibilidade de usar cordas soltas;[397]

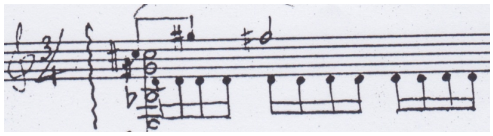
ex.5.5.4.



- observa-se uma compreensão do compositor ao colocar notas que se possam executar numa posição. Tecnicamente, a solução exige um maior cuidado na mão direita. Nota-se a exploração de intervalos de quarta na linha de baixo (seguimento de afinação de guitarra). O problema existe se não houver possibilidade de abordar cordas soltas;

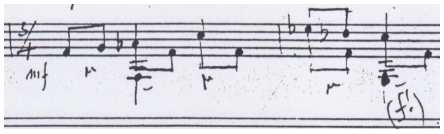
[397] N.e.: este excerto é possível de executar o que não pode ser dito se houver um caso de movimentação mais ampla de oitavas durante *pedal* de notas repetidas.

ex.5.5.5.



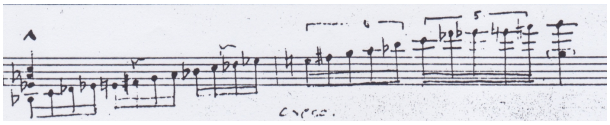
- combinação de acorde denso, *pedal* de notas repetidas e movimentação de linha do soprano;[398]

ex.5.5.6.



- uso de tonalidades consideradas longínquas em relação à natureza de instrumento;[399]

ex.5.5.7.



- aplicação de escalas octatónicas no instrumento.

O processo editorial desta obra irá depender da determinação de prioridades em relação às escolhas de alteração do texto musical, nomeadamente estrutura de acordes amplos. A realização de partes rápidas dependerá de uma apurada digitação/dedilhação baseada em combinações pouco comuns.

Conclui-se que o processo de colaboração foi fundamentado no modelo complementar.

---

[398] N.e.: este excerto é exequível em forma original, mas com uma dificuldade elevada para mão esquerda.

[399] N.e.: no entanto, esta secção de *fa menor* foi bem conseguida devido à figuração do material.

5.6. Obras para guitarra solo de Nikša Njirić

Nikša Njirić[400] (N.Nj.) indica (comunicação pessoal, Outubro 30, 2013) que teve contato com outros cordofones[401] embora tivesse conhecido a guitarra e as suas potencialidades através do estudo teórico e em contato com intérpretes. Assistiu a diversos concertos, tendo-lhe ficado em especial memória a *Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo[402]. Sobre a importância do processo de colaboração com intérpretes, salienta o seguinte:

> *É claro que isso* [conhecer o instrumento] *nunca pode ser igual a quando dominamos um instrumento tecnicamente, por isso uso as minhas tabelas e, durante o processo, verifico que posição é que pode ser exequível. Uma situação que por vezes acontece é que o texto vai bem verticalmente mas entra em dificuldades na linha horizontal e, por isso, a colaboração com instrumentistas é importante. Não devemos ter vergonha disso porque havia grandes compositores, nomeadamente Brahms, que consultavam intérpretes, nalguns casos, violinistas. Portanto, a colaboração é algo necessário.* (citado da referida entrevista, tradução livre)

A sua primeira obra foi *Suite Breve*[403] (1977), enquanto *Petrofonia* (2008) e o *Díptico segundo Držić* (2010) foram encomendas de D.P. e Maroje Brčić[404] (M.B.). Segundo N.Nj., o seu estilo não ficou limitado pela guitarra, aplicando nos textos musicais as principais características do seu estilo composicional: uso frequente de pentatónica com intenção de perder centros tonais, linguagem harmónica baseada em intervalos de quarta e bitonalidade de material temático. Na sua opinião, a guitarra era um bom aparelho musical onde podia exprimir a diversidade rítmica exposta em compassos compostos. Um problema maior relacionado com a composição para guitarra estava relacionado com o facto de que a logicidade do pensamento composicional muitas vezes entrava "em conflito com a técnica do

---

400 Njirić,Nikša (n. 1927), compositor croata. Foi professor na Universidade de Filosofia entre 1978 e 1992.

401 Bandolim — instrumento de plectro.

402 Concierto de Aranjuez (1939) de Joaquín Rodrigo (1901-1999), compositor espanhol.

403 N.e.: escrita para Antonio Đukić, guitarrista que não seguiu carreira musical.

404 Brčić, Maroje (n. 1968), guitarrista croata. Professor na Universidade de Split, Croácia

instrumento" (idem, tradução livre), em particular ligação com a condução de vozes e harmonia. A este respeito afirmou:

> *Por causa disso, e durante a colaboração com o Prof. Petrinjak, tive de renunciar a um certo acorde ou combinação que logicamente provinha do desenvolvimento anterior. Nesse aspeto existiu o problema de sacrificar algo. Na maior parte das vezes, eu disse: "Está bem! Faça o que for preciso para que a interpretação seja mais cómoda!".* (idem, tradução livre)

As obras para guitarra, foram concluídas antes do contato com os intérpretes, abordando o pensamento sobre o instrumento e as suas capacidades sem recorrer ao piano. Nesse aspeto, uma ferramenta essencial foi a consulta de uma tabela criada pelo próprio, onde se podiam verificar opções verticais exequíveis. N.Nj. admite, que tentou avançar mais longe na área da polifonia e de ter evitado deliberadamente linhas monódicas, as quais aparecem nas suas obras somente como contrastes ocasionais. De um modo geral, teve uma maior atenção em relação à lógica na condução de vozes e na resolução de conflitos harmónicos e contrapontísticos, com maior ênfase na técnica de movimento contrário de vozes. Um dos seus principais objetivos foi progredir mais na composição, e existindo material que fosse tecnicamente inexequível, resolvia-se no processo de colaboração com intérpretes, nos quais N.Nj. sentia confiança e abertura total às suas sugestões técnicas e composicionais. Sobre esse assunto, sublinha o seguinte:

> *Demo-nos muito bem* [com D.P.]*. Repito: por vezes, tive que sacrificar algo porque ele tinha tocado para mim e mostrado como era o resultado. Em seguida, diria a mim próprio: "Por uma causa maior, tenho de renunciar a um certo tom se bem que, por uma lógica de composição, ele teria de aparecer. Mas, se ele criar dificuldades, o melhor é eliminá-lo. Seria agradável se não houvesse muitas situações destas...". E, realmente, não houve — uma ou outra aqui e ali — e, por isso, a maior parte do texto, da forma que o tinha imaginado em relação a harmonia e melodia, pôde ser preservado.* (idem, tradução livre)

Para *Petrofonia*, foram realizados cerca de cinco ensaios com D.P. não existindo problemas em acordar soluções instrumentais baseadas no resultado

sonoro apresentado nas sessões de conjunto, e preparando o concerto de estreia[405] da obra. Não obstante, alguns elementos musicais foram inseridos após a 1.ª apresentação pública no seguimento das sugestões de D.P. ("somente alguns detalhes aos quais ele tinha chegado pela sua experiência interpretativa")[406]. N.Nj. considera por terminado o processo de *Petrofonia*, enquanto existe uma série de tarefas editoriais relacionadas com o *Díptico* que devem ser abordadas com M.B. Para a clareza do texto musical, a sua tendência é indicar apenas o suficiente. Por outro lado, considera D.P. como um intérprete que respeita fielmente o texto original, acessível e aberto ao compromisso. De um modo geral, N.Nj. ficou contente por ter realizado a obra e dá a entender que tenciona continuar a escrever música para guitarra solo.

Por outro lado, D.P. na sua referida entrevista confirma a constatação do compositor sobre produzir uma textura ampla do seu texto e na sua opinião tal é uma consequência da procura do seu estilo composicional para o instrumento. Em caso de dúvida sobre a realização do texto musical prefere inserir o maior número de elementos e adiar a decisão para fase posterior ao processo. D.P. considera que N.Nj. está disponível a alterações e em grande quantidade, sublinhando o exemplo do processo de colaboração no *Díptico*. Contudo, na sua opinião, *Petrofonia* foi provavelmente a obra com maior número de alterações na linha vertical da obra. O principal critério na resolução de problemas foi o fluxo musical. Para melhor descrever, D.P. indica o seguinte:

> *Nas obras de Njirić havia problemas em Díptico Segundo Držić que foram provocados porque o compositor ficou demasiado encorajado e disperso na escrita e, de facto, tinha entrado numa esfera que não funciona na guitarra. Falamos de vozes paralelas em valores curtos de notas, ou seja, notas rápidas. É uma forma ideal tratar a guitarra da mesma forma que o alaúde foi tratado ao longo da história, isto é, com notas curtas na voz aguda e notas longas na voz grave, para o polegar. Temos três dedos para as notas de cima e um dedo para a voz de baixo e podemos colocar, ocasionalmente, notas mais curtas na linha de baixo. Não se encontra facilmente uma situação de haver valores rítmicos curtos simultaneamente em duas vozes. Quando vemos uma escrita com semicolcheias paralelas, sabemos que se trata de uma transcrição. A situação com*

---

[405] Realizado no dia 8 de Agosto de 2008 no Festival de *Noites de Música de Osor*.

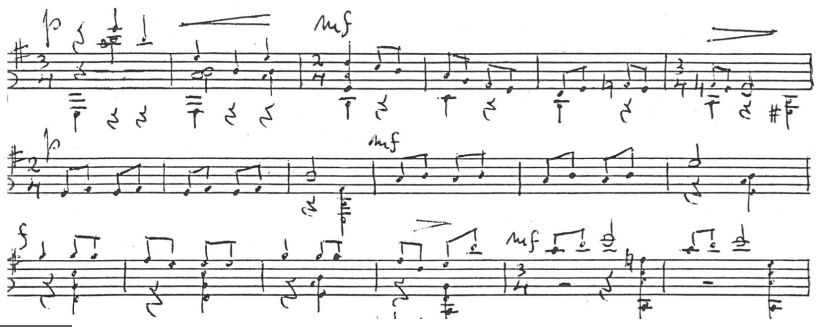
[406] Idem, tradução livre.

muitas notas curtas para o polegar não se pode encontrar na literatura original para alaúde, o qual depende também do contexto. Claro que podemos tocar intervalos paralelos de sextas em semicolcheias mas se for necessário mudar posições ao faze-lo, essa situação simplesmente não é natural. (da referida entrevista, tradução livre)

D.P. salienta que em *Petrofonia* não houve alterações significativas do texto musical e que a sua principal intenção foi a sua preservação, tendo em conta a componente prática musical e funcional bem como alguns dos principais elementos musicais, nomeadamente ritmo, fluxo musical e articulação. Na sua opinião, a obtenção dessa componente musical, demonstrando respeito à composição e modificando o menos possível o texto original significa a situação ideal ("o que vale ter verticais densas e ricas se não podemos manter um ritmo leve e preciso? Ou o que vale ter uma vertical densa se a ideia de linha em *legato* não for exequível porque os dedos estão sobrecarregados?")[407]. Segundo D.P., *Petrofonia* não é uma obra de esforço físico extremo requerendo uma digitação/dedilhação de moderada dificuldade. A articulação não foi indicada na partitura mas está implícita no texto. Relativamente à inserção de modificações posteriores à conclusão do processo de colaboração, D.P. indica que sugeriu ao compositor acrescentar mais compassos no final da obra, porém, a versão adicional não foi aceite. De uma forma geral, considera que N.Nj. foi acessível especialmente na primeira fase editorial de *Díptico*, devido a um maior número de intervenções composicionais.

Observam-se alguns elementos composicionais de N.Nj. na sua primeira obra para guitarra:[408]

ex.5.6.1. (*Suite Breve*)

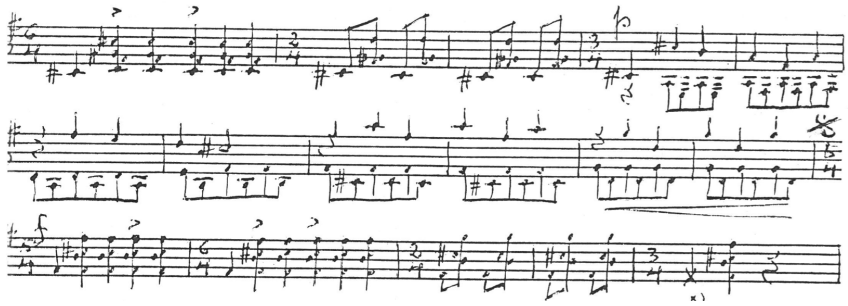


[407] Idem, tradução livre.

[408] Não foi realizada publicação de *Suite Breve*.

- acordes densos construídos sobre o modo pentatónico ou por intervalos de quarta. Definição da condução de vozes. Linha melódica ampla. Sem indicação de articulação;

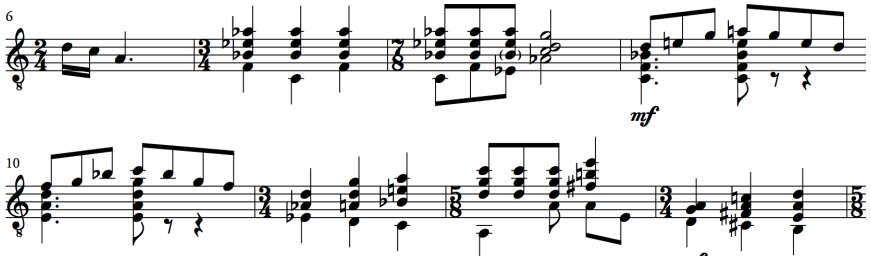
ex.5.6.2.



- movimentação figurada em *pedal* na linha de baixo, principalmente por intervalos de quarta. Acordes pentatonicamente construídos em repetição e figuração. Uso limitado de registo.

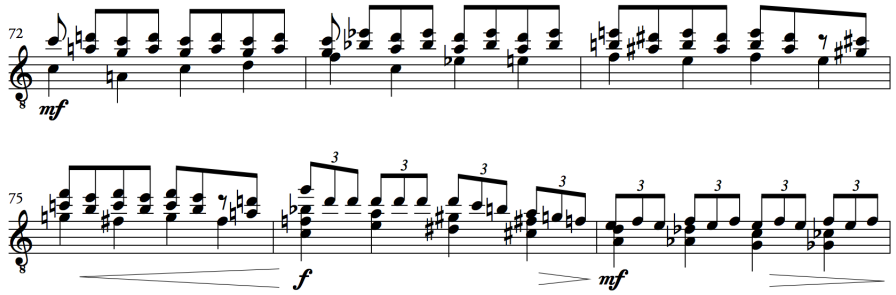
Em *Petrofonia* foram detetados alguns elementos que conduziram à necessidade de modificações de elementos composicionais:

ex.5.6.3. (versão publicada)



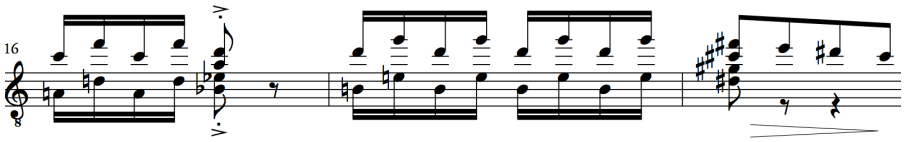
- repetição de acordes de intervalos de quarta sem abordagem de cordas soltas e durante a movimentação de linha de baixo. Movimento contrário de vozes em amplitude larga;

ex.5.6.4.



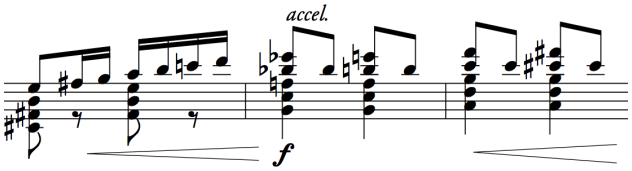
- movimentação simultânea de vozes em ziguezague e em registo agudo. Intervalos harmónicos de quarta cromaticamente movidos ao mesmo tempo com uso de voz superior em amplitude grande;

ex.5.6.5.



- intervalos harmónicos de décima paralelos e rápidos em registo agudo (semínima = 88-92);

ex.5.6.6.



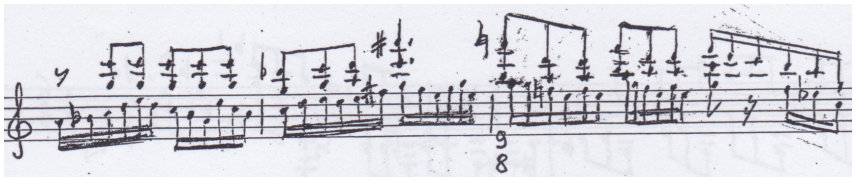
- movimentação cromática e de tom em duas linhas em simultâneo. Inserção de acordes densos durante a execução de escalas.

Analisando as partituras do manuscrito e da versão publicada, depreende-se as principais características do processo editorial da seguinte forma:

- redução de acordes, de preferência em vozes interiores;
- esclarecimento da condução de vozes no caso de dobragem de linhas ou cruzamento;
- substituição de notas reais por harmónicos de mesma frequência devido a um esforço físico notório;
- transposição de acordes de registo agudo uma oitava abaixo;
- definição de duração de notas com inserção de pausas ou pequenas ligaduras;
- adição de notas em acordes baseados em intervalos de quarta no *clímax* devido a uma sonoridade mais ampla;
- aplicação de *hammer on* e *pizz. pull off* produzindo uma articulação contrastante e aliviando a tensão física provocada pela abordagem tensa constante de duas mãos em simultâneo;
- definição sonora de *glissando* de modo a poder corresponder com exigência da parte final da obra.

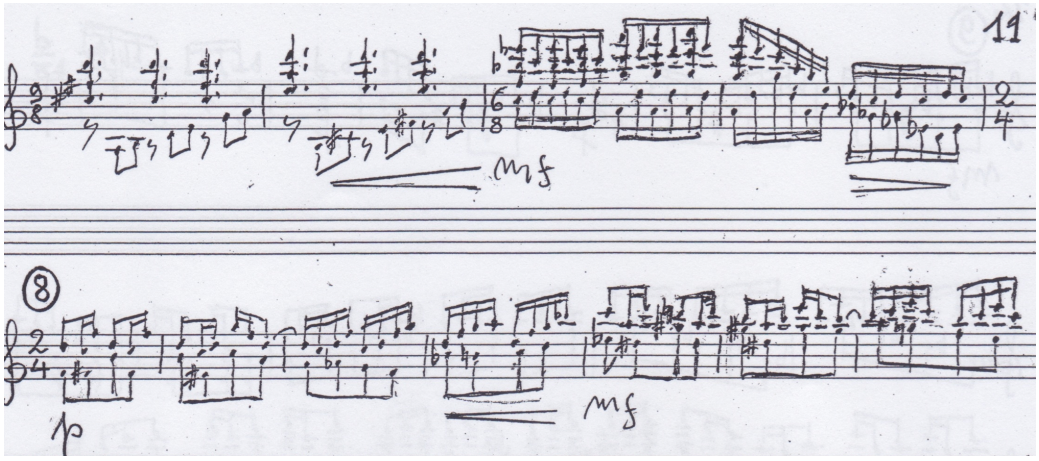
Díptico segundo Držić está ainda na primeira fase do processo editorial. As principais características encontradas são observadas de acordo com os seguintes exemplos:

ex.5.6.7. (*Díptico,* manuscrito)



- movimentação de ambas as linhas em registo agudo (velocidade rápida);

ex.5.6.8.



- grande quantidade de notas para um instrumento como a guitarra. Observa-se uma enorme densidade localizada no 3.º compasso deste excerto. Falta de possibilidade da aplicação de cordas soltas.

D.P. indica que a revisão de *Urtext* realizou-se na presença do compositor e na apresentação do resultado sonoro do seu texto musical na guitarra[409]. A escolha de material para eliminar foi efetuada exclusivamente pelo compositor. Na opinião de D.P., a sua intenção desde início foi realizar um *Urtext* fidedigno de modo a preservar o pensamento original do compositor, e posteriormente sugerir uma versão desta obra no formato de música de conjunto com guitarra.

Neste caso, o modelo complementar foi a base do processo de colaboração entre N.Nj. e D.P., tendo sido usado o conhecimento do instrumento pelo intérprete para resolver as dificuldades que apareceram devido à abordagem composicional observando-se disponibilidade de ambos os elementos, na sua resolução.

[409] Comunicação pessoal, Julho 20, 2014.

5.7. Obras para guitarra solo de Anđelko Klobučar

Anđelko Klobučar[410] (A.K.) iniciou o seu *opus* de dez obras[411] dedicadas à guitarra com *Prelúdio, Arioso e Rondó* (1977) para duas guitarras. Sobre essa experiência, Alemka Orlić, que encomendou o projeto, conta o seguinte:

> *Sim, ele lembrava-se de nossa* [duo] *conversa* [encomenda]*, porém, aconteceu que ainda não tenha começado a pensar em peça. Mesmo assim, apercebeu-se que era urgente, e pediu-nos para que o encontrássemos para a semana. Viemos com expetativas altas. "Ainda não escrevi nada, não sei o suficiente sobre a guitarra. É possível tocar intervalo de segunda?" Meu deus! É, dissemos. Ele queria que o demonstrássemos como, e por isso Ivan*[412] *tocou algumas segundas. "Aha. Está bem. E a guitarra pode tocar uma quarta?" Ele queria ver isso também. Pergunta seguinte: "De que forma vocês tocam uma sétima?" soava-nos um pouco melhor. Contudo, era a última. "Muito obrigado, é tudo." Alguns dias passados, chamou-nos.* [....] *música encaixava tão bem na guitarra e assentava nos dedos!*[413] (Gitara, 2011, p.43, tradução livre)

Na sua entrevista (comunicação pessoal, Outubro 22, 2013), A.K. indica que a maior parte do seu *opus* foi escrita por encomenda ("o que foi uma boa razão para se inventar e criar. E ninguém sabe o que saía daí"). Antes do *Prelúdio, Arioso e Rondó* não teve contato com a guitarra informando-se teoricamente sobre as suas possibilidades instrumentais e consultando alguma literatura existente. A sua perspetiva composicional consistiu numa grande espontaneidade, a qual provocou um efeito súbito de esquecimento de detalhes e consequente passagem para uma outra *história*[414] ("sai por sí mesma")(idem, tradução livre). Um dado peculiar é que,

---

[410] Klobučar, Anđelko (n. 1931), organista e compositor. Professor na Academia de Música de Zagreb desde 1968.

[411] Duas obras para guitarra solo, duo de guit., duo para tenor e guit., duo para fl. e guit., trio de guit., trio para vln., vl. e guit., trio para duas guit. e cntrb., quarteto para quatro guit. e *Concerto* para guit. e orq. de cordas.

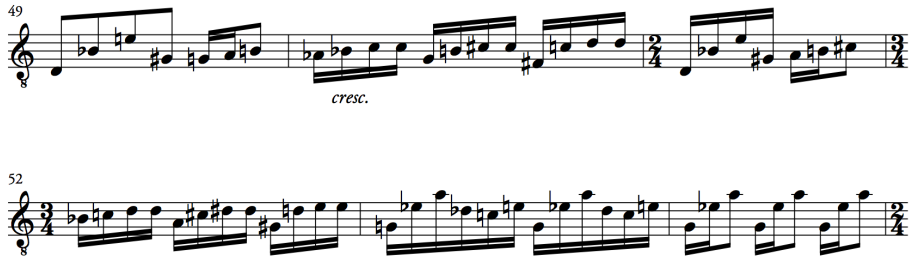
[412] Korunić, Ivan (n. 1953), guitarrista croata.

[413] Da, sjećao se našeg razgovora, ali je ispalo da još nije počeo razmišljati o skladbi. No shvatio je da je hitno, i naručio nas za tjedan dana. Došli smo puni očekivanja. "Nisam još ništa napisao, ne znam dovoljno o gitari. Može li se na gitari odsvirati sekunda?" Ajme meni! Može, rekli smo. Htio je da mu pokažemo kako, pa je Ivan odsvirao nekoliko sekunda. "Aha. Dobro. A može li gitara izvesti i kvartu?" I to je htio vidjeti. Sljedeće pitanje: "Kako svirate septimu?" zazvučalo nam je već malo bolje. No bilo je ujedno i posljednje. "Hvala lijepa, to je sve." Pozvao nas je za nekoliko dana. [...] glazba je tako dobro odgovarala gitari i tako dobro ležala pod prstima!

[414] N.e.: durante a entrevista A.K. referia-se a *histórias* (obras musicais).

apesar de ter escrito um número considerável de obras com guitarra, A.K. considera que o seu conhecimento do instrumento é mínimo, o que por si só representa uma divergência com o alto nível de idiomatismo da sua escrita, demonstrado na *Sonata* (1992) e no *Mosaico* (2004). A.K. admite a necessidade de aproximação a cada instrumento durante o processo composicional, apresentando contudo, um elevado grau de espontaneidade e consequente desvalorização da informação obtida. Relativamente à imaginação do resultado sonoro do seu texto musical na guitarra, A.K. exprime que não reflete a esse respeito na música em geral, a qual é composta sem aspirações e necessidade de aventurar-se. A existir dificuldade de adaptação da sua linguagem ao instrumento, na sua opinião, seria localizada na linguagem harmónica e na sua execução. Contudo, de acordo com os seus critérios, isso era secundário, bem como a preocupação com digitações/dedilhações, independentemente do instrumento. Ao ser abordado sobre o esclarecimento e definição de uma sonoridade em particular (escrita de três vozes latentes, inseridas numa linha e sua consequente condução em cordas diferentes), no 1.º andamento da *Sonata* (entre compassos nºs 49 e 70, ex.5.7.1) devido à falta de indicação na partitura, A.K. admite que é possível ser a escrita de um acorde a três vozes, embora não se lembre do seu princípio em particular e "de onde [isso] veio".[415]

ex.5.7.1. (esclarecimento de sonoridade)



Por regra e em caso de situações de conflito, prefere dar liberdade total ao intérprete para modificar elementos musicais não querendo modificar a sua escrita ao instrumento para o qual escreve. No entanto, assume que isso possa provocar algumas incertezas no processo. A colaboração com os guitarristas, segundo A.K., decorreu bem e ficou contente com o resultado ("com certeza que tocaram tudo como está escrito")(idem, tradução livre). Relativamente à quantidade de indicações

[415] Da referida entrevista, tradução livre.

na partitura, nomeadamente sobre o fraseado e a dinâmica, prefere não inserir em demasia mas indicar o básico para que "cada qual tenha possibilidade de decidir por si próprio"[416].

