



Mestrado em Música - Especialidade em Composição

A Escrita Idiomática para Guitarra na Música Contemporânea

Pedro Nuno Marreiros Louzeiro

Orientador: Professor Doutor Christopher Bochmann

Universidade de Évora

Mestrado em Música - Especialidade em Composição

**A Escrita Idiomática para Guitarra
na Música Contemporânea**

Pedro Nuno Marreiros Louzeiro

Orientador: Professor Doutor Christopher Bochmann

À minha mãe

Agradecimentos

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer ao Professor Christopher Bochmann, orientador do presente trabalho de projecto, pelos ensinamentos que tão bem soube transmitir, pelos comentários construtivos e motivadores que sempre teceu aos meus trabalhos, e acima de tudo, por ter acreditado em mim.

Gostaria de agradecer também aos guitarristas António Jorge Gonçalves, Dejan Ivanovich, Fernando Lobo, John Fletcher, José Manuel Mesquita Lopes e Paulo Vaz de Carvalho pelo precioso contributo que deram para o alargamento do meu conhecimento sobre a guitarra.

Deixo uma palavra especial de agradecimento ao Professor Eudoro Grade, por me ter feito descobrir o verdadeiro prazer de tocar este instrumento.

Ao meu amigo Rui Mourinho, que se disponibilizou sempre para testar as minhas composições, esclarecer as minhas dúvidas, colaborar na produção dos materiais multimédia, etc., não tenho palavras que cheguem para agradecer.

Quero agradecer também ao Vasco Ramalho, pelo desafio de escrever uma peça com marimba e electrónica, e muito especialmente ao Pedro Filipe Guerreiro, pela concretização do *Max patcher* que possibilitou a composição da parte electrónica.

Finalmente, pelo carinho, pelas sugestões, pela paciência, pelo apoio inabalável, por tantas outras coisas, agradeço-te do fundo do coração, Adriana.

Resumo

O presente Trabalho de Projecto pretende definir o que se pode considerar escrita idiomática para guitarra, de forma a sistematizar técnicas e regras que auxiliem a produção de música escrita para este instrumento.

Após uma abordagem inicial às características do instrumento, o autor analisa algumas qualidades que lhe são inerentes, e enumera recursos idiomáticos da tradição clássico-romântica.

A análise de repertório dos séculos XX e XXI, bem como a investigação bibliográfica, as entrevistas com guitarristas experientes, e a composição de obras originais e respectivo estudo que o autor apresenta, tentam proporcionar um conhecimento aprofundado das potencialidades da guitarra, exemplificando uma série de recursos idiomáticos da escrita contemporânea. Estes favorecem a qualidade do discurso musical, em proveito de compositores que tenham interesse na utilização deste instrumento para as suas criações musicais.

Abstract

“Idiomatic Writing for Guitar in Contemporary Music”

The present Project aims to define what can be regarded as idiomatic composition for guitar, in order to systematise rules and techniques that may assist the production of written music for this instrument.

After an initial approach to the instrument’s characteristics, the author analyses some of its inherent qualities, and enumerates idiomatic features of the classical-romantic tradition.

The analysis of XX and XXI century repertoire, as well as the bibliographic research, the interviews with experienced guitarists, and the study of original works composed by the author, attempt to provide a thorough understanding of the potential of the guitar, exemplifying a number of idiomatic features of contemporary writing. These can enhance the quality of the musical discourse and may benefit composers who are interested in writing for this instrument.

Índice

| | |
|---|-----------|
| Introdução | 1 |
| I. Noções genéricas sobre a guitarra | 3 |
| 1.1 - Organologia | 3 |
| 1.2 - Produção do som | 3 |
| 1.3 - Âmbito | 5 |
| II. O idiomatismo da guitarra | 11 |
| 2.1 - Virtudes do instrumento | 11 |
| 2.1.1 - Possibilidades polifónicas | 11 |
| 2.1.2 - Possibilidades melódicas | 15 |
| 2.1.3 - Possibilidades tímbricas | 22 |
| 2.2 - Recursos idiomáticos da tradição clássico-romântica | 25 |
| III - Técnica guitarrística e recursos idiomáticos do presente | 41 |
| 3.1 - Mão esquerda - limites ergonómicos para a escrita harmónica | 41 |
| 3.1.1 - Disposição longitudinal e disposição transversal | 41 |
| 3.1.2 - Extensões e aberturas | 47 |
| 3.1.3 - Barra | 53 |
| 3.2 - Técnicas e efeitos tímbricos da guitarra | 63 |
| 3.2.1 - Punteo Vs. Rasgueo | 63 |
| 3.2.2 - Scordatura | 68 |
| 3.2.3 - Harmónicos | 71 |
| 3.2.4 - Ligados e tapping | 84 |
| 3.2.5 - Modulação tímbrica | 90 |
| 3.2.6 - Pizzicato | 91 |
| 3.2.7 - Vibrato | 92 |

| | |
|--|------------|
| 3.2.8 - Bend | 94 |
| 3.2.9 - Glissando | 95 |
| 3.2.10 - Outros efeitos de altura sonora | 97 |
| 3.2.11 - Efeitos percussivos | 99 |
| 3.2.12 - Guitarra preparada | 102 |
| IV - Exemplos de idiomatismo no repertório da segunda metade do século XX | 105 |
| 4.1 - Benjamin Britten: Nocturnal, op. 70 (1963) | 107 |
| 4.2 - Leo Brouwer: Canticum (1968) | 115 |
| 4.3 - Alberto Ginastera: Sonata, op. 47 (1976) | 119 |
| 4.4 - Leo Brouwer: Paisaje cubano con campanas (1986) | 133 |
| 4.5 - Toru Takemitsu: Equinox (1993) | 135 |
| V. Estudos de composição idiomática | 139 |
| 5.1 - Compor para guitarristas principiantes | 140 |
| 5.2 - Repertório de concerto | 155 |
| 5.2.1 - Sistema musical: estruturas intervalares e ergonomia | 155 |
| 5.2.2 - Acordes: legato e ressonâncias | 165 |
| 5.2.3 - Campanelas e agilidade | 169 |
| 5.2.4 - Contraponto e outras texturas | 175 |
| 5.2.5 - Harmônicos e outros efeitos | 181 |
| Conclusão | 191 |
| Bibliografia | 195 |
| Portefólio | |
| DVD-rom | |
| Anexos | |

Introdução

No presente trabalho de projecto, procuraremos definir o que se pode considerar idiomático na escrita para guitarra. Com base nessa definição, tentaremos sistematizar determinadas técnicas e regras que permitam auxiliar a produção de música escrita para este instrumento. Esperamos proporcionar um conhecimento tão alargado quanto possível das principais potencialidades da guitarra, no âmbito da música contemporânea. Desta forma, aspiramos ir ao encontro das dificuldades que alguns jovens compositores não-guitarristas revelam sentir ao escrever para guitarra. Finalmente, pretendemos que a leitura deste trabalho seja aliciante para todos os compositores – guitarristas ou não – e que seja fonte de motivação para a criação de repertório guitarrístico de valor estético e idiomático.

Para a consecução deste trabalho, utilizaremos as seguintes metodologias:

- análise de algumas obras musicais relevantes do repertório para guitarra, em especial dos séculos XX e XXI;

- investigação bibliográfica de autores que se debruçaram sobre a escrita para guitarra e sobre a técnica do instrumento;

- comunicação pessoal com guitarristas experientes, nomeadamente, António Jorge Gonçalves, Dejan Ivanovich, Fernando Lobo, John Fletcher, José Manuel Mesquita Lopes, Paulo Vaz de Carvalho, Rui Mourinho;

- criação de obras originais e a análise dos respectivos processos de composição, com enfoque sobre as preocupações relativas ao idiomatismo.

De resto, não deveremos menosprezar a nossa própria experiência e formação em guitarra que, embora não sendo de nível superior, consiste num grande auxílio para a compreensão dos recursos deste instrumento.

Ao longo dos vários capítulos deste trabalho, teremos o cuidado de utilizar uma terminologia que seja clara e objectiva. Nesse sentido, à medida que forem surgindo no texto novos conceitos de relevo, os mesmos serão indicados em **negrito**.

De igual modo, tentaremos ilustrar com o máximo detalhe os diferentes aspectos técnicos e idiomáticos da guitarra, recorrendo a exemplos visuais (fotografia) e, sobretudo, a exemplos multimédia (audio e video) – o que será possível graças ao precioso contributo do guitarrista Rui Mourinho, que se disponibilizou para executar frente à nossa câmara os exemplos pedidos.

Os referidos exemplos multimédia encontrar-se-ão anexos a esta dissertação através de um DVD-Rom, devidamente numerados para fácil acesso. Os mesmos exemplos estarão alojados na internet, na plataforma YouTube, disponíveis através das hiperligações visíveis neste texto, para comodidade de quem preferir lê-lo num computador com acesso à internet (as hiperligações activar-se-ão através de um simples clique). Para tal, o leitor poderá usar o ficheiro [Dissertação.pdf](#) que se encontra no mesmo DVD-Rom. Como demonstração, eis o primeiro exemplo deste trabalho de projecto: trata-se de um pequeno excerto da *Sonata* de Stephen Goss, composta em 2006.

http://www.youtube.com/watch?v=fWYvuBRu_i4

ex. 1 - Stephen Goss: Sonata - I. Pastorale

I. Noções genéricas sobre a guitarra

1.1 - Organologia

Podemos descrever a guitarra dos nossos dias, sucintamente, como um instrumento de madeira com caixa de ressonância que possui seis cordas¹, dispostas num plano paralelo a um tampo harmónico em forma de oito e ao longo de um braço pontuado por trastos metálicos. O som produz-se dedilhando as cordas com os dedos da mão direita, utilizando os dedos da mão esquerda para definir o comprimento vibrante de cada corda, por meio da pressão da mesma contra o trasto pretendido. Das seis cordas, as três mais agudas costumam ser de nylon. As três mais graves, também chamadas bordões, possuem um núcleo feito de filamentos de nylon e uma camada exterior que consiste num fio metálico, normalmente uma liga de prata, enrolado à volta desse núcleo.

A subtileza tímbrica deste instrumento resulta dos materiais, da forma e dimensões do seu corpo, bem como dos materiais e tensão das cordas, para além de ser muito dependente da técnica do instrumentista. Trata-se, contudo, e pelas mesmas razões organológicas, de um instrumento com pouco volume de som, sendo este um aspecto que determina a sua menos frequente utilização no seio de formações camarísticas, quando comparado a outros instrumentos.

1.2 - Produção do som

Os quatro maiores dedos da mão direita são utilizados para colocar as cordas em vibração, beliscando-as, iniciando desta forma a produção do som. O dedo mínimo da mão direita raramente é utilizado na técnica convencional de guitarra clássica. Temos assim que, embora qualquer dedo possa tocar em qualquer corda, o polegar está mais próximo da corda mais grave e o anular mais próximo da mais aguda. De facto, no contexto da música tonal para guitarra, é bastante comum encontrarmos acordes de quatro sons, sendo três

¹ Embora existam variações deste instrumento com sete ou mais cordas (como a *altguitarren* de 10 cordas), não nos debruçaremos sobre as mesmas no âmbito deste trabalho.

deles tocados nas três cordas mais agudas pelos dedos indicador, médio e anular, ficando o baixo harmônico reservado ao polegar que actua sobre um dos três bordões. Esta disposição dos dedos da mão direita pelas diferentes cordas (ver exemplo 2), com uma certa separação do polegar, vai de encontro à regra da harmonia que diz ser preferível manter uma maior distância entre o baixo e o tenor do que entre as restantes vozes.



ex. 2 - Disposição dos dedos da mão direita sobre as cordas da guitarra

Quando o contexto é puramente melódico, utiliza-se sobretudo a alternância entre o indicador e o médio, e quando se trata de melodia acompanhada, é frequente utilizar-se o anular em alternância com o médio ou com o indicador para o desempenho melódico. No entanto, quando a melodia é feita no registo grave, utilizando os bordões, utiliza-se por vezes o ataque repetido do polegar.

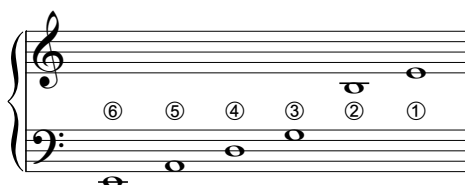
É também possível articular, de uma forma quase simultânea, cinco das seis cordas, ou mesmo todas as seis. Existem duas formas distintas para o fazer.

A primeira designa-se habitualmente pelo termo castelhano de *rasgueo* e consiste tocar com um só dedo, de forma arpejada. A segunda envolve ataque duplo ou triplo do polegar (uma espécie de mini-*rasgueo* sobre duas ou três cordas contíguas) combinado com ataque normal – ou *punteo* – dos restantes três dedos. Com esta técnica, consegue-se um controlo maior do que com a técnica de *rasgueo*. Ainda assim, deve-se ter em conta que o polegar não pode fazer ataque duplo com uma corda de intervalo, a menos que a simultaneidade não seja um requisito.

De resto, existem técnicas avançadas de mão direita e formas de controlar o timbre que abordaremos mais tarde. Quanto à simbologia utilizada internacionalmente para os dedos da mão direita, esta consiste nas iniciais minúsculas de cada dedo: **p** (polegar), **i** (indicador), **m** (*médio*) e **a** (anular).

1.3 - Âmbito

A afinação normal das cordas da guitarra é, da mais grave para a mais aguda - ou seja, de cima para baixo - **mi, lá, ré, sol, si e mi**, como podemos ver no exemplo 3. A numeração das cordas é feita de baixo para cima, utilizando numeração árabe envolta num círculo. A utilização de um sistema de duas pautas, neste exemplo, serve apenas para indicar de forma clara a altura real dos sons em questão. Com efeito, na forma tradicional de escrever para guitarra, utiliza-se apenas uma pauta com a clave de sol, sendo que os sons são escritos uma oitava acima em relação ao que efectivamente soam. A utilização da clave de sol com um oito por baixo, como vemos no exemplo 4, não sendo necessária, ajuda a clarificar a questão da altura real.



ex. 3 - Afinação das cordas da guitarra

A escala da guitarra, situada sobre o braço e parte do tampo harmónico do instrumento, conta com 19 trastos (nalguns casos, 20) distanciados entre si por meio-tom, pelo que podemos contar com o âmbito patente no exemplo 4.



ex. 4 - Extensão da guitarra

No entanto, convém lembrar que a região mais aguda da escala, mais concretamente acima do XII^o trasto, é situada sobre o tampo harmónico (ver exemplo 5), o que acarreta alguma dificuldade na realização de passagens rápidas ou acordes naquela região do instrumento. Para além disso, as últimas notas (digamos, acima do XV^o trasto) são consideradas de qualidade inferior, na medida em que têm menos brilho e sustentação.



*ex. 5 - Mão esquerda sobre a região aguda da escala (XIV^a posição)
perspectiva do guitarrista*

Uma consideração importante que devemos fazer, para além do âmbito total da guitarra, é a do **âmbito da mão esquerda** do guitarrista. Esta abrange confortavelmente, em qualquer corda e região do braço do instrumento, quatro trastos, correspondendo um trasto a cada dedo, sendo que o polegar da mão esquerda fica sempre destinado a cumprir a sua função de opositor, na parte posterior do braço (ver exemplos 6 e 7). Esta disposição dos quatro dedos por quatro trastos consecutivos é denominada de “**quádruplo**” (Pujol, 1956).

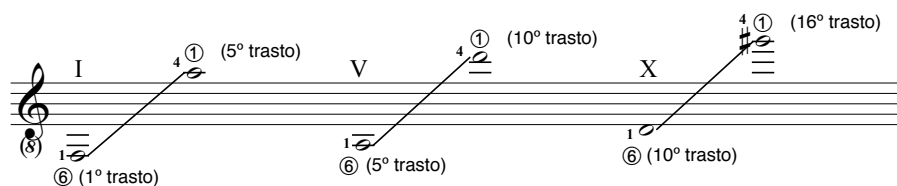


ex. 6 - Dedos da mão esquerda ocupando o 1º quádruplo



ex. 7 - Polegar da mão esquerda em oponência na parte posterior do braço

Para além disso, os dedos extremos (indicador e mínimo) podem efectuar extensões de meio-tom com bastante facilidade, cada um na sua direcção, alcançando assim um intervalo de quarta perfeita, em cada corda. Este intervalo varia consoante o tamanho da mão do(a) guitarrista e a região do braço onde ele ou ela estiver a tocar, dado que os meios-tons vão ficando fisicamente mais próximos à medida que avançamos para a região aguda do braço. Como tal, se pensarmos que as cordas extremas da guitarra estão exactamente à distância de duas oitavas, concluímos que a mão do guitarrista pode abranger com certa facilidade duas oitavas e uma quarta perfeita na região central do braço. Sobre este assunto, Julian Bream (Bream, 2003) elabora um esquema semelhante ao do exemplo seguinte (ex. 8) que permite ter uma ideia do âmbito da mão esquerda em três regiões distintas da escala da guitarra, tocando sempre a nota mais grave na corda ⑥ com o dedo 1 (indicador) e a mais aguda na corda ① com o dedo 4 (mínimo).



ex. 8 - Âmbito da mão esquerda em três regiões distintas da escala da guitarra

Importa referir que os dedos da mão esquerda se indicam em numeração árabe (de **1** a **4**; **0 (zero)** para corda solta), diferenciando-se dos números das cordas por não estarem dentro de um círculo. Na simbologia usual da escrita para guitarra, é utilizada também numeração romana para indicar a posição, ou seja, o trasto onde o guitarrista coloca o dedo 1, como se pode ver no exemplo anterior. A noção de **posição** na guitarra distingue-se da dos instrumentos de corda friccionada na medida em que não é diatónica mas sim cromática, ou seja, cada meio-tom é uma nova posição.

Obviamente, o âmbito analisado no exemplo 8 não impede que se possam usar cordas soltas em conjunto com cordas pisadas, possibilitando tocar acordes com qualquer distância intervalar entre as notas extremas, desde que a

nota mais grave pretendida pelo compositor coincida com uma corda solta e as restantes notas permaneçam no alcance dos restantes dedos da mão esquerda (como acontece no exemplo seguinte) ou incluam também cordas soltas.

The image shows a musical score for guitar, starting at measure 70. The score is written on a single staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The music consists of a series of chords and melodic lines. Above the staff, there are several markings: 'Poco ritenuto' above the first section, 'sim.' (sforzando) above the second section, 'Poco a poco' above the third section, and 'a tempo' above the fourth section. Below the staff, there are dynamic markings: 'ff' (fortissimo) under the first section and 'dim.' (diminuendo) under the fourth section. The score includes various rhythmic values and articulation marks.

ex. 9 - Jacques Hétu: Suite pour guitare op.41, III - Ballade

Assim, acerca das noções genéricas sobre a guitarra, consideramos importante salientar que este instrumento nos pode oferecer:

- **grande subtilidade tímbrica**, em troca de um volume sonoro modesto, o que o torna num instrumento de excelência para situações intimistas e para música solística;

- **a possibilidade de tocar vários sons em simultâneo** (até quatro em verdadeira simultaneidade, e até seis utilizando o *rasgueo* ou a combinação de ataque duplo ou triplo de polegar com *punteo* dos restantes dedos), o que se traduz em possibilidades polifónicas / harmónicas, que vêm reforçar a sua identidade solística;

- um **âmbito total de três oitavas e uma quinta perfeita** (em afinação usual, numa guitarra de 19 trastos) e um **âmbito inerente à ergonomia da mão esquerda de cerca de duas oitavas e uma quarta perfeita**, dependente da zona do braço do instrumento e do tamanho da mão do executante.

Sobre este último ponto, no que diz respeito ao âmbito total da guitarra, convém relembrar que passagens harmónicas ou melódicas que envolvam a zona acima do XIIº trasto podem ser de difícil execução e de qualidade sonora

inferior. Quanto ao âmbito associado à ergonomia da mão esquerda, este deve merecer especial atenção na escrita de acordes com notas extremas pisadas.

De resto, a problemática da escrita de acordes não se detém no âmbito das notas extremas. Torna-se necessário avaliar cuidadosamente as combinações intervalares possíveis, tendo em conta a elasticidade dos dedos disponíveis na mão esquerda, recursos como a barra e a viabilidade de utilização de cordas soltas. Analisaremos esses aspectos na secção 3.1.

II. O idiomatismo da guitarra

O conceito de idiomatismo refere-se a idioma. Sob o ponto de vista etimológico, o termo idioma tem as suas raízes no grego e no latim, significando “particularidade de estilo” (“Dicionário da Língua Portuguesa,” 2009). Já no campo da linguística, a palavra idioma refere-se às características próprias de uma língua de um povo, tais como o léxico, as regras gramaticais, a fonética, etc. Um idioma constrói-se e evolui dentro de uma determinada cultura, ao longo do tempo, e as suas características são assimiladas e enraizadas nessa cultura.

Quando pensamos em idiomatismo na música, podemos considerar que se trata de algo que está enraizado na cultura musical. Deste modo, no âmbito desta dissertação, para melhor definirmos o idiomatismo da guitarra do presente, torna-se pertinente analisar as características e particularidades do estilo guitarrístico da tradição clássico-romântica, bem como a sua evolução ao longo do século XX, não deixando de analisar as virtudes da guitarra *per se*, enquanto instrumento musical com determinadas potencialidades e limitações.

2.1 - Virtudes do instrumento

2.1.1 - Possibilidades polifónicas

Sendo possível colocar em vibração, simultaneamente, quaisquer quatro das seis cordas, cada qual numa altura sonora diferente, podemos dizer que a guitarra tem potencialidades polifónicas. De facto, constatamos que, ao longo da história, a polifonia tem sido um recurso assíduo no repertório composto para este instrumento. Contudo, importa ter em mente que a guitarra não possui certas características presentes noutros instrumentos polifónicos por excelência, como o órgão. Falamos sobretudo da possibilidade de manter um som por tempo indeterminado, com uma intensidade constante. Na guitarra, a partir do momento em que um som é articulado, a sua intensidade inicia imediatamente uma curva descendente que, se não for interrompida por outra articulação, dará

lugar ao silêncio, em questão de segundos. Tal facto resulta numa desvantagem, na medida em que não contribui para a boa percepção das linhas melódicas individuais de uma trama polifónica, para além de limitar a durações relativamente pequenas.

Por outro lado, a guitarra, quando comparada aos instrumentos de corda friccionada e ainda sob o prisma das potencialidades polifónicas, apresenta-nos algumas vantagens, designadamente, a possibilidade de tocar em cordas disjuntas, de forma simultânea e com total independência, para além de possuir mais cordas e destas estarem afinadas em intervalos mais pequenos (quartas perfeitas e uma terceira maior, onde a maioria dos instrumentos de arco se afinam por quintas perfeitas). A existência de trastos também facilita a execução de vários sons ao mesmo tempo, em virtude de minimizar as preocupações com questões de afinação. Numa tentativa de enquadrar a guitarra no contexto dos instrumentos que são capazes de algum grau de polifonia, podemos citar o guitarrista Julian Bream (Bream, 2003): *“It is an interesting fact that whilst all unaccompanied violin and cello music [from Bach] (not forgetting the lute suites) can be played on the guitar, the same can hardly be said of a single keyboard work”*². Para ilustrar esta citação, escolhemos uma passagem da *courante* da suite para alaúde em mi menor, de Johann Sebastian Bach, à qual podemos aceder através da hiperligação seguinte (ex. 10).

<http://www.youtube.com/watch?v=tVMQfwFGm0I>

ex. 10 - Bach: Suite para alaúde em Mi menor, BWV 996 - III. Courante

Na execução de um trecho contrapontístico, o guitarrista depara-se muitas vezes com a problemática da escolha de uma boa digitação. Essa problemática deriva do facto do guitarrista só ter disponíveis quatro dedos da mão esquerda para preparar as notas que vai tocar. Neste contexto, é importante referir que o dedo 1 pode pressionar mais do que uma corda de uma

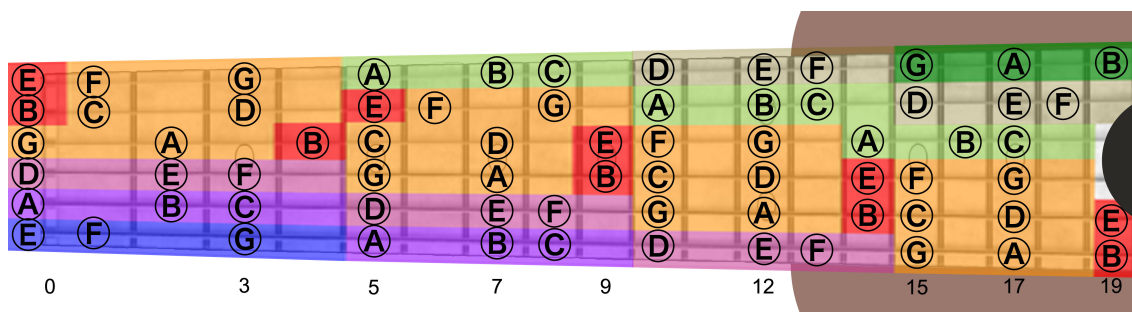
² “É interessante o facto de que, enquanto que toda a música a solo [de Bach] para violino e para violoncelo (não esquecendo as suites para alaúde) pode ser tocada em guitarra, dificilmente o mesmo pode ser dito acerca de uma única obra para teclado.” (tradução livre)

só vez, num mesmo trasto, por meio da técnica da barra (“*cejilla*” em espanhol ou “*barré*” em francês; indica-se, respectivamente, com um “C” ou com um “B”, seguido do numero romano referente à posição; contudo, parece-nos que o termo francês se encontra melhor difundido internacionalmente). Muitas vezes, o guitarrista tem de escolher uma posição em detrimento de outra para poder tirar partido de uma corda solta ou simplesmente para poder libertar um determinado dedo que esteja eventualmente mais próximo de alcançar a nota seguinte. Tentemos observar isso através do visionamento do exemplo 11.

<http://www.youtube.com/watch?v=oVm1m-TsNnc>

ex. 11 - Cânone - Manuel Maria Ponce: Variações sobre Folias de Espanha e Fuga

No enquadramento do que acabámos de afirmar, quando falamos em posições, temos de considerar que quase todas as notas existem repetidas em mais de um ponto na escala da guitarra. Se observarmos o esquema seguinte (ex. 12), podemos concluir que todas as notas do registo médio (assinaladas a laranja) podem ser tocadas em quatro pontos diferentes – ou em cinco, no caso das notas si_3 e mi_4^3 (assinaladas a vermelho). De facto, apenas as dez notas extremas da guitarra (as cinco mais graves – a azul – e as cinco mais agudas – a verde) existem num só ponto. De resto, o presente esquema permite também intuir a existência de um eixo diagonal imaginário, ao longo da grande mancha laranja e vermelha, que separa o registo grave do agudo, sendo o primeiro na direcção do rectângulo azul e o segundo na direcção do verde.



ex. 12 - Notas repetidas ao longo da escala da guitarra

³ Considerando $dó_4$ como $dó$ central.

No esquema que acabámos de observar, importa referir que a representação da escala da guitarra é feita segundo o ponto de vista do guitarrista, sendo esta a norma aplicada doravante.

O exemplo que se segue (ex. 13) foi retirado da terceira variação da única obra que Benjamin Britten escreveu para guitarra solo: *Nocturnal*, op.70. Aqui, podemos observar o que poderá ter sido um descuido do compositor: a presença do fá sustenido no penúltimo compasso, nota que só pode ser tocada num único ponto, na sexta corda (ver esquema anterior - ex. 12), impossibilita que se realize simultaneamente o mi grave (sexta corda solta). Foi Julian Bream – revisor da obra em questão – quem alertou o compositor para esta sobreposição impossível de notas, ao que este decidiu manter a nota mi entre parêntesis, para que prevalecesse a ideia musical inicial (Bream & Balmer, 2006).

The image shows a musical score for guitar, specifically a passage from Benjamin Britten's 'Nocturnal, op. 70, III. Restless'. The score is written on a single staff in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It features a complex, polyphonic texture with overlapping notes and chords. The notation includes various articulations such as accents (acc), slurs, and dynamic markings like 'pp' (pianissimo) and 'p' (piano). Fingering is indicated by numbers 1-4 above the notes. A circled '3' is placed above the first measure, and circled '5' and '6' are placed below the staff in the later measures. The passage ends with a fermata over a final chord.

ex. 13 - Sobreposição de notas impossível - Benjamin Britten: *Nocturnal*, op. 70, III. *Restless*

Retomando a problemática associada à execução de um trecho contrapontístico, para além de apenas dispor de quatro dedos para preparar notas, o guitarrista não tem à sua disposição certas possibilidades mecânicas que encontramos noutros instrumentos e que facilitam a realização da polifonia. Para dar um simples exemplo, a tecla do piano é um mecanismo que permite, entre outras coisas, trocar de dedos enquanto se mantém a tecla premida, sem afectar o som, o que pode ser muito útil à realização do contraponto. Ora, isto não é tão facilmente praticável na guitarra, pois ao substituir um dedo por outro num determinado trasto, corre-se o risco de afectar – ou mesmo anular – a vibração da corda.

Do exposto resulta que, na guitarra, a polifonia seja possível mas com algumas limitações inerentes à ergonomia e às características sonoras. Deste modo, somos levados a concluir que as possibilidades polifónicas não serão a característica idiomática mais marcante deste instrumento.

2.1.2 - Possibilidades melódicas

Olhando agora para as potencialidades melódicas, podemos comparar a guitarra aos instrumentos melódicos por natureza, como são os casos dos instrumentos de sopro e dos de corda friccionada. Embora nos apresente excelentes possibilidades melódicas, desde logo, encontramos na guitarra algumas desvantagens, nomeadamente, ao nível da fraca projecção sonora e da já referida impossibilidade de manipular a curva de amplitude sonora, a partir do momento em que um dado som é articulado. Tanto nos instrumentos de sopro como nos de arco, é possível operar uma série de modificações de dinâmica, tais como crescendos e diminuendos, durante um único som que se pode prolongar de forma considerável. Tal possibilidade constitui um importante mecanismo expressivo de que a guitarra não dispõe.

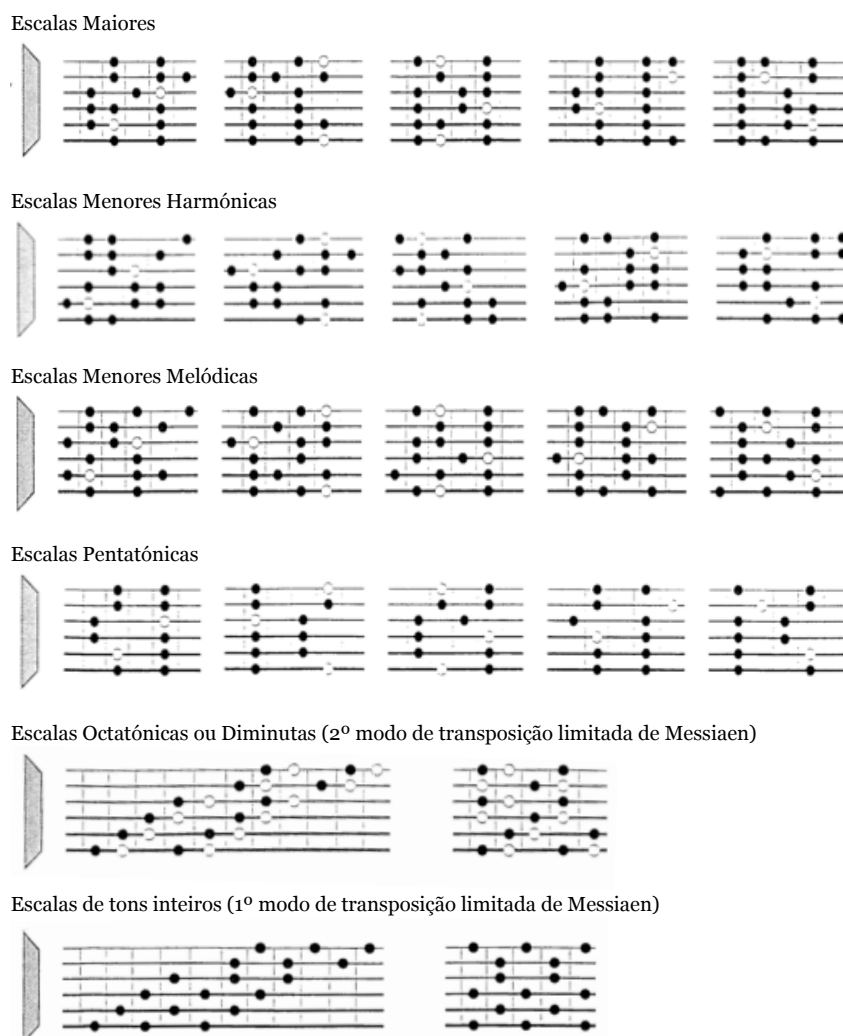
Nos referidos instrumentos, também é possível tocar uma série de sons num só fôlego ou numa só arcada, em perfeito *legato*. De facto, essa subtil ligação entre os sons, onde não se sente o ataque individual de cada um, não é de todo possível na guitarra. Na verdade, o *staccato* é um tipo de articulação muito mais natural a este instrumento, falando especialmente no contexto melódico. No entanto, em certos contextos harmónicos, como o de arpejos que utilizem várias cordas – especialmente se forem cordas soltas – o *staccato* pode não ser fácil de obter, devido às ressonâncias que podem ser difíceis de controlar.

Ainda assim, existem várias formas de tocar numa aproximação ao verdadeiro *legato*, na guitarra. Uma delas consiste em deixar soar o som anterior para além da articulação do segundo, à semelhança de quando, num piano, se deixa a primeira tecla premida enquanto se deprime a segunda. No

entanto, tal só é possível quando os sons envolvidos estão disponíveis em cordas diferentes e ao alcance dos dedos da mão esquerda. E tendo em conta a distância intervalar entre as cordas da guitarra, facilmente concluímos que nem sempre é possível usar esta forma de *legato*. De facto, e como veremos mais à frente, ela é muito eficaz no contexto dos já mencionados arpejos e quase impossível de usar na forma mais usual de executar escalas – usando padrões de três notas (média) em cada corda (ver tabela de **padrões de escalas** na página seguinte, ex. 14). Dito isto, existe uma técnica menos usual para a realização de escalas que é conhecida pelo termo espanhol de **campanelas**. Esta técnica permite, justamente, tocar cada nota de uma escala numa corda diferente, fazendo obrigatoriamente uso de cordas soltas e de uma **técnica avançada da mão direita** (Dejan Ivanovich, comunicação pessoal, Junho de 2010). No período barroco, esta técnica baptizada por Gaspar Sanz ("The New Grove Dictionary of Music and Musicians," 2010) era utilizada com grande eficácia graças à afinação reentrante da guitarra barroca de cinco ordens, onde a quinta e a quarta ordens eram normalmente afinadas uma oitava acima relativamente à guitarra moderna.

Outras maneiras para realizar notas ligadas na guitarra (normalmente, ligadas duas a duas) incluem o *portamento* e o chamado **ligado de mão esquerda**. O primeiro consegue-se levando um dedo da mão esquerda de uma nota até outra, sobre a mesma corda, enquanto esta vibra. O segundo consiste em aproveitar a vibração de uma corda recentemente pulsada e mudar o seu comprimento vibrante com o recurso a uma técnica semelhante ao *pizzicato* de mão esquerda usado nos instrumentos de corda friccionada. No entanto, com esta técnica, não é habitual realizar muitas notas com uma só articulação inicial, sendo sobretudo usada para pares de notas, em ambas as direcções (ascendente e descendente). É preciso ter em conta que a segunda nota terá uma intensidade consideravelmente mais fraca do que a primeira, por não ser articulada com a mão direita. Existe também uma diferença tímbrica a considerar. Além disso, é preciso notar que, tratando-se de uma técnica realizada sobre uma só corda, o âmbito intervalar está condicionado à amplitude da mão esquerda - a menos que uma das notas envolvidas seja realizada numa corda solta, mas isso poderá

trazer outras implicações ao nível do timbre, como tentaremos exemplificar adiante.



*ex. 14 - Tabela de padrões simples para as escalas na guitarra (Faria, 1999)
(o círculo branco representa a posição da tónica, dentro de cada padrão)*

Através da hiperligação seguinte (ex. 15), apresentamos um exemplo multimédia que ilustra a forma de executar os ligados de mão esquerda. Note-se que a técnica é ligeiramente diferente consoante o sentido do ligado, e essa diferença faz-se ouvir ao nível do timbre. Assim, quando se trata de um ligado ascendente, a técnica consiste em martelar a corda perpendicularmente à escala da guitarra com o dedo que corresponde à nova nota. No caso do ligado descendente, a corda é puxada transversalmente pelo dedo que segura a nota anterior.

<http://www.youtube.com/watch?v=DKPqK8XZfs0>

ex. 15 - Ligados de mão esquerda, ascendentes e descendentes

No que diz respeito ao exemplo 16, podemos ver duas formas distintas de realizar trilos: numa só corda, recorrendo aos ligados de mão esquerda; e em duas cordas contíguas, articulando todas as notas com uma técnica avançada de mão direita. Neste caso, as duas cordas utilizadas são a 2^a e a 3^a (para as notas mi e ré, respectivamente), e a sequência empregue pelos dedos da mão direita é a seguinte: *a-i-m-p* (*a* e *m* pulsam a corda ②; *i* e *p* pulsam a corda ③ – note-se que o trilo começa pela nota de cima). As ornamentações constantes do exemplo 10, que vimos anteriormente, são deste segundo tipo.

<http://www.youtube.com/watch?v=2qGD81uzz88>

ex. 16 - Trilos - duas técnicas distintas

No campo da agilidade, podemos dizer que as sequências de notas que envolvam cordas diferentes têm, em princípio, vantagem sobre as que impliquem tocar notas diferentes na mesma corda. Este facto deriva da necessidade de coordenar os movimentos dos dedos das duas mãos para articular com precisão os sons numa só corda. Efectivamente, quando se trata de sons produzidos em cordas diferentes, o dedo da mão esquerda que preparara um determinado som pode fazê-lo sem que isso interrompa o som precedente, podendo assim antecipar-se ao ataque da mão direita, em prol de um movimento mais ágil e também mais ligado. Nesse sentido, e sempre que for possível, o guitarrista preparará, em antecipação, uma **digitação fixa de mão esquerda** que possa abranger um grupo de várias notas tocadas em cordas diferentes. Este será o princípio a seguir em contextos de arpejos de mão direita (ver ex. 25) e de *campanelas*.

Em contrapartida, atendendo à distancia intervalar entre as cordas da guitarra, resulta que contornos melódicos semelhantes a escalas (envolvendo sequências de segundas maiores e/ou menores) não beneficiem, à partida, de grande agilidade, neste instrumento. Quando se pretende realizar um contorno

deste tipo com maior agilidade, recorre-se muitas vezes ao ligado de mão esquerda, mas é preciso lembrar que este tipo de articulação não permite um equilíbrio entre todos os sons, sendo que o som ligado resulta sempre mais fraco do que aquele que é pulsado com um dedo da mão direita. Por outro lado, nos contextos em que é possível aplicar a técnica de *campanelas* atrás mencionada, a agilidade na execução de escalas deixa de ser um problema. Contudo, por se tratar de uma técnica que implica a utilização de cordas soltas, a mesma fica limitada pela afinação empregue. Assim, no seguinte exemplo multimédia (ex. 17), podemos apreciar a diferença entre uma escala tocada utilizando a técnica de *campanelas* e a técnica normal. Parecem-nos bem evidentes, neste exemplo, as diferenças ao nível da agilidade e do *legato*.

<http://www.youtube.com/watch?v=kRcCu5TQMvI>

ex. 17 - Escala - Bach: Sonata para violino em Dó M, BWV 1005 - IV. Allegro assai

Apreciando agora os aspectos relacionados com o contorno melódico, podemos salientar alguns dos pontos fortes da guitarra, neste domínio.

Como vimos atrás, a mão esquerda do guitarrista pode abranger em média duas oitavas e uma quarta perfeita, sem necessitar efectuar uma mudança de posição. E dado que os dedos, tanto da mão direita como da mão esquerda, podem alcançar qualquer uma das seis cordas com facilidade, é sempre possível realizar qualquer intervalo dentro do âmbito referido sem que isso envolva um grande esforço. Se equacionarmos a possibilidade de realizar mudanças de posição da mão esquerda, o âmbito disponível aumenta para as já referidas três oitavas e uma quinta. No entanto, no contexto de uma passagem rápida, a mudança para uma posição distante (salto) pode implicar algum esforço e risco de falhar a nota.

Outra possibilidade muito atractiva da guitarra é a facilidade com que se realiza a transposição de um contorno melódico, ou até mesmo de um trecho harmónico, desde que não estejam envolvidas cordas soltas. Com efeito, na maioria dos casos, qualquer passagem que se realize apenas com cordas pisadas

pode ser transposta dentro dos limites do braço do instrumento, bastando copiar para a nova posição a digitação inicialmente empregue.

De resto, seja qual for o registo e a posição no braço da guitarra, é sempre possível tocar em toda a gama dinâmica do instrumento, sendo que o mais subtil dos pianísimos é tão fácil obter na nota mais grave como na nota mais aguda. Efectivamente, esta é uma característica que distingue a guitarra da maior parte dos instrumentos melódicos. Porém, no campo da dinâmica, há uma consideração a fazer que diz respeito ao desequilíbrio natural que existe entre os sons produzidos em cordas soltas e os sons obtidos em cordas pisadas, onde os primeiros têm naturalmente maior ressonância que os segundos.

Na guitarra, como em qualquer instrumento com possibilidades polifónicas, é possível dobrar uma melodia em diferentes distâncias intervalares. Em certos casos, é possível fazer isso sem mudar a posição da mão esquerda em relação ao braço do instrumento. No entanto, esse procedimento implica uma troca quase constante dos dedos dessa mão. O procedimento mais usual para realizar melodias dobradas consiste em fixar uma digitação da mão esquerda, movendo a mão ao longo do braço da guitarra. Neste caso, os saltos maiores podem ser arriscados, mas desde que a velocidade da passagem seja moderada, é sempre possível. Este é um procedimento que funciona bem mesmo quando aplicado a três ou quatro cordas simultaneamente (ver de novo o exemplo 9), desde que os intervalos harmónicos se mantenham iguais ou, caso mudem, não impliquem grandes trocas de dedos da mão esquerda. Procuraremos, mais à frente, evidenciar as combinações intervalares mais eficazes, neste enquadramento, considerando aspectos relativos à ergonomia.

Ainda no domínio da melodia, é importante referir algumas possibilidades expressivas que a guitarra nos apresenta, tais como o já referido *portamento*, o *vibrato* ou o *bend*. Tratam-se de recursos que se conseguem com bastante facilidade e eficácia, na guitarra. Para além disso, a dimensão tímbrica destes recursos é intrínseca à natureza do instrumento em que são aplicados. Para dar um exemplo, um *portamento* realizado numa guitarra não é linear (por oposição a quando operado num violino) devido aos degraus de meio-tom inerentes à presença dos trastos. Por essa razão, o termo mais correcto é

glissando, embora o termo *portamento* seja aplicado com muita frequência. No entanto, através da velocidade de execução e pressão aplicada sobre a corda, é possível realizar este efeito de forma a que quase não se notem esses degraus, tornando-se efectivamente num quase-*portamento* bastante subtil. Assim, no nosso entender, estas possibilidades expressivas constituem um recurso idiomático importante da guitarra, na medida em que ajudam a conferir uma identidade tímbrica a uma ideia musical.

Sobre as possibilidades melódicas da guitarra, podemos finalmente enumerar alguns pontos fortes, designadamente, a possibilidade de:

- realizar **intervalos melódicos amplos**, com facilidade;
- utilizar **toda a gama dinâmica** do instrumento, desde o mais subtil dos pianísimos, ao longo de toda a sua tessitura;
- **transpor** uma passagem melódica (ou harmónica), quando se usam apenas cordas pisadas, **com grande facilidade**;
- **dobrar uma melodia** em diferentes distâncias intervalares.

No que respeita aos pontos fracos, devemos assinalar os seguintes:

- a **impossibilidade de manipular a curva dinâmica** de um som, e de o prolongar para além de um determinado limite;
- a **impossibilidade de tocar em *legato*, no sentido estrito do termo** – porém, existem técnicas como *campanelas*, ligados de mão esquerda e *portamento*, que permitem simular o verdadeiro *legato*;

Relativamente à agilidade, vimos que escalas, e outros contornos melódicos que impliquem tocar mais do que uma nota por corda, não beneficiam de grande rapidez. Em contrapartida, nas situações em que é possível atribuir uma corda diferente a cada nota, a agilidade deixa de ser um problema e pode mesmo ser encarada como um ponto forte.

2.1.3 - Possibilidades tímbricas

Na guitarra, o som produz-se por contacto directo do executante com as cordas do instrumento, e não através de um mecanismo, como acontece por exemplo no piano. Esse contacto directo com o material vibrante dá ao executante a possibilidade de afectar o timbre do instrumento através da sua maneira de tocar, como acabámos de ver para o caso do *portamento*. Com efeito, a manipulação tímbrica de cada som produzido neste instrumento pode ser de tal ordem que o ouvinte possa ser levado a pensar que está a ouvir instrumentos diferentes. E essa manipulação tímbrica pode ser, e costuma ser, aproveitada em benefício do discurso musical.

A forma de pulsar uma corda, com os dedos da mão direita, define a intensidade do som que se produz, bem como o seu timbre. O timbre varia de acordo com o vector do ataque do dedo, segundo três diferentes planos.

Em primeiro lugar, o grau de rotação do dedo permite articular com mais unha ou mais polpa (ver ex. 18). A dureza da superfície unha, em contacto com a corda no momento do ataque, provoca uma excitação dos parciais agudos, ao passo que a suavidade da parte carnuda da ponta do dedo provoca o efeito contrário. Através da rotação do dedo, o guitarrista consegue encontrar um ponto de equilíbrio entre o som estridente do ataque só com unha e o som amorfo do ataque só com polpa.

<http://www.youtube.com/watch?v=VF-NjQWy4tE>

ex. 18 - Timbres - ângulo da unha

Em segundo lugar, temos o ponto da corda onde o ataque é produzido. Este pode ser produzido próximo do cavalete, para obter uma sonoridade metálica e brilhante, próximo da escala, para uma sonoridade doce e aveludada, ou sobre a boca da guitarra, para uma sonoridade equilibrada e afirmativa (ver ex. 19).

http://www.youtube.com/watch?v=Evfy_FAUB3E

ex. 19 - Timbre - sul ponticello - sul tasto - zona clara

Por último, o ângulo do dedo face ao plano do tampo harmónico da guitarra também influencia o timbre. Existe uma técnica denominada pelo termo espanhol *apoyando*, empregue mais frequentemente com os dedos indicador, médio e anular, que consiste em atacar a corda perpendicularmente ao tampo harmónico, por forma a gerar na corda vibrações perpendiculares ao mesmo. Como consequência do ataque perpendicular, o dedo fica “apoiado” na corda vizinha mais grave. Comparado com o ataque livre, ou *tirando*, que não gera tantas vibrações perpendiculares, o ataque com apoio produz um som naturalmente acentuado, com um timbre muito mais rico em parciais graves.

<http://www.youtube.com/watch?v=saPzx744BDE>

ex. 20 - Apoyando - Tirando

Os diferentes timbres, produzidos através afectação do vector do ataque do dedo, podem ser usados com grande eficácia na diferenciação de planos musicais distintos. Note-se que, mesmo em notas tocadas de forma simultânea, é possível, muitas vezes, diferenciá-las timbricamente, nomeadamente, quando uma das notas é tocada pelo polegar, por se tratar de um dedo com maior independência. Essa independência permite-lhe articular a corda com um vector distinto, face aos restantes dedos, quer em termos de posição relativa ao cavalete como de rotação e de ângulo relativo ao tampo harmónico.

As próprias cordas da guitarra têm timbres diferentes entre si. Em primeiro lugar, as três cordas mais graves têm um revestimento metálico que as agudas não têm. Depois, todas diferem entre si ao nível da secção ou espessura. E não podemos esquecer que uma nota de registo médio pode ser tocada em quatro ou mesmo cinco cordas diferentes, em posições distintas do braço do instrumento, com todas as implicações que esse facto tem ao nível da escolha de um determinado timbre para uma dada nota, numa passagem musical.

Ainda no campo da diferenciação tímbrica, existem dois efeitos muito frequentemente utilizados e com resultados muito musicais. Por um lado, temos os sons harmónicos, que podem ser naturais ou artificiais, e por outro, os *pizzicati*, que se conseguem abafando parcialmente as cordas, junto ao cavalete, com a palma da mão, produzindo um timbre comparável aos *pizzicati* dos instrumentos de corda friccionada. Levando as possibilidades tímbricas mais avante, existem uma série de sons que se podem obter através da percussão no tampo, cavalete, ilhargas, etc. As cordas podem ser também percutidas ou, para um efeito mais violento, tocadas em estilo de *pizzicato* Bartokiano. Estes e outros efeitos serão descritos de forma pormenorizada mais adiante, com recurso a exemplos multimédia.

De facto, podemos constatar que **a gama de efeitos tímbricos** à disposição do guitarrista é considerável e **pode ser usada em prol da percepção de planos musicais distintos ou para conferir dramatismo ou subtileza à música**. Com efeito, na nossa opinião, é no plano tímbrico que reside uma das maiores riquezas deste instrumento, e como tal, parece-nos que o compositor deve ter este plano em elevada conta ao tentar escrever de forma idiomática para guitarra.

2.2 - Recursos idiomáticos da tradição clássico-romântica

Passemos então à análise de alguns excertos retirados do repertório clássico-romântico, para melhor compreendermos o idiomatismo da tradição guitarrística.

Na maioria dos instrumentos musicais, e no campo da música tonal, apresentam-se vantagens na escolha de determinadas tonalidades, em detrimento de outras. Na guitarra, essas vantagens estão fortemente ligadas à possibilidade de fazer uso de cordas soltas. Consideremos, por exemplo, a tonalidade de Lá Maior. Podemos constatar que as três cordas mais graves da guitarra (mi, lá e ré) correspondem às fundamentais dos três acordes principais dessa tonalidade e que, das restantes cordas, apenas uma (sol) não pertence à escala diatônica da mesma tonalidade. O guitarrista Julian Bream (Bream, 2003) considera que as tonalidades naturais da guitarra são as seguintes: Lá Maior, Mi Maior, Ré Maior, Sol Maior, Dó Maior, Fá Maior e as suas relativas menores.