István Römer[417] (I.R.), indica que pediu explicitamente a A.K. uma obra em forma de sonata, devido à escassez geral desse género de obras musicais no repertório, sentindo um profundo respeito por parte do compositor perante um instrumento desconhecido[418]. Nessa altura, possivelmente entregou partituras de Britten, Henze e Ginastera para consulta. Passados cerca de seis meses, recebeu a partitura concluída com pedido de verificação da sua viabilidade, e ao experimentar o texto musical na guitarra a sua primeira impressão foi que se tratava de uma música não só viável, como significativamente idiomática no instrumento, em grande parte devido à sua escrita baseada em intervalos harmónico-melódicos de segunda e quarta. Sobre o mencionado idiomatismo da obra, I.R. conta o seguinte:

> *Quando se observa que o primeiro andamento começa com um acento forte nas três cordas graves num andamento de caráter* risoluto, *sente-se que a música será visivelmente idiomática. Além disso, na Sonata nota-se um detalhe peculiar como em obras de muitos outros compositores que não eram guitarristas profissionais, como Villa-Lobos, Walton, Papandopulo, Šulek, etc, que é o uso de cordas soltas na substância temática. Isso representa algo como uma assinatura do instrumento. Alban Berg*[419] *fez algo parecido no seu Concerto para Violino e Orquestra*[420]*: as primeiras quatro notas da série dodecafónica usada são as cordas soltas do violino, uma assinatura do instrumento, um modo de homenagem ao instrumento.* (citado da já mencionada entrevista, tradução livre)

Devido à especificidade de escrita não foi necessário realizar mais que uma sessão em conjunto, em que a *Sonata* foi interpretada para o compositor, verificado

---

416 Idem, tradução livre.

417 Römer, István (n. 1962), guitarrista croata e professor na Academia de Música de Zagreb (desde 1988).

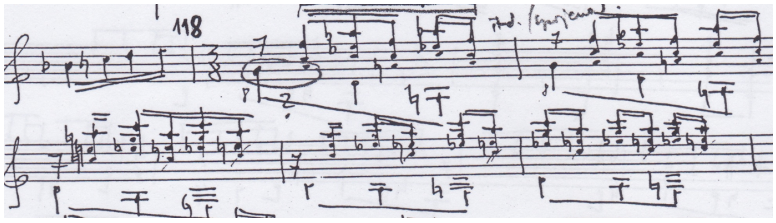
418 Comunicação pessoal, Outubro 22, 2013.

419 Berg, Alban (1885-1935), compositor austríaco.

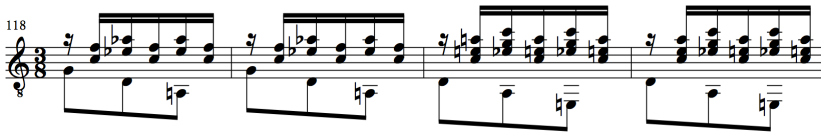
420 De 1935.

e aprovado o seu respetivo resultado sonoro, com uma única alteração registada na transposição da nota *sol* para a oitava mais grave (3.º and., ex.5.7.2a).

ex.5.7.2a. (manuscrito)



ex.5.7.2b. (versão final)



Existiu uma tentativa de "adensar a textura de notas repetidas nalguns momentos para que em vez de uma duina se tocasse uma tercina e dessa forma se aumentasse um pouco a intensidade sonora, mas para ele [A.K.] isso não tinha importância"[421]. Porém, a tentativa ficou sem efeito devido à preferência pela autenticidade do texto original. A articulação não foi inserida na partitura, deixando liberdade ao intérprete para a sua própria interpretação, facto confirmado por parte do compositor, que deixa certos excertos musicais com abertura a diferentes abordagens. I.R. considera que uma maior definição de articulação na partitura não é necessária na visão sonora de A.K., porque a música e o seu gesto sugerem de que escolha se trata. A mesma secção do 1.º andamento foi abordada na entrevista (ex.5.7.1), sobre a qual I.R. exprime que o material, de facto, indica acordes a três vozes tendo sido essa a visão sonora do compositor. Na sua opinião, a leitura da *Sonata* não é óbvia para os guitarristas com menor tempo de carreira profisional, se bem que tecnicamente seja uma obra idiomática e útil para fins pedagógicos ("como se fosse escrita por um guitarrista")[422]. Relativamente à sua escolha geral de técnicas e reprodução do resultado sonoro de articulação *legato* na guitarra, I.R. indica que depende do caráter musical no momento específico. Devido à sua ambiguidade, o texto da *Sonata* pode ser executado de diversas formas, o que leva

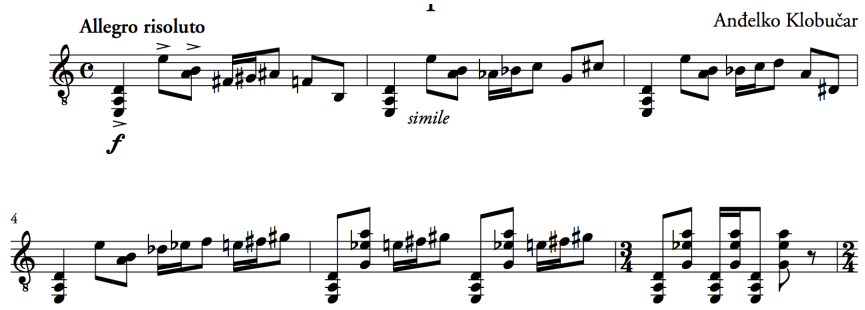
[421] Da já mencionada entrevista, tradução livre.

[422] Idem, tradução livre.

a concluir que um maior esforço físico se relaciona especialmente com a condução de vozes evidente e menos oculta. No entanto, I.R. conclui que a digitação/ dedilhação é simples, exceto no fragmento abordado. Na sua opinião, a *Sonata* é funcional, explora bem o instrumento, e é acessível a grande parte dos guitarristas profissionais. A única modificação posterior ao concerto de estreia foi a decisão na segunda fase editorial de preservar a movimentação natural da linha inferior, e consequentemente eliminar uma nota de acordes na respetiva secção (compassos nºs 118 e 119, ex.5.7.2b).

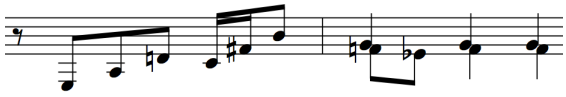
Observam-se alguns elementos idiomáticos da escrita de A.K. na *Sonata*:

ex.5.7.3.



- exploração de registo na guitarra usando o material em diferentes esferas de forma latente (grave, aguda e média). Esquema digital de realização de notas no 1.º compasso é repetido[423] juntamente com o motivo rítmico de duas semicolcheias e uma colcheia;

ex.5.7.4.

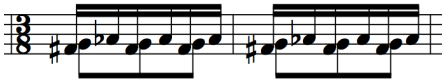


- escrita latente que supõe uma maior sustentação de notas devido ao uso de cordas soltas bem como notas que se encontrem em cordas diferentes;[424]

[423] N.e.: A.K. compreendeu que a execução de notas na 3.ª,4.ª e 5.ª cordas *(fa#-sol#-la#-f-si)* concretizava-se na mesma posição de uma forma instrumentalmente lógica.

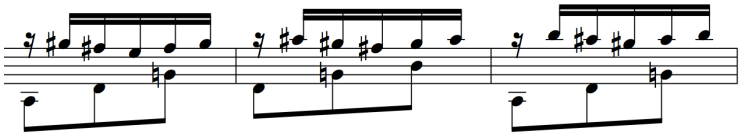
[424] N.e.: observa-se mais uma vez o ex.5.9.1 onde a partir do compasso n.º 50 existe uma expansão do som do acorde e suas vozes em movimento contrário, escrito de forma latente.

ex.5.7.5.



- neste fragmento pode observar-se a compreensão do compositor ao abordar a nota *sol* repetida na corda solta com a movimentação de voz superior em simultâneo, o que provoca um cruzamento contínuo de duas vozes[425] (*string inversion*);

ex.5.7.6.



- movimentação de duas linhas devido ao uso sequencial de material abordando cordas soltas na voz inferior;[426]

A parte do processo editorial ligada à publicação, baseou-se nos seguintes princípios:

- definição de hastes de notas e suas regras na escrita;
- esclarecimento da métrica em compassos baseado nos motivos melódico-rítmicos principais;
- inserção de sinais de acento na base da lógica composicional em sítios onde o compositor não os indicou;
- adição de notas omitidas por lapso do compositor;
- esclarecimento de alterações de notas;
- definição da forma de sustentação de notas;
- inserção de pausas omitidas.

[425] N.e.: solução instrumental mais lógica para a sua realização seria a aplicação de notas em cordas diferentes.

[426] N.e.: é preciso mencionar a velocidade consideravelmente rápida deste andamento. (3.º)

Por outro lado, a experiência de D.P.[427] no processo de colaboração com o compositor (*Mosaico*), e na parte editorial da publicação decorreu de forma pacífica. Segundo ele, poderia constatar-se facilmente de que se trata de um compositor distante da guitarra pelo facto de A.K. estar intrinsecamente ligado à música sacra, contudo, o facto é que o seu *opus* com guitarra é consideravelmente extenso:

> *Eu penso que, simplesmente, a música intriga-o por si própria e ele não tem nenhum preconceito perante qualquer instrumento. Isso quer dizer que pode escrever para qualquer instrumento porque está a escrever sua música para qualquer meio que seja. Ele pode dizer logo: "Isto soa bem, e isto não!". Muitas vezes isso depende, também, de interpretação. Mas no caso dele, penso que sua música seja universal, como a de Johann Sebastian Bach, e pode soar bem em qualquer instrumento.* (da referida entrevista, tradução livre)

A partitura[428] de *Mosaico* ficou concluída antes do primeiro contato de D.P. com o seu conteúdo e a impressão foi que se tratava de uma obra ocasionalmente idiomática. Sobre a articulação *legato,* D.P. sublinha que a escrita de A.K. sugere uma deteção dessa articulação e deixa liberdade ao intérprete na sua interpretação, em que qualquer uma das opções pode soar peculiar. Em relação à digitação da mão esquerda, considera-a simples e sem um número elevado de extensões, sublinhando a área específica da mão direita como um assunto endémico e que varia devido a vários fatores. Durante o estudo da obra, existiram alguns problemas relativos a essa questão:

> *Em Mosaico* (...) *encontramos problemas nalguns arpejos ou na parte rápida, onde surge uma mistura entre escalas e arpejos. Essa movimentação de mão de um local para outro, em dinâmica forte e com um fluxo desenvolvido, é bastante exigente. Ao ouvirmos essas semicolcheias não devemos ter a impressão de que sejam dois mundos diferentes com imagens sonoras distintas.* (idem, tradução livre)

Abordado sobre a exploração do registo de instrumento na obra, D.P. faz mais um paralelismo entre A.K. e J.S.Bach devido à semelhança (sem uso significativo do registo agudo) entre duas escritas na respetiva problemática, um facto raro na arte

---

[427] Entrevista de 24 de Outubro de 2013.

[428] Em comparação com o manuscrito da *Sonata,* o *Mosaico* foi escrito em programa informático.

de compositores contemporâneos. O processo de colaboração não se baseou em interpretar obra inteira a compositor mas somente na verificação de alguns pontos de linha vertical. Mais tarde, foi sugerido a A.K. alargar o final da obra aumentando-o em tamanho e adicionando material temático, devido à sensação de brevidade e desequilíbrio na sua conclusão, nomeadamente semicolcheias terminadas de forma demasiado rápida. No total, foram realizadas quatro versões para a parte final, tendo sido escolhida por parte do compositor a versão publicada[429]. Foram abordados os seguintes elementos do processo editorial:

- inserção de sinais de acento em caso de terem sido omitidos;
- definição da articulação de acordes que suscitaram dúvidas;
- esclarecimento de indicações de velocidade;
- transposição de nota específica uma oitava acima do indicado, devido à sonoridade;
- deteção e esclarecimento de alterações de notas;
- separação métrica de material temático e consequente afastamento de hastes;
- adição de notas em acordes de maior carga dramática com base na linguagem harmónica do compositor;
- separação de vozes na escrita latente;
- deteção de notas erradas[430];
- substituição enarmónica de notas devido à condução de vozes e sua lógica;
- organização gráfica de indicações de dinâmica;
- sugestão de alargamento de parte final da obra.

Conclui-se que o processo de colaboração de A.K. com os mencionados intérpretes foi reduzido, devido às suas convicções composicionais mas igualmente definido pela múltipla possibilidade de abordagem evidente na sua escrita. A colaboração complementar simples, foi o modelo utilizado.

[429] D.P. em comunicação pessoal, Julho 20, 2014.

[430] N.e.: foi uma das primeiras partituras de A.K. escritas por programa informático.

5.8. *Suite Mediterrânea* de Željko Brkanović

Sobre a sua única obra para guitarra solo (concluída a 22 de Abril de 1990), Željko Brkanović[431] (Ž.B.) conta na sua entrevista[432] que lhe pareceu uma boa altura para dedicar uma obra a esse instrumento devido ao desenvolvimento significativo da classe de guitarra na Academia de Música de Zagreb. Ž.B. indica que assistiu a alguns concertos de guitarra, ficando inspirado com o ambiente que se criava nesses eventos:

> [se teve visão como se exprimir na guitarra] *Sim, imediatamente. Principalmente graças aos concertos que tinha ouvido, onde me apercebi de que maneira se pode enriquecer o timbre e de que maneira o relacionar com o resto. Isso inspirou-me muito e quando se entra nessa problemática, começa-se logo a pensar em que cores escolher e qual o melhor modo para as obter. Isso fascinava-me.* (idem, tradução livre)

Menciona em particular que *Nocturnal* de Britten o impressionou profundamente sendo uma obra de um compositor que não conhecia a guitarra. Um dos concertos que ficou na sua memória foi o do colega Römer, que o inspirou na criação de *Suite Mediterrânea.* O conhecimento do instrumento por parte de Ž.B., era limitado a alguns acordes, contudo, a sua visão era de que a escrita seria semelhante à dos instrumentos de cordas de arco. Não pediu conselhos a I.R. antes de começar a escrever, nem houve qualquer influência da sua parte. Contudo, salienta de que Zagreb "era uma cidade guitarrística" (idem, tradução livre) e esse ambiente por si só era inspirador. O seu processo composicional baseou-se na visualização da ideia sonora recorrendo ocasionalmente ao piano. O conceito da guitarra era orientado para a exploração tímbrica específica e a intenção principal era aplicar o mais possível as características próprias do seu estilo ao instrumento, nomeadamente a utilização de intervalos de quarta aumentada como forma de expressão. Sentiu-se confiante ao escrever as primeiras notas para guitarra, realizando rascunhos da forma exata como tinha visualizado. Uma vez concluída parte do texto musical e entregue a I.R., foram realizados encontros de modo a Ž.B

---

[431] Brkanović, Željko (n. 1937), pianista, maestro e compositor. Professor na Academia de Música de Zagreb desde 1966.

[432] Comunicação pessoal, Outubro 25, 2013.

receber um parecer sobre a matéria. Relativamente à visualização da posição das notas no instrumento, indica o seguinte:

> *No princípio, pensei verdadeiramente desse modo, mas apercebi-me que isso travava o correr natural das frases. Se me tivesse preocupado demasiado com isso, a obra em si perderia o seu rumo e por isso disse para mim mesmo que não valia a pena e que era melhor seguir a visão sonora que tinha previamente imaginado. A única coisa com que me preocupei foi se algo, independentemente da dedilhação, se podia executar ou não, ainda que, por vezes, estivesse consciente da grande dificuldade de execução.* (o extrato da referida entrevista, tradução livre)

As soluções encontradas basearam-se nas sugestões da transposição de notas ("...o que é característico para guitarra e soa melhor)[433] e assim evitada a sua eliminação. Houve outras formas de influência durante os ensaios:

> *Durante o nosso segundo encontro — eu já tinha escrito a* Croatiana *— onde aparece uma pulsação que se repete sucessivamente, algo em que ele reparou e, dizendo que era muito interessante, o István sugeriu que essa pulsação não consistisse sempre no mesmo acorde, mas sim que se mudasse constantemente. E então eu experimentava e ele demonstrava-me sempre com a guitarra, e encontrámos desta forma determinadas soluções.* (idem, tradução livre)

Ž.B. sublinha que não houve problemas de linha melódica ou contraponto na adaptação da sua música à guitarra. Os obstáculos surgiram na definição acórdica, onde foi pedida a opinião de I.R.:

> *A ideia harmónica ficou igual e não a alterámos nem um pouco* [transposição]. *Tentámos procurar constantemente soluções que respeitassem este princípio no que diz respeito à construção de acordes e em geral, e que permitissem que as notas não fossem mudadas.* (...) *Eu só tinha de o informar que gostava desta harmonia com a quarta e que devíamos fazer o melhor possível para a conservar e que, ao mesmo tempo, a passagem fosse fácil.* (idem, tradução livre)

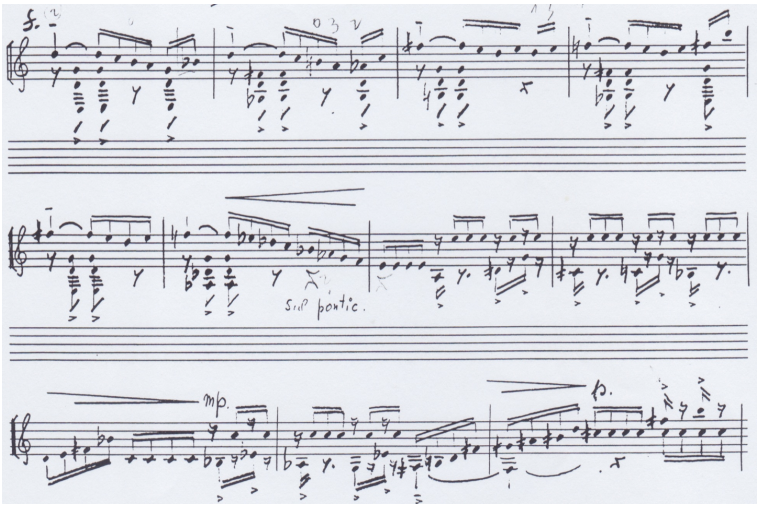
---

[433] Idem, tradução livre.

Uma das suas principais prioridades na escrita foi criar estrutura melódico-rítmica fundamentada num motivo específico, iniciando uma nova entidade temática no texto no momento da excessiva repetição do material anterior.

> *No início* [ex.5.8.1]*, comecei com um contraste entre o registo grave que tem cores bastante marcantes e que se diferem daquelas situadas duas oitavas acima e assim fui criando relações entre estes dois registos. Muitas vezes, a base harmónica não se encontrava no baixo mas sim nas vozes intermédias, o que se podia ver em várias situações, quando existia um material temático no baixo suportado por um acompanhamento de uma quarta ou quinta, esse material movia-se para o registo agudo. Muitas vezes essa estrutura harmónica encontrava-se no centro, mas não como acompanhamento.* (da referida entrevista, tradução livre)

ex.5.8.1. (manuscrito de compositor)



As constantes alterações de timbre, na guitarra foram elementos que captaram a sua atenção, um pormenor relacionado com a sua formação como pianista:

> *E então comecei a investigar essas cores, como não tocava guitarra, estando em contacto com ela, fazendo combinações, ouvindo o material respetivo. E quando não fazia isso, tentava sozinho adivinhar o som, sentava-me em frente ao piano e imaginava uma cor específica. Tenho de confessar que muitas vezes não obtive resultados adequados porque tinha imaginado algo mas quando se realizava na guitarra não era a mesma coisa. Mas com o tempo, encontrei essa relação e penso que, mais tarde,*

consegui concretizar essas cores, de alguma forma, no meu trabalho. (da já mencionada entrevista, tradução livre)

Ž.B. confirma que formava e interiorizava imagens sonoras recebidas durante ensaios com I.R., e assim desenvolvia e atualizava a sua informação sobre o instrumento. Ao ouvir pela primeira vez o seu texto na guitarra, a impressão era de que funcionava e ao mesmo tempo exprimia as suas ideias. Estava aberto a possíveis alterações, embora refira que I.R. teve cuidado "para não afetar globalmente a ideia inicial"[434]. O método em sessões de conjunto, baseou-se primeiro em I.R. tocar a versão original do texto musical e posteriormente duas/três sugestões. Ž.B. sentia que, por vezes, a versão original era inoperável e perdia fluidez, particularmente nas passagens de maior velocidade. O importante, na sua opinião, era encontrar "um resultado mais fluido e que fosse mais próximo" da visão original da obra (idem, tradução livre). Nesse processo, I.R. era convincente nas suas explicações, transmitindo confiança ao compositor. O seu esforço, segundo Ž.B., era reconhecível e as suas sugestões apreciadas. No processo houve também discórdias, exprime Ž.B., especialmente no 1.º andamento *(Jota)*, onde na sua opinião I.R. encontrou soluções comodistas criando um efeito vazio na execução do material, acabando posteriormente por dar razão ao compositor. As únicas alterações que se recorda de terem acontecido durante os ensaios foram as seguintes:

Acho que nos ensaios houve só uma alteração ligada à estrutura harmónica no fim da Croatiana *que soava muito mais prática na versão dele. É uma série de acordes. Eu escrevi-os numa disposição clássica em repetições e ele fez com que eles se alternassem e, de repente, essa parte logrou em amplitude, vida e acontecimento. "Era mesmo isso que eu queria", disse eu, "mas não sabia como o escrever!". Quero dizer que ele me sugeriu uma pulsação que continuava a ser acordicamente igual mas que se mudava na sua forma.* (...) *Havia outro problema na Jota: a primeira vez que ele a tocou para mim, eu tive a sensação de que o andamento era curto demais e que era necessário prolongar. Então posteriormente, prolonguei o andamento usando elementos rítmicos da primeira secção, o que no início não me tinha parecido necessário, de forma que a primeira parte com variações aparece outra vez no fim.* (idem, tradução livre)

[434] Idem, tradução livre.

O andamento que mais o surpreendeu foi a *Siciliana*, pela beleza poética do efeito de música, recheado com um vasto espectro de timbres, capaz de atrair a atenção do público até ao silêncio no fim da obra. Como ponto mais fraco na primeira impressão do resultado sonoro da sua obra, Ž.B. aponta os compassos iniciais de *Jota*. As alterações foram inseridas no próprio momento durante os ensaios se bem que algumas ocorreram no processo de preparação da obra para a sua publicação, relacionadas com o esclarecimento de fraseado e clareza geral do texto musical. A mais importante foi a de não incluir a digitação de I.R. na partitura publicada, garantindo a liberdade individual interpretativa, aliás, uma das doutrinas da própria editora *Cantus*. A obra foi estreada por Miroslav Lončar (n. 1964), na University of Southern Mississippi no dia 24 de Março de 1991. I.R. realizou a estreia croata da obra completa em Zagreb no dia 17 de Fevereiro de 1992. Após este concerto, Ž.B. concluiu que era possível melhorar a parte agógica da obra. Mesmo assim, sente que exprimiu o seu estilo composicional na guitarra de forma satisfatória:

> *Lembro-me de que durante algumas execuções da Suite Mediterrânea, a guitarra deixava de ser guitarra. Transformava-se numa corrente de música, independente do instrumento, com uma unidade agógica que fazia uma pessoa esquecer-se do instrumento e ficar só com a visão dessa corrente musical.* (...) *Talvez em certas partes podia ouvir-se uma certa densidade, mas isso está relacionado com a minha construção composicional que tem origem na música para piano, orquestra e vários tipos de ensembles maiores. Essa densidade faz parte daquilo que eu queria expressar.* (idem, tradução livre)

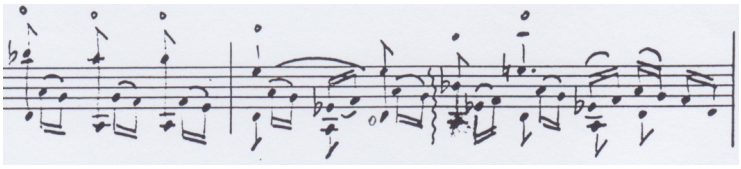
Ž.B. indica que prefere um menor número de indicações na partitura desde que existam os critérios básicos na compreensão do texto. Na sua opinião, as indicações são importantes desde que seja assegurada a liberdade interpretativa. Em relação ao contributo de I.R., salienta-se a escolha de fidelidade ao texto original sacrificando alguma liberdade técnica e instrumental ("ele contribuía muito no processo de colaboração")[435]. Todo o processo na sua opinião foi positivo, resultado de uma abordagem séria do projeto e levando o tempo necessário para sua conclusão, facto que conduziu a uma vontade de escrever mais música para guitarra

[435] Idem, tradução livre.

solo, salientado que “as obras mais significativas (...) surgem quando se está rodeado de uma escola excelente de um instrumento específico” (idem, tradução livre).