A título de exemplo, fomos escolher uma obra ao acaso. A tabela que se segue (exemplo 21) enuncia as tonalidades utilizadas por Fernando Sor (1778–1839) em cada um dos Doze Estudos para Guitarra, opus 6. Podemos observar que as mesmas se incluem naquelas sugeridas por Bream.

| I | II | III | IV | V | VI | VII | VIII | IX | X | XI | XII |
|---|----|-----|----|---|----|-------------|------|--------------|---|-----------|-----|
| D | A | E | G | C | A | D scord. | C | Dm scord. | C | Em - E | A |

ex. 21- Tonalidades dos Doze Estudos para Guitarra, op.6, de Fernando Sor

No exemplo que acabámos de ver, a indicação *scord.*, de *scordatura*, refere-se a um recurso utilizado com alguma frequência que consiste em afinar uma ou mais cordas em alturas sonoras diferentes do habitual. Neste caso, a corda ⑥ é afinada em ré grave, tornando-se conveniente para a tonalidade de Ré Maior.

Olhemos agora para o seguinte exemplo (ex. 22), retirado de uma peça em Sol Maior de Johann Kaspar Mertz (1806–1856). Trata-se de uma textura de melodia e acompanhamento que utiliza uma figuração repetitiva de baixo Alberti para definir a harmonia. Durante a totalidade deste excerto, em cada nova harmonia, existe pelo menos uma corda solta no acompanhamento, o que permite aproveitar as ressonâncias naturais do instrumento e libertar dedos da mão esquerda para o desempenho melódico, minimizando a tensão muscular aplicada a esta mão.

Dado o presente contexto estilístico, um guitarrista sabe de forma inequívoca que deve deixar vibrar as notas do acompanhamento até à entrada de uma nova harmonia, apesar de o mesmo estar escrito em semicolcheias, com pausas, e de não existir nenhuma indicação específica para o efeito. Em contrapartida, na música contemporânea, devem usar-se indicações precisas que evitem o aparecimento de dúvidas no momento da interpretação, nomeadamente, as indicações *l.v.* (do italiano *lasciare vibrare*, que significa deixar vibrar) e o seu oposto *non-l.v.* Contudo, devemos ter em conta que, em contextos de arpejo semelhantes ao presente, nos quais são empregues cordas soltas, ou então barras, não é muito fácil abafar sons enquanto se tocam outros sons.

The image shows a musical score for a guitar piece. It consists of three staves of music. The first staff has the tempo marking 'Moderato quasi Allegretto' and the instruction 'espressivo e ben pronunziato la melodia.' above it. Below the first staff is the instruction 'sempre pp gli accompagnamenti.'. The second and third staves continue the piece, with dynamic markings 'dol.' and 'p dol.' appearing. The score includes various fingering numbers (0, 1, 2, 3, 4) and rests, indicating specific techniques for playing the melody and the Alberti bass accompaniment.

ex. 22 - Johann Kaspar Mertz: *Bardenklänge op.13 - An Malvina*

A passagem que vemos no primeiro compasso da terceira pauta do mesmo exemplo implica uma mudança da posição da mão esquerda, para preparar o si agudo da melodia. O facto da nota melódica que precede essa mudança de posição ser tocada numa corda solta facilita a condução melódica e minimiza o risco de falhar a nota.

Ainda no mesmo compasso, encontramos a indicação *dol.*, abreviatura de *dolce*, sendo uma das indicações tímbricas mais frequentes da época, segundo Gilardino (Allorto, Chiesa, Dell'Ara, & Gilardino, 1990).

Por curiosidade, a indicação \wedge junto ao baixo de alguns acordes significa que a nota em questão deve ser pisada com o polegar da mão esquerda na corda ⑥, passando o mesmo por cima do braço. Essa técnica, que encontrava em Fernando Sor um forte opositor (Allorto et al., 1990), já não é utilizada nos nossos dias.

No último compasso do mesmo excerto, temos uma descida cromática no baixo, tocada inteiramente na corda ⑤ (à excepção do último sol sustenido), onde cada nota é alternada com um ré pedal obtido em corda solta. É de assinalar que o segundo ré do compasso – nota que marca o início do gesto musical descrito – é tocado na corda ⑤, contrastando timbricamente com o ré da corda ④ solta. Este é um bom exemplo da separação de dois planos musicais através do timbre. Com efeito, neste exemplo, a diferença tímbrica não reside apenas no uso de uma corda pisada alternada com uma corda solta, mas também no facto de se empregar a alternância entre o polegar da mão direita e o indicador, respectivamente para o baixo e para a nota pedal, sendo que o polegar, pelo seu posicionamento e peso, consegue excitar mais ressonâncias graves.

No exemplo 23, retirado do início do Estudo op. 48, nº 1 de Mauro Giuliani (1781–1829), vemos novamente uma textura de melodia acompanhada. Neste exemplo, o início na VIIIª posição implica que todas as notas sejam tocadas em cordas pisadas, situação que se mantém até meio do terceiro compasso. A melodia é sempre tocada na corda ① até à primeira nota do 4º compasso, enquanto o acompanhamento alterna entre as cordas ③ e ②.

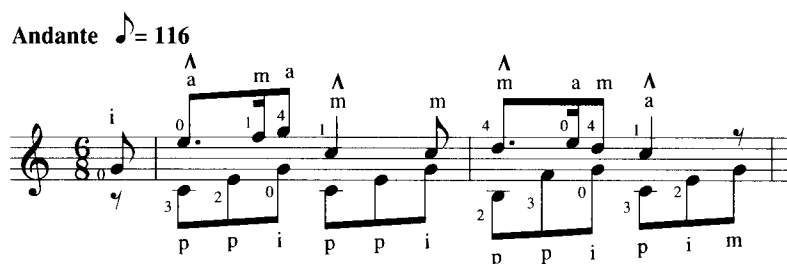


ex. 23- Mauro Giuliani: 24 Estudos para Guitarra, op. 48, nº 1

Note-se que, por vezes, o dedo indicador da mão esquerda tem de preparar duas notas por harmonia, ou mesmo três, como acontece na segunda metade do primeiro compasso (acorde de lá menor). Este processo tem o nome de meia-barra (“meia” porque apenas envolve três das seis cordas da guitarra) e implica que todas as cordas sejam pisadas no mesmo trasto. É conveniente notar que o facto do dedo indicador estar envolvido na realização de uma barra, ou de uma meia-barra, não invalida que os restantes três dedos possam preparar notas ao mesmo tempo, como aliás acontece no exemplo dado.

Perante o trecho anterior, um guitarrista irá certamente tocar a linha melódica com a técnica de *apoyando*, descrita anteriormente, por forma a evidenciar a melodia tanto em intensidade como em timbre.

Sendo muitas vezes deixada ao critério do intérprete a utilização do ataque com apoio, encontramos por vezes o símbolo de articulação \wedge para esse fim, como se mostra no exemplo 24. A adopção desse símbolo, neste exemplo, é resultado da revisão de Ruggero Chiesa (Allorto et al., 1990).



ex. 24 - Mauro Giuliani: Estudo, op. 111, nº 1, revisão R. Chiesa

No exemplo que se segue (ex. 25), temos um excerto de um estudo de arpejos, de Giuliani. Arpejos deste tipo, na guitarra, podem ser executados com grande velocidade, na medida em que usam uma digitação fixa da mão esquerda

enquanto os dedos da mão direita executam uma fórmula sequencial bastante confortável, do ponto de vista ergonómico e mecânico. A fórmula de **arpejo de mão direita** usada neste exemplo respeita sempre a seguinte sequência de dedos: *p-i-m-a-m-i*, sendo que os dedos *i m e a* operam sempre em cordas contíguas, enquanto o polegar goza de maior independência. Entre as fórmulas mais usuais, aquelas que permitem maior velocidade são as seguintes: *p-i-m-a*, *p-a-m-i*, *p-i-m* e *p-m-i*. Isso deve-se ao facto de serem as sequências mais simples e menos exigentes do ponto de vista da coordenação motora. Dito isto, é de notar que, mesmo em fórmulas mais elaboradas, como a que vemos no exemplo 26 (*p⑥-i④-p⑤-i③-p④-m-i-a-m-a-i-m-p④-i③-p⑤-i④*), retirada do Estudo nº 1 de Heitor Villa-Lobos (1887–1959), a velocidade que os guitarristas conseguem atingir é verdadeiramente impressionante.

Regressando ao exemplo 25, é importante observarmos a forma como as cordas soltas são usadas dentro do arpejo, com o efeito de *campanelas*. No primeiro compasso, o mi do 4º espaço é tocado ora na corda ③, pisada pelo dedo 3 no IXº trasto, ora na corda ① solta. Importa salientar que o timbre do mi obtido na corda ③, no IXº trasto, é consideravelmente distinto daquele obtido na corda ① solta. Note-se que o IXº trasto é bastante próximo da metade do comprimento da corda, donde podemos concluir que o primeiro mi é obtido numa corda com pouco mais de metade do comprimento e com uma secção inversamente proporcional, comparativamente à corda solta onde se obtém o segundo mi. Daí resulta que o segundo tenha bastante mais brilho e sustentação que o primeiro, ao passo que neste prevalecem os parciais harmónicos mais graves.

ex. 25 - Mauro Giuliani: 24 Estudos para Guitarra, op. 48, nº 5



ex. 26 - Heitor Villa-Lobos: *Doze Estudos para Guitarra, n.º 1*

Além disso, devemos assinalar também que os sons tocados na corda ② são mais agudos que o mi da corda ① solta, embora o timbre obtido na corda ② seja também mais escuro, pelas razões que acabámos de ver. Nos primeiros dois compassos da segunda pauta deste excerto, os dedos *i*, *m* e *a* operam de maneira idêntica, embora posicionados uma corda acima, utilizando a corda ② solta.

De resto, importa mencionar que, a cada corda solta referida, corresponde o ataque do dedo anular da mão direita. Por se tratar de um dedo extremo da fórmula mecânica do arpejo, o som produzido tende a ser naturalmente acentuado, para além do facto de se tratar de uma corda solta.



ex. 27 - Fernando Sor: *Fantasia, op. 12, variação n.º 3*

Olhando agora para o exemplo 27, a textura que caracteriza a 3^a variação da *Fantasia, op. 12*, de Fernando Sor, apresenta uma melodia harmonizada, alternada com arpejos em fusas, num registo contrastante. Na nossa opinião, estamos perante um bom exemplo de escrita idiomática para guitarra, da época, uma vez que, sem nunca comprometer o apoio harmónico da melodia nem o interesse rítmico global, a textura é mantida suficientemente limpa por forma a tornar confortável a execução.

Para compreendermos a importância desta questão relacionada com a textura, tomemos em consideração a seguinte hipótese: se o presente excerto

tivesse sido originalmente escrito para um instrumento de teclado, as notas da melodia que são articuladas no tempo forte poderiam ser prolongadas até ao início da frase melódica seguinte (se fosse esse o desejo do compositor), sem que isso prejudicasse a realização do arpejo de acompanhamento. Na guitarra, prolongar os sons desta melodia não seria possível, por razões que se prendem com o âmbito da mão esquerda. Nomeadamente, no segundo compasso, o intervalo entre o si da melodia (tocado no VII^o trasto, corda ①) e o sol grave do arpejo (III^o trasto, corda ⑥) obriga a uma extensão considerável entre os dedos 1 e 4, sendo que a segunda nota do arpejo (si: II^o trasto, corda ⑤) sai fora dessa extensão. E ainda que um guitarrista consiga alcançar o si grave e o si agudo com os dedos 1 e 4, o dedo 2 nunca alcançaria o sol grave de forma minimamente confortável.

Os dois exemplos que temos seguidamente são extraídos do concerto para guitarra e orquestra de cordas de Ferdinando Carulli (1770–1841). No exemplo 28, vemos uma secção de guitarra solista sem acompanhamento de orquestra, após uma introdução orquestral de 52 compassos. Nesta secção, podemos ver que a melodia é muitas vezes dobrada em sextas ou em terceiras, não esquecendo as oitavas que marcam o início. O acompanhamento é caracterizado pelo baixo marcado em colcheias, realizado pelo polegar da mão direita na corda lá solta. Trata-se de mais um exemplo onde a textura de melodia acompanhada foi deixada o mais limpa e objectiva possível: apenas com um baixo rítmico e uma melodia a duas vozes.

The image shows a musical score for guitar solo, measures 52-55. The music is in G major (one sharp) and 3/4 time. Measure 52 starts with a six-note chord (G-A-B-C-D-E) on the fifth fret, followed by a melodic line with triplets and fingerings (1, 3, 1, 3). Measures 53-55 continue with six-note chords and arpeggiated accompaniment, featuring various fingerings and accents. The score includes a '52' measure number at the beginning and a '5' measure number at the end of the fourth line.

ex. 28 - Ferdinando Carulli: Concerto para guitarra e orquestra de cordas (parte solista)

A seguir aos acordes de seis notas (realizados com o recurso a uma barra na V^a posição) que pontuam o fim desta secção, é retomado o motivo em oitavas e o acompanhamento orquestral, que vemos no exemplo 29. Constatamos claramente que Carulli teve a preocupação de manter a textura orquestral o mais leve possível, levando em consideração o modesto volume sonoro da guitarra.

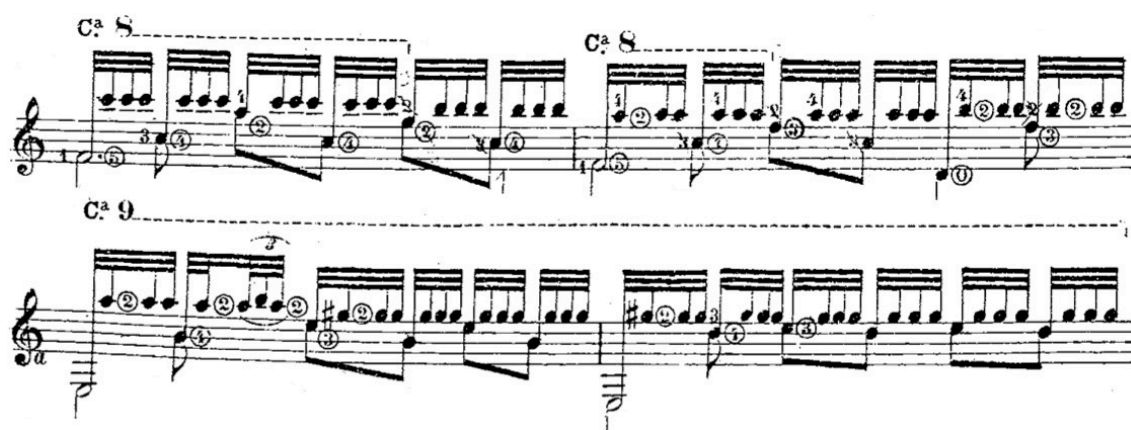
The image displays two systems of a musical score for guitar and string orchestra. The first system covers measures 67 to 72, and the second system covers measures 73 to 78. The guitar part is written in a treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The string parts are written in their respective clefs: Violin 1 and Violin 2 in treble clef, Viola in alto clef, Violoncello in bass clef, and Contrabaixo in bass clef. The score shows various musical notations including notes, rests, and articulation marks.

ex. 29 - Ferdinando Carulli: Concerto para guitarra e orquestra de cordas (partitura)

Após termos visto alguns exemplos do repertório guitarrístico representativos do período clássico (e início do período romântico), vejamos agora três exemplos extraídos da obra daquele que será talvez o mais importante compositor para guitarra do final do século XIX: Francisco Tarrega (1852–1909). Segundo Fábio Zanon, Tarrega esteve na origem do ressurgimento da guitarra nas salas de concerto, após um período de declínio, tendo trabalhado em três vertentes para conseguir esse feito: “a modernização do instrumento, a renovação do repertório e a reformulação da técnica e sua aplicação musical” (Zanon, 2004). Efectivamente, de entre as mais importantes bases técnicas para os guitarristas de hoje, muitas foram sistematizadas por Tarrega, como por exemplo, a colocação da guitarra sobre a perna esquerda, elevada com o auxílio de um pequeno banco. Foi também Tarrega quem defendeu a libertação da mão direita de uma posição fixa, condicionada pelo apoio do dedo mínimo no tampo do instrumento. Essa libertação veio permitir a

deslocação da mão ao longo das cordas, bem como a rotação dos dedos em relação às mesmas, mudando o ângulo de ataque, possibilitando dessa forma uma exploração tímbrica sem precedentes. A incorporação das unhas na técnica da mão direita viria a ser levada a cabo pelo seu discípulo Miguel Llobet (1878–1938) ("The New Grove Dictionary of Music and Musicians," 2010).

Uma técnica amplamente utilizada durante o romantismo pelos compositores-guitarristas é o *tremolo*. Trata-se de uma técnica muito interessante, no nosso entender, na medida em que permite transmitir a ilusão de algo que, em termos absolutos, é impossível realizar na guitarra: a manutenção de um som por tempo indeterminado. Uma das peças mais emblemáticas de Francisco Tarrega, *Recuerdos de la Alhambra*, da qual vemos um excerto no exemplo 30, é baseada nessa técnica. A sua realização implica um movimento rápido dos dedos da mão direita semelhante ao de um arpejo de fórmula *p-a-m-i*, onde os dedos *a-m-i* operam todos sobre a mesma corda (normalmente, a 1ª ou a 2ª), rearticulando a mesma nota. O polegar pode ser usado para tocar um unísono dessa nota na corda adjacente ou, como é o caso neste exemplo, levar a cabo um arpejo de acompanhamento, alternando entre as várias cordas. Com esta técnica, a separação entre os planos de melodia e de acompanhamento é verdadeiramente sublime.



ex. 30 - Francisco Tarrega: *Recuerdos de la Alhambra*

Na hiperligação que se segue (ex. 31), podemos observar a execução desta técnica num excerto da peça *El ultimo tremolo* (*Una limosnita por el amor de Dios*), do compositor Agustín Barrios (1885– 1944).

<http://www.youtube.com/watch?v=rIEGE8NOF8c>

ex. 31 - Agustín Barrios: *El ultimo tremolo*

No seguinte exemplo (ex. 32), temos um excerto da peça *Gran Jota de concierto*, de Francisco Tarrega, onde se evidenciam alguns aspectos fortemente idiomáticos da guitarra, designadamente, os acordes *rasgueados* com cinco e com seis notas, o *portamento*, e o ligado de mão esquerda.

ex. 32 - Francisco Tarrega: *Jota* (n.º cat. Pujol 39)

No que diz respeito aos acordes *rasgueados*, para que estes resultem, convém que não hajam cordas de intervalo entre aquelas efectivamente utilizadas no acorde, uma vez que a técnica empregue para realizar estes acordes consiste na passagem de um só dedo da mão direita, num só movimento, por todas as cordas envolvidas. Quaisquer grupos de cordas contíguas podem ser utilizadas para realizar acordes desta maneira, em ambos os sentidos do arpejo, e por qualquer dos dedos da mão direita. No entanto, quando nada vem especificado, subentende-se que o sentido é do grave para o agudo e que o dedo a utilizar é o polegar. Por outro lado, quando a dinâmica desejada é forte, convém que a última corda do arpejo seja uma corda extrema (a 1ª, quando o arpejo é ascendente, ou a 6ª, quando é descendente) para que o dedo implicado possa sair livremente. Já o ponto de partida para o arpejo não precisa ser uma corda extrema, como se verifica nos primeiros três acordes desta peça.

A preparação dos acordes do terceiro compasso deste exemplo implica a realização de uma barra no VII^o trasto, deixando a corda mi grave solta. Na realidade, são 5/6 de barra, uma vez que o dedo 1 da mão esquerda apenas pressiona cinco das seis cordas.

A nota mais aguda deste excerto é atingida através de um *portamento* realizado pelo movimento rápido do dedo 4 ao longo da corda ①. Isso verifica-se não só no segundo compasso, onde se pode observar o pequeno traço indicativo, mas também no quarto compasso, onde, apesar de não termos o pequeno traço, subentende-se pela digitação 4-4, no contexto da *appoggiatura*.

Quanto às ligaduras que vemos no segundo compasso, do ré para o si, e no quarto, do si para o lá, elas são interpretadas usando a técnica de ligado de mão esquerda. Com efeito, na grande maioria da literatura para guitarra, quando aparecem ligaduras, estamos perante o contexto desta técnica. Durante o século XX, começou a optar-se, em algumas edições, pelo uso simultâneo de dois tipos de ligaduras: ligaduras tracejadas para indicar o ligado de mão esquerda, e ligaduras convencionais para definir o fraseado.

Neste exemplo que acabámos de ver, podemos dizer que os ligados de mão esquerda conferem ao gesto musical em que se inserem um carácter verdadeiramente idiomático, não deixando de notar que as restantes notas desse gesto são realizadas em cordas diferentes, o que, como já vimos, beneficia a velocidade e o *legato*.

Seguidamente, temos um excerto de outra peça de Francisco Tarrega (ex. 33) onde, para além dos ligados de mão esquerda e dos *portamenti* que também constavam no exemplo anterior, estão empregues outras técnicas, como a *scordatura* (corda ⑥ em ré), os sons harmónicos e as escalas.

Em relação aos harmónicos, tem havido sempre grande dificuldade em reunir um consenso quanto à forma de notação a empregar. Neste caso, o compositor optou por colocar a indicação “arm.” e escrever a nota correspondente à corda solta a ser tocada (lembrar: 6^a em ré), indicando o número do trasto junto ao qual a corda deve ser afluada. Na guitarra, a distância desde o pente até ao VII^o trasto corresponde a 1/3 do comprimento

total da corda. Como tal, um harmónico produzido pelo afloramento de uma corda nesse ponto soará uma 12^a perfeita acima do som da corda solta (3^o harmónico da série).

ex. 33 - Francisco Tarrega: Capricho Arabe

Noutros casos, encontramos harmónicos representados em som real, criando uma discrepância de oitava face aos sons ordinários da guitarra que, como sabemos, se escrevem uma oitava acima da sua altura real. Nos nossos dias, parece-nos que a forma mais comum de notar sons harmónicos consiste em escrever a nota resultante no mesmo sítio da pauta onde seria escrita se fosse tocada de forma ordinária, colocando um pequeno círculo por cima da nota ou substituindo a cabeça da nota por um losango. Contudo, existem outras alternativas, pelo que discutiremos esta questão posteriormente.

Voltando ao exemplo 33, a melodia que tem início no quinto compasso é tocada sobre a corda ④, à excepção das duas primeiras notas e da parte final, que termina na corda ⑥. Através dessa opção, consegue-se uma uniformização tímbrica ao longo de toda a melodia, e um contraste com a melodia da secção anterior, que era tocada na corda mais aguda. Note-se que todas as notas desta melodia feita nas cordas graves poderiam ser integralmente tocadas na 1^a posição, usando todas as cordas da guitarra. Seria bastante mais confortável para o intérprete, na medida em que não precisaria mudar de posição mas, na nossa opinião, seria bastante menos interessante do ponto de vista tímbrico.

Outra diferença entre esta melodia e a da secção anterior é a ausência de ligaduras. Parte desta melodia baseia-se numa escala veloz, na qual todas as notas são articuladas pelos dedos da mão direita. É interessante verificarmos que a parte da escala que é tocada sobre a corda ④, implicando três posições distintas da mão esquerda, começa com sextinas de semicolcheia, passando a fusas no momento em que o guitarrista pode estabilizar a posição e usar também as cordas ⑤ e ⑥.

Para finalizar, devemos enunciar aqueles que nos parecem ser os recursos idiomáticos mais significativos do estilo guitarrístico da tradição clássica-romântica:

- **cordas soltas** – as tonalidades utilizadas no período clássico-romântico restringem-se àquelas que possibilitam a utilização de cordas soltas; a importância das cordas soltas prende-se com a otimização da ressonância do instrumento e com a boa gestão da tensão muscular aplicada sobre a mão esquerda, sendo possível fazer um melhor aproveitamento dos dedos disponíveis para o desempenho melódico;

- **scordatura** – encontramos este recurso com muita frequência nas tonalidades de Ré Maior e de Ré menor, com a afinação da sexta corda em ré grave, para melhor tirar partido das ressonâncias;

- **melodias dobradas** – frequentemente em intervalos de oitava, de sexta ou de terceira – ou harmonizadas em homofonia;

- **escalas** – realizadas segundo os padrões simples de três notas por corda;

- **ligados de mão esquerda** – recurso de fraseio muito importante;

- **portamento** – recurso expressivo muito usado no romantismo;

- **arpejos de mão direita**, com **digitação fixa da mão esquerda** – recurso idiomático que tira partido da grande velocidade da articulação sequencial dos dedos da mão direita e da sobreposição das ressonâncias das várias cordas envolvidas;

- **barra** – técnica fundamental para a realização de harmonia e polifonia;

- **acordes rasgados** – de grande valor idiomático, derivado da sonoridade densa e vigorosa que este recurso oferece;

- **campanelas** – graças à utilização de cordas soltas em alternância com cordas pisadas, nunca articulando duas vezes de seguida a mesma corda, esta técnica avançada permite grande agilidade, aproveitamento de ressonâncias e sensação de *legato*, sendo por essa razão um recurso idiomático importante;

- **tremolo** – recurso que nos oferece a ilusão da manutenção de um som por tempo indeterminado, bem como a possibilidade de acompanhamento realizado pelo polegar, com uma sublime separação de planos musicais;

- **uníssonos** – podem surgir em diversos contextos como no de *campanelas*, no de *tremolo* ou num contexto polifónico, sendo que é na diferença tímbrica entre os dois sons iguais, obtidos em cordas diferentes, que reside o interesse idiomático deste recurso;

- **indicações tímbricas** – como *dolce*, são um recurso que encontramos em obras do período clássico-romântico;

- **harmónicos** – são dos mais característicos e eficazes recursos tímbricos da tradição guitarrística;

- **uniformização tímbrica** – preocupação tipicamente romântica, consegue-se quando se realiza uma melodia sobre uma só corda, mesmo quando o âmbito dessa melodia implica mudanças de posição (muitas vezes efectuadas por meio de *portamento*);

- **apoyando** – técnica de mão direita que consiste em articular a corda perpendicularmente ao tampo, utilizada para evidenciar em termos tímbricos e dinâmicos um plano melódico;

- **separação tímbrica e dinâmica** da função de baixo (usando o polegar, dedo que usufrui de maior massa e independência) – como já tivemos oportunidade de manifestar, é na separação de planos musicais através do timbre que, na nossa opinião, reside um dos grandes trunfos da guitarra;

- **textura de melodia acompanhada** – trata-se de uma das formas de escrita mais usuais do classicismo; para que resulte de forma idiomática na guitarra, é necessário que a textura seja o mais limpa possível;

- **alternância de registo** – recurso que permite, entre outras coisas, criar contraste entre melodia e acompanhamento, viabilizando a ambicionada limpeza de textura;

- **instrumentação leve** – num contexto de música concertante para guitarra e orquestra, ou mesmo num contexto de música de câmara, dada a fraca projecção sonora da guitarra, torna-se imprescindível que a textura de acompanhamento instrumental seja mantida no limiar da leveza;

Ao longo do presente trabalho, teremos oportunidade de perceber que todos estes recursos idiomáticos que enunciámos continuaram a ser de grande importância para o estilo guitarrístico do século XX. E continuarão a sê-lo. Iremos perceber também que, ao longo do século XX, o maior desenvolvimento idiomático, se assim o podemos chamar, deu-se no plano do timbre.

III - Técnica guitarrística e recursos idiomáticos do presente

3.1 - Mão esquerda - limites ergonómicos para a escrita harmónica

Num contexto de monodia, vimos anteriormente que é possível escrever qualquer combinação de intervalos dentro de determinado âmbito, independentemente das vantagens ao nível da ressonância, do *legato* e da agilidade que advêm do uso de cordas soltas e de notas preparadas em cordas diferentes. Assim, para qualquer compositor, guitarrista ou não, basta levar em consideração estas vantagens, bem como as características tímbricas das diferentes combinações de cordas e das diferentes técnicas de mão direita (localização e vector do ataque na corda) e de mão esquerda (ligados), para conseguir compor uma melodia coerente com o idiomatismo do instrumento, qualquer que seja o carácter pretendido para a mesma.

Mas, num contexto de escrita harmónica, como pode um jovem compositor não-guitarrista saber se determinada passagem é idiomática – ou sequer exequível? Ao longo da presente secção, procuraremos dar resposta a esta questão, tendo em consideração limites de conforto ergonómico e procurando opções musicalmente vantajosas.

3.1.1 - Disposição longitudinal e disposição transversal

O guitarrista Abel Carlevaro, nas suas obras didácticas sobre a técnica do instrumento, utiliza uma terminologia para distinguir duas formas distintas de posicionar a mão esquerda sobre a escala da guitarra: “*presentación longitudinal*” e “*presentación transversal*” (Carlevaro, 1966). A tradução literal destas expressões seria “apresentação longitudinal” e “apresentação transversal” mas, por conveniência, adaptaremos esta tradução para “disposição longitudinal” e “disposição transversal”.

Como se intui facilmente pelas imagens dos exemplos 34 e 35, disposição longitudinal dá-se quando os dedos da mão esquerda estão dispostos pelos quatro trastos de um quádruplo, seja sobre a mesma corda ou distribuídos por cordas diferentes (não necessariamente alinhados na diagonal). Por conseguinte, quando os dedos se dispõem transversalmente em relação ao braço, temos a disposição transversal. Com efeito, Carlevaro considera que sempre que um trasto for ocupado por mais de um dedo (em cordas diferentes, bem entendido), estamos perante a disposição transversal, dado que, a nível técnico, é necessária uma deslocação do pulso, através da rotação do braço, para chegar a essa disposição. Sem querermos entrar em demasiados detalhes relacionados com a técnica, interessa-nos sobretudo perceber o funcionamento mecânico da mão esquerda para nos ajudar a responder à questão que formulámos. De facto, nas situações em que alguns dedos, mas não todos, ocupam o mesmo trasto, poderíamos considerar uma disposição intermédia mas optaremos pela classificação empregue pelo autor.

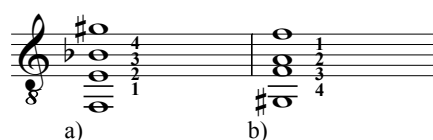


ex. 34 - Disposição longitudinal, em diagonal maior (à esquerda) e menor (à direita)



ex. 35 - Disposição transversal

No que diz respeito à disposição longitudinal, embora o autor não refira, podemos distinguir duas situações específicas, nomeadamente, quando um determinado dedo está numa corda mais aguda ou mais grave que outro. Imaginemos as cordas si e mi (2^a e 1^a, respectivamente). Quando pisadas num mesmo trasto, seja este qual for, há sempre um intervalo de quarta perfeita entre elas. Quando dois dedos pisam estas cordas em trastos diferentes, dá-se uma das seguintes situações óbvias: ou o intervalo é maior do que a quarta perfeita, ou é menor. É maior quando a diagonal formada pelos dedos vai no sentido da corda mais grave para a mais aguda (segundo a numeração dos dedos) e menor na situação oposta. Daí, com base na comparação das distâncias intervalares produzidas, podemos definir dois tipos de diagonal para a disposição longitudinal: diagonal maior e diagonal menor. Veremos que esta sistematização será pertinente para a compreensão das conclusões a que chegaremos. No exemplo que se segue (ex. 36), apresentamos a notação correspondente ao exemplo 34, onde podemos verificar que, em *b*), todos os intervalos são menores que em *a*). O exemplo 37 ajuda-nos a consolidar uma imagem do movimento da mão esquerda do guitarrista em disposição longitudinal, à medida que os dedos trocam de corda para formar os dois tipos de diagonal.

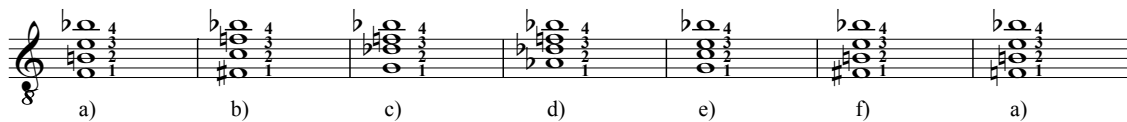


ex. 36 - Disposição longitudinal, em diagonal maior e menor (notação)

<http://www.youtube.com/watch?v=QGSJPhseLlo>

ex. 37 - Disposição longitudinal, em diagonal maior e menor (multimédia)

Observemos agora os exemplos 38 e 39. O acorde *a*) encontra-se em disposição longitudinal, segundo a diagonal maior. Já o acorde *d*) corresponde à disposição transversal que vimos no exemplo 35.



ex. 38 - Passagem de disposição longitudinal, em diagonal maior, a transversal, dedo a dedo

<http://www.youtube.com/watch?v=vwA6hkRoZEI>

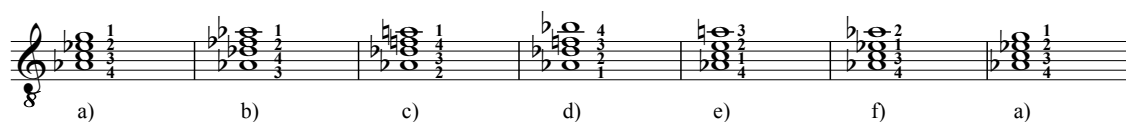
ex. 39 - Passagem de disposição longitudinal, em diagonal maior, a transversal, dedo a dedo
(multimédia)

Através de um movimento convergente dos dedos, mantendo sempre cada dedo na mesma corda, passamos por vários acordes em disposição transversal para chegar do acorde *a)* ao *d)*. Para regressar de novo ao acorde *a)*, vemos o processo inverso aplicado a outros dedos. A vantagem deste processo de encadear acordes sem mudar os dedos de corda reside na economia de movimentos necessários para realizar o encadeamento, que se traduz numa eficaz sensação de *legato* entre os acordes.

Tentando averiguar outras combinações possíveis seguindo a lógica de manutenção dos dedos nas mesmas cordas, encontraríamos ainda duas possibilidades: a de usar os dedos 2 e 3 no mesmo trasto, com o dedo 1 no trasto anterior e o dedo 4 no trasto seguinte (o que, por mera curiosidade e continuando sobre as quatro primeiras cordas, resultaria num acorde de tipo sexta francesa), e a de juntar os dedos 1 e 2 num trasto e os dedos 3 e 4 no seguinte (o que resultaria num acorde de quartas perfeitas sobrepostas). Note-se que os acordes que estamos a considerar resultam de uma convergência de dois ou mais dedos que partem inicialmente de uma disposição longitudinal em diagonal maior. De resto, convém ter em mente que esta mesma lógica pode ser aplicada em quaisquer quatro cordas, contíguas ou não.

Olhemos agora para o que acontece quando partimos de um acorde em disposição longitudinal, segundo a diagonal menor, para chegar ao mesmo acorde *d)*, em disposição transversal. Se observarmos a digitação indicada no exemplo 40, constatamos que a ordem dos dedos muda sempre. Se visionarmos o exemplo 41, observamos que essa mudança na digitação acontece porque os

dedos são forçados a mudar de cordas, por uma questão de ergonomia. Se não mudassem, chegariam invertidos ao acorde *d*), o que seria deveras desconfortável.



*ex. 40 - Passagem de disposição longitudinal, em diagonal menor, a transversal
- implica sempre a mudança de corda de alguns dedos*

<http://www.youtube.com/watch?v=EbR2dCCr58o>

ex. 41 - Passagem de disposição longitudinal, em diagonal menor, a transversal (multimédia)

Tendo este exemplo em conta, podemos concluir que **quando dois dedos pisam cordas no mesmo trasto, o primeiro desses dedos** (pela respectiva ordem numérica) **deve ocupar-se da mais grave das cordas pisadas**. Isto é uma regra geral que pode sofrer exceções no caso dos dedos 1 e 2, quando tal beneficiar a condução de vozes. Nos restantes pares de dedos, raramente se aplicam exceções a esta regra.

Considerando que quaisquer dois ou mais dedos podem ocupar o mesmo trasto, devemos ter em mente que os mesmos podem pisar cordas disjuntas, sem prejuízo para a regra que enunciámos, abrindo possibilidade para um número significativo de combinações.

O grande problema que surge ao mudar os dedos de corda no encadeamento entre dois acordes prende-se com a interrupção do som. Com efeito, se tivermos de levantar um determinado dedo de uma corda para que o mesmo possa preparar uma nota noutra corda, o som é interrompido durante um tempo consideravelmente maior do que se o dedo apenas tiver de se

deslocar para outro trasto na mesma corda. O guitarrista e compositor Fernando Lobo (comunicação pessoal, Abril 2010) considera importante que pelo menos um dedo se mantenha sobre a mesma corda para se conseguir produzir uma sensação de *legato* entre acordes onde os quatro dedos sejam utilizados.

Uma dificuldade que pode surgir ao escrever para guitarra dá-se quando se pretende manter um acorde a soar enquanto se realiza uma melodia, e onde não seja possível recorrer a cordas soltas. Frequentemente, dá-se o caso de ser necessário trocar de dedos, levando inevitavelmente à interrupção de sons dentro do acorde. Nos exemplos 42 e 43, vemos um caso onde o movimento cromático do baixo obriga ao reposicionamento dos dedos que preparam as três vozes superiores do acorde, apesar das notas serem sempre as mesmas. No final do exemplo multimédia em questão, o guitarrista recorre à excepção mencionada anteriormente, na medida em que coloca o dedo 2 numa corda mais grave em relação ao dedo 1, com o objectivo de facilitar a ligação entre o acorde *b)* e o acorde *c)*.



ex. 42 - Mudança de dedos num acorde, causada por movimento do baixo

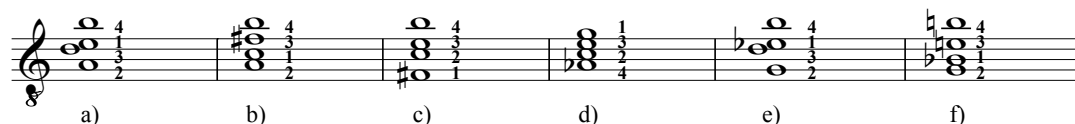
<http://www.youtube.com/watch?v=djzmTf10aXA>

ex. 43 - Mudança de dedos num acorde, por movimento de baixo (multimédia)

Ao escrever para piano, o compositor raramente se depara com o problema mencionado, na medida em que, para além de ser possível tocar o acorde com uma mão e a melodia com a outra, existe o valioso recurso do pedal. Na guitarra, a solução para o referido problema passa muitas vezes por fazer cedências, nomeadamente, em termos do número de notas do acorde ou em termos da duração de algumas ou todas as notas do mesmo.

3.1.2 - Extensões e aberturas

Consideremos agora o recurso ao afastamento entre os dedos. Como tínhamos visto, os dedos 1 e 4 podem efectuar extensões, isto é: podem afastar-se dos seus dedos vizinhos, no eixo longitudinal, de modo a alcançarem pelo menos mais um trasto cada dedo (o trasto anterior⁴, no caso do dedo 1, e o trasto seguinte, no caso do dedo 4). De facto, este recurso pode aplicar-se tanto em disposição longitudinal como em transversal. O afastamento longitudinal entre os dedos 2 e 3, não sendo tão confortável, pode também ser utilizado em qualquer das disposições, desde que se observe o enquadramento da preparação desse afastamento. No acorde *e*) dos dois exemplos que se seguem (ex. 44 e 45), as notas sol (corda ④, V^o trasto) e ré (corda ③, VII^o trasto) são tocadas pelos dedos 2 e 3 afastados longitudinalmente. A realização do acorde *f*) implica a extensão simultânea dos dedos 1 e 4, enquanto os dedos 2 e 3 ocupam o mesmo trasto. Note-se que esta extensão simultânea dos dedos 1 e 4 não é tão desconfortável como o afastamento entre os dedos 2 e 3 que vimos antes. Com efeito, são raras as ocasiões em que encontramos simultaneamente o afastamento entre os dedos do meio e a extensão de um dos dedos extremos.



ex. 44 - Disposição transversal com extensões

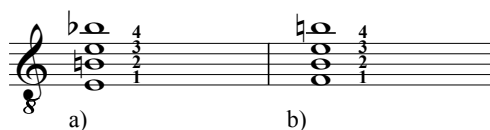
<http://www.youtube.com/watch?v=DAXb09555wE>

ex. 45 - Disposição transversal com extensões (multimédia)

Os dois exemplos que se seguem (ex. 46 e 47), reunidos no exemplo multimédia 48, mostram-nos diversos acordes que utilizam extensões em disposição longitudinal. Podemos constatar que, quando os dedos se dispõem segundo a diagonal maior, as distâncias intervalares aumentam quando os

⁴ O autor Barceló (1995) denomina o afastamento do dedo 1 de “retro-extensão”, ilustrando o movimento que este dedo exerce relativamente ao polegar e, se assim podemos chamar, ao centro de gravidade da mão esquerda.

dedos se afastam. O inverso é observado quando os dedos se apresentam segundo a diagonal menor (ex. 47).



ex. 46 - Disposição longitudinal na diagonal maior com extensões dos dedos 1 e 4



ex. 47 - Disposição longitudinal na diagonal menor com extensões

http://www.youtube.com/watch?v=BvyQwK_LL4I

ex. 48 - Extensões em disposição longitudinal (ambas as diagonais)

No exemplo 47, a presença da nota mi bemol como som mais agudo dos vários acordes obriga a que nenhum som possa ser tocado na corda ① (considerando a afinação usual da guitarra). Assim, as notas destes acordes são tocadas da corda ② à corda ⑤, aproveitando o intervalo mais pequeno entre as cordas ③ e ② para realizar os intervalos mais pequenos que se verificam nas notas superiores dos últimos acordes (meio-tom no acorde *g*) - dupla retro-extensão do dedo 1).

Os acordes *b*), *c*) e *d*) obrigam ao afastamento entre os dedos 3 e 4, 2 e 3, e 1 e 2, respectivamente, sendo o afastamento entre os dedos 2 e 3 o mais difícil dos três, tal como vimos para os acordes em disposição transversal. O acorde *e*) utiliza simultaneamente as extensões dos dedos extremos, e o acorde *g*) implica um afastamento de dois trastos entre o dedo 1 e dedo 2. De todos os acordes deste exemplo, o de mais difícil execução é o acorde *f*) devido ao afastamento simultâneo entre os dedos do meio e entre os primeiros dois dedos.

A estrutura do exemplo mencionado (ex. 47) permite-nos constatar um aspecto muito importante a considerar na escrita de acordes: a sobreposição de

intervalos pequenos pode obrigar a posições de mão esquerda pouco confortáveis, devido ao afastamento longitudinal entre os dedos. Convém referir que este aspecto se verifica quando a afinação utilizada é a normal e quando não é possível recorrer a cordas soltas. De facto, uma das virtudes da *scordatura* é a de permitir combinações intervalares que, de outra forma, não seriam idiomáticas na guitarra.

Até agora, temos considerado o afastamento longitudinal entre os dedos, ao qual podemos chamar de extensão quando ocorre nos dedos extremos. Devemos também considerar o afastamento transversal entre os dedos, recurso através do qual se conseguem preparar notas em cordas disjuntas com dedos vizinhos (um exemplo *in extremis*: uma dupla oitava tocada nas cordas extremas com os dedos 3 e 4). Para clarificar, usaremos o termo “abertura” para este tipo de afastamento transversal.

O guitarrista John Fletcher, durante a sua intervenção no 2º Curso Aranda de Escrita Idiomática Instrumental, dedicado à guitarra, que decorreu na Universidade de Évora, a 5 e 12 de Junho de 2010, referiu que “posições complexas, que exijam tocar uma corda solta quando a corda adjacente mais grave se encontra pisada, devem ser cuidadosamente consideradas”. Isso deve-se a dois factores: primeiro, uma corda solta fica sempre um pouco mais elevada do que uma pisada e, segundo, ao pisar uma corda, nem sempre é possível colocar a ponta do dedo exactamente na perpendicular em relação à escala da guitarra, sendo o mesmo forçado a inclinar-se para baixo (sobre a corda adjacente mais aguda). Nesse enquadramento, existe o risco de que o dedo entre em contacto com a corda solta, o que pode resultar na impossibilidade de colocar a referida corda em vibração. Numa situação confortável para a mão esquerda, esse risco é mínimo. Contudo, se a situação exigir extensões ou aberturas transversais entre os dedos, o risco pode ser considerável, sobretudo em situações que envolvam os dedos 3 e 4.

Os exemplos que se seguem procuram ilustrar quatro situações de dificuldade crescente, envolvendo cordas soltas com cordas adjacentes mais graves pisadas. Assim, no exemplo 49, temos a situação mais confortável; no exemplo 50, apesar da extensão do dedo 1, o conforto é satisfatório, já que a mão se encontra disposta longitudinalmente segundo a diagonal maior; no exemplo 51, temos uma postura pouco confortável pelo facto do dedo 4 estar na corda ⑥ (diagonal menor), com a corda ⑤ solta, e tendo em conta o esforço inerente à extensão do dedo 1; finalmente, o exemplo 52, mostra-nos uma situação muito desconfortável devido à abertura transversal que se verifica entre os dedos 3 e 4, somada às dificuldades presentes no exemplo anterior.



ex. 49 - Cordas soltas com cordas adjacentes mais graves pisadas - situação de conforto



ex. 50 - Corda solta com corda adjacente mais grave pisada - diagonal maior com extensão



ex. 51 - Cordas soltas com cordas adjacentes mais graves pisadas - diagonal menor



ex. 52 - Cordas soltas com cordas adjacentes mais graves pisadas - com abertura

3.1.3 - Barra



ex. 53 - Barra

A barra, como já vimos, é uma técnica que consiste em pressionar várias cordas ao mesmo tempo, num determinado trasto, com o dedo 1. A barra pode abranger as seis cordas de uma só vez, como é visível no exemplo 53, sendo também possível ocupar-se de um qualquer número inferior de cordas, na condição de que se deixem soltas as cordas mais graves (rever ex. 32, onde os acordes do terceiro compasso utilizam uma barra sobre as cinco cordas mais agudas). Sendo utilizada de forma muito eficaz na realização de acordes de seis sons, associados muitas vezes a ataques *rasgueados*, a barra é igualmente usada em contextos harmonicamente pouco densos ou contrapontísticos, sempre que duas ou mais notas possam ser realizadas no mesmo trasto (em cordas conjuntas ou disjuntas). Em qualquer dos contextos, convém referir a extrema facilidade com que se podem efectuar transposições ao longo do braço do instrumento, bastando subir ou descer a posição da barra o número de trastos correspondente ao número de meios-tons que se pretende transpor. Julian Bream (2003) considera que a barra pode ser levada a cabo no máximo até à X^a posição.

A meia-barra é um caso particular desta técnica que permite preparar quaisquer três cordas contíguas no mesmo trasto, utilizando apenas a falangeta do dedo 1. Pode ver-se no exemplo 54 que a execução desta técnica em cordas interiores permite utilizar não só cordas soltas mais graves como também mais agudas do que as preparadas pela meia-barra.



ex. 54 - Meia-barra em cordas interiores

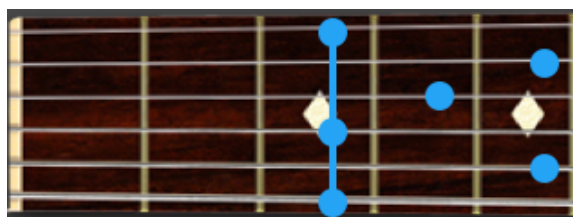
Neste exemplo, o guitarrista prepara com o dedo 1, simultaneamente, as cordas ③, ④ e ⑤, deixando soltas as cordas ①, ② e ⑥. No entanto, é importante ter em atenção que, num contexto semelhante e dependendo do tamanho da falangeta do guitarrista e do ângulo que lhe é possível efectuar entre a mesma e a falanginha, existe algum risco de acidentalmente aflorar a corda ② com o dedo que executa a meia-barra. No fundo, este caso remete-nos para a problemática da utilização de cordas soltas com cordas adjacentes mais graves pisadas, que vimos atrás.

O posicionamento dos dedos 2, 3 e 4 nos acordes com barra ou meia-barra seguem os mesmos princípios que vimos anteriormente. Designadamente,

dois ou mais dedos podem preparar notas no mesmo trasto (disposição transversal), respeitando a regra de que a mais grave de cada duas notas deverá ser pisada pelo primeiro dos dedos em questão (ver ex. 40 e 41). Por outro lado, é igualmente possível dispor os dedos longitudinalmente, um em cada trasto, bem como efectuar extensões e/ou aberturas.

O esquema do exemplo 55 foi elaborado com recurso a uma ferramenta da aplicação informática *Sibelius 6* (Finn & Finn, 2009). A referida ferramenta (“*fretboard*”) consiste numa representação da escala da guitarra, na qual podemos visualizar o esquema de uma possível realização de qualquer acorde. Este pode ser previamente escrito em notação convencional (ver ex. 56) ou construído directamente no “*fretboard*”. Embora essa realização esquemática possa ser de grande ajuda para o compositor na análise da digitação de uma determinada passagem guitarrística, é importante notar que a aplicação informática em questão não leva em conta certas regras que tentamos aqui definir.

O acorde utilizado neste par de exemplos utiliza uma barra do dedo 1 na III^a posição em conjunto com notas preparadas pelos restantes dedos. É de notar que os dedos 3 e 4 ocupam o mesmo trasto (V^o) em cordas disjuntas, o que implica uma abertura.