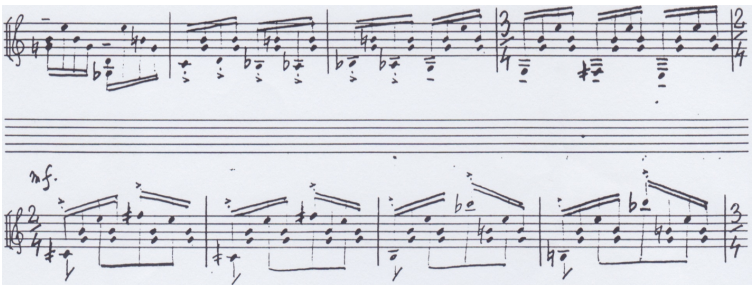
Sobre o processo de colaboração na *Suite Mediterrânea*, I.R. confirma que a versão do manuscrito foi criada com o seu auxílio, em particular os elementos de articulação e harmónicos. Sente que de alguma forma foi “uma cobaia durante o processo composicional, na qual ele [o compositor] experimentava as suas ideias” (da referida entrevista, tradução livre). I.R. sugeriu a inserção de *hammer on* e *pizz. pull off* (ex.5.8.2), uma ideia aceite por parte de Ž.B.

ex.5.8.2. *(hammer on* e *pizz. pull off*)



Na *Croatiana* (ex.5.8.3), a ideia original do compositor foi a movimentação de intervalos de terceiras entre oitavas diferentes, ao qual foi sugerido que se excluísse a nota mais aguda da terceira de baixo devido a uma maior viabilidade do texto em *tempo* rápido *(allegro)*.

ex.5.8.3. (excerto da *Croatiana*)

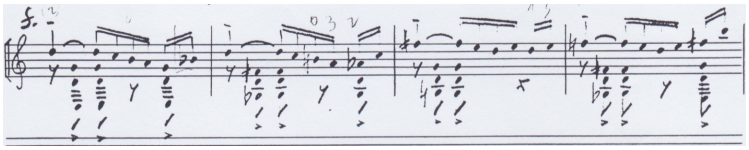


Questionado sobre as suas prioridades na abordagem do texto original, I.R. sublinha que a preservação do material original é sempre o mais importante desde que exequível, e indica que um esforço físico de moderada intensidade foi necessário na execução da obra. No entanto, as soluções para a resolução de

problemas editoriais seriam lógicas para a maioria dos guitarristas, expressando igual opinião relativamente às digitações/dedilhações aplicadas, concluindo que a obra seria alcançável à maioria dos profissionais.

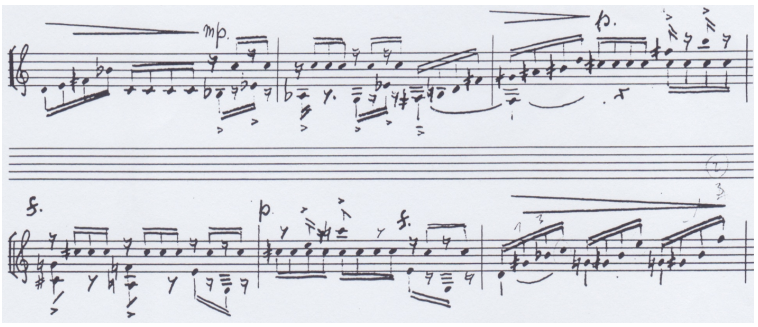
Durante a leitura da cópia do manuscrito, alguns elementos de exploração do instrumento por parte de Ž.B. bem como influência do intérprete foram detetados:

ex.5.8.4.



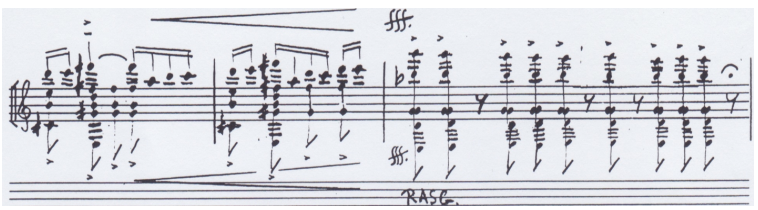
- movimentação ampla de linha superior com pulsação rítmica de acordes em registo grave. Inserção de nota *re* como *pedal* na harmonia. Acordes de textura fechada;

ex.5.8.5.



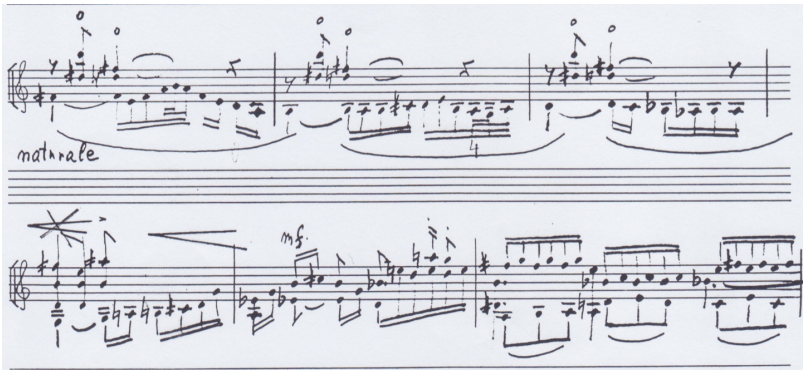
- troca constante de registos em articulação curta com inserção de *pedal* de notas repetidas no registo inferior. Aplicação de arpejos em *legato* como contraste;

ex.5.8.6.



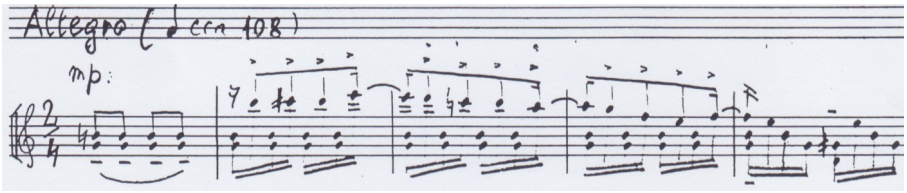
- acordes amplos e densos cuidadosamente elaborados devido à exploração da sonoridade. Aparecimento de dobragem de cordas e de efeito *rasgueado*. Observa-se a influência do intérprete na escolha de sonoridade;

ex.5.8.7.



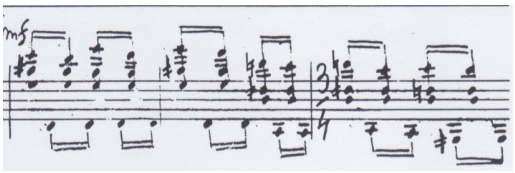
- uso de harmónicos[436]. Movimentação ampla de somente uma das linhas. Ornamentação definida. Indicação de ligaduras de fraseado. Aparecimento de condução de quatro vozes em textura aberta;

ex.5.8.8.



- abordagem de cordas soltas como tons pedais no registo interior com movimentação de linhas extremas em simultâneo;

ex.5.8.9.



436 N.e.: no processo de preparação do texto para publicação, foi esclarecido com o compositor que somente as notas superiores de intervalos desta secção aqui demonstrada se executam em forma de harmónico de oitava.

- escrita similar com a do piano.[437]

No processo de preparação para sua publicação, foram realizadas as seguintes modificações:

- a indicação metronómica de *Jota* passou de 126 (colcheia) para 88-92 (semínima) devido ao caráter rápido da respetiva dança;
- a condução de vozes em articulação *staccato* foi simplificada eliminando pausas devido a sobrecarga visual de elementos gráficos no papel;
- colocação de ligaduras em grupos de quatro notas;
- esclarecimento de *voicing*;
- modificação métrica em casos de ilogicidade composicional ou ideia anteriormente exposta;
- preenchimento de pausas devido à complementaridade de vozes;
- esclarecimento de alteração de notas em caso de dúvida;
- inserção de *tenuti* devido ao sublinhar notas agogicamente importantes;
- eliminação de indicações de timbre devido à modificação da ideia original por parte do próprio compositor;
- colocação de ligaduras em notas de *mordenti*;
- eliminação de indicação de dinâmica em caso da sua inutilidade;
- definição de notas em forma de harmónicos em caso de dúvida;
- definição de harmónicos em motivos melódicos;
- modificação de acordes repetidos de textura fechada para textura aberta;
- definição de dinâmica em *decrescendo.*

Constata-se, que *Suite Mediterânea* representa um produto do modelo integrativo de colaboração entre o compositor e o intérprete, onde foi possível encontrar indícios do auxílio instrumental na resolução dos problemas composicionais, provenientes do processo da adaptação do texto musical ao instrumento. Não obstante, esse auxílio não implicou um cunho pessoal na obra significando que o modelo integrativo poderá conduzir a uma subforma em que não existe igualdade dos elementos.

[437] N.e.: observa-se o grau de facilidade de aplicação desta técnica na mão direita da guitarra.

5.9. *The Wonderful Monster of Time* de Dubravko Detoni

Dubravko Detoni[438] (D.D.), um dos principais compositores croatas de *novas tendências*, escreveu a sua única obra para guitarra solo em 1979, procurando novas formas de expressão no instrumento. O nome foi posteriormente utilizado como título de uma forma musical para orquestra (1983). Livremente escrita e construída, a obra para guitarra requer um esforço e entrega considerável por parte do intérprete, uma vez que depende de uma mescla entre o som e o gesto. As instruções na partitura são reduzidas e baseadas na exploração de distintas categorias de ruídos e sonoridades:

- reverberação de notas abafadas (*secco*) em *fortissimo*;
- *glissandi* contínuos na 6.ª corda explorando o comprimento completo da corda;
- sons de harmónicos produzidos junto a cravelhas de guitarra;
- trilos de um só dedo de mão esquerda a movimentar-se em ziguezague;
- aparecimento de acordes maiores cromaticamente paralelos em *glissandi*;
- arpejos rápidos de sons indefinidos;[439]
- acordes densos harpejados em registo grave;
- pequenos excertos de agrupamento de notas curtas em registo grave;
- *clusters* de três sons.

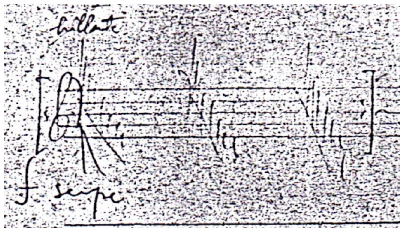
Relativamente às prioridades do futuro processo editorial, será obrigatória a definição de camadas de sons e seus subtipos, a quantidade de intervenção de gestos na interpretação bem como a definição de seguintes excertos:

---

[438] Detoni, Dubravko (n.1937), pianista e compositor. Fundador de ensemble Centro para Novas Tendências de Zagreb (ACEZANTEZ).

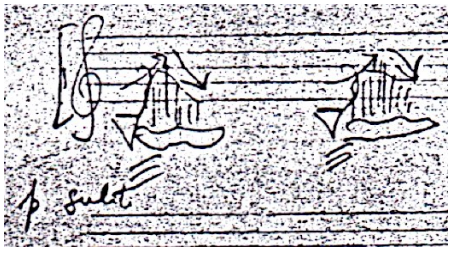
[439] N.e.: cordas abafadas com notas indefinidas.

ex.5.9.1. (manuscrito do compositor)



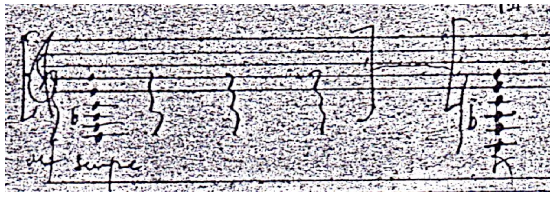
- definição do formato de arpejos;

ex.5.9.2.



- definição de agrupamentos indicados e da sua categoria sonora;

ex.5.9.3.



- redução de notas de acordes devido à impossibilidade de realização na sua forma original.

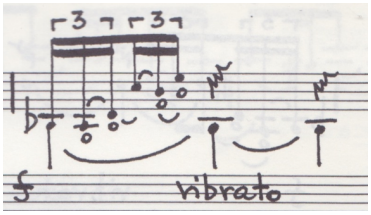
Relativamente a esta obra, não existiu o processo colaborativo na sua criação ou edição.

5.10. *Double* de Marko Ruždjak

Na sua entrevista[440], D.P. indica que foi difícil separar a sua experiência na obra *Double*[441] de Marko Ruždjak[442] (M.R.) do contexto de grande amizade que os uniu durante décadas. No processo criativo, compositor estava interessado em investigar os sons na guitarra, nomeadamente os efeitos de percussão e posições de certas notas sobre o braço do instrumento, pedindo a D.P. a sua execução *in loco*:

> *Por exemplo, em* Double *temos um efeito, logo no início, onde está indicado executar um acorde nas seis cordas em arpejo e depois abafar cinco delas e deixar sustentar e soar somente uma nota* [ex.5.5.1]*. Esse som produz um efeito pouco usual que, ao ouvir em gravação, deixa a impressão de não se saber como foi produzido. Marko tinha pedido, inclusive, para que fizesse vibrato no resto dessa nota, a qual já não se toca com mão direita. Esse trecho soa como um novo instrumento e como se isto não viesse da guitarra.* (idem, tradução livre)

ex.5.10.1.[443]



D.P. define a linguagem e o estilo musical de M.R com palavra a*ffetto*[444] e indica que a sua música não é difícil de interpretar devido à sua textura reduzida e desgosto do compositor pelo virtuosismo instrumental. Apesar disso, a ideia de dobrar uma voz por vários instrumentos nunca foi aceite por M.R., preferindo pequenos ensembles de conjunto no seu *opus* artístico. De um modo geral, devido a

---

[440] Comunicação pessoal, Outubro 24, 2013.

[441] Obra foi terminada no dia 23 de Junho de 1992.

[442] Ruždjak, Marko (1946-2012), clarinetista e compositor croata. Foi professor na Academia de Música de Zagreb desde 1979.

[443] N.e.: observa-se compreensão de *string-crossing* e consequente sonoridade. Nota-se compreensão de sonoridade criada.

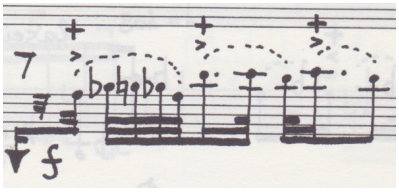
[444] *con affetto* (trad: graciosamente, com delicadeza, gentilmente).

especificidade do seu estilo composicional e a um alto nível de meticulosidade, não existiu necessidade de alterar o texto original, que parecia idiomático e pensado sobre o instrumento em si. Segundo D.P., não foi necessário alterar uma única nota da partitura original. Já sobre a dificuldade da sua execução, a obra é enganosa porque deixa a impressão de grande facilidade, particularmente, física. No entanto, a sua dificuldade encontra-se na componente psicológica, pertinente e desgastante:

> *De facto, se olharmos melhor, essa componente de discrepância entre a simplicidade da imagem musical e o envolvimento mental na música de Marko é muito interessante. À primeira vista, é um texto pouco carregado, fácil de tocar e sem problemas aparentes. Mas ao mesmo tempo, é tão absorvente no plano mental devido à atenção e ao seguimento da constante alternância de emoções vividas e opostas que não se pode executar de qualquer maneira, como um estudo de arpejos.* (da referida entrevista, tradução livre)

M.R. indicava ligaduras na sua obra procurando as variedades sonoras de *hammer on* e *pizz. pull off*. Existem grupos de duas, três, quatro ou cinco notas ligadas. Em alguns grupos (ex.5.10.2), inclusive, a primeira nota é batida sobre o braço e sem uso da mão direita (*hammer on*).

ex.5.10.2.



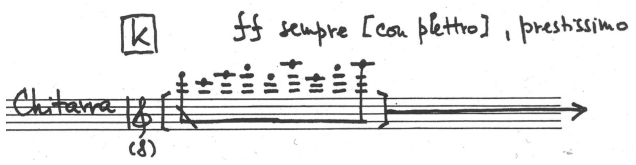
Em relação à dificuldade de digitação/dedilhação, D.P. salienta que em ambos os casos apresenta um nível baixo de dificuldade, embora saliente uma vez mais, o exemplo da contradição da obra em si, a qual, apesar da sua aparente simplicidade, é pouco interpretada em concertos. Na sua opinião, isso deve-se à sua inacessibilidade e necessidade de um envolvimento para o qual, em geral, os intérpretes de guitarra não estão preparados:

> [reação de guitarristas à interpretação de obra em concertos] *Não diria que seja um encanto mas, de certeza, é sempre uma reação a desconfiança. Veem que algo pode ser*

interessante, mas não conseguem detetar o quê, que algo pode ser sobrenatural, mas não conseguem sentir o sobrenatural. Veem algo extra mas não sabem o quê. Não conseguem localizá-lo. (citação da já mencionada entrevista, tradução livre)

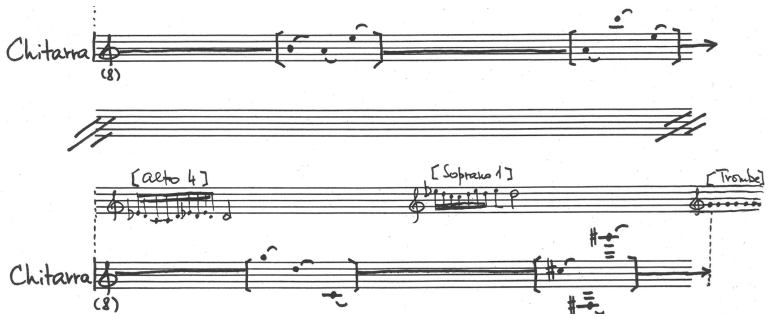
Double foi a única obra de séries para guitarra solo da editora *Cantus* publicada na sua versão manuscrita, facto que melhor descreve o nível de perfeição do texto composicional em análise. Aliás, é curioso observar alguns detalhes do primeiro texto musical de M.R. escrito para guitarra, parte de obra intitulada *Rota*, para coro e ensemble instrumental (1973):

ex.5.10.3a.



- indicação de oitava real abaixo de clave. Realização de notas rápidas na mesma posição;

ex.5.10.3b.

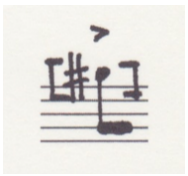


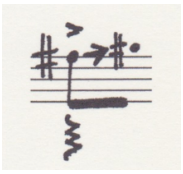
- sonoridades de intervalos de segunda, quarta, quinta e nona, procurados na guitarra com sustentação de notas como indicação da sua realização em cordas diferentes.[445]

[445] N.e.: é curioso opinar que a última nota deste fragmento *(sol#)* tivesse sido pensada em forma de harmónico.

Em *Double* observam-se algumas características de escrita para guitarra solo de M.R.:

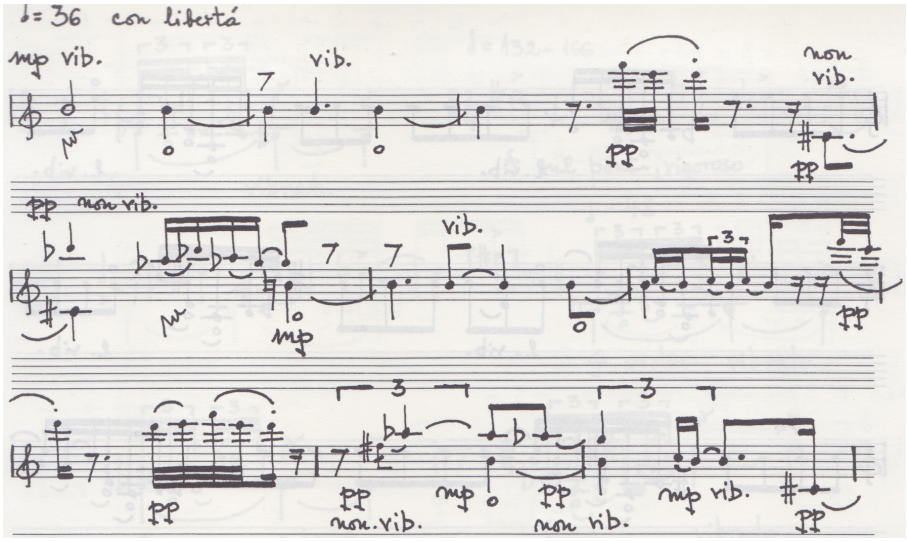
ex.5.10.4a. ex.5.10.4b. ex.5.10.4c.





- sons específicos: no ex.5.10.4a a nota produz-se ao pisar sob o trasto (efeito abafamento). No ex.5.10.4b encontra-se uma das possibilidades de *ligados* iniciados com *hammer on*[446]. No ex.5.10.4c existe uma modificação de intonação da nota;

ex.5.10.5.



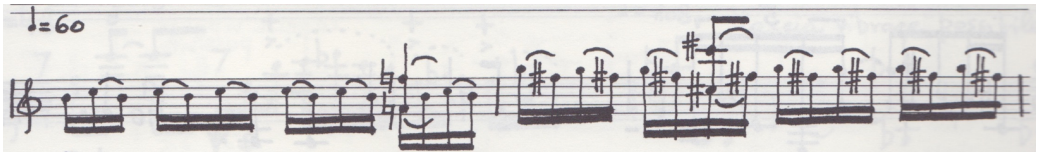
- partitura completa escrita, no máximo, em duas linhas diferentes[447]. Uma delas é calma e repetitiva e outra é movimentada e instável. Uso de articulação;

---

[446] N.e.: o sinal escolhido por M.R. para o efeito de *hammer on* foi +. No entanto, existe outro sinal que é mais indicado para esse efeito, em forma de cabeça de nota cruzada com x.

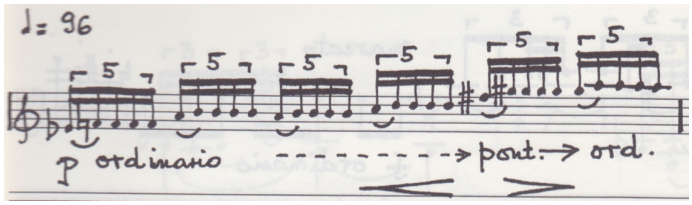
[447] N.e.: termo *linha* refere-se à haste de nota. Na obra podem encontrar-se hastes que contêm várias notas. O peculiar é que, ao longo da partitura, aparecem no máximo duas hastes ao mesmo tempo.

ex.5.10.6.



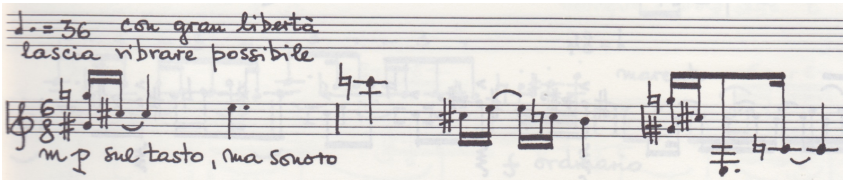
- compreensão posicional da mão esquerda por parte do compositor. É peculiar que a mesma posição (dedos 1 e 4 para o intervalo harmónico de oitava e dedos 2 e 3 para notas de voz interior) seja realizada em cordas diferentes (no 1.º compasso deste fragmento trata-se de IIIª e no compasso seguinte de VIª posição);

ex.5.10.7.



- transformação tímbrica durante um fragmento rápido. Observa-se compreensão da combinação de técnicas de *legato a due* e três notas repetidas por mão direita;[448]

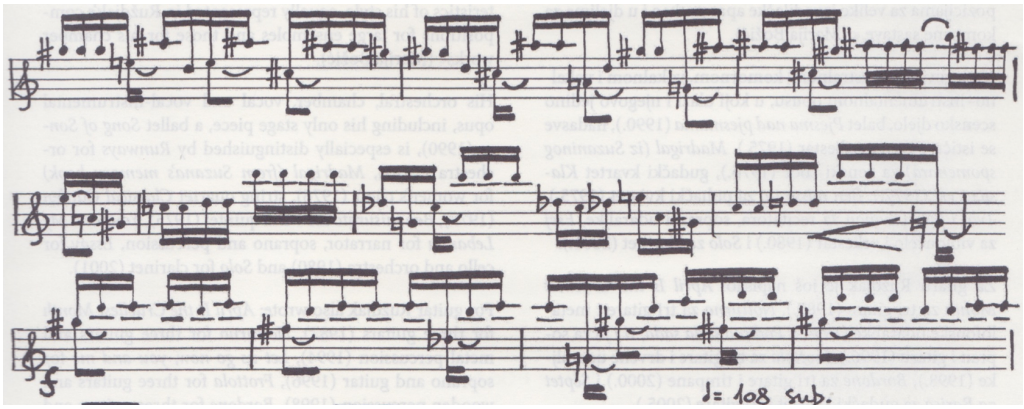
ex.5.10.8.



- escrita latente com indicação de *lascia vibrare possibile* devido a liberdade de sustentação de notas e consequente sonoridade criada;

[448] N.e.: é um sistema muito idiomático para a mão direita devido à sua fisionomia (ordem *p,a,m,i*).

ex.5.10.9.



- indicações minuciosas na definição das notas prolongadas e o oposto. Observa-se alto nível de compreensão e manobrabilidade da sonoridade do instrumento em relação à exigência composicional.

Na análise da cópia do manuscrito usada por D.P. em ensaios de conjunto, foram encontradas algumas modificações que não foram incluídas na publicação devido a esquecimento, por um lado, do compositor (inseriu as alterações de timbre -> *pont, ordin., meno pont., pont. subito, sul tasto* e alteração de indicações metronómicas na secção C na cópia do intérprete e não no seu manuscrito original) e por outro lado do editor[449]. D.P. menciona também um detalhe sobre o contraste de pessoa que era M.R.:

> *Lembro-me quando uma vez me deu a cópia de uma das suas partituras* (...). *Pedia muitíssimas desculpas por causa das manchas, resultado de um acidente com um líquido químico durante um trabalho no seu terreno de férias. A partitura estava cheia de manchas. Achei isso muito simpático porque estava em perfeito contraste com a sua escrita meticulosa e precisa. Ele era uma pessoa com esse tipo de contraste mas, quando se tratava de música, era o mais preciso, mais escrupuloso e mais exato possível. Para outras coisas, era um autêntico* bohème*. Achei sempre essa combinação dele fascinante.* (da referida entrevista, tradução livre)

[449] Comunicação pessoal, Maio 1, 2014.

Conclui-se, que um alto grau de exigência na definição composicional, bem como uma grande proximidade de linguagem e estilo de escrita em relação à guitarra e o seu resultado sonoro, sejam os principais fatores da partitura da *Double* de Marko Ružđjak e o seu consequente sucesso de adaptação ao instrumento.

Este é um exemplo evidente do modelo familiar de colaboração, em que o processo se baseou na incessante procura da sonoridade por parte do compositor, no contato próximo com o instrumento e as suas possibilidades, bem como na relação de amizade com o intérprete.

5.11. *Sonata* de Zoran Juranić

Sonata (1999) de Zoran Juranić[450] (Z.J.), a obra mais extensa[451] no repertório croata para guitarra solo criado nos últimos cinquenta anos, destaca-se claramente pela sua forma e exploração do instrumento em termos contrapontísticos e textura da condução de vozes. Com uma estrutura aparente de suite, é ligada por um fragmento melódico-rítmico proveniente do andamento mais importante (*Ciaccona*) de forma a unir formalmente o seu arco imponente. Na entrevista[452], Z.J. conta que a iniciativa para a criação da obra partiu de D.P.[453] tendo desde o início decidido fazer uma sonata. Sentiu-se confortável com o facto de poder consultar o intérprete em caso de dúvida sobre a viabilidade do texto. Mesmo assim, estava consciente dos contornos de limite do instrumento fazendo um esforço para não o ultrapassar, tendo perguntado a D.P. sobre os elementos que não estavam claros em termos da expressividade sonora do instrumento ("Ele [D.P.] dava-me algumas sugestões, e daí comecei a adaptar e modificar elementos comuns")[454]. *Sonata* surgiu imediatamente após ter terminado a sua primeira ópera[455]. Z.J. considera-se um tradicionalista na sua composição e sobre a natureza narrativa da sua música salienta o seguinte:

> *Parece-me que, mesmo hoje em dia, uma sintaxe musical é um elemento muito importante porque, se se tentar pronunciar uma frase sem sintaxe em qualquer língua, ninguém a vai entender. Acredito que se passe de forma igual com a música e a minha intenção é para que essa sintaxe musical - auditivamente compreensível - leve a que uma composição se exprima sob o ponto de vista narrativo. Encontrei o núcleo melódico bastante rapidamente e que veio como o tema da Ciaccona* [andamento final]. *Desse material, bem como com uma outra ideia secundária - que também provém de todo o material - tentei formar mais ou menos todo o vocabulário temático da Sonata.* (idem, tradução livre)

---

[450] Juranić, Zoran (n. 1947), maestro e compositor. Foi diretor de casas de ópera de Zagreb, Rijeka e Osijek.

[451] N.e.: cerca de 20 minutos.

[452] Comunicação pessoal, Outubro 28, 2013, tradução livre.

[453] Colaboraram na obra *Introversioni* (1978) para violino e guitarra, a primeira de Z.J. com guitarra.

[454] Citação da já mencionada entrevista, tradução livre.

[455] *Govori mi o Augusti* (Fala-me de Augusta) de 1999, criada para o festival *Biennale* de Zagreb.

O nível do conhecimento de guitarra que possuía era limitado a alguns acordes aprendidos na sua juventude sendo flauta o seu instrumento. Indica que desde o início sabia que contornos é que a *Sonata* teria devido ao facto de ter composto primeiro o *Scherzo* (2.º and.) e o tema de *Ciaccona*. A abordagem tradicional do instrumento (arpejos em tercinas, *rasgueados*, *legati a due*, melodia ornamentada ampla) na fase inicial, parecia-lhe uma boa forma de se aproximar à guitarra evitando assim problemas maiores na escrita ("Durante o processo de harmonização do material [trio], cheguei à conclusão que [isso] funcionava bem na expressão guitarrística")[456]. Z.J. indica que consultou alguma literatura existente para guitarra durante o processo de *Introversioni*, e que tinha ideias claras sobre as suas possibilidades instrumentais. Contudo, a composição de *Sonata* foi realizada sem recorrer à guitarra (verificação do material no piano). Segundo Z.J., a guitarra é um instrumento cujas possibilidades ainda esperam ser exploradas, devido ao facto de o instrumento ter sido abordado de forma artesanal durante um largo período de tempo. O seu próprio conceito era ligar a instrumentalidade e a substância musical específica, explorando a guitarra não de uma forma estritamente homofónica (melodia e acompanhamento) mas polifónica e contrapontística ("Bach, como um dos ideais inalcançáveis, que escrevia para violino a solo, de alguma forma, influenciou-me para escrever a *Ciaccona*[457] como último andamento")[458]. O compositor indica ter consultado D.P. durante o processo composicional, para verificar a viabilidade do texto de um andamento ou de uma parte maior e funcionalidade do seu fluxo musical, tendo sido realizadas em deliberação conjunta as consequente verificação de elementos no momento. Durante o processo composicional, não foi criado um sistema de localização de notas sobre o braço de guitarra tendo sido a visualização a única ferramenta. Precisamente a componente polifónica da obra é considerada por Z.J. como o maior desafio composicional na *Sonata*:

---

[456] Idem, tradução livre.

[457] Ciaccona da Partita em Re Menor, BWV 1004.

[458] Da referida entrevista, tradução livre.

Isso foi o mais problemático e pareceu-me que precisasse de trabalhar nisso. De algum modo, queria mostrar que a guitarra era um instrumento que podia realizar esses elementos, sabendo que tinha um excelente intérprete, que faria tudo o que fosse possível, e esperando que esse mesmo intérprete me dissuadisse de algumas coisas que danificam o caráter do instrumento, em vez de o ajudar. (idem, tradução livre)

A abordagem da técnica da mão direita explorada no *Scherzo* é considerada o elemento com menos dificuldade, servindo apenas como introdução à escrita para guitarra solo. Por conseguinte, Z.J. sublinha que as suas prioridades na escrita foram as componentes harmónica e polifónica juntamente com princípios melódicos específicos com o intuito de solidificar a união da forma e suportar o arco de composição. ("queria que se visse que é uma obra pensada como sonata e que contém um certo arco que a suporta")[459]. A digitação de mão esquerda, não foi visualizada devido à falta do conhecimento instrumental e como tal houve abertura para as sugestões de possíveis alterações:

Sim. Estava absolutamente aberto. Claro, isso depende de que fase se trata. A Sonata foi recentemente publicada e ficaria com pena se alguém agora fosse modificar a obra à sua maneira. Portanto, a composição atual é como é e existe. Foi verificado que tudo é exequível e não vejo razão de mudar algo posteriormente. No entanto, durante o processo de escrita estive aberto às modificações porque estava a colaborar com um guitarrista de excelência. (idem, tradução livre)

Sobre o processo de colaboração em conjunto e peculiaridade de sugestões de D.P, é indicada a seguinte constatação:

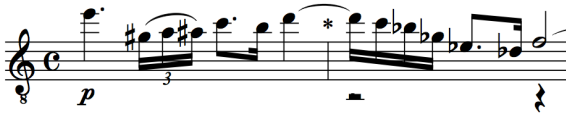
Por vezes, pensávamos durante várias horas sobre algo específico mesmo quando tudo estava relativamente pronto, bem como sobre as possibilidades viáveis de certos melhoramentos de dinâmica. Penso que é difícil encontrar uma pessoa tão estudiosa como Darko, quem se dedica tanto à sua atividade. Tentei explorar isso. (...) *Uma das grandes qualidades do Darko é que em todas as suas sugestões não houve nada que pudesse influenciar significativamente o esqueleto da própria composição. É uma grande vantagem saber em que se pode ou não intervir, para que não se prejudique um todo. Na verdade, não me lembro de alguma situação onde eu diria: "Espere! Nesse caso, teríamos de alterar isto e aquilo...".* (idem, tradução livre)

[459] Idem, tradução livre.

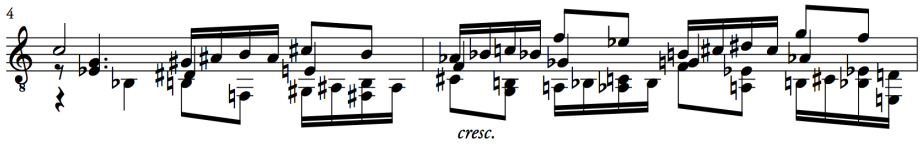
A já mencionada polifonia é considerada por Z.J. como o elemento com maior dificuldade da adaptação da sua linguagem ao instrumento, embora o próprio tenha eliminado componentes menos esclarecedores e desencorajantes para os intérpretes:

> *Por exemplo, a melodia homofónica do primeiro andamento* [ex.5.11.1a] *aparece somente a uma voz, e sua elaboração posterior é, geralmente polifónica, e de uma forma bastante complexa* [ex.5.11.1b]. *Mais tarde, tentei fazer com que a segunda ideia fosse tonal e inteiramente escrita em acordes arpejados* [ex.5.11.1c] — *uma escrita simples, guitarristicamente falando — de modo a que se pudesse compreender que não nos distanciámos daquilo que a guitarra produz naturalmente e com que atua mais facilmente, facto que representa, para o intérprete, um momento em que poderá descansar e preparar para aquilo que vem a seguir.* (idem, tradução livre)

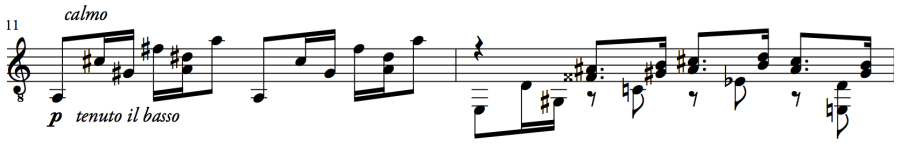
ex.5.11.1a. (melodia inicial do *Prelúdio*)



ex.5.11.1b. (elaboração polifónica)

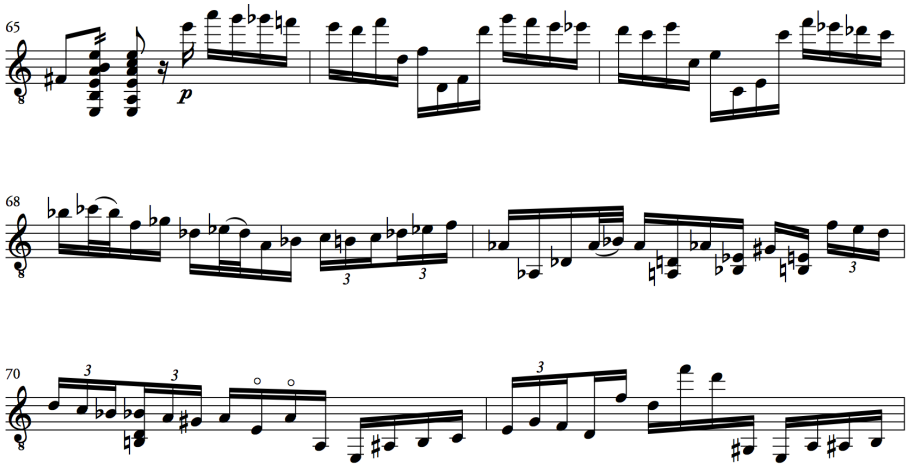


ex.5.11.1c. (2.ª ideia)



Z.J. admite que estava preparado para sacrificar notas adicionais na polifonia de forma a obter maior viabilidade da obra que foi possível evitar. Relativamente à adaptação do seu texto ao instrumento, ficou surpreendido com o resultado da repetição de motivos em constante troca de registo (ex.5.11.2), bem como a já mencionada união formal da obra.

ex.5.11.2. (*repetição de motivos em oitavas diferentes*)



É reconhecível da sua parte que o grau de dificuldade de *Sonata* é elevado, e que existem elementos que não podem ser bem reproduzidos à primeira tentativa, como é o caso de obras compostas por guitarristas, devido a uma maior exigência técnica e musical. No entanto, na sua opinião, "a música tem prioridade, mas não deve entrar em conflito com instrumento"[460]. Existiram algumas alterações menores do texto musical na parte de preparação da obra para a publicação, durante a qual foram realizados alguns encontros adicionais. Z.J. exprime, que prefere indicações em número suficiente, já que existem elementos que se pressupõem pela própria técnica composicional e desenvolvimento temático. A atividade de D.P. no processo de colaboração é vista como respeitadora fiel do texto original e aberta ao compromisso, sendo reconhecível a sua preferência por escolhas feitas na base composicional em detrimento da simplicidade técnica ("Se eu insistir para que algo seja de uma certa forma, mesmo que isso não seja a solução mais feliz em relação à técnica da guitarra, e se lhe explicar quais são as razões por detrás de tudo, ele aceitará a minha escolha")[461]. De uma forma geral, o grau da sua realização artística em *Sonata*, segundo Z.J., foi determinado ao conseguir entrar na essência expressiva do instrumento, sendo alguém que não o domina tecnicamente.

[460] Idem, tradução livre.

[461] Idem, tradução livre.

Por outro lado, D.P.[462] indica que a escolha da forma e linguagem da obra foi exclusiva do compositor e que a sua impressão do texto era de que este não fosse idiomático, precisamente por não demonstrar receio na sua abordagem do instrumento. ("poderia dizer que ele seja um poeta sem barreiras, um compositor-poeta com temperamento amplo, imaginação e ideias sem limites, mas, de alguma forma, o texto não é demasiado amplo para que não pudesse ser executado")[463]. A escrita de *Sonata* é classificada por um elevado grau de dificuldade, com alguns entraves de fluxo musical principalmente devido à sua estrutura e textura (*Prelúdio*). D.P. indica que, em caso de exigência de escrita é preciso aceita-lo e admiti-lo como é o caso de *Prelúdio:*

> *Queremos obter um bom legato mas não podemos, por causa dos dedos estarem atarefados. Juntamente com o legato queremos transmitir alguma serenidade na interpretação, mas mais uma vez é muito difícil de consegui-la porque os dedos estão extremamente ocupados. Depois disso, queremos ter o legato, a serenidade e evitar ruídos ao mudar de posições e de cordas, mas não é possível evitá-los porque os dedos são levantados de umas posições pouco naturais e não conseguimos levantá-los verticalmente de modo a poder evitar ruído. Mas, no fim de tudo, estou com receio de que isso tudo se sinta um pouco.* (idem, tradução livre)

D.P. salienta que é importante relacionar o esforço com o caráter da obra, e se estes estiverem em conflito, o resultado musical não poderá ser positivo. Relativamente à articulação *legato*, encontra-se somente em indicações de *legati a due* se bem que esteja implícita numa grande parte da obra. A sua escolha instrumental para uma melhor reprodução baseou-se na execução de notas na mesma corda (todas as notas dedilhadas por mão dir.), uso de *portamenti*, e aplicação ocasional de *ligados* de mão esquerda *(hammer on* e *pizz. pull off)* pese embora, seja possível encontrar uma fração em *Sonata* onde a técnica *nota por corda* produz um bom efeito. De um modo geral, a sua digitação é considerada de elevado grau de dificuldade, embora seja alcançável pela maioria dos guitarristas profissionais. As alterações preconizadas nos ensaios (fragmentos da obra), na sua

---

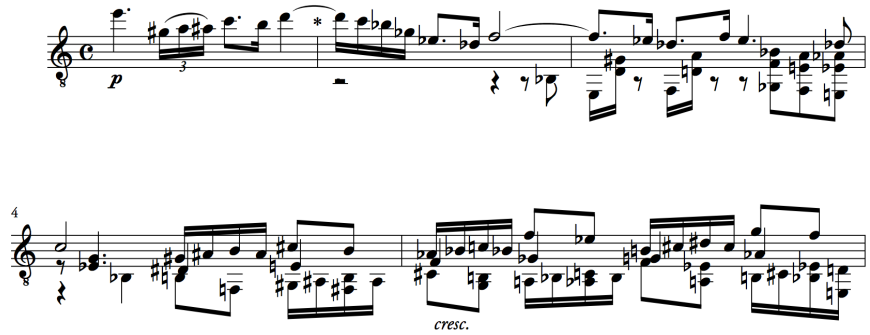
[462] Comunicação pessoal, Outubro 24, 2013, tradução livre.

[463] Idem, tradução livre.

opinião, foram insignificantes e não influenciaram nenhuma componente em particular.

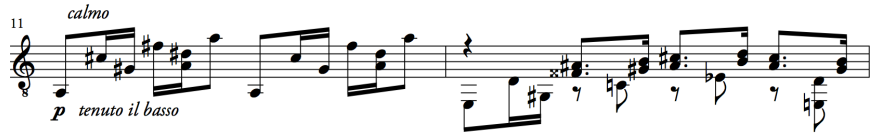
Na partitura de *Sonata*, alguns elementos composicionais de Z.J. e a sua adaptação à guitarra são visíveis:

ex.5.11.3. (*Prelúdio*)



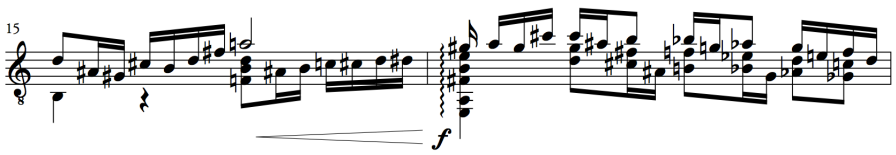
- linha melódica ampla movimentada. Condução até quatro vozes. Acordes cromáticos paralelos na linha inferior em simultâneo com nota sustentada na voz superior (comp. n.º 3). Imitação de motivo em vozes extremas (compassos nºs 4, 5 e 6)[464]. Cromatismo nas vozes interiores;[465]

ex.5.11.4.



- arpejo latente. Terceiras paralelas. Em caso de escrita a duas vozes, enquanto uma voz tem movimentação e notas sustentadas, outra é indicada com notas de curta duração;

ex.5.11.5.

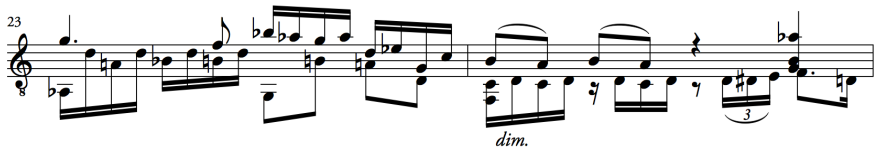


[464] N.e.: deteta-se uma proximidade entre as linhas de baixo e tenor, bem como o distanciamento da linha do soprano.

[465] N.e.: observa-se a dificuldade técnica extrema deste excerto, evidente desde o compasso n.º 3.

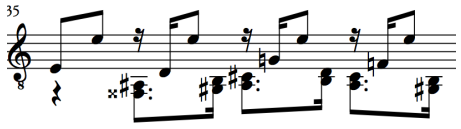
- imitação de motivo principal (comp. n.º 16) em sequência descendente não paralela e de curta amplitude. Acordes de intervalos de quarta;

ex.5.11.6.



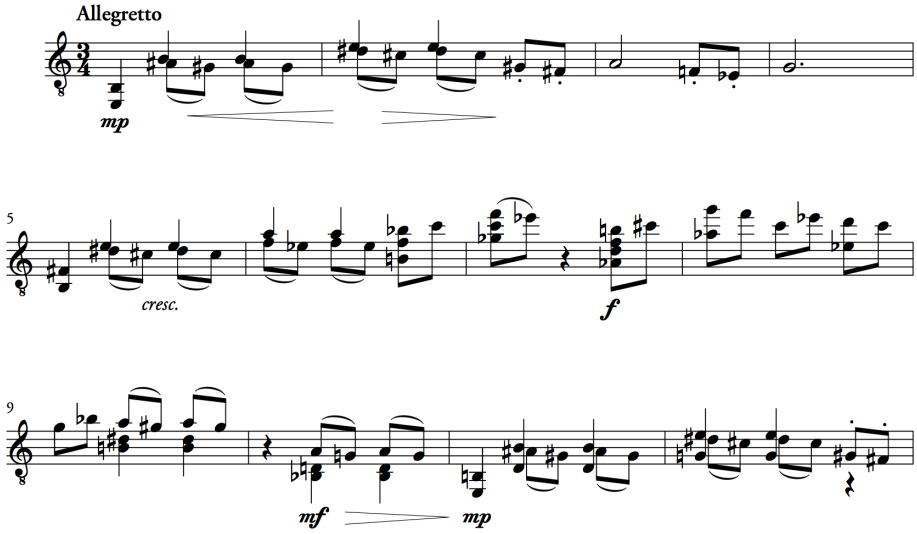
- movimentação nas vozes interior e superior com sustentação latente de linha inferior. Aparecimento de *legati a due*;

ex.5.11.7.



- inversão de material relativamente ao ex.5.11.4 (comp. n.º12);[466]

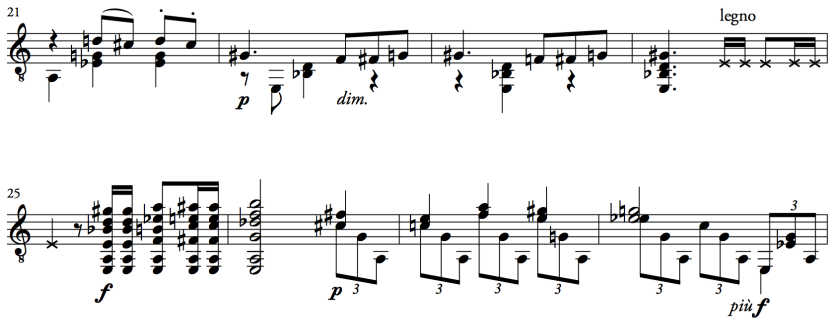
ex.5.11.8. (*scherzo*)



- exploração do registo de guitarra por imitação de *legati a due*. Acordes de registo fechado facilmente executados no instrumento;

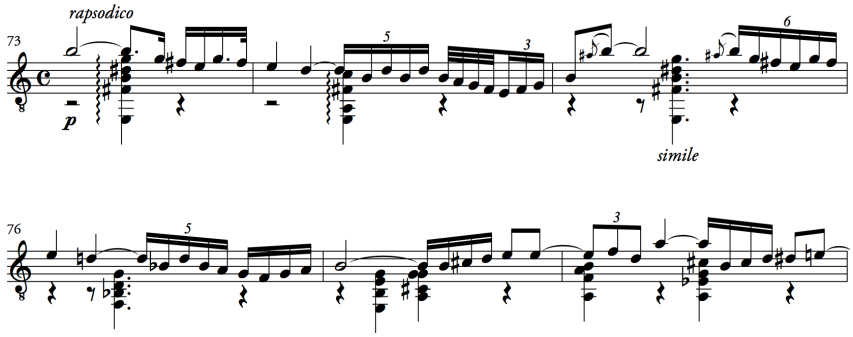
[466] N.e.: observa-se uso de cordas soltas na linha superior (nota *mi* em pedal) pela primeira vez.

ex.5.11.9.



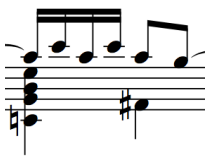
- efeito de percussão *col legno*. Acordes cromaticamente paralelos em *rasgueado*. Arpejos simples com cordas soltas inseridas;

ex.5.11.10a.

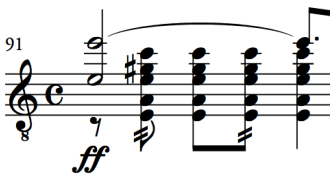


- melodia ampla na linha superior densamente harmonizada;[467]

ex.5.11.10b.



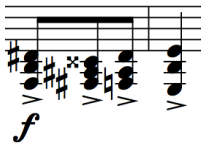
ex.5.11.10c.



- dificuldade acrescida nestes acordes devido à sua densidade bem como impossibilidade de sustentar todas as notas;

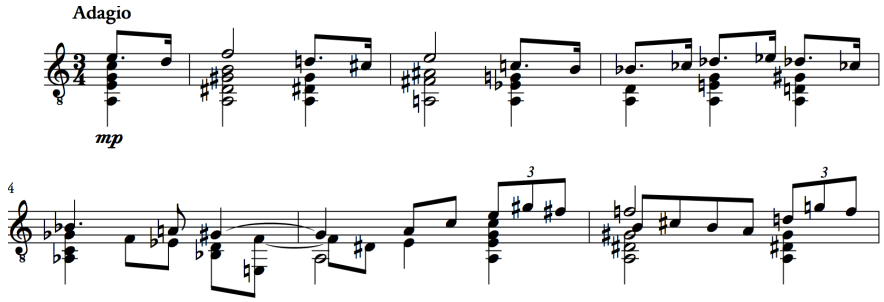
[467] N.e.: deteta-se impossibilidade de sustentação de todas as notas no 1.º acorde deste fragmento.

ex.5.11.11.