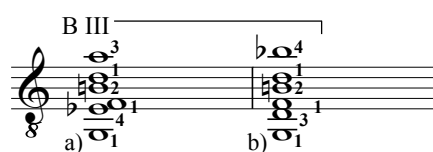


ex. 55 - Dedos 3 e 4 ocupando o mesmo trasto, no contexto de um acorde com barra

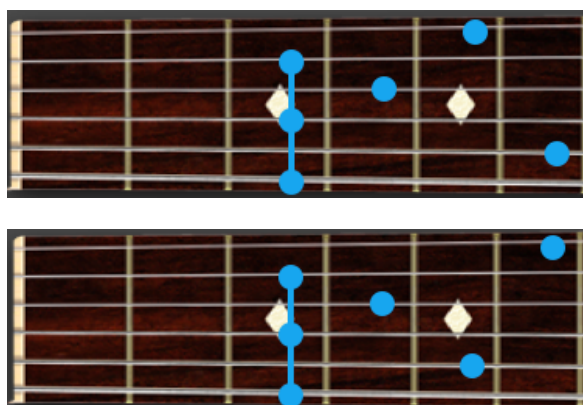


ex. 56 - Dedos 3 e 4 ocupando o mesmo trasto, no contexto de um acorde com barra (notação)

Os três exemplos que se seguem (ex 57, 58 e 59) tentam ilustrar a utilização da barra em conjunto com a abertura transversal entre os dedos 3 e 4, em disposição longitudinal. Sendo esta uma abertura algo incômoda em ambos os casos, torna-se mais difícil o acorde *a)* do que o *b)*, por implicar que o dedo 4 se coloque numa corda mais grave do que o dedo 3 (diagonal menor). De resto, este tipo de aberturas, quando efectuadas entre os dedos 2 e 3, são de mais fácil execução mas subsiste a maior dificuldade na disposição em diagonal menor. Fora do contexto da barra, as grandes aberturas entre os dedos 1 e 2 não costumam causar problemas.



ex. 57 - Barra com abertura transversal entre os dedos 3 e 4



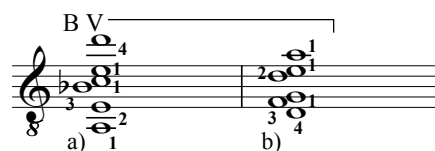
*ex. 58 - Barra com abertura transversal entre os dedos 3 e 4 (esquema)
em cima: a) - em baixo: b)*

<http://www.youtube.com/watch?v=luSoXxYl8ro>

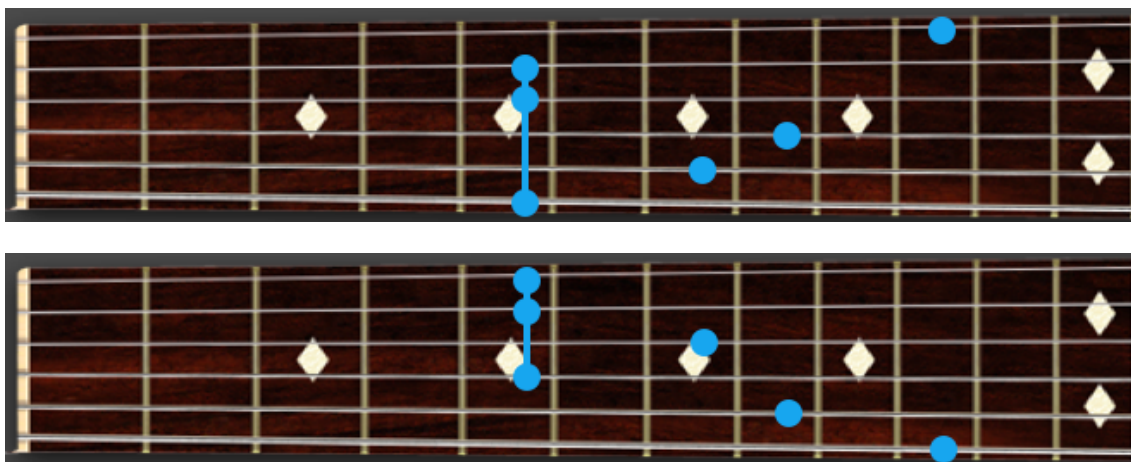
ex. 59 - Barra com abertura transversal entre os dedos 3 e 4 (multimédia)

As extensões podem de igual modo ser usadas em conjunto com a barra, como se pode constatar através dos exemplos 60, 61 e 62. O afastamento entre os dedos 2 e 3 também é possível, embora seja menos cómodo. Em relação ao

acorde *b*) destes exemplos, devemos assinalar que a possibilidade de abertura transversal entre os dedos 3 e 4, quando o dedo 4 ocupa uma corda mais grave, fica comprometida pela extensão longitudinal do mesmo dedo, bem como pelo esforço inerente à realização da barra.



ex. 60 - Barra com extensão dos dedos

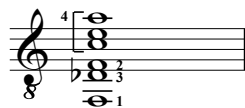


ex. 61 - Barra com extensão dos dedos (esquema) - em cima: a) - em baixo: b)

<http://www.youtube.com/watch?v=HCwk3h0VuBU>

ex. 62 - Barra com extensão dos dedos (multimédia)

Para além da barra convencional, executada com o dedo 1, o dedo 4 pode ser utilizado para pisar simultaneamente duas ou três cordas, contanto que sejam as cordas mais agudas da guitarra. Esta técnica só deverá ser aplicada quando o dedo 1 se encontrar também em posição de barra (mesmo que este sirva para preparar apenas uma corda, como vemos no par de exemplos seguinte), devendo evitar-se a disposição transversal.



ex. 63 - Meia-barra feita com o dedo 4



ex. 64 - Meia-barra feita com o dedo 4 (foto)

Raros são os exemplos de barras ou meias-barras realizadas com outros dedos. Embora hajam alguns guitarristas capazes de realizar meias-barras em cordas interiores com o dedo 3, a maioria não dispõe da elasticidade na articulação entre as duas últimas falanges desse dedo necessária para tal.

Encontramos no segundo andamento da peça *El Llanto de Los Sueños*, de Stephen Goss, uma passagem que exige que as duas cordas mais graves sejam pisadas pelo dedo 2 (ver ex. 65). Note-se que a corda ④ não é utilizada nesta passagem.



*ex. 65 - Meia-barra feita com o dedo 2 - Stephen Goss: El Llanto de Los Sueños - II.
Madrugada*

Outro caso menos convencional é o que podemos ver na seguinte passagem do terceiro andamento de *El Decameron Negro*, de Leo Brouwer, em detalhe nos exemplos 66 e 67. A referida passagem implica que o dedo 2 se sobreponha à meia-barra realizada pelo dedo 1, de modo a preparar uma nota um trasto atrás da posição daquele dedo.



ex. 66 - Dedo 2 sobreposto ao dedo 1 em meia-barra

http://www.youtube.com/watch?v=D_bZKk35cCo

ex. 67 - Dedo 2 sobreposto ao dedo 1 em meia-barra - Brouwer: El Decameron Negro - III.

Ao longo desta secção, levámos a cabo uma análise detalhada das questões relacionadas com a ergonomia da mão esquerda, com a qual tentámos dar a conhecer as possibilidades de escrita harmónica para a guitarra. Servimo-nos da terminologia de Carlevaro e, quando necessário, elaborámos também a nossa própria. Concluímos, desse modo, que seria pertinente definir duas situações distintas dentro daquela que traduzimos como **disposição longitudinal**, com base na comparação entre as distâncias intervalares produzidas, e chamámos-lhes **diagonal maior** e **diagonal menor**. Posteriormente, após algumas experiências feitas com transformações harmónicas, partindo de ambas as diagonais para chegar à **disposição transversal**, foi-nos possível enunciar uma regra importante – uma regra que permite antever a digitação lógica de um dado acorde e saber se será necessário mudar algum dedo de corda, ao encadear com outro acorde:

- quando dois dedos pisam cordas no mesmo trasto, o primeiro desses dedos (pela respectiva ordem numérica) deve ocupar-se da mais grave das cordas pisadas.

Vimos também que, para conseguir uma eficaz **sensação de legato** entre acordes que usem todos os dedos, seria importante **manter pelo menos um dedo sobre a mesma corda**, e observámos como uma melodia sobreposta a um acorde pode facilmente forçar a uma troca de digitação – situações facilmente acauteláveis fazendo uso da regra enunciada.

Mostrámos exemplos dos limites de elasticidade dos dedos da mão esquerda, tanto em **extensão** (afastamento longitudinal) como em **abertura** (afastamento transversal), e evidenciámos que **a sobreposição de intervalos pequenos implica que os dedos se organizem em diagonal menor, com extensão**. Nesta situação, quanto mais pequenos forem os intervalos (e quantos mais forem) maior será a extensão e, logicamente, o desconforto. Identificámos uma situação problemática que pode surgir quando temos, no contexto de um acorde exigente em termos de extensões, aberturas e/ou barras, uma corda solta com a sua adjacente mais grave pisada.

Por fim, analisámos as potencialidades da **barra** que, como já vimos, é uma **técnica fundamental** para a realização de harmonia (tanto em acordes

muito como pouco densos) e contraponto. Tentámos abordar diversos casos especiais, como a meia-barra, e procurámos dar a conhecer os limites das extensões e aberturas, no enquadramento desta técnica.

3.2 - Técnicas e efeitos tímbricos da guitarra

Vimos anteriormente que a forma de pulsar a corda pode controlar tanto a intensidade como o timbre do som produzido. Esse controlo consegue-se através do vector do ataque à corda – com mais unha ou mais polpa (dependendo da inclinação do dedo), mais perpendicular ou mais paralelo ao tampo (*apoyando* ou *tirando*), mais próximo do cavalete ou da escala (*sul ponticello* ou *sul tasto*) – efectuado por um determinado dedo da mão direita. De resto, vimos que o timbre de determinada nota é largamente afectado pela escolha da corda em que se toca a mesma (uma vez que cada nota pode existir em diferentes pontos da escala).

Ao longo da presente secção, tentaremos enunciar e exemplificar um vasto leque de possibilidades tímbricas da guitarra, resultantes de técnicas da mão direita, bem como da mão esquerda. Procuraremos, também, analisar a aplicação de determinadas técnicas em diferentes contextos de articulação e de velocidade.

3.2.1 - Punteo Vs. Rasgueo

O exemplo 68 debruça-se sobre a repetição de notas e de acordes. Com ele, pretendemos dar uma ideia da rapidez de repetição possível para cada situação particular.

<http://www.youtube.com/watch?v=Zc1QXTkmUzo>

ex. 68 - Notas repetidas, acordes repetidos de 4 sons (punteados) e de 6 sons (rasgueados)

Em primeiro lugar, é apresentada, neste exemplo, a técnica mais comumente utilizada na execução de notas melódicas repetidas. Esta consiste na alternância entre os dedos indicador e médio, em *punteo*. Trata-se de uma técnica que possibilita algum grau de rapidez, mantendo um bom equilíbrio tímbrico e dinâmico entre os sons articulados pelos dois dedos.

Seguidamente, é apresentada uma técnica conhecida pelo nome de “figueta” (que deriva de figo, pela semelhança entre a forma deste fruto e a posição que assumem os dedos da mão direita) que se realiza alternando o polegar com o indicador. Esta técnica tem a sua origem datada do período renascentista, onde era aplicada em instrumentos antecessores da guitarra, como a vihuela ou o alaúde (Barceló, 1995). Na guitarra, esta técnica possibilita uma grande rapidez na repetição de sons, com algum prejuízo para o equilíbrio, uma vez que os sons articulados pelo polegar distinguem-se de forma inevitável ao nível do timbre e da intensidade face aos sons articulados pelo indicador. Esta característica deve-se sobretudo ao facto do ponto de ataque na corda ser forçosamente diferente de um dedo para o outro. Se assim não fosse, os dedos entrariam em colisão, dado que funcionam em movimento de oposição.

De seguida, é apresentada a forma usualmente empregue na repetição de acordes de duas até quatro notas e que consiste em *puntear* repetidamente, com os mesmos dedos (que podem ser quaisquer dedos, e estes podem actuar sobre cordas conjuntas ou disjuntas). O facto de não ser possível alternar dedos, a partir do momento em que é necessário articular mais de um som em simultâneo, faz com que a rapidez seja consideravelmente afectada.

Para finalizar, o exemplo apresenta-nos a solução mais comum para a articulação de acordes de seis sons. Através da passagem rápida de um dedo pelas seis cordas – *rasgueo* – é possível dar a sugestão de simultaneidade, embora na realidade os sons sejam tocados sequencialmente, como num arpejo. Sem nos querermos afastar da questão da rapidez na repetição, achamos importante assinalar uma grande diferença que se faz sentir entre os acordes articulados da forma que acabámos de ver (utilizando a técnica de *rasgueo*) e os que vimos antes, no mesmo exemplo (tocados em *punteo*). Falamos do volume de som, que é significativamente mais intenso nos acordes *rasgueados*. O exemplo termina com um acorde tocado com o polegar *sul ponticello* e de baixo para cima, colocando a unha em contacto directo com as cordas, no momento do ataque. Isto produz uma sonoridade bastante estridente e intensa.

Retomando a problemática da rapidez na repetição e falando em acordes *rasgueados*, é quase inevitável pensarmos em flamenco – género

musical de tradição andaluza no qual encontramos abundância de técnicas de *rasgueo* (Graf-Martinez, 2002). Analisemos, então, algumas dessas técnicas, recorrendo ao exemplo 69.

<http://www.youtube.com/watch?v=HeRBqYWCM9c>

ex. 69 - *Rasgueos de vários tipos*

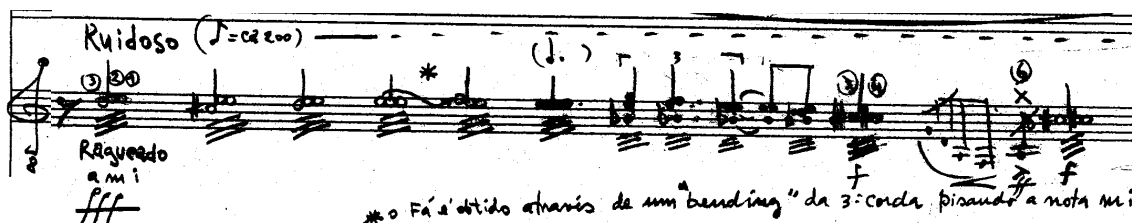
Este exemplo começa com um simples *dedillo* – técnica levada a cabo por um só dedo, através da alternância de sentido do movimento. Esta técnica pode ser executada por qualquer dedo da mão direita, sendo mais frequentemente empregue pelo indicador, como é o caso no exemplo. Por se tratar de um *rasgueo* de execução simples, o *dedillo* permite grande velocidade e pode ser empregue sem necessidade de criar um enquadramento especial, podendo facilmente ser integrado em passagens com técnicas de *punteo*. O *dedillo* pode, inclusivamente, ser aplicado a uma só nota, constituindo uma alternativa à técnica convencional de *tremolo* que observámos anteriormente (ex. 30 e 31). É uma alternativa vantajosa ao nível da velocidade e da simplicidade de execução. Porém, o som obtido é menos limpo e a técnica não permite a realização de um segundo plano contrapontístico.

Ainda sobre o exemplo 69, a segunda técnica apresentada consiste num *rasgueo* tercinado que envolve dois ataques de polegar e um de médio ($\forall p \sqcap m \sqcap p$), num gesto de pulso bem coordenado. Como se pode averiguar no exemplo, o trabalho do pulso confere enorme velocidade e energia sonora a este *rasgueo* que, não obstante, não é de fácil realização.

A terceira técnica que podemos observar no mesmo exemplo está relacionada com a anterior, na medida em que se trata de um *rasgueo* de três ataques ($\sqcap m \vee i \vee m$), embora não faça uso do polegar nem exija semelhante trabalho de pulso.

O exemplo finaliza com a demonstração da técnica utilizada numa passagem da peça *Apontamentos sobre as Folias* de Fernando Lobo, que vemos no exemplo 70. Este *rasgueo* compreende 6 ataques realizados pelos dedos

anular, indicador e médio, que alternam de sentido num movimento que podemos descrever como sinusoidal (□ a □ m □ i ∨ a ∨ m ∨ i). O compositor explicou-nos em entrevista (Abril 2010) que pretendia para esta passagem uma sonoridade extremamente forte e ruidosa, e um efeito de grande rapidez.



ex. 70 - Rasgueo - Fernando Lobo: Apontamentos sobre as Folias

Em contraste com a passagem que acabámos de observar, vejamos agora uma passagem de uma peça de Manuel Maria Ponce, composta a partir do mesmo tema, que utiliza acordes repetidos em *punteo* (ex. 71). Observe-se o quão controlada é a sonoridade. Note-se, também, a forma como a guitarra ganha volume e sustentação pela utilização da corda lá solta.

<http://www.youtube.com/watch?v=keQQ1oKsrBE>

ex. 71 - Acordes repetidos - Manuel Maria Ponce: Variações sobre Folias de Espanha e Fuga

O par de exemplos que se segue (ex. 72 e 73) mostra-nos um excerto do *Estudo nº 11* de Villa-Lobos que utiliza uma fórmula de arpejo de mão direita semelhante à que vimos no exemplo 25, referente ao op. 48 nº 5 de Giuliani (*p-i-m-a-m-i*). A particularidade que observamos no presente excerto prende-se com o facto do polegar tocar em duas, e por vezes em três cordas, num só ataque (duplo ou triplo). Desta forma, Villa-Lobos combina a velocidade da fórmula de arpejo de mão direita com a força do *rasgueo* de polegar. Devemos salientar ainda, neste excerto, o recurso ao paralelismo de 8ª e unísono (sempre sobre as cordas lá, sol e si, utilizando digitação fixa de mão esquerda e movimento desta ao longo do braço) e a presença pedalizante de ambas as cordas mi soltas (sempre articuladas pelos dedos extremos da fórmula de arpejo). A combinação destes vários recursos permite obter um resultado

sonoro consideravelmente forte e enérgico para este instrumento, o que faz deste exemplo um caso notável de idiomatismo guitarrístico.

<http://www.youtube.com/watch?v=4V0vBgbt9e8>

ex. 72 - Arpejos - Villa-Lobos: Estudo nº 11

The image shows a musical score for guitar, measures 48 to 52. The tempo is marked "Poco meno". Measure 48 starts with a *mf* dynamic and the instruction "bien rythmé". It features a sequence of chords with fingerings: 5, 3, 2, 6, 2, 3. The notes are labeled "i m a m i" with fret numbers 4, 1, 0. Measures 49-52 consist of arpeggiated chords, with dynamics ranging from *p* to *f*. The word "simil" is written above measure 50. The score includes various musical notations such as accents, slurs, and dynamic markings.

ex. 73 - Arpejos - Villa-Lobos: Estudo nº 11 (partitura)

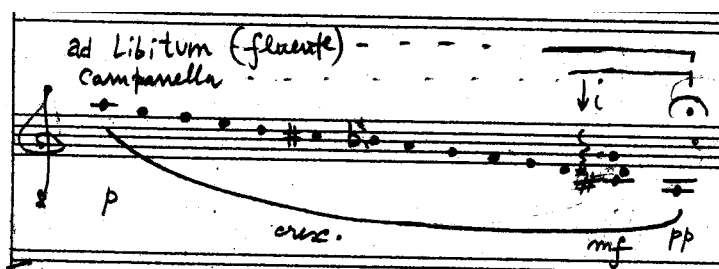
3.2.2 - Scordatura

Vejam agora alguns exemplos que nos dão uma ideia de como tirar partido da *scordatura*.

Em primeiro lugar (ex. 74 e 75), temos mais um excerto da peça *Apontamentos sobre as Folias*, de Fernando Lobo, onde podemos observar uma escala menor harmónica tocada em *campanelas*. A *scordatura* empregue (2ª em si bemol e 6ª em fá) facilita a realização desta passagem, graças ao si bemol na corda ②, para além de possibilitar tirar partido das ressonâncias de todas as cordas que permanecem soltas no final da passagem (as quatro mais agudas), uma vez que estas são compatíveis com o campo harmónico definido.

<http://www.youtube.com/watch?v=b1HbwMloxjI>

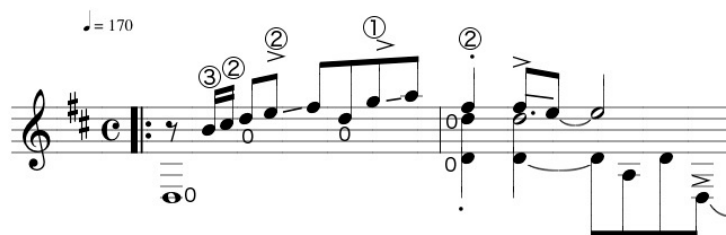
ex. 74 - *Campanelas*, em *scordatura* - Fernando Lobo: *Apontamentos sobre as Folias*



ex. 75 - *Campanelas* - Fernando Lobo: *Apontamentos sobre as Folias* (notação)

A peça *Sunburst*, de Andrew York (ex. 76) utiliza as cordas ① e ⑥ afinadas em ré (um tom abaixo). O compositor tira partido dos intervalos mais pequenos entre as cordas mais agudas para levar a cabo um gesto inicial muito eficaz, na nossa opinião. Com efeito, as primeiras três notas da melodia (graus conjuntos) podem ser tocadas cada uma numa corda distinta, utilizando três dedos diferentes da mão direita, o que confere, como já vimos, velocidade e sensação de *legato*. Os *portamenti* realizados sobre as cordas ② e ① contribuem para essa sensação. De igual modo, no gesto final do segundo compasso, o compositor tira partido dos intervalos maiores entre as cordas mais graves. De

salientar é o facto de que todas as notas do acompanhamento são realizadas em cordas soltas, o que traz benefício em termos de ressonância.



ex. 76 - Campanelas e portamento, em scordatura - Andrew York: Sunburst

No que concerne à utilização da *scordatura*, é preciso lembrar que, quando esta é aplicada simultaneamente a várias cordas, ou quando implica que as cordas fiquem numa afinação muito distante da convencional, o guitarrista pode perder referências no que diz respeito à posição das notas na escala do instrumento. Logo, é preciso ter em atenção que o emprego de uma *scordatura* arrojada terá como consequência um tempo de preparação da peça seguramente maior, por parte do instrumentista.

Outra situação que pode gerar dúvidas no momento da preparação de uma peça é o emprego de *scordatura* microtonal. Com efeito, sabemos que a guitarra tem a particularidade de possibilitar a mesma nota em vários pontos da escala, dependendo da corda utilizada, o que dá ao guitarrista, muitas vezes, liberdade para escolher em que corda prefere tocar determinada nota. Num contexto em que se utilize afinação microtonal numa ou em várias cordas, a notação pode tornar-se dúbia – ou então, demasiado complexa.

Existe, contudo, uma ferramenta que pode ser de grande utilidade para clarificar as dúvidas e combater as dificuldades mencionadas nestas situações: trata-se da *tablatura*. Esta é uma forma de notação alternativa que utiliza seis linhas (uma para cada corda) e, ao invés de definir alturas sonoras, define posições específicas na escala do instrumento (por meio do número do trasto impresso sobre a linha correspondente a uma corda específica). Infelizmente, a

tablatura é pouco usada na escrita para guitarra clássica, nos nossos dias ⁵. Esta é a opinião que Paulo Vaz de Carvalho emitiu no mencionado 2º Curso Aranda de Escrita Idiomática Instrumental (Junho 2010) e com a qual estamos de acordo.

No capítulo V, analisaremos um exemplo de aplicação prática da tablatura no enquadramento de *scordatura* microtonal. Aqui, fica um exemplo de tablatura retirado do repertório pop, estilo de música onde este tipo de notação tem maior emprego, nos nossos dias.

The image shows a musical score for guitar. The top staff is a treble clef staff with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The score includes a treble staff with notes and a guitar tablature staff below it. The tablature staff has six lines labeled T, A, and B. The score is divided into measures, with some measures containing triplets. The score ends with two chords labeled CII and CIV.

ex. 77 - Bob Dylan: *Lay, Lady, Lay* - arranjo Jerry Willard

⁵ A tablatura foi muito usada durante os períodos do renascimento e do barroco, para os instrumentos antecessores da guitarra. ("The New Grove Dictionary of Music and Musicians," 2010)

3.2.3 - Harmónicos

Os sons harmónicos são talvez dos mais interessantes recursos idiomáticos da guitarra. Existem duas formas distintas de produzir sons harmónicos neste instrumento, às quais chamamos harmónicos naturais e harmónicos artificiais. Os primeiros são produzidos utilizando todo o comprimento de uma corda, afluando-a com um dedo da mão esquerda e pulsando-a com um dedo da outra mão. Os segundos implicam a preparação de uma fundamental diferente da que se pode obter em corda solta, pisando a corda com um dedo da mão esquerda num determinado trasto. Após essa preparação, são utilizados dois dedos da mão direita, onde um dedo aflora e o outro pulsa a corda. De resto, como veremos mais adiante, esta técnica de mão direita também pode servir para produzir harmónicos naturais e é utilizada sempre que a mão esquerda não esteja disponível para afluorir a corda (por se encontrar, por exemplo, a manter um acorde em vibração). Vejamos, então, os exemplos que se seguem. O exemplo 78 mostra-nos a produção dos principais harmónicos naturais da guitarra.

<http://www.youtube.com/watch?v=hXMPKLMB01k>

ex. 78 - Harmónicos naturais

Tabla de los sonidos Armónicos

ex. 79 - Arenas (1924): Tabla de los sonidos Armónicos

A Tabela dos sons Harmónicos (Arenas, 1924), que consta no exemplo 79, mostra-nos a localização dos nós onde podemos aflorar determinada corda, a fim de produzir o respectivo som harmónico. Note-se que este autor opta por escrever os sons harmónicos na oitava real. Como poderemos comprovar pela observação da tabela, alguns destes sons podem ser produzidos em cordas distintas ou em diferentes pontos da mesma corda (os números inscritos em cada corda representam o trasto sobre o qual a corda deve ser aflorada). Com efeito, para a maioria dos sons harmónicos, existem ainda mais nós em cada corda do que os que constam na tabela. Sendo que ao aflorarmos uma corda junto ao XII^o trasto estamos a dividi-la em duas partes iguais (produzindo o 2^o harmónico da respectiva série), temos que todos os restantes nós indicados na tabela têm um correspondente simétrico. Assim, para produzir um 3^o harmónico da série, podemos aflorar a corda junto ao VII^o trasto, bem como junto ao XIX^o (note-se que a distância entre os trastos vai diminuindo ao longo da escala). No caso do 4^o harmónico, o ponto de simetria com o V^o trasto seria o XXIV^o, que a guitarra acústica não possui – mas o nó existe: situa-se sobre a boca da guitarra, sensivelmente a dois terços. A localização destes nós simétricos é muito conveniente à execução de harmónicos naturais, utilizando a técnica própria dos harmónicos artificiais que, conforme descrevemos atrás, recorre a dois dedos da mão direita para aflorar e pulsar a corda.