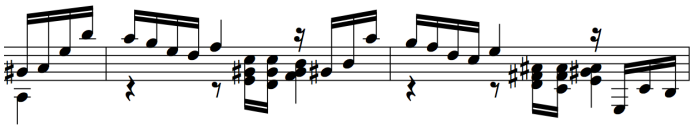
- harmonização cromática em acordes densos no registo grave;

ex.5.11.12. (*Ciaccona*)



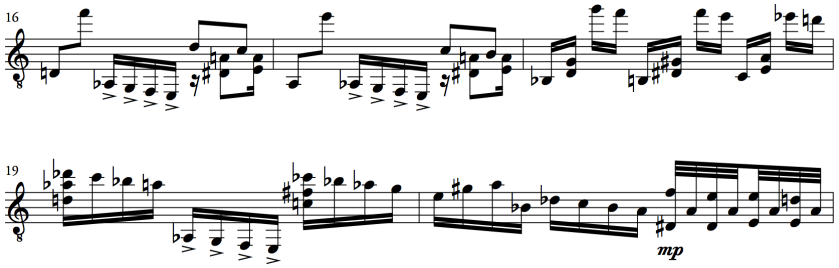
- condução desenvolvida de vozes. Observa-se sustentação de notas em retardo na passagem de compasso n.º 4 para o n.º 5. Troca de movimentação entre a voz superior e interior na 1.ª variação (figuração do tema);

ex.5.11.13.



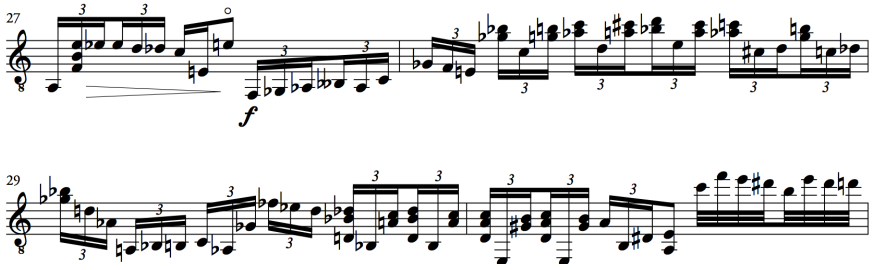
- intervalos melódicos largos na linha superior isolada, interrompida por série de três acordes densos de padrão rítmico. Cruzamento de vozes no registo;

ex.5.11.14.



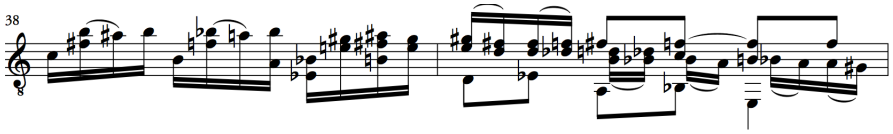
- escrita latente com diferença considerável no registo entre vozes. Condução latente explorando três registos diferentes. Transformação de figuração acórdica no registo interior;

ex.5.11.15.



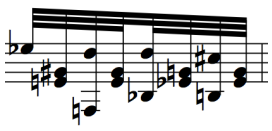
- uso de harmónicos de oitava. Terceiras maiores cromaticamente paralelas com movimentação diatónica de linha latente de baixo (comp. n.º 28). Uso de cordas como notas de *pedal* (comp. n.º 30). Observa-se a compreensão do paralelismo posicional na guitarra entre grupos de quatro fusas no fim deste excerto;

ex.5.11.16.



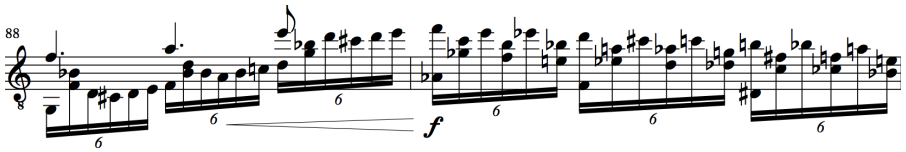
- *legati a due* duplos em terceiras. Imitação de padrão rítmico entre a voz superior e interior. Movimento contrário em notas de duração dupla na linha de baixo. Observa-se uma grande capacidade do compositor de condução cromática de vozes em pouco espaço de registo;

ex.5.11.17.



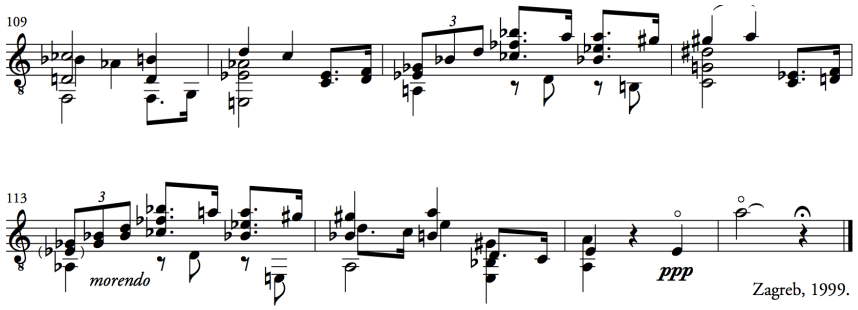
- motivo de retardos cromáticos descendentes acompanhados com terceiras maiores paralelas cromáticas e em movimento contrário com a linha latente de baixo;

ex.5.11.18.



- sequência de sextinas com movimentação diatónica correspondente apenas a uma alteração de posição por grupo em sítio instrumentalmente lógico (comp. n.º 88). Sequência descendente de acordes cromaticamente paralelos entre linhas superior e interior com modificação de movimentação de linha latente de baixo. Observa-se um alto grau de compreensão de paralelismos posicionais do instrumento;

ex.5.11.19.



- paralelismo posicional em acordes de retardos na linha superior (comp. n.º 111). Imitação do motivo principal em vozes interiores (comp. n.º 114). Observa-se mais uma vez a condução de vozes desenvolvida em espaço curto.

As modificações do texto original encontradas na versão publicada e suas razões são as seguintes:

- esclarecimento de alteração de notas com seguinte indicação: “In this composition the bar line cancels previous accidentals”[468] (*Prelúdio,* comp. n.º 1);
- substituição enarmónica de notas devido ao seguimento da sua linha;
- definição de dinâmica (comp. n.º 8 e similares);

[468] Trad.: Nesta obra a barra de compasso cancela alterações anteriores.

- substituição de ligaduras de sustentação com indicação *tenuto il basso* devido a clareza do texto (comp. n.º 11);
- esclarecimento de hastes de linhas devido a logicidade de escrita latente (comp. n.º 14);
- inserção de *legati a due* em retardos melódicos não identificados (comp. n.º 26 e similares);
- evitação de notas agudas em forma de harmónicos devido à qualidade reduzida da sua sonoridade (comp. n.º 41);
- eliminação de *legati a due* devido a contexto *forte*. A intenção era evitar confusão com *ligado* da mão esquerda (*Scherzo*, comp. n.º 8);
- inserção de pausas em falta (comp. n.º 13);
- indicação de sustentação correta de notas devido à contagem de tempos (comp. n.º 48);
- inserção de símbolos de *tenuti* (comp. n.º 52 e similares);
- alteração de composição de acordes em *rasgueado* devido a um resultado sonoro menos satisfatório da situação anterior, bem como melhor sonoridade em ponto alto (comp. nºs 99, 100 e 101);
- separação de vozes na escrita latente devido à sua condução (comp. n.º 101);
- abordagem única de figuração proposta pelo compositor de acordes em fusas (*Ciaccona*, comp. n.º 20);
- modificação de textura acórdica aberta para fechada (comp. n.º 24);
- lapso do editor (3.º nota de compasso é *mibemol*);
- definição de últimas duas notas em forma de harmónicos (comp. nºs 115 e 116).

Constata-se, que o modelo complementar de colaboração foi aplicado no processo de adaptação de *Sonata* para guitarra solo de Z.J.. As intervenções aplicadas nas duas fases do processo editorial, não se revelaram marcantes na conclusão da obra, embora sublinhando o seu caráter musical e exploração considerável de possibilidades instrumentais em relação à polifonia, contraponto e construção de forma, proveniente igualmente da considerável capacidade da compreensão instrumental por parte do compositor.

5.12. *Música para Guitarra* de Frano Parać

Frano Parać[469] (F.P.) iniciou a sua composição dedicada à guitarra com *Trio* para três guitarras (1992), e por iniciativa de D.P. e devido à uma atuação no festival de *Noites de Osor* (2 de Agosto de 1996), decidiu criar sua única obra para guitarra solo intitulando-a como outras obras no seu *opus* para distintos aparelhos musicais: *Música*. Existem também *Música para Cordas e Cravo* e *Música para Orquestra*[470] entre outros. Na sua entrevista[471], F.P. exprime que a obra foi entregue em duas partes devido a uma secção que não preencheu os seus critérios estéticos, e sublinha que não gosta de alterar textos musicais depois de terminados, regra que aplicou igualmente nesta obra. Na sua juventude, teve ligação com guitarra elétrica, onde conheceu alguns elementos básicos da técnica que unem os dois instrumentos: *barré*, cordas soltas, e harmonias. Contudo, escrever para guitarra solo foi surpreendente e inesperado. F.P. confirma, que é um facto que o instrumento se desenvolveu num momento em que compositores, que não sendo guitarristas profissionais, começaram a criar o seu repertório. Até então, eram realizadas transcrições ou obras que composicionalmente não tinham valores estéticos fortes se bem que se possa recolher informação de seus elementos em relação à técnica de instrumento. Segundo F.P., a sua principal intenção ao escrever para um instrumento é que se compreenda que a matéria foi criada a pensar especificamente nele ("Eu estava à procura de como tornar-me um guitarrista!")[472], e sublinha a importância de vários elementos no processo, nomeadamente como adaptar a escrita ao registo de uma oitava abaixo, abordagem de cordas soltas e complexidade acórdica. Sobre o nome da obra, F.P. indica que "tem um significado múltiplo (...) embora tenha representado (...) um certo relacionamento da música contemporânea com o retorno à tonalidade, algo que seria uma *música* para o conjunto musical, escrita de uma forma sonora ideal"[473]. As informações sobre a problemática do instrumento eram recolhidas nos concertos do *Trio de Guitarras de*

---

469 Parać, Frano (n. 1948), compositor, professor na Academia de Música de Zagreb desde 1978.

470 De 1983 e 1985 respetivamente.

471 Comunicação pessoal, Outubro 22, 2013.

472 Idem, tradução livre.

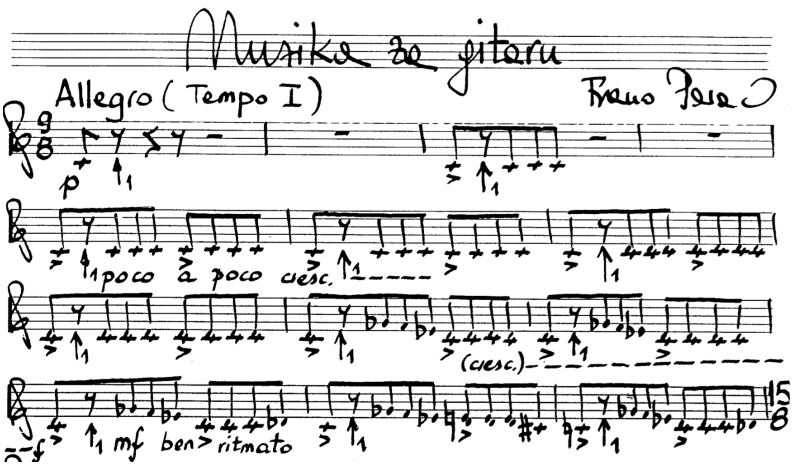
473 Idem, tradução livre.

Zagreb ou através da comunicação com colegas D.P. e I.R., sem consulta de partituras existentes devido a uma total confiança nos intérpretes. O conceito da obra não foi abordado. Sobre a sua opinião do instrumento, F.P. conta o seguinte:

> *Eu tinha um pequeno receio desse instrumento, não obstante, admito que tivesse acontecido um grande florescimento da guitarra no século XX. Além de um vasto número de guitarristas excelentes, foi criado um público seguidor, o que igualmente me sensibilizou. No entanto, este instrumento não se leciona como instrumento individual no curso de composição na Academia de Música se bem que, mais recentemente, no caso de o estudante ter alguma afinidade para com esse instrumento — e, nos últimos tempos esse interesse existe com maior frequência — o professor é obrigado a processar a guitarra porque é preciso estudar informações básicas sobre ela.* (da já mencionada entrevista, tradução livre)

Durante o processo composicional, F.P. estava seguro sobre a exequibilidade do texto musical podendo-se inclusivamente imaginar a tocar o início da obra (ex. 5.12.1). No entanto, como sempre, o mais difícil era encontrar um material adequado para a composição. Este existia já algum tempo só que não estava definido se estava relacionado com a guitarra ou instrumentos de percussão ("a guitarra tem essas possibilidades de espaço e a simbiose resultou muito bem. No fundo, é essa a sua essência")[474]. De forma a monitorizar a realização do texto, criou um desenho do braço da guitarra, com espaços e indicadas as cordas.

ex.5.12.1.



[474] Idem, tradução livre.

Dos elementos que dificultaram a transposição das suas ideias, F.P. salienta a especificação posicional da realização de harmónicos e consequente resultado da sua sonoridade bem como a problemática de sustentação do som, enquanto sobre os elementos prioritários na sua escrita para guitarra menciona:

> (...) *o modo de notação, registos da guitarra e como dominar parâmetros de escrita homofónica e de acordes, a qual, certamente, é diferente de qualquer outro instrumento. A guitarra solo pode realizar tudo, mas no caso de polifonia, intervalos harmónicos de duas vozes ou acordes de três vozes em alternância rápida, é preciso ser prudente. Não como no piano, em que esses elementos podem ser realizados sem problema. A guitarra tem outras regras.* (idem, tradução livre)

Os elementos iniciais de percussão e sua justaposição com ritmicidade que formaram a base de desenvolvimento posterior da obra, derivaram do interesse de F.P. nalgumas das principais características instrumentais. Um certo receio inicial estava presente na sua abordagem, considerando que se tratava da primeira obra para esse formato ("...somente depois de ouvir a obra é que se pode avaliar o quão próximo ela está em relação à ideia original...")[475]. As digitações eram idealizadas (maquete) mas não indicadas, pelo facto de não conhecer tão bem o instrumento, situação que se repete na escrita para outros instrumentos. Porém, a digitação de acordes foi verificada. F.P. indica que estava aberto a possíveis modificações em caso de impossibilidade de execução, contudo, aponta a solidez das suas obras não deixando margem nesse sentido. Confiava plenamente nos critérios de D.P. admitindo que o receio inicial, não deveria ter existido. Somente a 1.ª parte da obra foi entregue a D.P. e foram realizados alguns contatos, tendo o compositor decidido que de forma a evitar a eliminação de estrutura de acordes problemáticos optaria pela transposição. Aliás, esta é considerada por F.P. como o único elemento de dificuldade na adaptação da sua linguagem ao instrumento. Dadas as circunstâncias da conclusão da obra (terminada em Omiš[476] e parte final enviada por fax), não houve possibilidade de realizar ensaios posteriores em conjunto. Depois de ter ouvido a peça pela primeira vez, F.P. indica que ficou positivamente surpreendido com o impacto da dimensão do intérprete devido à intensidade e caráter agressivo

---

[475] Idem, tradução livre.

[476] Pequena cidade costeira próxima à cidade de Split.

da música bem como a sua implicação na construção formal em arco. Constata-se que a construção da forma é um dos principais problemas da guitarra como instrumento, devido ao registo estreito de dinâmica ("Esse elemento é uma grande aventura para o compositor bem como para o intérprete. Para mim, é sempre importante entender se consegui criar um arco largo e a união da composição inteira")[477]. Como resultado final, F.P. sente que *Música para Guitarra* é ponto fulcral da sua "visão e o pensamento sobre como devia parecer uma obra para guitarra"[478]. Em relação à clareza do texto musical, prefere um certo grau de liberdade de interpretação porque "um maior número de indicações pode confundir o executante"[479]. Sua opinião sobre o processo de colaboração com o intérprete é a seguinte:

> *Tenho a salientar sobre o Darko o facto de ele ter um respeito extraordinário perante o compositor. Por isso, tive uma enorme confiança ao encontrar-me com ele como executante, músico e intérprete da minha obra porque sabia que cada sinal que eu tinha indicado seria estudado e questionado e seria procurado o seu significado no contexto da obra completa.* (da referida entrevista, tradução livre)

Na sua entrevista, D.P. indica que sentiu um esforço da parte de F.P. em recolher informação sobre a exequibilidade da sua visão na guitarra, o qual criou uma base sólida da sua linguagem, relativamente às necessidades de modificação do texto musical e consequente evitação ("...penso que não é justo modificar algo sólido que ele tinha imaginado o que se possa produzir na guitarra") [480]. Embora seja uma linguagem simples na sua textura, uma vez aplicada na guitarra, deixa de o ser. Na sua opinião [D.P], F.P. explora todas as possibilidades, sem ultrapassar o limite. Fisicamente, a obra não é considerada exigente embora existam secções com maior entrega, nomeadamente na última página:

> *Não nos esqueçamos que o esforço também está ao serviço da música se o significado da música for esse, como por exemplo, na última página de Música para Guitarra. Seria*

---

[477] Idem, tradução livre.

[478] Idem, tradução livre.

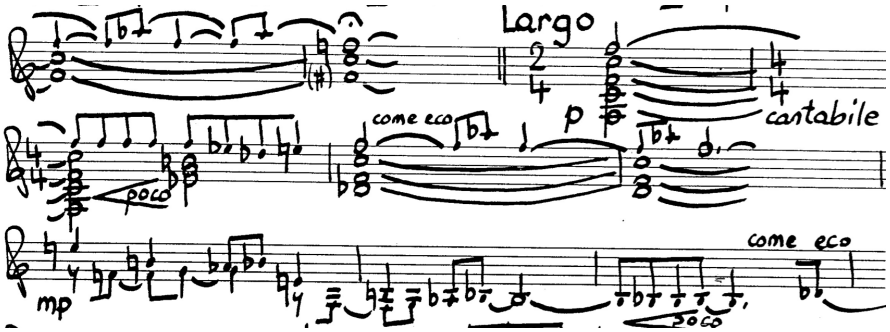
[479] Idem, tradução livre.

[480] Comunicação pessoal, Outubro 24, 2013.

uma grande contradição se tocasse esse final de uma forma ligeira e sem esforço, ao lado dos rasgueados, de fortíssimo e de jovialidade da obra. (idem, tradução livre)

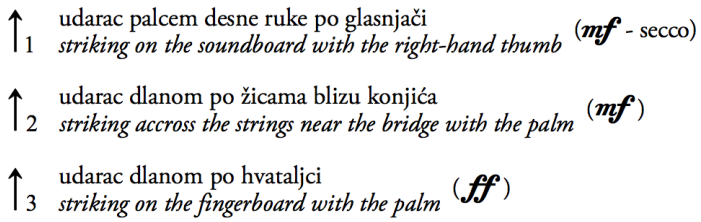
A articulação *legato,* está implícita em especial na secção *Largo* (ex.5.12.2). Relativamente às digitações/dedilhações, D.P. indica que a situação física é exigente para a mão esquerda mais do que a própria digitação (exploração de acordes homofónicos em registo agudo de guitarra). Por outro lado, o uso da mão direita não é simplificado, embora a dificuldade não seja de forma contínua.

ex.5.12.2. (início de secção de *Largo*)



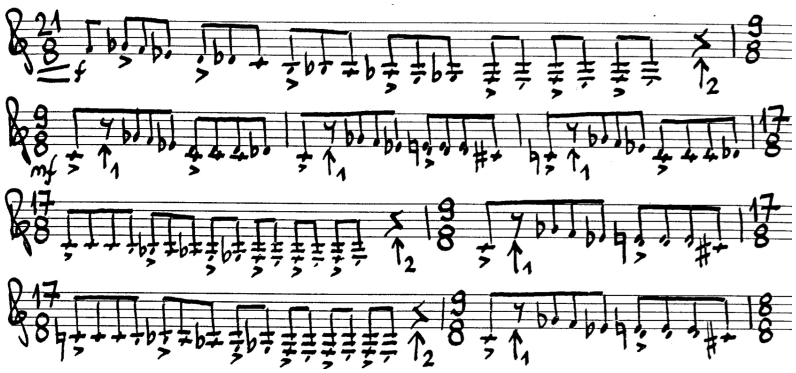
Na análise da cópia do manuscrito, identificaram-se alguns elementos da sua escrita para guitarra:

ex.5.12.3a.

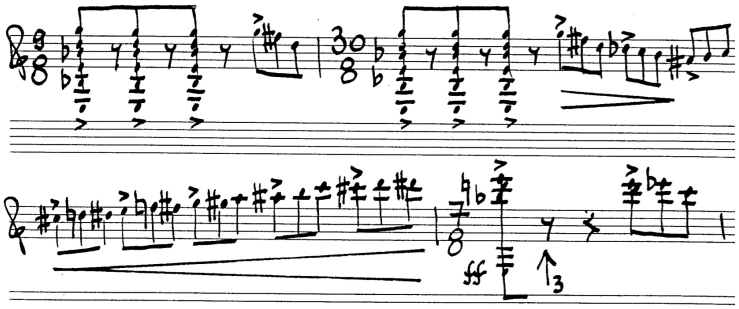


- abordagem de três efeitos de percussão distintos na sua sonoridade: oco plano *(mf-secco)*, oco ressonante *(mf)* e estridente *(ff)*;

ex.5.12.3b.

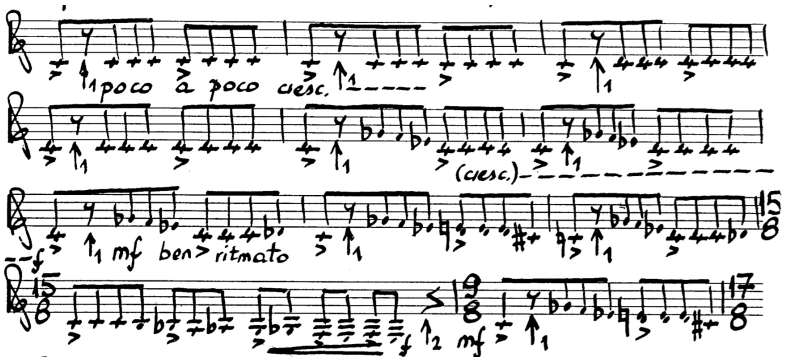


ex.5.12.3c.



- Seu uso varia conforme o desenvolvimento do material temático e seu grau de dramatismo;

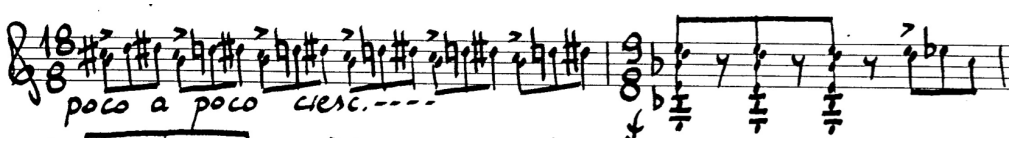
ex.5.12.4.



- uso simples de elementos como cromatismo, abordagem diatónica de tons de intervalo de quinta diminuta e intervalos harmónicos de segunda maior[481] acompanhados por pulsação rítmica, efeitos de percussão e construção métrica;

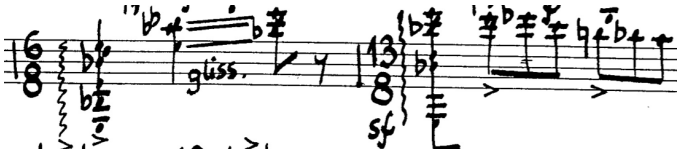
[481] N.e.: observa-se que nesses intervalos uma nota é exequível na corda solta.

ex.5.12.5.



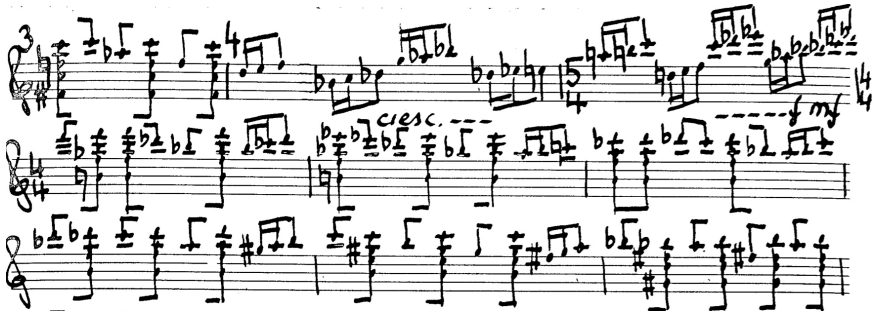
- Acordes homofónicos em *secco*;[482]

ex.5.12.6.



- aplicação de acordes suavemente modificados em registos diferentes. Observa-se a adaptação do acorde mais agudo (nota grave não foi posta uma oitava acima ou nota *mi* de 1.º acorde foi transformada em nota *re*) às possibilidades da guitarra;

ex.5.12.7.



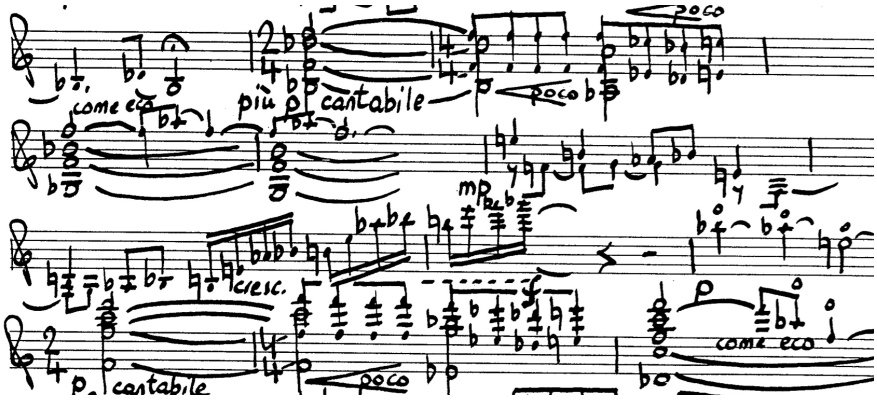
- indicação da escrita de duas linhas em instrumentação diferente. Dificuldade acrescida reflete-se na separação tímbrica de duas componentes[483] (acordes e linha superior);

---

[482] N.e.: o efeito requer uma maior entrega física devido à velocidade rápida e pouco tempo disponível para execução de pausas.

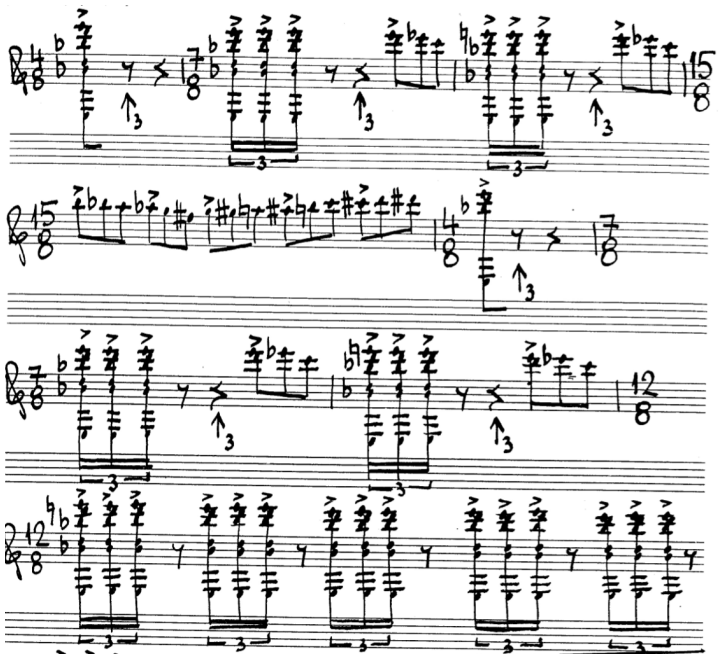
[483] N.e.: uma solução é a aplicação da técnica de *pulpa* de polegar da mão direita para acordes e dedilhação normal para as outras notas.

ex.5.12.8.



- aparecimento de oitavas paralelas em simultâneo com notas sustentadas. Exploração ampla de registo em pouco intervalo de tempo (linha arpejada). Abordagem instrumental de notas acima do 12.º espaço;[484]

ex.5.12.9.



- repetição de acorde previamente adaptado em *rasgueado* no registo agudo com aparecimento de 3.ª percussão (maior envolvimento físico). Movimentação cromática isolada. Observa-se um desenvolvimento dramático correspondente ao esforço que conclui a obra.

[484] N.e.: diculdade extrema da sua realização mesmo em guitarras com sistema de Thomas Humphrey (braço levantado).

Na análise comparativa entre manuscrito e versão publicada foram detetadas as seguintes modificações:

- substituição de notas *do#* para *rebemol* devido a regra de nota de passagem;
- correção de lapso de compositor na indicação de compassos compostos;
- eliminação involuntária de 2.ª percussão (comp. n.º 41);
- lapso do editor com adição de nota *si* no primeiro *tempo* (comp. n.º 59);
- inserção de acentos nos acordes em *glissando* (comp. n.º 64);
- aplicação de duas vírgulas entre secções de poco *scherzando*;
- eliminação de vírgula e *fermata* no compasso n.º 94 devido à modificação de contexto do próprio compositor;
- substituição de indicação *a tempo ma molto meno mosso* para *Tempo II ma meno mosso*;
- substituição de ligadura de sustentação por *lasciar vibrare.*

Relativamente ao processo de colaboração desenvolvido, constata-se que se baseou no modelo familiar embora com um contato mínimo entre os elementos, que foi utilizado apenas para fins informativos por parte do compositor.

5.13. *Amphorae* de Ivo Josipović

Depois de incluir a guitarra na obra intitulada *U samoći* [485] (1983) para canto e guitarra, Ivo Josipović[486] (I.J.) na sua entrevista[487] indica, que a iniciativa para criação da sua obra para guitarra solo intitulada *Amphorae* (1987) veio de parte de Goran Listeš[488] (G.L.), uma ideia que aceitou prontamente. Contudo, tinha dúvidas se haveria algum problema pelo facto de não conhecer bem o instrumento, tendo G.L. se prontificado para contribuir com o seu conhecimento. O seu método de estudo do instrumento consistia em, consultar livros de organologia e contatando o intérprete durante o processo composicional sobre certos problemas específicos de execução do seu texto, deteção de múltiplos modos de sua realização bem como definição do modo mais viável. Aliás, o compositor considera G.L., de alguma forma, cocriador desta obra. I.J. conta que, mais recentemente, na fase de preparação de publicação da obra, analisou a partitura com D.P., e exprime que concorda com a ideia de colaboração com os intérpretes, sobretudo, se se trata de um instrumento mais particular como a guitarra. Na sua opinião, isso não influencia "a ideia do autor mas ajuda na sua melhor realização" (da referida entrevista, tradução livre) . No momento de aceitação do projeto não teve receio de escrever para guitarra, mas uma certa falta de familiaridade com o instrumento e ideia geral de que não seria muito usado na sua arte, precisamente o oposto do que, na verdade, acabou por acontecer[489]. De alguma forma, I.J. estava próximo do som da guitarra (recitais de guitarra) e sobre a qual salienta o seguinte:

> *No espectro de instrumentos de corda, independentemente se são dedilhados ou de arco, visualizo-a algures entre a harpa e o contrabaixo. Portanto, ela tem uma técnica completamente diferente da do contrabaixo e de outros instrumentos de cordas de arco, mas vejo-a como um som peculiar de cordas que se contorcem e mexem. E gostei da guitarra precisamente porque, em termos de espectro sonoro, ela cobre, numa parte, o*

---

[485] Trad.: em solidão.

[486] Josipović, Ivo (n. 1957), doutorado em Direito, compositor, atual presidente da República da Croácia desde 2010.

[487] Comunicação pessoal, Outubro 26, 2013

[488] Listeš, Goran (n. 1961), guitarrista croata, professor na Academia de Música em Split desde 1997.

[489] Cinco obras com guitarra no seu *opus*.

registo central, de certo modo. E tem aquilo que me satisfaz particularmente: diferentes cores, incluindo os harmónicos. Acho que a guitarra é aquilo que me convém: um instrumento muito expressivo que tem um espectro que vai desde os harmónicos flutuantes e suaves a um som muito poderoso e de temperamento forte, o que permite ao compositor exprimir as suas ideias. (da referida entrevista, tradução livre)

I.J. exprime que não visualizou *Amphorae*,[490] antes do contato com G.L., e embora não se considere um compositor programático, define-se como *absolutista* (com mensagem abstrata) porque a "música é composta primeiro, e o seu nome vem posteriormente"[491]. Indica igualmente, que não discutiu o conceito da obra com G.L. antes de começar a escrever, mas apenas o consultou após a realização do primeiro rascunho da obra, indicando que "as consultas principais aconteceram depois de uma primeira versão da composição ter sido terminada"[492]. Nesse processo, ambos se mostraram disponíveis e acessíveis a compromissos. Antes de *Amphorae*, I.J. considerava a guitarra como um instrumento com interesse mas fora do contexto da sua música que se direcionava para o piano e instrumentos tradicionais de orquestra sinfónica. Não obstante, confirma que as suas possibilidades tímbricas o atraíram, mas salienta a relevância da encomenda do intérprete ("o que aconteceu foi que os guitarristas me *obrigaram* a escrever para guitarra")[493]**.** A sua perceção sobre as primeiras notas escritas para guitarra solo, I.J. indica que se sentiu livre embora se esforçasse por visualizar a viabilidade do texto, bem como a existência de uma melhor possibilidade técnica na sua realização. O seu processo composicional não incluiu maquetes adicionais de braço de guitarra, nem o uso do instrumento baseando-se na imaginação do resultado tímbrico sonoro com consultas ocasionais no piano. Sobre os elementos problemáticos na composição de *Amphorae* indica o seguinte:

Um desafio especialmente grande foi o relacionamento entre o som esperado e a técnica / possibilidades do instrumento. O meu estilo musical é de natureza pós-modernista e possui alguns elementos tradicionais, inclusive tonalismo, mas também os

---

[490] Vasos de Grécia Antiga.

[491] Da referida entrevista, tradução livre.

[492] Idem, tradução livre.

[493] Idem, tradução livre.

elementos modernos de aleatória, etc. Portanto, além de acordes da harmonia clássica, existem acordes muito peculiares que eu próprio construí, compostos por intervalos de quarta, clusters, etc. O maior desafio foi como usar um instrumento - construído por certas leis da acústica adaptadas à estética do tempo em que entrou em uso artístico - dentro de um prisma da nova estética do séculos XX e XXI. Por exemplo, como simular um cluster *na guitarra.* (...) *Como adaptar o caráter musical ao instrumento, tendo em conta que a música do século XX é algo diferente daquela para a qual o instrumento foi criado.* (idem, tradução livre)

I.J. partilha, que ficou satisfeito com a obra após a sua conclusão embora tivesse uma certa ansiedade e curiosidade sobre a sua interpretação completa no instrumento. Estava disponível para possíveis modificações no texto, com ênfase na preservação da ideia original aceitando concelhos do intérprete ("O importante é conservar a ideia, agora se é uma ou outra intervenção, um textura ampla ou mais comprimida, isso não é problema")[494]. A estrutura de harmónicos em *Amphorae*, foi o elemento que o surpreendeu positivamente na primeira audição da peça[495]. Sobre as intervenções, sublinha que se dividiram em três fases: consulta de elementos durante o processo composicional; verificação do texto musical, uma vez a obra terminada e sua preparação para publicação, onde também foram efetuadas algumas modificações e melhorias da partitura original:

Tenho de mencionar que fiquei impressionado com a meticulosidade e precisão do professor Petrinjak. Ele pensou sobre certos aspetos que, na altura — ou melhor, nem hoje se não fosse ele — me passariam pela cabeça, principalmente no que afeta o registo notográfico. Quero com isto dizer que, no final de contas, aceitei mais ou menos todas as intervenções dele. Ele investiu um esforço fascinante. (...) *entrou profundamente na obra e na sua estrutura, sendo preciso em cada tom. E foi muito coerente. Repito: fiquei admiradíssimo com a qualidade de trabalho que ele tinha realizado.* (extrato da mencionada entrevista, tradução livre)

I.J. admite que aprecia as indicações nas partituras, e no caso das notações menos convencionais, é na sua opinião, preferível que existam em maior número,

---

494 Idem, tradução livre.

495 Goran Listeš indica na sua entrevista que o concerto de estreia tenha sido realizado no dia 30 de Março de 1988 no Auditório *Istra* em Zagreb.

pese embora, o resultado final dependa exclusivamente da interpretação, onde gosta de liberdade e variedade de expressão:

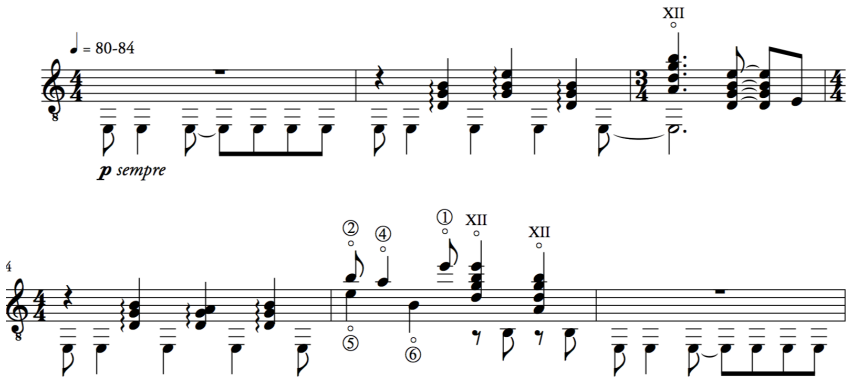
> *De facto, uma obra é uma interação entre o compositor, o intérprete e o público! E tudo o que não seja isso, não é bom. Digamos, em muitas das minhas composições, ouvi interpretações de tal modo diferentes que até as diferenças de tempo e de expressão são realmente enormes e visíveis. Isso não me incomoda. Pelo contrário, de certo modo até é um elogio, se é que se pode assim dizer, que o texto notográfico tenha conduzido ou inspirado os intérpretes de modos tão diferentes.* (idem, tradução livre)

A sua impressão sobre o processo de colaboração com G.L e D.P. é extremamente positiva e salienta que gostaria de escrever mais alguma obra para guitarra solo.

Por outro lado, G.L. considera[496] que a sua influência no processo da adaptação ao instrumento, não foi significativa, e que a obra que, por si só, funciona bem na guitarra e explora as suas possibilidades. Relativamente à digitação, considera que seja de moderada dificuldade.

Na análise da obra, foram evidentes alguns elementos de exploração do instrumento na escrita para guitarra:

ex.5.13.1.

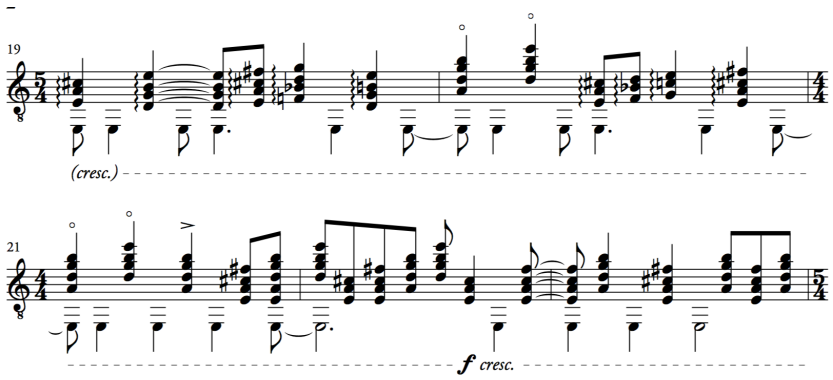


- três elementos principais da secção A: *pedal* de 6.ª corda solta com sua ritmicidade sincopada, acordes harpejados no registo médio (exploração

[496] Comunicações pessoais, Novembro 3, 2013 e Julho 30, 2014.

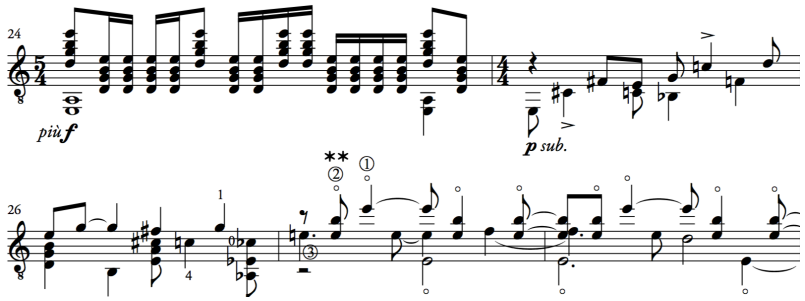
de cordas soltas) e aparecimento de harmónicos naturais em registo agudo;

ex.5.13.2.



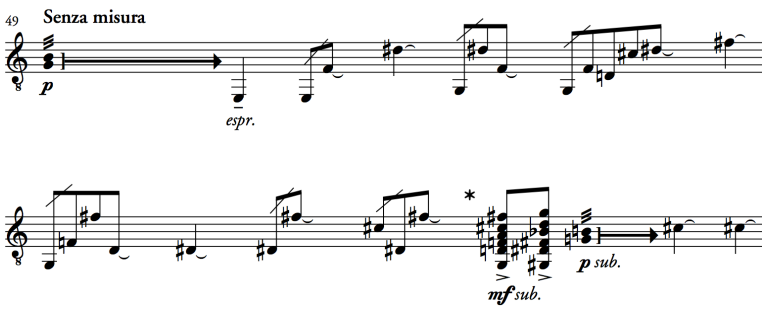
- desenvolvimento no registo médio que passa para o registo agudo em forma de notas reais. Observa-se intenção de introduzir articulação de *staccato* (comp. n.º 22) como contraste;

ex.5.13.3.



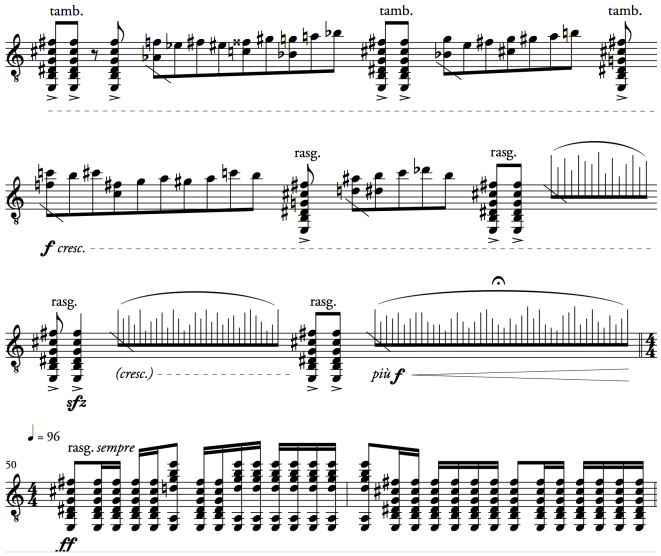
- acordes repetidos abordando cordas soltas e registo agudo de guitarra. Linha melódica (comp. n.º 27) de notas sustentadas em cordas interiores rodeada de harmónicos naturais (XIIª posição) e de 1.ª corda solta;

ex.5.13.4.



- secção *senza misura* representa uma tentativa bem sucedida de evolução na técnica da guitarra em relação à sua exploração de duas camadas sonoras em simultâneo, nomeadamente *tremolo* contínuo em cordas soltas interiores e agrupamento de rápidas *appoggiaturas* em cordas livres[497]. O efeito de justaposição de duas sonoridades é interrompido por *cluster*, acorde cuidadosamente pensado e escolhido (em *secco*), cromaticamente movimentado;

ex.5.13.5.



- uso de efeitos *tambora*[498] e *rasgueado* em acordes. Subida de grupos de *appoggiaturas* no registo devido à culminação de toda a secção *senza misura*. Aparecimento de sons indefinidos em altura e quantidade. Observa-se uma dificuldade técnica acrescida nos compassos n.os 50 e 51 aprofundando a ideia previamente exposta na secção A, contudo, desta vez com um salto ainda maior.[499]

Na análise comparativa do manuscrito e da versão publicada, foram identificados os seguintes elementos alterados no processo editorial e sua causa:

---

[497] N.e.: devido à velocidade rápida de *appoggiaturas*, por vezes é preciso executar algumas notas em cordas de *tremolo* interrompendo assim por breves instantes a sua continuidade, facto sugerido por D.P na segunda fase da edição.

[498] Efeito de percussão, batendo nas cordas perto do cavalete e obtendo um som oco.

[499] N.e.: neste excerto compreendem-se vários elementos de influência do intérprete, nomeadamente efeitos sonoros distintos e a escolha precisa de acordes homofónicos.

- as hastes de notas de linha de baixo foram unidas conforme lógica de agrupamento;
- as síncopas de notas de linha de baixo foram definidas de forma mais prática na notação;
- melhor definição de sustentação de notas, bem como, a indicação de notas que são sustentadas devido à clareza do desenvolvimento temático;
- esclarecimento de condução de vozes e consequente sustentação de notas;[500]
- esclarecimento da alteração de notas em casos de pouca percetibilidade;
- indicação de separação temática de três elementos principais no compasso n.º 22 devido à falta de definição;
- inserção de sustentação de notas em todas as linhas de três vozes (comp. n.º 27 e similares) devido ao esclarecimento de condução de vozes;
- definição de notas em forma de harmónicos;
- inserção de *fermata* na pausa antes da secção *senza misura* devido a uma maior ressonância do acorde anterior;
- indicação clara de interrupção de *tremolo* por acordes em *cluster* devido a uma dificuldade extrema de duas camadas sonoras em simultâneo;
- definição de *crescendo* devido à falta de compreensão da sua execução (comp. n.º 49, antes de primeiro acorde em *tambora*);
- adição de pausa em falta (5/4) e sua *fermata* no fim da obra.

Depreende-se das duas entrevistas, que relativamente ao processo de colaboração não existe um consenso entre os elementos, sendo que o compositor considera ter existido alguma contribuição por parte do intérprete, ao passo que este não valoriza esse facto, para tal contribui certamente o tempo decorrido entre o início de todo o processo e a atualidade (quase trinta anos).

[500] N.e.: observa-se a escrita latente no compasso n.º 41.

5.14. Obras para guitarra solo de Tomislav Uhlik

Compositor sem conhecimento de técnica do instrumento e com maior *opus* de obras dedicadas para guitarra solo, entre elas *Sonatina* (1982), *Estudo sobre Três Quadros* (1994), *Sonata* (2001) e *Dança Mediterrânea* (2012). Tomislav Uhlik[501],(T.U.) indica na sua entrevista[502] que antes de escrever *Sonatina* (durante o serviço militar), realizava tentativas de autodidática do instrumento baseadas nos livros[503] de Andrée[504] (coleções de obras progressivas) adquirindo assim algumas bases. Demonstrava um certo interesse em seguir recitais de guitarra. Duas obras foram encomendadas[505] por intérpretes[506], enquanto *Dança* foi a obra com a qual concorreu no concurso de composição para guitarra em Omiš. A composição de *Sonatina*, obra criada por sua própria iniciativa*,* foi considerada um desafio ao qual reagiu sem receio e com confiança nos seus instintos composicionais (“Primeiro, informo-me o que é possível e de que maneira, e depois tento pensar através desse instrumento”)[507]. T.U. indica que o seu processo composicional é espontâneo, rápido e baseado na visualização do resultado sonoro, pelo que sempre reagiu dessa forma, embora considerasse uma limitação o facto de não saber se o texto seria concretizável na guitarra. A linguagem harmónica e a abordagem tímbrica são elementos que são tratados com maior cuidado na sua arte, salientando que por exemplo, um uso excessivo do efeito *string inversion* poderá ter um impacto negativo na música, quando este é o objetivo principal. Não considerou as digitações instrumentais, embora tenha aplicado uma quantidade considerável de cordas soltas. Estava disponível para alterações, caso fossem necessárias. A obra foi composta sem ajuda de A.O., e posteriormente entregue para sua consideração. Após ter ouvido a interpretação de A.O., decidiram usar a transposição de notas

---

501 Uhlik, Tomislav (n. 1956), maestro, professor e compositor, docente na Academia de Música de Zagreb desde 2002.

502 Comunicação pessoal, Outubro 23, 2013

503 *Zbirka kompozicija za gitaru*, Editora Svjetlost (Sarajevo, Bósnia-Herzegovina, primeira edição de 1973/4).

504 Vjekoslav Andrée (1935-2002), lecionador de guitarra e propagador do instrumento na ex-Jugoslávia.

505 Iniciativa de Alemka Orlić no caso de *Estudo sobre Três Quadros*.

506 N.e.: por motivos de discrição, a informação adicional foi evitada sobre a *Sonata*.

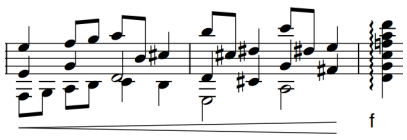
507 Citação da referida entrevista, tradução livre.

como ferramenta mais prática na resolução de conflitos entre texto e instrumento. A obra, segundo T.U., ainda não foi oficialmente estreada. *Estudo sobre Três Quadros* foi igualmente pedido por A.O., tendo em vista o enriquecimento do repertório croata para guitarra[508] e para fins pedagógicos. T.U. considera *Sonata* como a sua obra mais importante para guitarra, se bem que a sua história seja peculiar e controversa e sobre a qual exprime o seguinte:

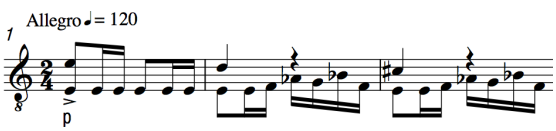
> *A Sonata foi encomendada por um guitarrista espanhol e o meu erro foi assumir que todos os guitarristas espanhóis são instrumentistas excelentes. Tinha-lhe escrito uma obra relativamente difícil e mais tarde foi demonstrado que o material tenha sido demasiado exigente porque ele não tinha o nível requerido, algo que eu não poderia saber. Ele tinha interpretado a Sonata, após um ano de preparação, e convidou-me para assistir ao concerto de estreia. Claro que fiquei descontente por que vi que tinha escrito uma obra demasiado difícil para ele e que ele não a tinha conseguido tocar da forma originalmente pensada.* (da referida entrevista, tradução livre)

A obra foi composta faseadamente e enviada por *e-mail*, recebendo do intérprete os comentários que davam a entender um conhecimento avançado da matéria (nessa altura foram realizadas cerca de dez alterações significantes à obra durante comunicações pessoais), enquanto precisamente o contrário se manifestou *in loco*. Devido a essa experiência, T.U. solicitou o parecer de I.R. sobre a obra, quem por sua vez, viria a realizar a sua estreia croata[509]. As únicas alterações sugeridas, visaram resolver problemas pendentes de polifonia e sustentação de notas no *Largo* (2.º and., ex.5.14.2a), enquanto *Allegro* (3.º and. ex.5.14.2b), onde foram usados elementos de folclore de Ístria[510], foi considerado por I.R. "rítmico e convincente" (idem, tradução livre).

ex.5.14.1a. (*Largo*)



ex.5.14.1b. (*Allegro*)



[508] Comunicação pessoal, Fevereiro 24, 2014.