Convém não deixar de notar que o harmónico mais elevado indicado na tabela, para qualquer das cordas, é o 6^o harmónico, obtido junto ao III^o trasto. Efectivamente, nas cordas agudas, a produção de harmónicos mais elevados torna-se impraticável. Por outro lado, quanto mais grave for a corda, maior é o número de harmónicos possível de fazer soar. Contudo, acima do 9^o harmónico (II^o trasto), a proximidade dos nós é de tal ordem que facilmente um guitarrista faz soar um harmónico diferente do pretendido. Repare-se que, mesmo entre o III^o e o II^o trasto, temos quatro harmónicos diferentes – do 6^o ao 9^o. Além disso, para fazer soar estes harmónicos superiores, é necessário atacar *sul ponticello* e não se pode esperar muita sustentação.

Observemos agora o exemplo 80, relativo aos harmónicos artificiais. Podemos constatar que, utilizando a técnica que referimos atrás, é possível

realizar uma escala cromática em harmónicos de oitava (2^{os} harmónicos) ao longo de toda a extensão do instrumento. Com efeito, estes harmónicos ditos artificiais também costumam ser chamados de harmónicos oitavados, visto que, na maioria dos casos, quando se utilizam harmónicos deste tipo, recorre-se ao fraccionamento da corda em duas partes iguais. Na realidade, outros fraccionamentos de uma corda pisada (resultando em harmónicos mais elevados) são igualmente possíveis. No entanto, convém ter em mente que, quanto mais elevado for o harmónico, menor será a sua sonoridade. De resto, raramente se utilizam harmónicos artificiais tão elevados como o 6^o.

<http://www.youtube.com/watch?v=pMpyIaZEWPA>

ex. 80 - Harmónicos artificiais

Note-se que, no exemplo que acabámos de ver, o primeiro som harmónico realizado em cada corda utiliza a totalidade do comprimento da mesma, sendo, portanto, um harmónico natural. Ainda assim, a técnica permanece a mesma utilizada para os harmónicos artificiais. É importante observar que o timbre dos sons harmónicos produzidos com esta técnica, independentemente de serem naturais ou artificiais, não é tão doce e cheio como o dos harmónicos naturais aflorados com uma mão e pulsados com outra. Isso deve-se à distância entre o dedo que aflora e o dedo que pulsa a corda que, na referida técnica, é irremediavelmente próxima. Em contrapartida, é possível aplicar *vibrato* aos harmónicos artificiais, o que enriquece a sonoridade, como se pode ouvir no final do exemplo.

Para vermos um exemplo prático do uso de harmónicos naturais e retomando a temática da *scordatura*, examinemos o final da peça de Fernando Lobo, com o auxílio dos exemplos seguintes (ex. 81 e 82). Observemos que as notas disponíveis em harmónicos naturais mudam de acordo com a afinação utilizada. Atendendo ao facto de que, em afinação convencional, alguns dos harmónicos naturais existem duplicados (ou até triplicados) em cordas diferentes (ver tabela: ex. 79), a *scordatura* pode ser elaborada por forma a

tornar disponível um maior número de notas, através do desdobramento dos harmónicos duplicados, o que pode ser utilizado como uma mais valia.

Efectivamente, recordando a *scordatura* empregue na peça em questão – ② em si bemol e ⑥ em fá – vemos, no gesto final (últimas sete notas), precisamente um si bemol e um fá. Neste caso, o si bemol é o 2º harmónico da corda ② (XIIº trasto) e o fá é o 4º harmónico da corda ⑥ (Vº trasto). Veja-se que, em afinação convencional, o 4º harmónico que obteríamos na corda ⑥ seria um mi – unísono do mi obtido na corda ⑤ (3º harmónico). Com a referida *scordatura*, temos disponíveis ambas as notas, mi e fá, sendo por isso possível preencher o espaço que normalmente existe entre o mi e o sol (ver tabela: ex. 79). De facto, analisando toda a secção final desta peça (ex. 82), inteiramente realizada em harmónicos naturais, constatamos que são utilizadas todas as notas da escala de ré menor, num âmbito de uma oitava e meia, nas versões harmónica e natural (relativa maior). Tal é possível devido à presença de um dó natural disponível na corda ⑥ (6º harmónico) e de um dó sustenido disponível na corda ⑤ (5º harmónico). Note-se, por fim, que este compositor escreve os sons harmónicos sem os transpor face aos sons ordinários.

<http://www.youtube.com/watch?v=SMhK1Lst37E>

ex. 81 - Harmónicos naturais, em *scordatura* - Fernando Lobo: Apontamentos sobre as Folias

ex. 82 - Harmónicos naturais - Fernando Lobo: Apontamentos sobre as Folias (secção final)

Eis, no exemplo 83, uma solução inesperada para resolver uma situação problemática em que a mão esquerda não alcança o nó onde se aflora o harmónico e a mão direita está demasiado ocupada com o pulsar rítmico das cordas. A corda é afluada com a ponta do nariz.

<http://www.youtube.com/watch?v=APKtp9SacxU>

ex. 83 - *Harmónicos - solução inesperada - Joaquín Rodrigo: Evocação e dança*

O exemplo precedente serve para nos lembrar que a produção de sons harmónicos requer sempre um enquadramento especial que deverá ser cuidadosamente analisado pelo compositor. De resto, convém referir que, em certas condições, podem ser executados dois ou mais harmónicos em simultâneo. Nomeadamente, se se tratarem de harmónicos naturais onde as cordas devam ser afloradas junto ao mesmo trasto, pode ser utilizado um só dedo da mão esquerda para aflorar as cordas (todas as seis, se necessário), posicionando-se transversalmente ao braço. No caso de harmónicos artificiais com as fundamentais preparadas no mesmo trasto (por exemplo, no contexto de uma barra), é possível pulsar simultaneamente duas cordas contíguas com os dedos médio e anular, enquanto o indicador aflora as mesmas transversalmente ao braço, conforme demonstra o exemplo 84. Neste contexto, também é possível pulsar várias cordas contíguas com o anular, num movimento de *rasgueo*, arpejando do agudo para o grave. No exemplo 85, vemos uma passagem de uma peça do compositor Stephen Goss que utiliza este recurso.

<http://www.youtube.com/watch?v=p40FMpvto4s>

ex. 84 - *Harmónicos em cordas contíguas (aflorados com o indicador da mão direita)*

http://www.youtube.com/watch?v=Scd8v_pH4Ks

ex. 85 - *Harmónicos em cordas contíguas - Stephen Goss: The Chinese Garden - III. Blue Orchid*

Situações com harmónicos naturais em cordas disjuntas e/ou nós distintos, desde que abrangidos pelo âmbito da mão esquerda, costumam ser eficazes. De resto, acordes com sons fundamentais e sons harmónicos em simultâneo também podem resultar, desde que se tenha em consideração a diferença de volume sonoro entre uns e os outros. O último andamento de

Música para um Quetzal, de Fernando Lobo (ver ex. 86 e 87), utiliza ambos os recursos referidos.

<http://www.youtube.com/watch?v=XV15q1hKC9Q>

ex. 86 - Acordes com harmônicos - Fernando Lobo: Música para um Quetzal - III. Cântico

ex. 87 - Acordes com harmônicos - Fernando Lobo: Música para um Quetzal - III. Cântico
(notação)

Analisemos agora o primeiro andamento da peça Looking Glass Ties, de Stephen Goss (ex. 88). Observe-se como o compositor tira partido do desequilíbrio de certas combinações envolvendo sons harmônicos, criando efeitos interessantes.

Com a indicação “*chords never spread*”, o compositor chama-nos a atenção para a importância da exactidão das durações dos acordes, designadamente, em situações onde algumas notas de um acorde se devem silenciar antes de outras. O interesse de tais situações é que, ao silenciar alguns dos sons do acorde, é possível fazer ouvir ressonâncias que não eram audíveis no momento do ataque. Tal acontece no 2º compasso, onde o compositor indica que o harmónico mi deverá vibrar por simpatia, não sendo necessária a sua articulação. Verificamos que, ao silenciar as restantes notas, ouvimos com clareza o harmónico em questão. No acorde do compasso 10, ocorre um ataque simultâneo de sons ordinários e sons harmónicos, sendo que a sobreposição momentânea é deveras desequilibrada. Com efeito, um dos sons ordinários é realizado em corda solta, sendo por isso muito sonoro; quanto aos harmónicos escolhidos, são ambos de fraca potência, na medida em que se tratam de um

5º harmônico e de um 4º. Assim, após silenciar os sons ordinários, é possível ouvir o efeito de ressonância dos harmônicos que, no momento do ataque, se encontravam camuflados pelos primeiros. Nos compassos 13-14, ocorre algo semelhante.

Extremely quiet ♩ = 66

V (3)
IV (4)
V (5)
IV (6)

chords never spread

4

8 ♩ = 80
campanella

11

IX (5)
IX (6)
XII (3)
XII (4)

15

VII (1)
V (4)
IV (5)

no ringing over

19

V (3)
V (4)
IV (5)
IV (6)

23 ♩ = 80
campanella

(♩ = 80)

2'01"

* All natural harmonics are notated at sounding pitch.

** The harmonic E on string 5 will ring sympathetically when the rest of the chord is played.

© Cadenza Music 2002

ex. 88 - Acordes com harmônicos - Stephen Goss: Looking Glass Ties - I. invisible starfall

No exemplo que acabámos de analisar, encontramos a indicação “*All natural harmonics are notated at sounding pitch*”⁶. Contudo, o que observamos é contraditório a esta afirmação, a avaliar pelas instruções de digitação junto a alguns harmónicos (compassos 1, 13, 15 e 20) que explicaremos em seguida. Concluimos, pois, que o compositor queria ter dito que os harmónicos estão escritos sem transposição relativamente aos sons ordinários, que é para nós a maneira mais lógica de escrever.

A simbologia usada para a digitação dos harmónicos, nos referidos compassos da peça de Goss, consiste no número da corda onde é produzido o harmónico e o número do trasto onde a corda deve ser afluada (algarismo árabe envolto num círculo para o primeiro e numeração romana para o segundo, como é habitual). Com estas instruções, o compositor não deixa lugar para dúvidas sobre como deverão ser realizados os harmónicos.

Lobo, na peça que vimos no exemplo 87, indica o número do trasto precedido pela inicial “H.”. Quanto ao número da corda, indica-o optativamente e entre parêntesis, em vez de inscrito num círculo (provavelmente, por questões relacionadas com o software de escrita musical). Parece-nos que a indicação “H.” (ou “Har.” como vemos no exemplo 82) é desnecessária, na medida em que o losango é um símbolo perfeitamente reconhecido pelos guitarristas para indicar um som harmónico.

Recordemos o exemplo 33 (*Capricho Arabe*, de Tarrega). Em vez de numeração romana, o número do trasto era indicado em numeração árabe, confundindo-se facilmente com a simbologia dos dedos da mão esquerda, e a nota dada era o som fundamental (corda solta), no lugar do próprio som harmónico. Miguel Llobet seguiu a mesma forma de notação, como podemos observar no exemplo 89. Comparemos a versão original de Llobet com a tradução de Angelo Gilardino, que indica todos os sons em altura real. Quem não conhece bem a guitarra, dificilmente conseguirá relacionar uma versão com a outra.

⁶ Todos os harmónicos naturais estão escritos em som real. (tradução livre)

ORIGINALE

Notazione di Angelo Gilardino (sono indicate le altezze reali)

ex. 89 - *Harmónicos - notação - Miguel Llobet: Cançó del lladre (Allorto et al., 1990)*

Pujol, opondo-se à forma de notação que acabámos de ver, afirma indicar com losangos a nota correspondente ao harmónico (Pujol, 1956), seja natural ou artificial. Todavia, verificamos pelo exemplo 90 que Pujol escreve os harmónicos uma oitava abaixo (ou seja, em som real). Para nós, dado o presente contexto polifónico que mistura no mesmo pentagrama sons harmónicos com sons ordinários, seria conveniente escrever todos à mesma oitava. De resto, Pujol costuma também indicar o número do trasto onde a corda deve ser afluada (numeração romana) e, quando necessário, o número da respectiva corda.

ex. 90 - *Harmónicos - notação - Emilio Pujol, Escuela razonada de la guitarra (Pujol, 1956)*

Chamamos a atenção para o facto de que, no presente excerto, o fá do segundo compasso e o sol do terceiro são harmónicos artificiais (oitavados).

Vemos, assim, que a técnica dos harmônicos artificiais permite tocar simultaneamente, com o polegar, um som ordinário mais grave. Com efeito, para além do indicador, usado para aflorar o harmónico, e do anular, que pulsa a corda do harmónico, podemos servir-nos ainda do dedo médio para tocar um terceiro som, desde que seja numa corda contígua à do harmónico.

Observemos agora o exemplo 91 e subsequente legenda.



ex. 91 - Harmónicos - notação - Alvaro Company, *Las seis cuerdas* (Allorto et al., 1990)

“Armonici⁷: Nei casi in cui la nota scritta non corrisponde a quella d’effetto, quest’ultima viene indicata con una piccola nota fra parentesi;

- a) Armonici naturali – sfiorare la corda all’altezza della nota romboide;
- b) Armonici ottavati – premere la corda sulla tastiera all’altezza della nota quadra (il suono risulta all’ottava sopra);
- c) Altri armonici artificiali - premere la corda sulla tastiera all’altezza della nota quadra e sfiorarla all’altezza di quella romboide;”

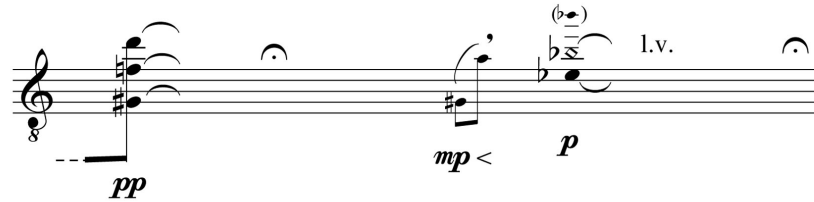
Angelo Gilardino (Allorto et al., 1990) considera a simbologia proposta por Alvaro Company, que acabámos de ver, como a notação de harmónicos mais completa de sempre.

Christopher Bochmann, como podemos constatar através do exemplo 92, extraído do final da sua peça *Essay VII*, de 1990, utiliza uma abordagem semelhante. Porém, Bochmann não assinala a fundamental com uma nota

⁷ Harmónicos: Nos casos em que a nota escrita não coincide com a de efeito, a última é indicada por uma pequena nota entre parêntesis;

- a) Harmónicos naturais - aflorar a corda à altura da nota losangular;
 - b) Harmónicos oitavados - premir a corda na escala à altura da nota quadrada (o som obtido é uma oitava acima);
 - c) Outros harmónicos artificiais - premir a corda na escala à altura da nota quadrada e aflorar a corda à altura da nota losangular; (tradução livre)

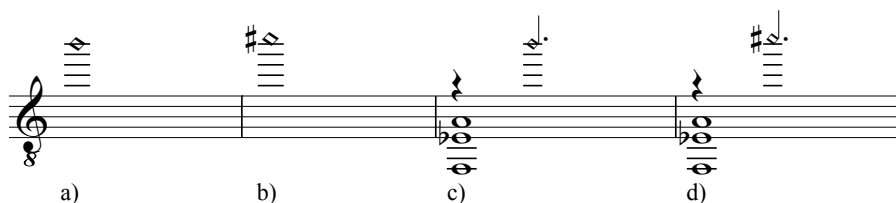
quadrada e sim com uma nota convencional, o que está mais de acordo com a notação tradicional de harmônicos artificiais em instrumentos de corda friccionada.



ex. 92 - Harmónicos - notação - Christopher Bochmann: Essay VII

Na nossa opinião, este tipo de notação exauriente traz vantagens relacionadas com a clareza da informação a veicular ao instrumentista. Contudo, vemos também dois problemas que podem ocorrer. Primeiro, sem uma legenda explicativa, e dado que este tipo de notação não se encontra muito difundido entre guitarristas, o executante pode não perceber o que lhe está a ser pedido e julgar que deve tentar tocar os três sons que aparecem na pauta. Segundo e mais importante, dado que existe a possibilidade de realizar, na guitarra, acordes com sons harmónicos e sons ordinários em simultâneo, parece-nos que esta notação se tornaria algo confusa num tal contexto.

Pensando um pouco mais profundamente sobre a notação dos sons harmónicos, gostaríamos de partilhar a seguinte reflexão. Hoje em dia, qualquer guitarrista com alguma experiência conhece (ou devia conhecer) todos os harmónicos naturais da guitarra constantes da tabela de Arenas, que vimos no exemplo 79. Posto isto, perguntamo-nos: seriam as decisões de um guitarrista diferentes da intenção do compositor, perante situações distintas? Analisemos o exemplo seguinte (ex 93).



ex. 93 - Harmónicos - notação - quatro situações

Na situação *a*), temos um harmónico que pode ser realizado em mais de oito pontos distintos: na corda ①, ao VII^o trasto e ao XIX^o; na corda ②, ao V^o e ao XXIV^{o*} (*sobre a boca da guitarra, a dois terços); na corda ③, ao IV^o, ao IX^o, ao XVI^o e ao XXVIII^{o*} (*sobre o final da boca). Com muita precisão, este som ainda pode ser produzido na corda ⑤ e na corda ⑥. No entanto, dado o enquadramento da situação *a*), se não for dada nenhuma indicação adicional, o mais provável é que o guitarrista escolha tocar este harmónico afluando a corda ① junto ao VII^o trasto, com a mão esquerda. Isto porque as hipóteses das restantes cordas correspondem a harmónicos mais elevados e, logo, menos sonoros e com menos sustentação. Também sobre a corda ①, a hipótese de afluando o harmónico junto ao XIX^o trasto seria prática no caso do guitarrista preferir realizá-lo apenas com a mão direita, utilizando a técnica dos harmónicos ditos artificiais, mas há uma diferença tímbrica a considerar.

Na situação *b*), a única possibilidade de realizar esta nota enquanto harmónico natural é na corda ⑤, um pouco atrás do II^o trasto (10^o harmónico – extremamente difícil).

Na ausência de indicações, o guitarrista teria à sua frente várias hipóteses, sendo provável que escolhesse pressionar a corda ① no IX^o trasto e afluá-la com a mão direita sobre o XXI^{o*} (*dois trastos imaginários acima do XIX^o). Se a corda fosse preparada no II^o trasto⁸ em vez de no IX^o, o resultado não seria muito distinto. Todavia, a preparação no IX^o trasto traria a vantagem de tornar possível efectuar *vibrato*, pelo facto da corda ser pressionada próximo do meio do braço (ver 3.2.7). Harmónicos artificiais vibrados são algo quase exclusivo da guitarra e, nessa medida, idiomáticos.

Regressando à hipótese de realizar o 10^o harmónico da corda lá, se fosse essa a intenção do compositor apesar da dificuldade em realizar este harmónico, bastaria indicar os números do trasto e da corda, junto à nota. Convinha também colocar a indicação *sul ponticello*, pois esta seria a única forma de conseguir fazer ouvir o harmónico. De resto, uma forma de produzir uma sonoridade verdadeiramente interessante seria pedir ao executante para fazer

⁸ Seria o 3^o harmónico de fá suspenido no lugar de 2^o harmónico de dó suspenido, afluando sempre no XXI^o trasto.

soar o som fundamental em simultâneo com o harmónico, o que se consegue aflorando a corda muito ao de leve e atacando com força. Isso seria um efeito verdadeiramente idiomático, na medida em que a sonoridade obtida seria muito própria deste instrumento. Para tal, o compositor poderia indicar na partitura a nota fundamental por baixo do harmónico pretendido, talvez entre parêntesis ou com um símbolo diferente, e a seguinte legenda: “o ataque do harmónico deve ser feito por forma a fazer ouvir também o som fundamental”.

No que diz respeito às situações *c)* e *d)*, a presença do acorde limita grandemente as possibilidades de escolha do guitarrista. Com efeito, o fá grave obriga a que a mão esquerda se fixe na primeira posição. Isso significa que não será possível aflorar o VII^o trasto, em *c)*, nem premir o IX^o, em *d)*. Assim, na situação *c)*, ele deverá realizar o harmónico no XIX^o, servindo-se somente da mão direita, e na situação *d)*, deverá premir a corda ① no II^o trasto e realizar o harmónico artificial sobre o XXI^o.

Vemos assim que, se contarmos com a experiência do guitarrista, sabemos que ele procurará sempre a solução mais rica em sonoridade e sustentação, para cada contexto. Por norma, essa é também a intenção do compositor – mas pode não ser, por motivos tais como contraste tímbrico ou escolha de afinação (que, obviamente, nos harmónicos não é temperada).

Para finalizar, a nossa opinião é que, na maior parte das situações, não será necessário indicar mais do que a nota (em losango ou com um pequeno círculo) e eventualmente os números de trasto e de corda, pois o guitarrista saberá qual a melhor solução. Em contextos especiais, deveremos então utilizar uma notação que ajude de forma efectiva a clarificar o mesmo – como vimos nos exemplos de Bochmann e de Company. Teremos ainda oportunidade de ver, em *Equinox*, de Takemitsu (secção 4.5), uma notação um pouco diferente. Nestes casos, defendemos que uma legenda seja incluída.

3.2.4 - Ligados e tapping

Recorde-se o exemplo 15, dedicado ao ligado técnico de mão esquerda, que abordámos na secção 2.1.2. Como tivemos oportunidade de observar, trata-se de uma técnica de articulação muito importante para o discurso guitarrístico em termos de expressividade e de agilidade. Também pela sua dimensão tímbrica, podemos considerar que se trata de um recurso muito próprio da guitarra e, nesse sentido, idiomático.

Analisemos, então, a dimensão tímbrica desta técnica. Em primeiro lugar, sabemos que o som ligado, por não ser articulado com um dedo da mão direita e sim martelado ou puxado por um dedo da mão esquerda, é mais fraco que o som anterior, sendo o seu timbre notoriamente diferente. De resto, foi dito anteriormente que, para além do âmbito abrangido pela mão esquerda, este tipo de ligados poderia utilizar uma corda solta como nota de partida ou de chegada, aumentando assim o âmbito intervalar possível. Visionando o exemplo 94, podemos perceber em que medida essa situação tem repercussões ao nível do timbre. Com efeito, observamos que, no caso dos ligados descendentes para corda solta, quanto maior é o intervalo, mais audível é o ruído do ataque e mais alterado fica o timbre de sustentação do som ligado. No caso dos ligados ascendentes a partir de corda solta, é ainda mais notório o ruído do ataque do som ligado. Isso deve-se ao facto da articulação utilizada para o som ligado ser percussiva. Esta, para além de imprimir uma forte energia de impacto directamente na madeira do braço da guitarra, coloca em vibração ambas as partes da corda martelada – a parte que normalmente vibra (delimitada entre o cavalete e o trasto posterior ao dedo que pisa a corda) e a parte “negativa” (delimitada entre o pente e o trasto anterior ao dedo).

<http://www.youtube.com/watch?v=P5G0c7oKAZM>

ex. 94 - Ligados de mão esquerda com corda solta

O exemplo 95 dá-nos a confirmação de que é possível colocar a parte da corda a que chamámos negativa em vibração, embora o timbre seja peculiar e as

alturas sonoras não se percepcionem no âmbito de uma escala cromática temperada.

Angelo Gilardino requer, no final do seu Estudo nº 36 (ex. 96), acordes tocados nesta parte da corda. A indicação de barra na 8ª posição (CVIII) pressupõe que a corda vibre entre o VIIº trasto e o pente. Como o VIIº trasto está posicionado a um terço do comprimento da corda, os sons realizados são uma 12ª acima dos sons obtidos em corda solta. Note-se que o compositor opta por escrever este efeito em som real e não na oitava convencional da guitarra.

<http://www.youtube.com/watch?v=qzZDImlnKBM>

ex. 95 - Sons tocados entre o trasto e o pente

The image shows two staves of musical notation. The top staff contains two measures of music with chords, marked 'sub. ff secco' and 'fff. tutti!'. The bottom staff is marked 'CVIII' and contains a sequence of chords marked 'p staccato e dim. gradatamente.....' and '.....fino al. pp'.

ex. 96 - Angelo Gilardino: Estudo nº 36 - Italiana (final)

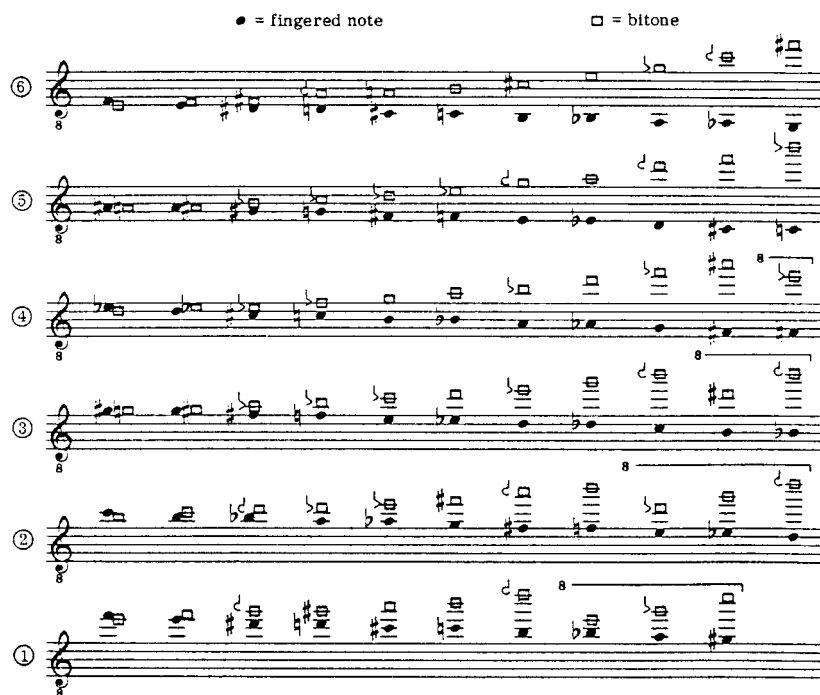
Voltando à observação do exemplo 94, percebe-se que, através da articulação percussiva de um dedo da mão esquerda, é possível colocar em vibração ambas as partes da corda. Em rigor, não é necessário que a corda já esteja em vibração para que tal aconteça. Este recurso técnico, conhecido pelo termo anglófono *tapping*, pode ser realizado tanto pelos dedos da mão esquerda como pelos dedos da mão direita. Trata-se de um recurso muito usado na música *rock*, em guitarra eléctrica. Nesse tipo de guitarra, a captação da vibração das cordas é feita pelos *pickups* que se situam entre a escala e o cavalete, sendo que a vibração da parte negativa das cordas não é captada. Porém, o emprego desta técnica na guitarra clássica faz ouvir as vibrações

produzidas em ambas as partes da corda, o que limita a sua aplicação a determinados contextos.