[509] Concerto realizado no dia 11 de Outubro de 2005 em Dubrovnik.

[510] Região mais ocidental da Croácia.

Durante o processo composicional de *Dança*, foi utilizada uma maquete do braço da guitarra para a localização de notas. T.U. salienta que a própria obra não tinha elementos problemáticos quando enviada para análise de A.O, que sugeriu a transposição da nota *re* para corda solta devido a *barré* estar colocado em posições altas na guitarra. Como resultado sonoro surpreendente, T.U. indica a parte lenta de *Dança* e interpretação de *Sonata* de I.R.. Relativamente a indicações, prefere uma quantidade moderada. Considera que os intérpretes foram acessíveis e reconhece o seu respeito pela ideia original, dentro dos limites das suas próprias possibilidades técnicas e interpretativas. De modo geral, na sua opinião, a forma de expressão composicional foi bem-sucedida, embora existissem limitações criativas no processo por estar a "pensar através de instrumento que não seja nosso"[511].

I.R. sublinha que teve uma opinião positiva[512] de *Sonata*, a qual considera uma obra exigente que representa um caso de sucesso relativamente à aplicação da digitação. Na sua opinião, todo o material é exequível, porém, com um maior esforço físico ("...se substituir a peça de Uhlik com a de Klobučar [Sonata], todo o recital fica 40% mais fácil")[513]. As suas sugestões de modificação basearam-se na diminuição de sustentação de notas em *Largo,* bem como a inserção de vírgulas em *Allegro non troppo*. O registo da obra é amplo e explora bem a ressonância do instrumento. A digitação necessária não é detetável na primeira abordagem, necessitando de ser minuciosamente elaborada e como tal alcançável, mas que se complica no caso da aplicação de ideias interpretativas (digitação difícil com extensões grandes). O elevado grau de dificuldade deteta-se também, em relação à mão direita (3.º and.) pelo que se trata de uma obra viável somente para alguns guitarristas com nível avançado de conhecimento. I.R. indica que o processo de colaboração com T.U. consistiu em dois ensaios, onde foram deliberados aspetos interpretativos relacionados com o caráter da música e a sua velocidade, bem como a resolução de problemas relacionados com *fugati em Largo*, onde uma parte do material original foi alterada.

---

511 Da já mencionada entrevista, tradução livre.

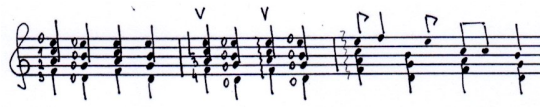
512 Comunicação pessoal, Outubro 22, 2013, tradução livre.

513 Idem, tradução livre.

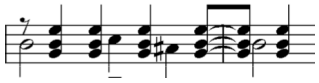
A.O. indica que a colaboração com T.U. decorreu de forma simples em ambas as experiências referidas. A única sugestão dada, antes do processo composicional relacionado com o *Estudo,* foi que a obra tivesse vários andamentos. A sua primeira impressão, em ambos os casos, foi que o idiomatismo estava presente e que era necessário um esforço mínimo para a sua execução, embora ambas as obras fossem alcançáveis a guitarristas com pouca experiência e conhecimento instrumental. Alguns *legati a due* fazem parte de *Sonatina* enquanto *Estudo* somente contém *legato,* naturalmente suposto por sonoridades de harmonias, cordas soltas e abordagem harmónica. A.O. classifica a digitação que segue a logicidade do instrumento, como simples e sem extensões para ambas as peças, se bem que *Estudo* tenha ficado mais exigente que imaginado (dedicado a alunos). A dedilhação da mão direita segue a mesma classificação como a anterior. De forma geral, ambas as obras seguem linha de alta funcionalidade ao instrumento e exploram suas capacidades de forma intencional.

Observa-se a transformação de escrita de T.U em suas peças para guitarra, bem como alguns elementos característicos:

ex.5.14.2a. (*Sonatina*)

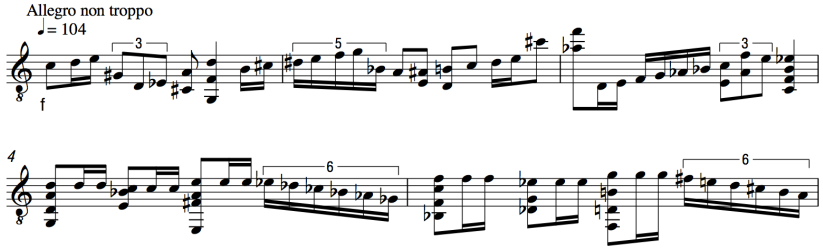


ex.5.14.2b. (*Estudo sobre Três Quadros)*



- primeira escrita para guitarra (*Sonatina*) baseada na exploração da Iª posição e cordas soltas. Escrita reduzida. Em *Estudo* encontra-se o uso de cordas soltas agudas como *pedal* com consequente exploração de notas melódicas em cordas graves;[514]

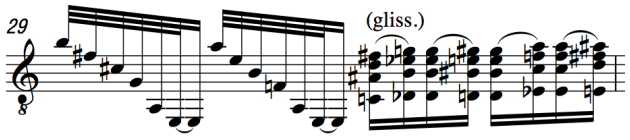
ex.5.14.3. (*Sonata,* 1.º and.)



514 N.e.: escrita parecida com a de H.Villa-Lobos nas suas obras para guitarra.

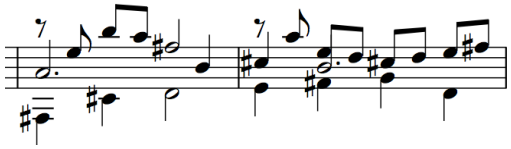
- escrita latente. Exploração de registo amplo de guitarra sem uso excessivo de cordas soltas. Aplicação de paralelismos, bem como movimento contrário entre vozes.[515]

ex.5.14.4.

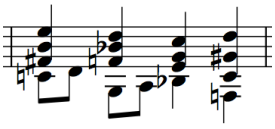


- arpejos rápidos descendentes. Nota-se o grau de compreensão do paralelismo posicional do instrumento. Uso de acordes em *glissandi*;

ex.5.14.5. (2.º and.)

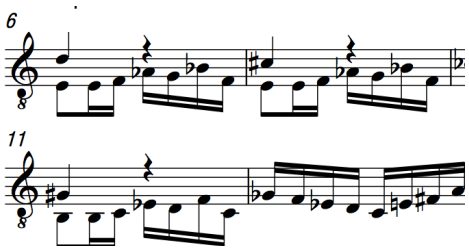


ex.5.14.6.

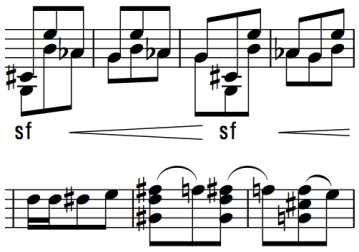


- escrita de *fugato* (ex.5.14.5). Neste fragmento observa-se a inserção do tema na voz interior (notas sustentadas) enquanto existe movimentação simultânea de duas vozes extremas em movimento contrário. Condução de quatro vozes na guitarra (ex.5.14.6);

ex.5.14.7. (3.º and.)



ex.5.14.8. (*Dança*)



- compreensão posicional de notas indicadas.

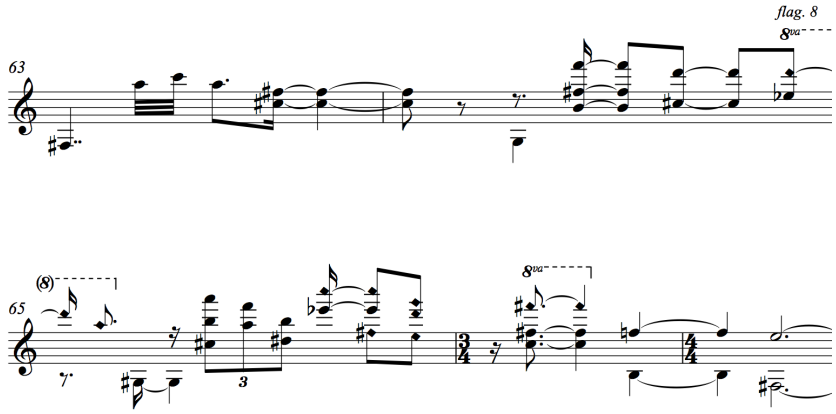
[515] N.e.: observa-se uma liberdade acrescida na escrita em relação a outras obras.

Os processos de colaboração nas obras de T.U., distinguem-se entre si essencialmente pela proximidade geográfica dos intérpretes com o compositor, o que permitiu, no caso dos guitarristas mais próximos, uma colaboração de modelo familiar com significativa igualdade dos elementos. No caso de *Sonata*, a distância não impediu uma colaboração ativa, embora por correspondência, porém, a falta de contacto pessoal impediu a perceção do nível instrumental do intérprete e consequente definição do grau de dificuldade dos elementos composicionais.

5.15. Visão da guitarra da nova geração

Quando abordada pela geração mais recente de compositores, a guitarra é frequentemente vista por um prisma pessoal virado para elementos específicos provenientes da sua técnica, que são elaborados e aprofundados de formas múltiplas e distintas. Um caso que não entra nessa categoria é *Cruz Afundada* (2008) de Srećko Bradić (n. 1963) (S.B.), que se baseia no alargamento de registo do instrumento bem como exploração de expressividade de articulação *legato* (ex. 5.15.1.).

ex.5.15.1 (*Cruz Afundada*)



I.R. na sua entrevista[516], exprime que esta "miniatura lírica"[517] teve as suas origens nos motivos de ópera *Crux Dissimulata*[518] composta nesse período. A primeira influência direta do intérprete no processo criativo, foi fornecer literatura existente para guitarra solo (Britten, Henze e Ginastera) permitindo a recolha de informação sobre a funcionalidade do instrumento, além da dedicação pessoal do próprio compositor (aquisição de guitarra). A partitura foi entregue por fragmentos para sua verificação, sendo a primeira impressão de I.R. que se tratava de uma obra tecnicamente exigente que continha uma visão emotiva do compositor, e que como tal não é fácil reproduzir no instrumento. Foram detetados diversos elementos não

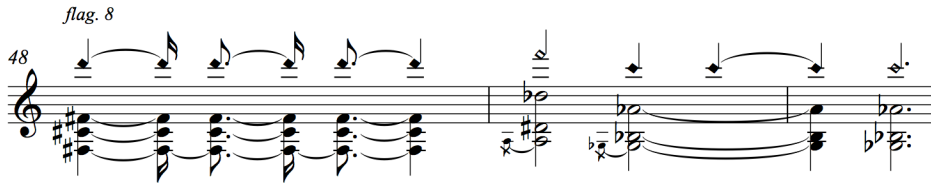
[516] Comunicação pessoal. Outubro 22, 2013, tradução livre.

[517] Idem, tradução livre.

[518] De 2009. Foi escrita para o *Biennale Musical* de Zagreb.

exequíveis nos fragmentos entregues, o que implicou posteriormente a sua modificação nas sessões em conjunto. I.R. salienta a sustentação de notas pedais como a maior dificuldade na execução da obra, facto que desapontou o compositor ("...tinha um som em mente que não correspondia com a guitarra")[519]. Contudo, sublinha, que o método de alteração de texto se baseou no encurtamento da sustentação de notas na linha de baixo, substituição de notas por harmónicos de mesma altura (ex.5.15.2) bem como transposição, tendo como prioridade a preservação do texto musical original (compositor reagiu de forma positiva a essas alterações).

ex.5.15.2.



A dificuldade da obra continuou a ser notória, mesmo após as modificações, sendo necessário um esforço extremo para a sua realização e existindo, em muitos casos, somente uma solução para o conflito. A articulação *legato* não foi marcada, porém, em sessões com compositor foi evidente a sua intenção de sonoridade *lasciar vibrare* ("Eu queria executar a melodia triste da introdução somente numa corda e com *portamenti*, como se tocasse no violoncelo. Por outro lado, ele queria que isso fosse em *campanella — pedal* direito [do piano] e alternando diferentes cordas")[520]. A impressão geral da obra é que o compositor queria "mais que o limite do instrumento"[521]. A digitação e dedilhação requerida são consideradas exigentes e no limite do possível, o que levou I.R. a constatar que a obra o obrigou a "alargar as possibilidades expressivas do instrumento"[522]. Por conseguinte, a obra foi bem recebida por parte do público, não tendo o estilo de S.B. sido identificado por estar

[519] Da referida entrevista, tradução livre.

[520] Idem, tradução livre.

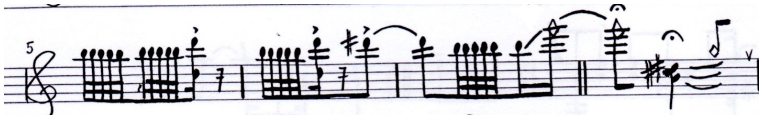
[521] Idem, tradução livre.

[522] Idem, tradução livre.

fora do contexto da sua arte (blocos sonoros grandes e excentricidade de títulos de obras).

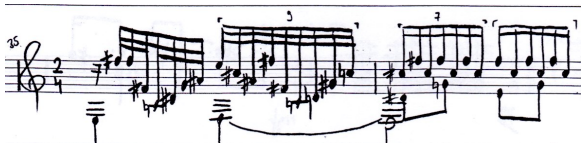
No *opus* de Olja Jelaska (n. 1967) encontram-se duas obras para guitarra solo: *Três Quadros*[523] (2000) e *Fantasia* (2012). Na análise de textos foram detetadas algumas caraterísticas da sua escrita para guitarra:

ex.5.15.3. (*Três Quadros*)



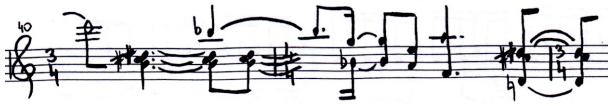
- articulacão de nota *re* definida por sustentação. Inserção de *glissandi* entre nota real e harmónico. Definição precisa de resultado sonoro;

ex.5.15.4.



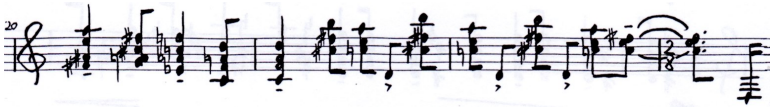
- acordes em arpejo livremente composto em relação à sustentação de notas. Uso de nota *pedal* em cordas soltas. Compreensão posicional;

ex.5.15.5.



- escrita latente/real de duas linhas com parcial indicação de sustentação de notas;[524]

ex.5.15.6.

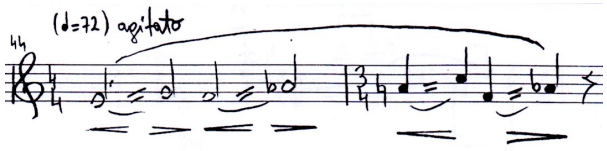


[523] Originalmente intitulado como *Na koturaljkama* (Em Patins).

[524] N.e.: existe uma certa semelhança na caligrafia com a do seu professor de composição, Marko Ruždjak.

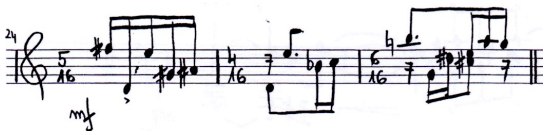
- acordes homofónicos de textura fechada revelando compreensão simples de posicionamento de notas sobre o braço da guitarra;

ex.5.15.7.



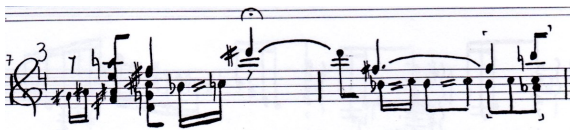
- aplicação de *tremolo* em cordas separadas;[525]

ex.5.15.8.



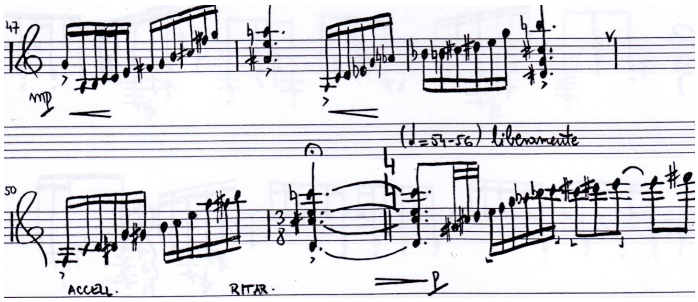
- escrita latente transformada em contrapontística;

ex.5.15.9.



- aplicação de *tremolo* em escrita a duas vozes;

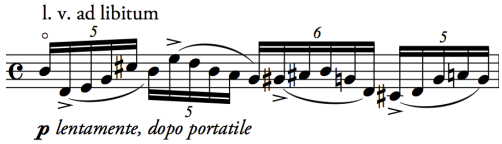
ex.5.15.10.



- exploração de registo de guitarra alternando passagens e acordes homofónicos;

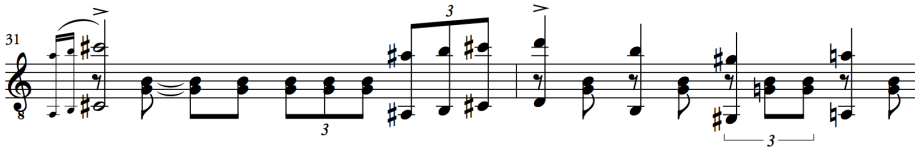
[525] N.e.: observa-se influência técnica de intérprete neste fragmento.

ex.5.15.11. *(Fantasia,* edição em preparação pela editora *Cantus*)



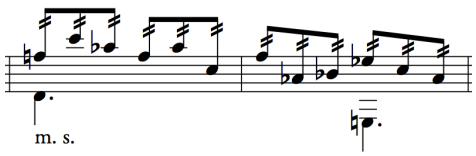
- arpejos *l.v. ad libitum*. Inserção de ligaduras;

ex.5.15.12.



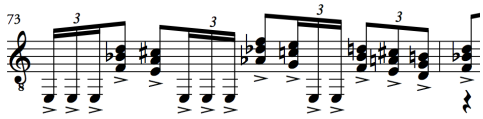
- aplicação de cordas soltas interiores como notas em *pedal* durante movimentação de notas em cordas extremas;

ex.5.15.13.



- técnica de separação de vozes executando linha de baixo somente com mão esquerda;

ex.5.15.14.



- abordagem de paralelismos posicionais em forma de acordes juntamente com a repetição de notas na 6.ª corda solta.

Sanda Majurec (1971) (S.M.) indica[526], sobre a sua obra *Pebbles and Ripples* (2012, concurso de composição de Omiš), que os regulamentos do concurso influenciaram a definição do caráter da música bem como a sua duração. Como já

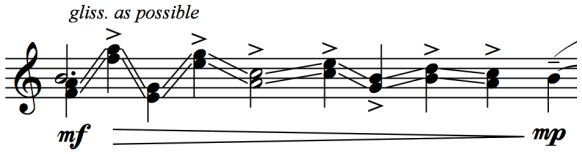
[526] Comunicação pessoal, Novembro 2, 2013, tradução livre.

tinha incluído a escrita para guitarra em música de câmara, estava familiarizada com a sua problemática. A sua visão da música foi modificando-se durante o processo composicional, embora quando compõe para alguém em particular, tenha presente a sua personalidade e caráter, o mesmo não aconteceu nesta experiência. Recolheu as informações sobre o instrumento através dos colegas guitarristas, gravações e conhecimentos prévios. Na sua perspetiva, tratou-se de escrever música para um instrumento com um espectro considerável de sons e harmonias, ritmicidade e caráter. S.M. indica que pediu opinião de outros intérpretes, após da conclusão da obra. Admite que ao escrever as primeiras notas, tinha algum receio se tudo seria exequível. O seu processo composicional consistiu na visualização da imagem sonora, nível de esforço (acordes) e posições sobre o braço da guitarra. Considera que a construção e condução de forma, bem como o caráter e harmonias, foram elementos que mais dificuldade apresentaram no processo criativo, enquanto as suas prioridades na composição foram as componentes tímbrica, harmónica e de instrumentação. Considera que a obra, uma vez terminada, estava de uma forma geral, dentro dos padrões do seu estilo e critério musical. S.M. salienta, que concorda que se façam alterações ao texto original, especialmente nas componentes que ajudem na interpretação (agógica, dinâmica e velocidade). A transformação de notas é aceitável, também no caso de melhoria significativa do resultado sonoro e execução técnica ("Considero que os intérpretes, por vezes, vêm algo nas nossas partituras que nós, compositores, não conseguimos ver, e ao interpretar as nossas obras e olhando para elas por outro prisma, podem melhorar a obra")[527]. S.M. indica, que não houve necessidade de alteração posterior do texto e que apesar das duas interpretações da sua obra terem sido consideravelmente distintas e íntegras na expressão, não há observações negativas da sua parte. Sobre a definição dos elementos com mais dificuldade de adaptação da sua música na guitarra indica que essa mesma adaptação não existiu neste processo, e que "o instrumento em si é o fator que influencia a formação das ideias"[528]. Mesmo assim, indica que tinha imaginado *glissandi* (ex.5.15.15.) em intervalos homofónicos de terceira de forma diferente.

[527] Da referida entrevista, tradução livre.

[528] Idem, tradução livre.

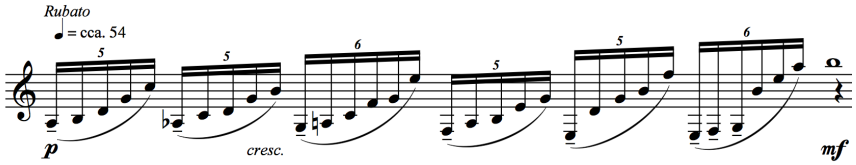
ex.5.15.15.[529] (*Pebbles and Ripples*)



S.M. exprime que encontrou ideias nas interpretações da obra a que assistiu, e que não lhe haviam ocorrido durante a escrita. Sobre as pequenas intervenções na partitura, indica que todas foram realizadas antes do envio da partitura para concurso. Depois de ter assistido à estreia, considera que a obra representa somente uma parte da sua individualidade musical e salienta que apreciou a abordagem de D.P., o qual deu um significado e importância a cada nota. O processo de composição para guitarra, na sua opinião, não se distancia dos mesmos processos para outros instrumentos a solo, em particular instrumentos de cordas de arco e representa sempre um desafio para o compositor.

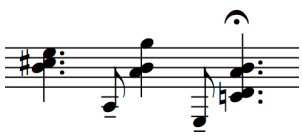
Na leitura da partitura, foram detetados alguns elementos composicionais de S.M. ligados à especificidade do instrumento:

ex.5.15.16.

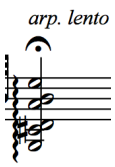


- arpejos de livre sustentação de notas em forma de expansão no registo;

ex.5.15.17a.



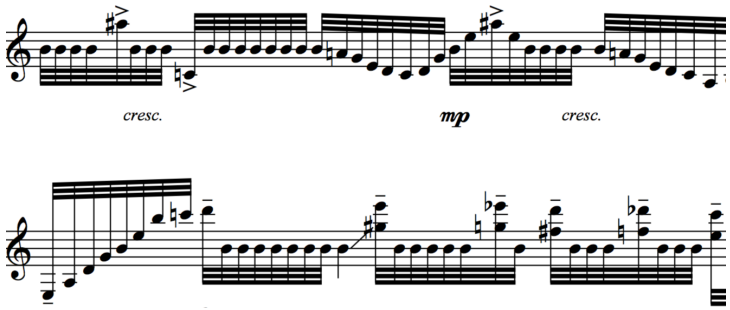
ex.5.15.17b.



- acordes de segundas pensados em inserção de cordas soltas;

[529] N.e.: observa-se a necessidade de executar terceiras em *glissandi* com som contínuo (*tremolo*).

ex.5.15.18.



- escrita latente com nota repetida de corda solta em *pedal* no registo interior. Inserção de notas em contraponto em diferentes registos. Aplicação de paralelismos em cordas à volta de corda solta repetida.

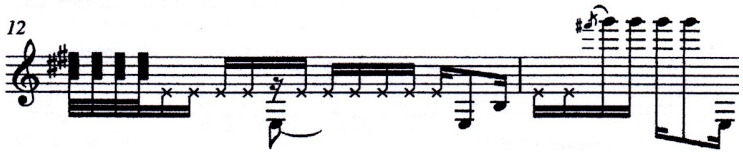
Outra obra para guitarra, que se destaca pelo uso instrumental específico no repertório recente croata, é *Big John Campbell's Last Song* (2008) de Ivana Kiš (I.K.) (n. 1979), baseada e influenciada pelo estudo da partitura da *Sonata* de Ginastera[530] por opção da compositora, como indicado por Krešimir Bedek (K.B.) em comunicação pessoal (Outubro 25, 2013). Realizou-se um encontro de K.B. com a compositora, previamente à escrita, de forma a demonstrar as possibilidades do instrumento. I.K. estava particularmente interessada na polifonia latente na transcrição de obras de J.S.Bach para guitarra, bem como os mais diversos efeitos de produção de som (*tremolo*, percussão, harmónicos). Foi-lhe demonstrada a opção de diferentes *scordaturas*. A obra ficou concluída sem a participação do intérprete. Tratou-se de música para guitarra preparada[531] com componente rítmica a destacar-se na primeira leitura (ex.5.15.19a e b).

ex.5.15.19a. (*Big John Campbell's Last Song*)

530 *Sonata* para guitarra Op.47 (1976) de Alberto Ginastera (1916-1983), publicada pela Boosey & Hawkes.

531 Uso de clipe de metal somente em cordas graves.

ex.5.15.19b.



Detetaram-se algumas anomalias na textura de acordes, bem como a necessidade de esclarecimento da notação musical. A intenção de K.B. foi, preservar o texto original invertendo acordes e evitando assim a eliminação de notas e mutação de respetivas sonoridades. Foi necessária a substituição de alguns tons por harmónicos de mesma frequência. Foi igualmente sugerida a I.K., a aplicação de *tambora* e apontamentos agógicos, conduzindo a uma maior viabilidade de execução. Apesar destas sugestões, foi necessário um esforço físico extremo para a interpretação da obra, além de que a resolução dos conflitos da adaptação do texto à guitarra seriam apenas atingíveis por alguns intérpretes, e mesmo assim por vezes, só existiria uma única solução. A compositora inseriu algumas ligaduras (grupos até seis notas), possivelmente para contrastar com o som curto de inúmeros acordes repetidos na obra. As escolhas técnicas de K.B. para melhor transmissão de ideia de *legato* basearam-se na utilização de *ligados* de mão esquerda *(hammer on* e *pizz. pull off),* bem como, na técnica de *nota por corda*, existindo alguns excertos líricos onde foi necessário realizar uma combinação entre essas duas soluções técnicas. Na opinião de K.B., o instrumento foi explorado "até ao limite"[532]. Devido à dificuldade física bem evidente na obra, a digitação da mão esquerda é considerada de média/extrema dificuldade, bem como, maior complexidade de combinações da mão direita. A obra por si só, representa um desafio para o intérprete no aspeto interpretativo e físico, contudo, pode ser classificada como uma obra que funciona bem na guitarra dado o efeito que cria e impressão que deixa no público, apesar de ser alcançável somente por alguns intérpretes. No processo de colaboração e após a sessão de esclarecimento, foram realizadas mais duas sessões de conjunto, sobre as quais K.B. indica o seguinte:

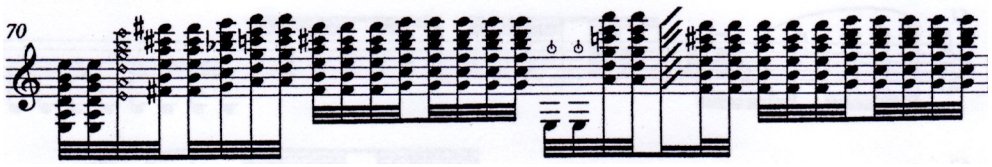
Os dois princípios mais importantes no trabalho em conjunto foram a apresentação de problemas com as possíveis soluções e esclarecimento de dúvidas do texto musical.

[532] Da já mencionada entrevista, tradução livre.

Decidi apresentar-lhe várias possibilidades para que ela escolhesse a solução mais próxima à sua visão original. A execução dos sons preparados, indicados com cruzes, não estava clara em que cordas é que se realizava porque havia possibilidade de os realizar em outras cordas disponíveis. Por isso é que lhe sugeri para que indicasse a altura do som possível de tocar somente nas cordas preparadas, para que a ideia original seja clara e compreensível. Tive dúvidas numa secção de acordes homofónicos repetidos no tempo rápido e perguntei-lhe se queria que fossem executados em rasgueado. A Ivana preferiu-os como secco, a indicação que inserimos posteriormente no texto. Provavelmente esta parte teve influência da secção frenetico *do quarto andamento da Sonata de Alberto Ginastera.* [...] *A Ivana viu que eu estava a sofrer quando lhe toquei a obra e percebeu os problemas que lhe apresentei. Disse-me que se notava o sofrimento, mas que era um sofrimento fantástico!* (da referida entrevista, tradução livre)

As sugestões foram aceites, exceto na eliminação de uma série de pares de notas em *pizz. Bartók* (ex.5.15.20) em rápida sucessão (foi sugerida a eliminação de primeiro de cada par). K.B. aponta para a ritmicidade, desenvolvimento da dinâmica e caráter teatral da obra como prioridades de I.K., salientando que a modificação de acordes não foi relevante. O elemento composicional, especialmente desencorajante e que mais dificuldade criou no processo de adaptação da obra na guitarra, segundo K.B., foi a componente rítmica (acordes homofónicos *secco* em longa e rápida sucessão).

ex.5.15.20. (*pizz. Bartók* em rápida sucessão)



O texto musical ficou esclarecido antes do concerto de estreia[533], contudo, antes da primeira apresentação croata[534], concordaram na inclusão da recitação do texto inicial existente na partitura ("Ela gostou tanto da minha atuação que me disse que, a partir desse momento, isso era obrigatório e passou a fazer parte da interpretação musical! Portanto, em vez de ser uma mera informação sobre o personagem, esse texto passou a ser a introdução da obra")[535]. K.B. exprime, que a obra é essencialmente uma forma de teatro musical dramático-trágico e que representa uma fusão entre várias artes (cénica e musical).

Analisando as referidas experiências da criação de música para guitarra na Croácia, destaca-se um elemento comum que é uma perspetiva de igualdade da guitarra com os restantes instrumentos. Ela é encarada como um instrumento de possibilidades tímbricas consideráveis, desaparecendo o preconceito sobre os seus limites. Esta evolução permitiu a criação de obras mais complexas e exigentes que se apresentam igualmente como um desafio para os seus intérpretes, obrigando ao seu aperfeiçoamento e alargamento de possibilidades expressivas bem como a consideração de novas técnicas.

---

533 28 de Maio de 2008 em Theater de Regentes, Den Haag (Holanda).

534 15 de Dezembro de 2008 no Pequeno Auditório de sala de concertos "Vatroslav Lisinski" em Zagreb.

535 Idem, tradução livre.

5.16. Opiniões, impressões e atitudes

Algumas frases reveladas nas entrevistas com os compositores e os intérpretes, são significativas em termos de definição da problemática, compreensão dos seus mecanismos e constatação de resultados, pelo que foi decidido serem expostas e isoladas de forma a sublinhar a dinâmica e derivados do processo em análise. Compreende-se que estas frases sejam indicadores do nível profissional, analítico e humano de seus protagonistas, os elementos que definem o próprio processo de colaboração e seu resultado. Observa-se o facto de serem uma reflexão de momento, reação à agressividade das perguntas bem como demonstração de sensibilidade, objetividade e prioridade artística e criativa.

5.16.1. Compositores

[se o processo de escrever a *Sonata* foi espontâneo] **Não faço ideia. Nem pensar. Isso é, antes de mais, como com todas as outras *histórias*. Eu não sei o que é que aconteceu e porque é que foi de uma maneira e não de outra. Sabe, é como qualquer história que alguém quer contar. Sai por si mesma, não é preciso filosofar muito.** (A.K., comunicação pessoal, Outubro 22, 2013, tradução livre)

[se segue o seu estilo ou adapta-o ao instrumento] **Eu acho que não o adapto. Mas, existem algumas dúvidas interiores.** (A.K., idem, tradução livre)

[vontade de escrever mais música para guitarra solo] **Talvez até tivesse mas, agora que me apercebo, parece que me esqueci de como escrever para guitarra.** (A.K. idem, tradução livre)

[interesse específico de instrumento] **Não posso destacar nenhuma componente do instrumento em particular. Diria que era o instrumento que por si só, produz uma experiência única de audição através da sua sonoridade.** (N.Nj., comunicação pessoal, Outubro 30, 2013, tradução livre)

[interesse num aspeto de instrumento] **Eu aproximava-me à guitarra como à uma descoberta. Assim, aprendi todos os instrumentos e fiz um esforço para entrar na raíz de tudo.** (M.Mil. comunicação pessoal, Outubro 22. 2013, tradução livre)

[estudo de guitarra] **Durante o período do trabalho no *Concerto*, tivemos uma anedota em relação a um acorde denso e em registo agudo. Darko disse logo que não era possível tocar no instrumento: "Como não pode ser tocado? Vou mostrar-te!", respondi-lhe. "Estás a ver, isto assim, isto assado, trás, e já está!"; E ele responde-me: "Está bem, mas nós não somos diletantes. Nós não tocamos com o polegar da mão esquerda!".** (M.Mil., idem, tradução livre)

[processo de colaboração] **Aliás, não vejo nada de mal que se colabore com os intérpretes, antes pelo contrário. É bom receber alguns conselhos pelo mestre de algum instrumento, especialmente no caso tão específico como a guitarra.** (I.J., comunicação pessoal, Outubro 26, 2013, tradução livre)

[sentimento de ter expresso as suas ideias na guitarra] **As pessoas mudam e, com certeza, essa composição é uma expressão autêntica daquilo que sentia na altura e daquilo que eu era como compositor. Escreveria algo diferente se fosse hoje? Talvez, mas penso que era exatamente assim que eu sentia a guitarra e que eu me sentia nessa altura.** (I.J., idem, tradução livre)

[interesse para com a guitarra] **Nesses tempos, em geral, reinava uma situação musical em que tudo se tocava muito alto e, por outro lado, nos concertos de guitarra a atmosfera era genial. Recordo que no Instituto Musical Croata (HGZ)**[536]**, nesses concertos de guitarra era possível ouvir-se um *pianissimo* fantástico, como um respirar. Ouvia-se tudo! Em primeiro lugar foi isso que me fascinou e depois, no contexto desse silêncio, fazer crescer e desenvolver música que simplesmente fluía. Lembro-me também de uma obra que, digamos, me inspirou mais que tudo e me incitou para escrever para**

[536] Fundado em 1827 como *Musikverein* (sociedade musical).

guitarra: bem, nem o Britten era guitarrista e escreveu aquele fantástico *Nocturno*[537]. Fiquei encantado! E depois comecei eu, de certa forma, a colaborar. [...] **na altura em que eu compus a peça, Zagreb respirava guitarra. Era uma cidade guitarrística. Aconteciam aqui muitas coisas, muitos concertos, e quando um concerto desses nos arrasta, inspira, e deixa uma marca em nós, uma pessoa experimenta.** (Ž.B., comunicação pessoal, Outubro 25, 2013, tradução livre)

[posição de notas no braço da guitarra] **E nessas alturas, ouvia-se o István a dizer: "Espere aí! Para termos este resultado, temos de fazer desta ou doutra maneira!" Mas, sim senhor, a minha primeira intenção foi: "Vamos lá ver em que trastos é que isto se pode tocar!", mas vi rapidamente que assim não dava, pelo menos para mim. Era diferente se eu fosse guitarrista. Nesse caso não devia ser grande problema.** (Ž.B., idem, tradução livre)

[indicaçação da digitação na partitura] **A dedilhação na partitura tinha sido uma ideia do István e eu deixei que assim fosse, mas na versão impressa é necessário deixar liberdade aos intérpretes.** (Ž.B. da já mencionada comunicação, tradução livre)

[iniciativa] **Durante as nossas conversas** [com I.R.]**, ele mencionou muitas vezes que havia muito poucas obras originais para guitarra de parte de autores croatas. "Temos arranjos, temos isto, temos aquilo, mas não há obras originais e por isso é necessário escrever o mais possível". Eu não estava sozinho quando aceitei esse desafio, alguns colegas já tinham começado a escrever para guitarra solo ou em música de câmara. É de mencionar a obra do falecido colega Ružđjak, para três guitarras e percussão. Lembro-me que soava muito bem e que me deixou completamente fascinado.** (Ž.B., idem, tradução livre)

[reconhecimento de estilo] **Talvez em certas partes podia ouvir-se uma certa densidade, mas isso está relacionado com a minha construção**

---

537 *Nocturnal* Op.70.

composicional que tem origem na música para piano, orquestra e vários tipos de ensembles maiores. Essa densidade faz parte daquilo que eu queria expressar. [...] **Eu, muitas vezes, oiço a orquestra, como uma ideia musical.** (Ž.B., da referida comunicação, tradução livre)

[publicação da partitura] **O importante para mim é que se veja a minha lógica de pensar e que se perceba aquilo que eu queria dizer.** (Ž.B., idem, tradução livre)

[experiência de processo] **Totalmente positiva, e digo isto porque o István abordou o nosso trabalho e colaboração de um modo sério. Não era do tipo: "Vamos lá fazer alguma coisa e depois não me chateies mais!" Antes pelo contrário. Levámos o tempo necessário quando trabalhávamos juntos e aquele que achei necessário para compor. Ele até sugeria, por vezes, que parássemos e que fossemos descansar, para nos encontrarmos no dia seguinte, porque podiam aparecer novas questões.** (Ž.B., idem, tradução livre)

[sistema de compreensão do instrumento] **Desenhei um braço de guitarra com cordas e trastos - porque precisava de ter alguma impressão - e mais tarde verificava o texto. Numa ou noutra vez pensei de uma forma demasiado simples, enquanto me apercebi posteriormente que poderia usar as posições altas da guitarra, e obter um som mais bonito. Eu não podia prever isso logo, contudo, tinha-o sublinhado no caráter da música e nas indicações. Em relação a isso, o Darko disse que a obra estava melhor nalguns outros pontos que naqueles em que eu tinha pensado.** (F.P. comunicação pessoal, Outubro 22, 2013, tradução livre)

[profissionais do instrumento em geral] **Existem, também, os que são completamente incompetentes e que simplesmente têm um relacionamento tão grave com o texto musical que é melhor que nunca o executem.** (F.P., idem, tradução livre)

[opinião geral do instrumento] **Era a de que a guitarra é um instrumento cujas possibilidades ainda não estivessem completamente exploradas, sobretudo devido ao facto de ter sido usada durante muito tempo de forma *revestidamente artesanal*. A sua música era baseada em *la maior, mi menor*, acordes arpejados etc. Claro que no século XIX era um dos instrumentos líderes da *música de salão* enquanto as suas saídas a maiores experiências artísticas eram raras e não tão bem-sucedidas. No século XX a situação reverteu porque os vanguardistas, por um lado, investigaram esse som guitarrístico puro. O meu interesse, porém, foi baseado no eixo de uma certa substância musical com as possibilidades da guitarra, porque me parecia que era precisamente aí que se pudesse encontrar muito.** (Z.J., comunicação pessoal, Outubro 28, 2013, tradução livre)

[elementos de interesse] **Por um lado, eu estava interessado em que a polifonia que não fosse tão imanente, mas por outro, queria que se compreendesse que esta era uma música que se podia executar somente na guitarra e que fosse uma verdadeira música guitarrística. Conjugar esses dois termos foi, de facto, o maior problema. Talvez por isso tenha decidido escrever primeiro o *Scherzo* — que é talvez o mais idiomático — e depois o resto. Isso era muito importante para mim.** (Z.J., idem, tradução livre)

[pensar na digitação] **Infelizmente, não. É uma fase que não consegui alcançar porque não conheço a guitarra tão bem. Para todos os elementos problemáticos consultei primeiro o Darko e mais tarde — se algo mais estivesse a soar inconveniente e se existisse uma maneira de o modificar, nomeadamente algumas notas específicas ou algo parecido — fiz com que a música soasse fluente. Nesses casos, claro que aceitei as sugestões do Darko e modifiquei a minha primeira ideia musical porque achei mais importante que a música soasse e que não deixasse uma impressão de que o guitarrista estivesse a sofrer demasiado.** (Z.J. da referida comunicação, tradução livre)

[modificação tardia de obras] **No entanto, não sou demasiado suscetível a isso e lembro-me sempre o que dizia o Prof. Šulek, meu professor de composição: "Sabe, de cem coisas que alguém se possa lembrar, noventa e**

nove são estupidez!". Um compositor deve estar ciente disso. (Z.J., idem, tradução livre)

[identidade de estilo] **A *Sonata* não sobressai estilisticamente de outras obras minhas. De facto, assim deveria ser com todos os compositores. Eu não aspiro ser um compositor que queira ser original ou que atua como original, mesmo quando não o é. Pode ter-se isso como intenção, mas, nesse caso, não se está a ser sincero.**(Z.J., idem, tradução livre)

[opinião sobre a guitarra] **Penso que a guitarra seja, em todo caso, um instrumento que pode oferecer alguns elementos que ainda não estão explorados, algo que requer uma abordagem diferente. Noites à luz da vela com o cantar, juntamente com um acompanhamento de acordes, etc... tudo isso é algo ainda muito usado por guitarristas. Mas, creio que a guitarra mereça muito mais.** (Z.J. da já mencionada comunicação, tradução livre)

5.16.2. Intérpretes

[conversas sobre estilo e linguagem] **Sou de opinião de que não se pode ir debater a linguagem musical com o compositor. Ele tem sua linguagem própria. Se alguém não gostar da linguagem de um certo compositor, seguramente não vai pedir para que faça algo para guitarra. A questão da forma é diferente, mas não me lembro se alguma vez tinha indicado algo sobre isso.** (D.P., comunicação pessoal, Outubro 24, 2013, tradução livre)

[recusa em escrever para guitarra] (...) **porque — temos que admitir — não é fácil escrever para guitarra. Penso que seja o instrumento mais difícil porque tem especificidades que nenhum outro instrumento tem. Todos os compositores conhecem o piano, alguns estudaram instrumentos de arco, de sopro e bases de instrumentos de percussões. É claro que todos os compositores conhecem a voz humana e as virtudes e defeitos do seu registo, mas a guitarra não se ensina em lado nenhum. Quero dizer, as especificidades**

da guitarra não se aprendem se bem que sua escrita seja mais difícil. (D.P., idem, tradução livre)

[influência da sua visão do instrumento] **Não. Nunca exprimi nenhuma ideia e deixei liberdade total ao compositor.** (...) **porque considero que, em situação alguma, deveríamos influenciar os compositores no início porque qualquer sugestão automaticamente tira a atenção e, de alguma forma, limita. É uma influência pura, consciente ou inconsciente, mais forte ou mais fraca. Talvez, numa certa situação — se tivermos uma necessidade para que alguma obra precise de ter algo específico — possamos sugerir algum detalhe, mas a minha opinião geral é a de tentar dar liberdade completa a compositor de modo a poder exprimir-se livremente. Além disso, a minha visão do instrumento é o meu ponto de vista. Ele pode ter uma visão diferente.** (D.P., idem, tradução livre)

[opinião dos compositores sobre o instrumento] **Eu diria que maioria deles partilha a sua opinião para todos as características que tinha mencionado, mas não tinham dito explicitamente. Sinto que isso se suponha quando converso com eles sobre a música que escreveram. Sinto esse respeito, mas não me lembro de alguma formulação explícita nesse contexto.** (D.P., da referida comunicação pessoal, tradução livre)

[respeito pelo pensamento original do compositor] **Não existe razão para não respeitar.** (...) **Claro que depende do intérprete mas depende também do compositor porque, por vezes, sente-se uma solidez de atitude musical na partitura e não existe nada em que se possa intervir. Por outro lado, há compositores em cujas partituras se consegue detetar que não exista isso. No compasso doze encontra-se uma ilogicidade como quando se encontra um ponto fraco no ringue ou no futebol, depois no compasso trinta mais um lado fraco etc. Depois disso, a pessoa chega à conclusão que é preciso colocar todos os elementos à lupa. Mesmo nesse caso, não se deve recompor a obra, mas já não vamos ser tão estritos.** (D.P., idem, tradução livre)

[exigência física correspondente ao caráter da música] **Isso depende, porque o sofrimento não tem significado se não se produzir um resultado**

desejado, como quando alguém está a sofrer e o resultado é mediano. Nesse caso não tem sentido. No entanto, se fizermos um esforço grande e se o resultado for muito bom, então que se faça esforço! (D.P., idem, tradução livre)

[critério e métodos no processo editorial] **Geralmente houve poucas alterações como eliminação de notas e alteração de oitavas. Diria que o meu critério foi principalmente o fluxo musical, isto é, o modo da música fluir. O pior que possa acontecer é que o fluxo musical seja afetado. Existem instrumentistas que, ao fazer transcrições de Albéniz**[538] **ou outro tipo de música que seja mais rítmica, fluida e charmosa, sobrecarregam-na porque não querem eliminar notas da partitura do piano. Mas, o que vamos ganhar com isso se o caráter e a raiz da obra sofrerem? Creio que não ganhamos muito.** (D.P., da já mencionada comunicação, tradução livre)

[prioridades editoriais] **É claro que temos o maior respeito possível perante a peça e que queremos alterar o menos possível e ganhar mais na componente musical. Eu penso que seria difícil separar essas três situações. Se recebesse agora uma partitura de alguém, e se necessitasse de alterar algo no texto, esses seriam os três critérios mais importantes. Portanto, para que se realize a componente musical mostrando um maior respeito possível e menor quantidade de alterações.** (D.P., idem, tradução livre)

[viabilidade fraca do texto] **Então precisamos de o admitir. Se chegarmos a um momento musical desses** [esforço extremo] **na partitura, temos de o aceitar.** (D.P., idem, tradução livre)

[digitação] **Nalguma forma, não sou um adepto de sintagma de uma única solução.** (...) **Encontra-se sempre um outro sítio. Por exemplo, o próprio Dejan apresentou ontem várias possibilidades e tocou várias digitações diferentes. Eu encontrei umas soluções novas para as quais pensava que eram uma solução final na versão anterior, e que isso era a última palavra na digitação. Mas, encontra-se sempre algo novo.** (D.P., tradução livre)

---

[538] Albéniz, Isaac (1860-1909), pianista e compositor espanhol. Foi um dos líderes do movimento musical nacionalista.

[escolha de soluções] **Eu diria que depende também de um momento de sorte e de inspiração. É claro que a rotina e a experiência deviam ser um fator principal mas existe uma vantagem muito maior se tivermos mais prática nalgo.** (D.P., idem, tradução livre)

[opinião de legato] **Considero o *legato* um elemento extremamente importante enquanto que o *portamento* representa um dos seus subtipos, se bem que a nota se perde durante a viagem/mudança de posição, antes que a nota seguinte tenha começado. Não é um silêncio e, por isso, é um tipo de *legato*: as notas estão ligadas. Esse *portamento* pode ser mais lento ou mais visível, pode ser que sobressaia para primeiro plano ou que se esconda. E não pode ser demasiado frequente e simétrico. De um modo geral, eu poria o assunto da característica de *legato* juntamente com o *portamento* como prioridade.** (D.P., idem, tradução livre)

[acessibilidade de obras editadas aos guitarristas profissionais] **À maioria, claro. Hoje em dia, tudo o que eu posso executar, qualquer um pode. De todas as obras que interpretei, uma grande maioria dos guitarristas profissionais pode alcançar.** (D.P. da referida comunicação pessoal, tradução livre)

[soluções e sua inserção na partitura] **Penso que nunca inseriria nada na partitura que não tivesse sido aceite por eles. Seguramente, eles explicariam essa recusa com alguma argumentação e não fariam problemas em insistir nalgo que não funcione. Portanto, definitivamente respeitaria essa argumentação. Quer dizer, se eles, depois de ouvirem o meu argumento, decidissem que o deles é mais importante — argumento e não teimosia — eu próprio não pensaria mais nisso. Respeitaria a decisão deles.** (D.P., idem, tradução livre)

[influência para com o compositor] **Sou de opinião que cada compositor deve escrever como entende. Não tenho tendência para sugerir algo. Apenas fiz a sugestão de que a obra fosse escrita em forma de *sonata* porque considerava que havia falta desse tipo de obras no nosso repertório,**

especialmente nacional. Se Klobučar, em vez de *Sonata*, tivesse escrito uma obra em qualquer outra forma, eu estar-lhe-ia igualmente grato. (I.R., comunicação pessoal, Outubro 22, 2013, tradução livre)

[leitura e compreensão de *Sonata* de A.K.] **Eu tenho que a explicar a estudantes com menos experiência, tenho de lhes mostrar porque eles não conhecem bem a guitarra. Eles tocariam tudo na primeira posição.** (I.R., idem, tradução livre)

[preservação do texto a todo o custo] **E se isso não soar bem? O nosso dever é apresentar a ideia do compositor da melhor maneira possível. Se ele tivesse escrito o texto para que soasse da mesma forma no piano e na guitarra, o intérprete tem que intervir e indicar: "Olhe, é do seu interesse modificar isso." Se o compositor for sábio, vai aceitar.** (I.R., da referida comunicação, tradução livre)

[prioridade na escolha de elementos por modificar na obra de S.B.] **A hierarquia é influenciada pelo momento em que nos encontramos. A altura de notas é importante, tentei preservar esse elemento. A sustentação de notas é, também, uma prioridade importante, mas o que fazer se isso não funcionar? Se a intenção é deixar um pedal na linha do baixo, por vezes, é preciso modificar tudo noutras vozes para que se possa suportar tudo. O *legato* na introdução foi uma das prioridades.** (I.R., idem, tradução livre)

[digitação simples] **A definição de simplicidade é relativa e fica diferente com a aptidão do executante. Se nos focarmos numa digitação que segue uma lógica de instrumento e da mão, sem muitas extensões e aberturas, então é isso.** (A.O., comunicação pessoal, Fevereiro, 24, 2013, tradução livre)

[comunicação inicial com compositor] **Também, é necessário compreender os compositores. Todos eles procuram *o seu lugar ao sol* e querem, de uma forma original, exprimir a sua personalidade e individualidade no papel. Querem que isso seja novo e não visto antes. Lembro-me de lhe ter pedido** [a Krešimir Seletković] **para que a obra tivesse melodia porque, como intérprete,**

tenho falta de melodismo nas obras contemporâneas. (Tvrtko Sarić[539] [T.S.], comunicação pessoal, Outubro 21, 2013, tradução livre)

[opinião sobre guitarra] **Alguns compositores dizem abertamente que nunca vão escrever uma nota para guitarra e acho que isso se deve ao resultado sonoro de seu texto na guitarra que não corresponde às suas espectativas.** (T.S., idem, tradução livre)

[539] Sarić, Tvrtko (n. 1969), guitarrista, iniciador da obra *Mm* (2011) de Krešimir Seletković (n. 1974).

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