<http://www.youtube.com/watch?v=Dw1oJahgmkc>

ex. 97 - Bitones

● = fingered note □ = bitone



ex. 98 - Tabela de bitones: John Schneider: *The Contemporary Guitar* (Allorto et al., 1990)

No vídeo do exemplo 97, podemos ouvir os *bitones* (termo utilizado por John Schneider (Allorto et al., 1990) para definir os sons produzidos na parte negativa da corda) gerados pelo emprego da referida técnica ao longo do braço da guitarra. Percebemos que os *bitones* são um pouco menos audíveis que os sons ordinários, perdendo energia junto ao início da escala do instrumento. De facto, quando a corda é percutida antes do I^o trasto, não existe *bitone*. No exemplo 98, vemos uma tabela elaborada por John Schneider onde estão representadas as alturas dos *bitones* obtidos em todas as cordas, entre o XII^o trasto (pisando a nota do XIII^o) e o II^o trasto (pisando a nota do III^o). Devemos assinalar que, na região sobreaguda da escala da guitarra (acima do

XII^o trasto), também se produzem *bitones*, sendo a distância entre cada trasto inferior a meio-tom (próxima de um quarto de tom, entre os últimos dois).

O compositor Leo Brouwer utiliza o *tapping* durante uma secção da peça *Paisaje cubano con campanas*, que podemos apreciar através dos exemplos 99 e 100. Ao nível da notação, observe-se a indicação “*perc. mano destra sola*” e a cruz a meio das hastes. Observe-se também que o compositor opta por escrever em pauta dupla para diferenciar os sons percutidos por cada mão.

<http://www.youtube.com/watch?v=uJq8UU7ipuM>

ex. 99 - *Tapping - Brouwer: Paisaje cubano con campanas*

The image shows a musical score for example 99, titled "Tapping - Brouwer: Paisaje cubano con campanas". It consists of three systems of double staves (treble and bass clefs). The first system features a treble staff with a series of notes marked with 'y' (tapping) and a dynamic marking of *sfz secco*. The second system includes a treble staff with a "perc. mano destra sola" instruction and a bass staff with notes marked with 'x' (finger tapping). The third system continues with similar notation, including a treble staff with notes marked with 'x' and a bass staff with notes marked with 'x' and 'h' (hammer-on). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

ex. 100 - *Brouwer: Paisaje cubano con campanas (notação)*

O exemplo seguinte (ex. 101) combina acordes *punteados* e um baixo realizado com recurso a duas técnicas: *tapping* e ligado descendente (sempre para corda solta – corda 6 em ré). De facto, estas duas técnicas surgem muitas vezes associadas, e em ambas as mãos. Na terminologia do *rock*, utiliza-se a expressão anglófona *hammer-on and pull-off*, que significa literalmente

martelar e puxar. No exemplo que acabámos de ver, extraído da *Saudade n.º 3* de Roland Dyens, apesar de não serem propriamente audíveis os *bitones*, percebemos claramente a identidade tímbrica dos sons martelados e dos sons puxados, em perfeito contraste com a dos acordes *punteados*. O resultado traduz-se numa eficaz separação de planos musicais.

http://www.youtube.com/watch?v=FPaB4JVo_i0

ex. 101 - *Tapping* - Dyens: *Saudade n.º 3*

Seguem-se dois excertos retirados da peça de Fernando Lobo citada anteriormente – *Apontamentos sobre as Folias*. O início da peça (ex. 102 e 103) é marcado pelo contraste tímbrico entre a nota sol tocada em *tapping* na corda ④ e a mesma nota tocada convencionalmente em corda solta, como *appoggiatura* para o *tapping*. Quanto à notação, o compositor prefere indicar a nota percutida com uma cruz por cima, e não a meio da haste.

<http://www.youtube.com/watch?v=suGbumMbrAA>

ex. 102 - Fernando Lobo: *Apontamentos sobre as Folias* - início



ex. 103 - Fernando Lobo: *Apontamentos sobre as Folias* - início (notação)

A passagem que vemos nos exemplos 104 e 105, intercala acordes *rasqueados* e uma combinação de *hammer-on and pull-off* realizada com os dedos das duas mãos, em alternância. Esta técnica permite uma rapidez considerável, com prejuízo para o volume e para a clareza. Neste contexto musical, na nossa opinião, esta textura pouco clara e pouco sonora (apesar da indicação “o mais forte possível”) provoca um contraste interessante com os acordes *rasqueados*, de carácter forte e afirmativo. Observe-se que a barra

levada a cabo pelo dedo 1 da mão esquerda serve não só para preparar o acorde mas também para manter pisadas as notas inferiores do *tapping*, articuladas por ligado descendente (ambas as mãos). A mesma barra tem ainda a função de minimizar ressonâncias indesejadas nas restantes cordas, servindo de abafador. No que diz respeito à notação, Lobo opta por indicar a nota pisada pelo dedo da mão direita com uma cruz envolta num círculo, em substituição da cabeça de nota convencional.

<http://www.youtube.com/watch?v=3Dq2mh9MgBc>

ex. 104 - Tapping (hammer-on / pull-off) - Fernando Lobo: Apontamentos sobre as Folias

The image shows a handwritten musical score for guitar. It consists of two staves. The top staff is a standard musical staff with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 2/4. The music is written in a rhythmic pattern of eighth notes. Above the staff, there are handwritten annotations: 'cusc.' with a curved line, and Roman numerals 'VII' and 'VI' indicating fret positions. The bottom staff is a guitar tablature staff with six lines. It contains numbers 1, 2, 3, 4, 5, and 6, corresponding to the frets. Above the tablature, there are handwritten notes: 'ff (o mais forte possível) tapping' and '(idem)'. At the bottom of the tablature, there are the words 'Rasg rápido' and 'Sim.' with a double slash indicating the end of the piece.

ex. 105 - Tapping (hammer-on / pull-off) - Fernando Lobo: Apontamentos sobre as Folias
(notação)

3.2.5 - Modulação tímbrica

Como já tivemos oportunidade de referir, uma das principais formas de manipulação tímbrica utilizadas na música para guitarra é conseguida através da escolha da localização do ataque na corda pelos dedos da mão direita. Observemos um exemplo que utiliza a mudança gradual dessa localização (*sul ponticello*, *sul tasto* e *naturale* - ou *zona clara*) para criar um efeito de modulação tímbrica. Trata-se do início do segundo andamento da Sonata para guitarra de Alberto Ginastera, composta em 1976.

http://www.youtube.com/watch?v=MC_93ekHgqs

ex. 106 - Modulação tímbrica - Alberto Ginastera: Sonata, op. 47, II

The image displays two staves of musical notation for guitar. The top staff is marked with *pp* and includes performance instructions: *naturale*, *ai*, *ponticello*, and *verso*. A dotted line indicates a gradual transition from *naturale* to *ponticello*. Fingering is indicated by circled numbers: 1, 0, 3, 0, 1, 5, 6, 1. A harmonic is marked as *harm. 9*. The bottom staff is marked with *naturale*, *alla*, *tastiera*, and *verso*. A dotted line indicates a gradual transition from *naturale* to *tastiera*. The notation includes *imimim* and various accidentals.

ex. 107 - Modulação tímbrica - Alberto Ginastera: Sonata, op. 47, II (notação)

Na partitura (ex. 107), o compositor optou por indicar com uma linha pontilhada a transição gradual da localização do ataque. Noutras situações, encontramos este efeito indicado por meio de uma seta.

3.2.6 - Pizzicato

O exemplo 108 mostra-nos três excertos retirados do repertório para guitarra que empregam a técnica de *pizzicato*. Neste instrumento, a indicação *pizzicato* refere-se a uma técnica que imita o timbre dos sons *pizzicati* dos instrumentos de arco. Para tal, é necessário abafar parcialmente as cordas, posicionando a palma da mão direita sobre o cavalete, e articular com o polegar. Dos três excertos escolhidos para este exemplo, os dois primeiros (respectivamente, *Canción de cuna* e *Sonata*, de Leo Brouwer) utilizam o *pizzicato* num contexto monódico. No primeiro caso, trata-se de uma introdução onde o *pizzicato* é usado em cordas graves. No segundo, a técnica é aplicada em cordas agudas. Neste caso, a melodia em *pizzicato* é uma citação – Brouwer coloca a seguinte inscrição na partitura: “*Beethoven visita al Padre Soler*”. Assim, em ambos os casos, vemos que esta técnica é utilizada para criar contraste: no primeiro, para diferenciar a introdução do tema que lhe segue; no segundo, para realçar uma citação que é inserida num enquadramento de linguagem musical bastante distinto.

<http://www.youtube.com/watch?v=P01Y6XubpXY>

ex. 108 - Pizzicato - três exemplos

O terceiro excerto do exemplo 108 pertence à já mencionada *Saudade nº 3*, de Roland Dyens. Aqui, o contexto é de melodia e baixo, onde este último é realizado em *pizzicato*, o que permite uma inequívoca diferenciação entre os dois planos texturais. Observe-se, no exemplo, que a palma da mão direita do guitarrista se encontra ligeiramente inclinada de forma a permitir realizar a melodia em cordas não abafadas – não *pizzicato*. Note-se, também, que a posição fixa da palma da mão condiciona a localização do ataque dos sons da melodia e, conseqüentemente, o seu timbre – meio *sul ponticello*.

3.2.7 - Vibrato

Segundo Ricardo Barceló (Barceló, 1995), costuma dizer-se que o *vibrato* é o perfume do som. Na guitarra, o *vibrato* é um recurso expressivo muito interessante que pode ser utilizado para enriquecer e prolongar um som. A sua realização técnica mais comum consiste em fazer variar a tensão da corda através do dedo que a pisa, por meio de um movimento de alternância longitudinal do antebraço esquerdo – *vibrato* longitudinal. Esse movimento provoca que a corda seja, alternadamente, empurrada na direcção do cavalete e puxada na direcção da cabeça da guitarra. Ao variar a tensão da corda, variamos a altura sonora – de forma descendentemente, quando empurrada no sentido do cavalete, e vice-versa. Note-se que, contrariamente ao que acontece nos instrumentos de arco, o comprimento vibrante da corda não é variado, devido à presença dos trastos. Por essa razão, a amplitude do *vibrato* longitudinal é consideravelmente pequena.

Na hiperligação seguinte (ex. 109), encontra-se exemplificada a realização deste tipo de *vibrato* em diversos contextos (sons graves, médios e agudos; acordes). Pode observar-se que, quanto mais próximo do pente, maior a dificuldade em produzir o *vibrato*, pela razão de que a corda cede muito pouco quando pisada nesta zona.

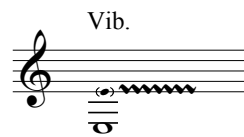
<http://www.youtube.com/watch?v=fuIdiQGMPjo>

ex. 109 - *Vibrato*

Para além da técnica que acabámos de descrever, *vibrato* longitudinal, existe também o *vibrato* transversal que se obtém pela contracção e descontração do dedo que pisa a corda (na direcção da palma da mão), estirando-a. Também se obtém pelo movimento oposto – empurrando a corda para cima, transversalmente ao braço. Trata-se de uma alternativa viável para as primeiras posições, face ao *vibrato* longitudinal, embora possa ser aplicado ao longo de todo o braço. Deve notar-se que, no *vibrato* transversal, a altura

sonora apenas é afectada no sentido ascendente, uma vez que a tensão da corda varia somente entre normal e estirada.

Numa corda solta, à partida, não é possível produzir *vibrato*. Contudo, existe um recurso chamado *vibrato* por simpatia que consiste em operar o *vibrato* numa corda pisada que vibre simpaticamente, sem a articular (ver ex. 110). A nota pisada deve estar à distância de 8^a, alta ou baixa, ou de unísono em relação à nota da corda solta que é articulada.



ex. 110 - *Vibrato por simpatia* (Barceló, 1995)

3.2.8 - Bend

O exemplo 111 pretende ilustrar uma técnica muito usada em diversos estilos de música popular (*rock* e *blues*, nomeadamente), que se relaciona com o *vibrato* transversal, no que diz respeito à sua realização. Esta técnica, conhecida pelo termo *bend*, consiste em estirar a corda de forma controlada de maneira a obter um *portamento* ascendente de pequena amplitude (e outro descendente, obtido ao relaxar a corda até à posição de tensão normal). A amplitude máxima deste efeito varia consoante a zona do braço e a corda em que é efectuado; poderá chegar a um tom numa zona confortável, mas para tal é necessário um esforço considerável. Assim, a amplitude normal situa-se entre o quarto-de-tom e o meio-tom. Efectivamente, podemos utilizar o *bend* para realizar sons fixos de afinação microtonal. Se quisermos obter um som deste tipo sem o *portamento* inerente à sua preparação, basta que articulemos o som após proceder ao estiramento da corda – *pre-bend*. De resto, esta é a forma de proceder quando pretendemos realizar o *portamento* descendente sem fazer ouvir o *portamento* ascendente inicial.

<http://www.youtube.com/watch?v=9-KzYDzghXw>

ex. 111 - Bend

No exemplo, pode observar-se que o dedo da mão esquerda que efectua o *bend* facilmente entra em contacto com a corda adjacente – ou até mesmo com a corda seguinte. Como tal, é necessário avaliar bem o enquadramento da aplicação desta técnica, nomeadamente, se for preciso que uma das cordas vizinhas esteja a vibrar. A solução passa por realizar o *bend* no sentido oposto ao da corda que se quer manter em vibração. Contudo, convém ter em mente que as únicas cordas onde é viável realizar esta técnica em ambos os sentidos são a 3^a e a 4^a. Nas restantes cordas, apenas é possível operar o *bend* num sentido – “para dentro” do braço.

3.2.9 - Glissando

Na guitarra, tal como anteriormente mencionámos, a realização do *glissando* pode ser tão subtil ao ponto de se confundir com um verdadeiro *portamento*, sendo muitas vezes esta a indicação encontrada nas partituras. Pode ser realizado em ambos os sentidos e em qualquer das cordas. Não obstante, é necessário considerar alguns aspectos.

Em primeiro lugar, é produzido um silvo ao deslizar um ou mais dedos sobre o revestimento metálico existente nas três cordas mais graves, o que não acontece nas cordas mais agudas. Esse silvo é difícil de controlar e pode ser incomodativo.

Em segundo lugar, ao contrário do que acontece num violino onde a vibração do som pode ser continuamente alimentada pelo arco, na guitarra, a vibração de uma corda perde energia de forma bastante célere. Como tal, a duração de um *glissando* está condicionada por esse factor.

Finalmente, quanto mais comprida for a porção de corda que vibra, maior será a sua energia cinética. Este aspecto faz com que um *glissando* descendente perca energia mais rapidamente do que se for efectuado no sentido oposto.

Convém também referir que o som de chegada de um *glissando* pode ser articulado por um dedo da mão direita ou pode não ser articulado. No primeiro caso, o som de chegada é realçado enquanto que, no segundo, o efeito de *legato* é conseguido com eficácia. O segundo caso será, também, o escolhido quando não se pretenda dar importância ao som final (quando a duração deste for desprezável).

De resto, como podemos observar no exemplo 112, é possível realizar *glissandi* em várias cordas, simultaneamente, sendo inclusivamente possível começar um *glissando* com um determinado intervalo harmónico e acabá-lo com outro diferente. Neste caso, é imprescindível que os dedos se apresentem

segundo a mesma diagonal (maior⁹ ou menor – ver 3.1.1) à partida e à chegada (a menos que se articulem novos sons à chegada).

<http://www.youtube.com/watch?v=3eYHbrEJsk8>

ex. 112 - Glissando

O final do exemplo anterior mostra-nos um recurso útil para situações em que as notas de partida e de chegada de um *glissando* ultrapassem o âmbito possível numa só corda. Esse recurso consiste em efectuar o *glissando* sobre a corda em que se toca o som inicial, sendo o som final articulado noutra corda, dando a ilusão de que os sons de partida e de chegada estão efectivamente unidos pelo *glissando*.

⁹ Como demonstrado nos exemplos 38 e 39, digitações em disposição transversal são compatíveis com digitações em diagonal maior (disposição longitudinal), quando se pretende adjudicar cada dedo a determinada corda.

3.2.10 - Outros efeitos de altura sonora

Existe um acessório, frequentemente utilizado em vários estilos de música popular norte-americana, que permite a realização do verdadeiro *portamento* na guitarra, bem como noutros instrumentos com trastos – o *slide*. Trata-se de um objecto cilíndrico, feito em vidro ou em metal, utilizado para deslizar sobre as cordas (como o nome *slide* indica), que se pode enfiar num dos dedos da mão esquerda ou, simplesmente, segurar entre o polegar e um dos outros dedos. Optando por enfiar o *slide* num dedo, normalmente o 3 ou o 4, os restantes três dedos podem ser utilizados de forma convencional.

Devido à sua dureza, o mero contacto do *slide* com a corda é suficiente para estabelecer a porção de corda vibrante, não sendo necessário pressioná-la contra o braço. Desta forma, a presença dos trastos é contornada, tal como a sua função de definir alturas sonoras fixas, em distâncias de meio-tom.

Visionemos a acção do *slide* em diferentes contextos, através do exemplo 113. Note-se que a sua utilização sobre as cordas graves acarreta o ruído de fricção provocado pelo revestimento metálico das mesmas. Note-se também que a opção de segurar o *slide* entre o polegar e um dos outros dedos pode ser útil para o seu emprego acima do XIIº trasto – sobre a zona sobreaguda da escala ou mesmo sobre a boca da guitarra, como vemos no exemplo.

<http://www.youtube.com/watch?v=VEh4V5NuSG8>

ex. 113 - Slide e sons agudos de altura imprecisa (fora da escala)

O exemplo 113 termina com a demonstração de sons preparados fora da escala da guitarra, sem a utilização do *slide*. Os dedos da mão esquerda pressionam ligeiramente as cordas, sem as colocar em contacto com a madeira. O resultado são sons agudos de curta duração e de timbre abafado (semelhante ao timbre do *pizzicato*). Por se tratar de um registo que excede a escala do instrumento, torna-se difícil definir alturas sonoras concretas. Além disso, a percepção das mesmas é comprometida pela curta duração e pelo timbre

abafado. Este recurso pode ser utilizado num contexto musical onde as alturas sonoras possam ser imprecisas.

Com o objectivo de criar um efeito surpreendente, alguns compositores pedem que se toque nas cordas na zona da cabeça da guitarra, literalmente entre o pente e os carrilhões (ver ex. 114). Este é um dos recursos que podemos observar no exemplo 115, retirado da peça *Hommage à Villa-Lobos*, de Roland Dyens. O outro efeito surpreendente pela sua não-convencionalidade, nesta passagem, é o “*bend*” operado no carrilhão da corda ①. Note-se também que, na repetição, o efeito é realizado sobre um harmónico a florado pelo indicador da mão direita (4º harmónico – sobre a boca da guitarra). Neste exemplo, vemos a mesma passagem tocada primeiro em “câmara-lenta” e depois à velocidade normal.

<http://www.youtube.com/watch?v=XtGq9FF31QE>

ex. 114 - Sons produzidos nas cordas junto aos carrilhões (atrás do pente)

<http://www.youtube.com/watch?v=peQsqRih5xc>

ex. 115 - Roland Dyens: Hommage à Villa-Lobos - Tuhu

3.2.11 - Efeitos percussivos

Pela sua natureza organológica, a guitarra possui excelentes qualidades idiofónicas. Os guitarristas de flamenco tiram, frequentemente, partido dessas qualidades através da combinação de sons percutidos no tampo, chamados *golpes* (Graf-Martinez, 2002), com *rasgueos* ou *punteos*, em fórmulas usuais de acompanhamento ou em solo. É, também, muito frequente encontrarmos indicações de sons percutidos, no repertório para guitarra de concerto.

O exemplo 116 procura demonstrar algumas das possibilidades percussivas da guitarra, a par de outros efeitos não-convencionais.

<http://www.youtube.com/watch?v=yE33KWoMn-s>

ex. 116 - Percussão e efeitos diversos

Bem ao alcance da mão direita, existem cinco zonas principais onde é usual percutir, com resultados tímbricos distintos, a saber: tampo harmónico abaixo das cordas, tampo harmónico acima das cordas (com o polegar), superfície de colagem do cavalete (parte fina), osso ou bloco posterior do cavalete (parte grossa), e cordas. Evidentemente, para ampliar as possibilidades tímbricas e se o contexto musical o permitir, a mão direita pode deslocar-se e percutir outras zonas da guitarra, tais como: tampo harmónico atrás do cavalete, ilhargas (com várias zonas distintas), e cabeça da guitarra. A mão esquerda pode facilmente percutir as ilhargas, o tampo harmónico (junto ao encaixe do braço), a parte posterior do braço (normalmente, com os nós dos dedos) e as cordas (de encontro aos trastos). De resto, é possível deitar a guitarra sobre as pernas e explorar nuances tímbricas percutindo o tampo posterior, embora se perca o acesso às cordas.

Tal como acontece nos idiofones percutidos e nos membranofones, onde o timbre é largamente afectado pela dureza e pela massa do objecto usado para percutir, na guitarra podemos obter timbres muito distintos, em cada uma das zonas mencionadas, através das diferentes extremidades utilizadas na acção percussiva, nomeadamente: a parte lateral do polegar (junto à articulação), a

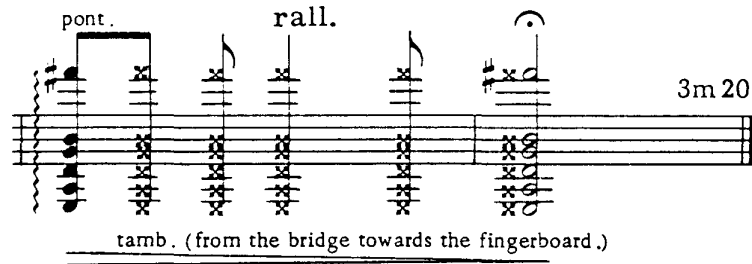
polpa de qualquer dos restantes dedos, os nós dos dedos, a palma da mão, e a unha.

O timbre produzido com a unha é sempre muito mais estridente e penetrante. Contudo, o seu uso sobre o tampo harmónico não é desejado pelos guitarristas, na medida em que pode ferir o verniz ou deixar marcas na própria madeira. Em contrapartida, usada sobre a superfície de colagem do cavalete, a unha produz um timbre muito interessante, havendo menor risco de deixar marcas.

O polegar, graças à sua massa superior e à relativa dureza da superfície de contacto (junto à articulação), consegue um timbre equilibrado e uma potência sonora significativa. Quando usado sobre o osso do cavalete, a sonoridade obtida é surpreendentemente profunda.

No que diz respeito à percussão sobre as cordas, há dois factores a considerar. Primeiro, as cordas podem estar abafadas (como no nosso exemplo multimédia) ou prontas a vibrar (por exemplo, com um acorde preparado pela mão esquerda); segundo, se o golpe for aplicado de maneira a que as cordas toquem nos trastos, o timbre terá uma componente de ruído metálico.

Quanto mais próxima do cavalete for a percussão nas cordas, mais “emadeirado” será o timbre e maior força será necessário aplicar para provocar o embate das cordas nos trastos (portanto, mais fácil será controlar esse embate, no caso de ser indesejado). É frequente encontrarmos, no repertório para guitarra, a indicação *tambora* (ou a abreviatura *tamb.*) quando se pretende que as cordas sejam percutidas de forma a produzir um acorde (ver ex. 117). Trata-se de uma forma timbricamente interessante de articular seis sons de forma simultânea – embora seja possível aplicar a *tambora* em qualquer número de cordas, normalmente, com o polegar.



ex. 117 - Tambora - Reginald Smith Brindle: *El Polifemo de Oro* (Allorto et al., 1990)

No exemplo multimédia que vimos atrás (ex. 116), encontramos também os característicos sons sibilantes que se produzem de duas formas distintas: pela fricção da pele numa ou em várias cordas graves, ou pela fricção da unha. Em ambos os casos, quanto mais rápido for o movimento, mais agudo e intenso é o som produzido. Quando é utilizada a unha, é possível aproveitar a sua acção para colocar a corda em vibração. Finalmente, o último som que se ouve no exemplo é obtido pela leve fricção de um dedo molhado sobre o tampo posterior da guitarra – efeito utilizado por David Bedford, na sua peça *You asked for it* (Allorto et al., 1990).

À semelhança do que acontece nos instrumentos de corda friccionada, na guitarra, é possível puxar uma corda e largá-la de modo a que a mesma vá embater com violência na escala – efeito geralmente chamado de *pizzicato alla Bartók* (ou *snap*). Devido à presença dos trastos, este efeito consegue ser mais estridente na guitarra do que nos instrumentos mencionados. Através do exemplo 118, podemos apreciar a aplicação desta técnica nas diferentes cordas da guitarra.

<http://www.youtube.com/watch?v=IJiFByMEZe0>

ex. 118 - *Pizzicato alla Bartók*

3.2.12 - Guitarra preparada

Existem várias maneiras de preparar as cordas de uma guitarra, de forma a obter efeitos sonoros peculiares. Uma maneira bastante simples e que não requer meios adicionais consiste em entrelaçar duas cordas graves, fazendo uma passar por cima da outra com a ajuda dos dedos da mão direita, fixando as cordas nessa posição através da actuação normal de um dedo da mão esquerda contra o braço. A sonoridade produzida ao articular essas cordas assemelha-se à de uma caixa de rufo. Os restantes dedos podem actuar normalmente sobre as restantes cordas, desde que não seja necessário mudar de posição. Pela sua simplicidade de preparação e pela eficácia enquanto efeito sonoro, este recurso tem sido empregue em diversas peças importantes do repertório guitarrístico como *À l'Aube Du Dernier Jour*, de Francis Kleynjans, ou *Fantasy op. 107*, de Malcolm Arnold, que vemos no exemplo 119.

<http://www.youtube.com/watch?v=xG6tKkC3yxQ>

ex. 119 - Cordas entrelaçadas - Malcolm Arnold: Fantasy op. 107 - March

No exemplo seguinte, sugerimos o uso de um cartão de plástico entrelaçado nas cordas, por forma a produzir sons com uma grande componente de ruído (parciais não-harmónicos). O cartão pode ser colocado em duas posições distintas – sobre a escala do instrumento ou junto ao cavalete.

http://www.youtube.com/watch?v=q68b_nBIao0

ex. 120 - Cordas preparadas com um cartão de plástico

Para além da sonoridade ser diferente em ambas as opções, a primeira tem a vantagem de permitir utilizar simultaneamente sons ordinários, na condição de serem pisados para lá do dito cartão. Note-se que a afinação poderá sofrer uma ligeira alteração, devido à tensão adicional provocada pela presença do cartão.

A segunda opção não permite a utilização de sons ordinários mas, em contrapartida, possibilita variar o comprimento da corda preparada, utilizando os dedos da mão esquerda da forma usual, permitindo efectuar inflexões melódicas. A variação da frequência dos sons assim produzidos é superior a meio-tom, entre cada trasto. Isso deve-se ao facto das cordas estarem impedidas de vibrar em todo o seu comprimento, vibrando somente até ao ponto de inserção do objecto (antes do cavalete). A possibilidade de realizar inflexões melódicas confere virtudes expressivas a este efeito.

Em substituição do cartão de plástico, pode utilizar-se uma série de outros objectos, como por exemplo, um pau de gelado. Obviamente, a sonoridade obtida será muito distinta. Por ser mais espesso e áspero, o pau de gelado adere melhor às cordas, quando entrelaçado. Este aspecto pode resultar numa vantagem, designadamente, no que diz respeito à escolha da posição do objecto.

Outros objectos com potencialidade para produzir efeitos interessantes poderão necessitar de maior tempo de preparação, o que condicionará certamente a sua utilização. Entre estes objectos, podemos sugerir:

- um elástico de escritório a prender duas ou mais cordas, colocado estrategicamente sobre os nós de certos harmónicos agudos – este recurso confere uma sonoridade abafada semelhante ao *pizzicato*, embora com uma espécie de formante amplificada, correspondente ao harmónico permitido pelo elástico (de nota para nota, o harmónico muda mas mantém-se sempre na mesma região do espectro);

- um ou mais cliques de metal pendurados nas cordas graves – que ressoam de forma semelhante às correntes de pequenas esferas que os bateristas de jazz penduram sobre os pratos;

- um pedaço de rolha de cortiça colocado entre um par de cordas agudas e o tampo harmónico, como se fosse um cavalete – este recurso atribui às cordas em questão uma sonoridade bastante exótica, tanto em termos de timbre (fazendo lembrar um instrumento asiático ou africano) como de intervalos melódicos (não-cromáticos, pelas razões que vimos atrás).

IV - Exemplos de idiomatismo no repertório da segunda metade do século XX

O século XX viu nascer e crescer gerações de guitarristas e de compositores que se dedicaram a elevar o estatuto da guitarra ao nível que conhecemos hoje, no seio da música erudita, dando continuidade ao legado de Tarrega. Entre os mais ilustres guitarristas, o nome de Andrés Segovia surge como um dos principais intérpretes do seu tempo e alguém que teve um papel determinante no encorajamento à produção de repertório por parte de importantes compositores não-guitarristas. A este propósito, Segovia disse em entrevista à revista “il Fronimo”, em 1973, o seguinte:

*“Quando un compositore sente per la prima volta una delle sue opere eseguite sulla chitarra non sa più fermarsi, non sa più tralasciare il comporre per questo strumento. La prova l’ha offerta Castelnuovo-Tedesco che, dopo il primo, ha scritto non so più se centocinquanta o duecento pezzi per chitarra. Ponce, un compositore ammirevole, anche se non è ancora abbastanza conosciuto nelle sue opere sinfoniche, ha fatto la stessa cosa e ha lasciato, ripeto, opere mirabili. Torroba, de Falla, Turina, ecc., Tansman, che ha scritto molto anche per me (...)”*¹⁰ (Colonna, 1990).

Assim, é interessante verificarmos que, apesar de parte importante do repertório para guitarra ter sido escrito por compositores não-guitarristas, ainda existem hoje em dia muitos jovens compositores relutantes em escrever para este instrumento, alegando falta de conhecimentos sobre o mesmo. É como se a célebre afirmação de Berlioz ainda nos assombrasse:

“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

¹⁰ Quando um compositor sente pela primeira vez uma de suas obras executadas à guitarra, já não é capaz de parar, já não pode pôr de parte a composição para este instrumento. A prova foi dada por Castelnuovo-Tedesco que, após a primeira, escreveu já não sei se cento e cinquenta ou se duzentas peças para guitarra. Ponce, um admirável compositor, ainda que não suficientemente conhecido pelas suas obras sinfónicas, fez a mesma coisa e deixou, repito, obras maravilhosas. Torroba, de Falla, Turina, etc., Tansman, que escreveu muito para mim (...) (tradução livre)

difficulty, weak sonority and small effect for the instrument.”¹¹ (Berlioz & Strauss, 1948)

Nos capítulos precedentes, discriminámos e exemplificámos muitos dos principais recursos idiomáticos da guitarra contemporânea. Iremos agora proceder a um levantamento desses recursos no seio de algumas obras de referência dos últimos 50 anos.

O referido levantamento será feito por tópicos sucintos. Dito isto, sempre que o contexto o exigir, faremos uma análise do mesmo em maior detalhe.

Para conveniência do leitor, cada tópico estará devidamente assinalado na respectiva partitura que incluímos nos anexos, em suporte de papel e no DVD-Rom.

¹¹ É quase impossível escrever bem para a guitarra sem ser capaz de tocar este instrumento. No entanto, a maioria dos compositores que o empregam não possuem um conhecimento aprofundado do mesmo. Escrevem coisas de excessiva dificuldade, fraca sonoridade e efeito reduzido para o instrumento. (tradução livre)

4.1 - Benjamin Britten: Nocturnal, op. 70 (1963)

Sendo considerada uma peça incontornável no repertório guitarrístico do século XX, *Nocturnal* consiste num conjunto de variações sobre uma canção de John Dowland: *Come, Heavy Sleep*.

• I Musingly

- [A] monodia; dinâmica pp; uniformização tímbrica – frases sobre a mesma corda;

- [B] campanelas – início em harmónico natural; mudança de carácter e de registo; observe-se que a notação dos harmónicos usada por Britten, ao nível da oitava, é aquela por nós defendida; contudo, o compositor utiliza numeração árabe para indicar a localização do nó do harmónico, onde nós preferimos numeração romana;

- [C] harmonia; uso das cordas soltas mi e lá para os baixos dos respectivos acordes; aproveitamento da meia-barra na I^a posição para as notas melódicas fá e dó;

- [D] trilo com técnica de mão esquerda – em *diminuendo*;

- [E] alternância de escala descendente com nota pedal em corda solta – aproveitamento de ressonâncias;

• II Very agitated

- [A] arpejo de mão direita com digitação fixa de mão esquerda; vigoroso, dinâmica *f*; aproveitamento da ressonância da corda ré solta – o fá e o dó são tocados em cordas mais graves que o ré;

- [B] acorde com uníssonos – o sol em corda pisada é realizado na corda lá, deixando a corda ré solta; acordes semelhantes a este, com três notas em cordas soltas e, por vezes, um uníssonos de uma delas, são usados ao longo deste andamento para pontuar finais de frase; note-se que estes uníssonos, apesar de não acrescentarem complexidade harmónica ao acorde, conferem-lhe uma sonoridade mais ampla;

- [C] frase veloz, articulada sobre a corda mi – são utilizados intervalos de um tom e de meio-tom, em ambos os sentidos, sendo que as

notas ficam sempre dentro do âmbito de um quádruplo (padrões de escalas), salvo pequenas mudanças de posição;

- [D] digitação fixa de uma nota – o dedo 2 da mão esquerda prepara o fá sustenido grave e mantém essa posição, actuando como um fulcro, enquanto os restantes dedos operam as outras notas; cria-se, assim, uma nota pedal momentânea que ressoa enquanto o dedo for mantido;

- [E] arpejo derivado do acorde principal do primeiro andamento;

- [F] corda solta (sol) usada para facilitar realização do arpejo em duas digitações fixas de mão esquerda (4+3 e 3+2+1), ligadas pela referida corda solta – efeito de *campanelas*;

- [G] notas repetidas;

• III Restless

- [A] melodia e acompanhamento, em polirritmia; o acompanhamento persiste ao longo de todo o andamento, em métrica ternária, no registo médio; a melodia alterna entre o registo grave e o registo agudo, em métrica binária; o acompanhamento é feito quase sempre com acordes de dois sons, tirando frequentemente partido de cordas soltas;

- [B] subida de registo da melodia obriga a mudança de digitação do acorde; o lá deixa de ser tocado na corda 3 e passa a ser tocado na corda 4; a corda si solta confere ressonância suficiente para evitar que se sinta a descontinuidade do lá;

- [C] secção de maior actividade melódica, possibilitada por acompanhamento em cordas soltas;

- [D] clímax deste andamento; dinâmica *f*; nota melódica mais aguda; acorde de três sons, em cordas soltas; ataque *rasgueado*;

- [E] sobreposição de notas impossível (ver ex. 13);

- [F] corda solta (lá) com corda adjacente mais grave pisada – como vimos no final da secção 3.1.2, trata-se de uma situação que pode trazer dificuldades, em determinados contextos; justamente, o contexto

que vemos na parte original é demasiado difícil; a parte *Ossia* não requer posições tão desconfortáveis;

• IV Uneasy

- [A] gestos curtos e rápidos, com uso de ligados de mão esquerda;

- [B] acorde *rasqueado*, seguido de *tremolo*; *ritardando* “por extenso” – não se trata de uma indicação verbal mas sim do progressivo aumento das durações usadas;

- [C] aproveitamento de uníssono (corda solta e corda pisada) para realização de *tremolo*;

- [D] frase longa em semicolcheias, usando padrões de escalas e alguns ligados descendentes de mão esquerda;

- [E] trinado de 3ª menor com técnica de mão esquerda (sobre uma corda); na pauta seguinte, vemos a aplicação consecutiva do mesmo recurso, sendo usados também intervalos de 3ª maior (por meio de extensão) e de 4ª perfeita (envolvendo corda solta); note-se que este gesto é sempre feito em *diminuendo*;

- [F] final em *pizzicato*;

• V March-like

- [A] melodia dobrada à 15ª (cordas extremas pisadas no mesmo trasto) e acompanhamento em cordas soltas, *stacatto*;

- [B] duplo ligado descendente para cordas soltas;

- [C] duplo *portamento* em contexto de *acciaccatura*;

- [D] aumento de densidade do acorde de acompanhamento – utiliza as quatro cordas soltas que não participam no desempenho melódico; note-se, porém, que a dinâmica diminui;

- [E] duplo *portamento*; note-se a particularidade de o acorde do acompanhamento (em cordas soltas) ser realizado durante a execução do *portamento*;

- [F] acompanhamento em cordas pisadas, pela primeira vez – nota longa melódica em cordas soltas;

- [G] barra – notas de melodia e de acompanhamento tocadas todas no mesmo trasto;

- [H] gesto em homofonia, no seguimento do plano musical de acompanhamento – termina no acorde de cordas soltas através de paralelismo cromático (barra);

- [I] final em *sul ponticello*;

• VI Dreaming

- [A] harmonia, com algum grau de contraponto; o acorde de chegada (e muitas vezes o de partida) é idêntico ao último acorde do andamento anterior (apenas cordas soltas); o lá grave é nota pedal em todos os acordes, excepto na quarta pauta;

- [B] harmónicos – apesar da indicação *artificial harmonics*, nem todos são artificiais; as notas ré, si, sol e mi são, obviamente, harmónicos naturais das quatro cordas mais agudas; neste enquadramento, a técnica empregue para produzir todos os harmónicos, naturais ou artificiais, deverá ser sempre a mesma (mão direita) – talvez venha desse facto a indicação mencionada;

- [C] neste contexto, não será possível respeitar as durações de todas as notas de acordo com a vontade do compositor, por motivos de digitação – nomeadamente, o si bemol que, pelos nossos cálculos, terá de ceder lugar ao ré; as cordas soltas, bem como outros sons que o executante conseguir manter em vibração (por exemplo, o fá sustenido), poderão atenuar a sensação dessa descontinuidade;

- [D] uso da meia-barra em contexto polifónico;

• VII Gently rocking

- [A] escrita em pauta dupla, evidenciando os diferentes planos musicais e a politonalidade, através do uso de diferentes armações de clave; o acompanhamento é feito exclusivamente com cordas soltas, num registo mais grave que a melodia, até [B];

- [B] troca de registo entre melodia e acompanhamento; note-se que o uníssono da nota sol é feito na corda ⑤ e não na ④ – por um lado, a diferenciação tímbrica é maior e, por outro, torna-se mais seguro não pisar a corda adjacente mais grave da corda sol, enquanto esta vibra;

- [C] clímax deste andamento – meio-tom harmónico realizado em cordas pisadas; trata-se da única vez que o acompanhamento utiliza uma nota pisada;

- [D] final em harmónicos naturais, com total separação de registo entre planos musicais; note-se que os harmónicos são realizados durante o *tremolo* em corda solta – os dedos *p* e *i* da mão direita estão ocupados com a realização daquele, mas a mão esquerda encontra-se livre para aflorar os nós necessários; repare-se também na simbologia utilizada para identificar os harmónicos – números de trasto e de corda;

• VIII Passacaglia

- [A] escrita em pauta dupla, evidenciando os diferentes planos musicais, designadamente, o baixo *ostinato*, que justifica o nome deste andamento; note-se que a última nota da frase do baixo coincide com uma corda solta, sobre a qual o compositor tem liberdade para desenvolver as variações da *passacaglia*;

- [B] ornamento tipo mordente, efectuado com ligados de mão esquerda;

- [C] ornamento tipo *acciaccatura*, efectuado com ligados de mão esquerda; repare-se na ligadura de prolongação da última nota, em direcção ao vazio – significa que essa nota deve ser mantida em vibração enquanto tal for possível;

- [D] novo plano musical – as notas repetidas ajudam a conferir identidade ao mesmo;

- [E] aumento de movimento melódico, nos planos polifónicos superiores – o facto de uma das vozes só ter semínimas, facilita o desempenho guitarrístico;

- [F] aumento de densidade harmónica – uso de cordas soltas;

- [G] paralelismo de terceiras maiores no plano intermédio – uso de meia-barras sobre as três cordas agudas; as notas daquele plano estão

sempre à distância de terceira maior, sendo portanto tocadas no mesmo trasto, nas cordas ② e ③, por acção da meia-barras; note-se que as notas da melodia superior, tocadas na corda ①, estão sempre a uma distância mínima de quarta perfeita acima da nota tocada na corda ②, e máxima de sexta menor (terceira menor acima da barra – âmbito da mão esquerda, sem extensão), conferindo exequibilidade a toda a passagem;

- [H] aumento de densidade rítmica – grupos de quatro semicolcheias; imitação melódica do baixo *ostinato*;

- [I] arpejo de mão direita com digitação fixa de mão esquerda; veja-se, no compasso seguinte, que as notas do plano intermédio (si bemol e fá) são mantidas pelos mesmos dedos, sendo a melodia superior desempenhada pelos dedos 1 e 4;

- [J] grande frase em semicolcheias; o tipo de intervalos usados permite que, muitas vezes, cada nota possa ser tocada numa corda diferente da nota anterior, o que traz vantagens em termos de *legato* e agilidade, como sabemos; além disso, várias notas são utilizadas mais do que uma vez em determinadas partes da melodia, o que permite utilizar digitações fixas para estas notas – isso traduz-se numa economia de movimentos da mão esquerda e num óptimo aproveitamento das ressonâncias;

- [K] *portamento*;

- [L] acorde arpejado descendente por *rasgueo* de indicador – a última nota ganha relevo por ser articulada pelo polegar;

- [M] acorde com barra; existe um erro na digitação deste acorde, pois a indicação do dedo 4 deveria corresponder à nota si;

- [N] acorde com afastamento longitudinal entre os dedos 1, 2 e 3, e ainda com dedos 3 e 4 em disposição transversal (ocupando o mesmo trasto); corda solta (ré) e corda adjacente mais grave pisada (dó) – o enquadramento permite que o acorde seja silenciado no momento da articulação da nota dó;

- [O] melodia em *pizzicato*, com *appoggiaturas*; aproveitamento da ressonância da corda ⑥, não-*pizzicato*; veja-se como todo o registo do instrumento é aproveitado;

- [P] acordes repetidos;

- [Q] acorde em disposição semelhante ao de [N], com corda solta (ré) e corda adjacente mais grave pisada (dó) – contexto mais difícil, na medida em que se pretende que todos os sons se mantenham em vibração;

- [R] dobragem do baixo em duas oitavas sobrepostas;

- [S] *fugato* sobre o tema *ostinato*, em semicolcheias; observe-se que basta a sobreposição da primeira nota de cada entrada com a última da entrada anterior, em conjunto com a mudança de registo, para se tornar clara a identidade de cada entrada, bem como a característica polifónica da textura;

- [T] acorde arpejado em ambos os sentidos por *rasgueo* combinado de indicador e polegar;

- [U] tema original de Dowland que deu origem às variações da presente obra – por exemplo, no primeiro compasso, vemos o fragmento melódico que Britten utilizou como baixo *ostinato* na secção anterior; ao longo desta página, encontramos várias situações em que a realização da polifonia obriga ao não cumprimento da duração de alguns sons mais longos – ainda assim, o facto da tonalidade ser Mi Maior favorece a formação de ressonâncias por simpatia nas cordas graves, o que pode compensar a interrupção prematura de alguns sons.

Em síntese, *Nocturnal* é uma obra que consiste em oito variações de um tema, cada uma com o seu carácter muito próprio e, simultaneamente, muito bem integrada no todo formal.

Tirando partido de recursos de fácil execução, nomeadamente, a utilização inteligente de cordas soltas, Britten cria texturas muito distintas, demonstrando grande poder inventivo.

Achamos que, em alguns momentos, a música corre o risco de se tornar demasiado polarizada no acorde de cordas soltas, extensivamente utilizado durante toda a obra. Ainda assim, Britten consegue contrapor essa tendência criando estruturas de cariz politonal.

4.2 - Leo Brouwer: Canticum (1968)

Leo Brouwer é uma figura de relevo no mundo guitarrístico contemporâneo. Teve uma carreira enquanto intérprete que, infelizmente, acabou cedo devido a uma lesão num tendão. Desde a sua adolescência, tem composto assiduamente para guitarra. Compõe também para orquestra (nomeadamente, música para filmes) e outras formações.

A obra *Canticum* insere-se num período composicional em que Brouwer se interessou por uma estética vanguardista.

• I Eclosión

- [A] acordes densos, *rasgueados*, dinâmica *fff*; digitação muito confortável para a mão esquerda, com barra na IX^a posição e dois dedos pisando as notas dó e sol, dentro do âmbito de um quádruplo; a corda mi grave solta confere mais força e sustentação ao acorde; são criadas várias relações de tensão harmónica dentro deste acorde, designadamente, entre as notas fá sustenido, sol e lá bemol (13 meios-tons + meio-tom) e entre as notas dó e ré bemol (13 meios-tons);

- [B] tema monódico, com ligados de mão esquerda; grande contraste face aos acordes iniciais; indicações de timbre (*metàlico / dolce*) e de dinâmica; *mf, mp, mf, pp sub.*;

- [C] *glissando* lento, seguido de intervalos de 13 meios-tons sobrepostos (nota mais grave realizada em corda solta); arpejo *accelerando*;

- [D] frases com ligados mão esquerda;

- [E] acordes de seis sons tocados aos pares; intervalos de 11 meios-tons e de meio-tom; digitação de mão esquerda muito confortável, com aproveitamento de cordas soltas; *accelerando* “por extenso”;

- [F] citação do tema inicial, agora acompanhado por *tambora* e percussão no tampo;

- [G] uníssono (nota ré, corda solta + corda pisada), *sul ponticello*;

- [H] proliferações do tema e notas repetidas (dó sustenido e sol);

- [I] arpejo de mão direita (digitação fixa de mão esquerda) baseado no segundo acorde de [E] (transposto uma quarta perfeita acima, mantendo o meio-tom fá-mi); indicação *l.v.*;

- [J] gesto forte, baseado em intervalos de meio-tom e de 11 meios-tons, seguido de acordes *punteados* repetidos; *diminuendo* “por extenso”; observe-se a utilização de cordas soltas dentro do acorde;

- [K] *campanelas*, combinadas com ligados de mão esquerda; indicação *legatissimo*; trilo de meio-tom, realizado sobre duas cordas (técnica avançada de mão direita) – *crescendo* e *diminuendo*; note-se que se o trilo fosse realizado com ligados de mão esquerda (como vimos em Nocturnal) não seria possível efectuar o *crescendo*;

- [L] indicações *piú stacc.*, *dolce ma molto vibr.*, *f>p*;

- [M] efeito de *campanelas* – digitação fixa de mão esquerda, com corda solta; continuam as indicações *metàlico cresc.*, *junto al puente (sul pont.)*, *son-nat.*;

- [N] arpejo de cordas soltas, combinado com ligados de mão esquerda ao início e ao fim; indicação *pizz. o nat. (ad lib.)*;

- [O] *scordatura* – a corda ⑥ é afinada em mi bemol antes de iniciar o segundo andamento;

• II Ditirambo

- [P] citação do tema inicial, com proliferação; acompanhamento realizado por uma nota pedal (mi bemol) repetida em semínimas até quase ao final do andamento;

- [Q] acordes repetidos, com segundas (incluindo corda solta); tendo em conta os harmónicos naturais formados a partir do baixo em mi bemol, este acorde pode ser considerado um *cluster* de meios-tons;

- [R] *campanelas* – semelhante a [K], mas com baixo em mi bemol; notas repetidas;

- [S] arpejo semelhante a [N], mas com versão ascendente, e baixo em mi bemol;

- [T] trilo ou *tremolo* – ambiguidade – apesar da indicação *tr.* (trilo), a digitação *p.a.m.i. -> p.m.i. -> p.i.* sugere *tremolo*;

- [U] coda – *glissando* lento; intervalos de 13 meios-tons – semelhante a [C];

A escrita de *Canticum* é sempre muito confortável para a mão esquerda – encontramos apenas uma vez um acorde com barra, no início, e num contexto de fácil execução. Encontramos recursos como ligados de mão esquerda, *campanelas* combinadas com ligados, cordas soltas, *scordatura* e notas repetidas – tirando partido de uníssonos. Para além da dimensão tímbrica destes recursos, o timbre é também trabalhado através de indicações específicas (*metálico, sul pont., etc.*) e de efeitos percussivos (*tambora, percussão no tampo*).

Em contraste com *Nocturnal*, de Britten, não encontramos nesta obra um trabalho tão sofisticado ao nível da textura. Em contrapartida, achamos muito consequente o discurso temático desta obra, e muito interessantes os seus gestos musicais – nomeadamente, aqueles que envolvem *campanelas* combinadas com ligados. De resto, devemos referir que Brouwer consegue utilizar as cordas soltas, ao longo de toda a obra, de uma forma tal que evita polarizações indesejadas. Repare-se que, mesmo quando o compositor decide utilizar uma nota pedal, recorre à *scordatura* – talvez para não se confinar a uma sonoridade estereotipada.

4.3 - Alberto Ginastera: Sonata, op. 47 (1976)

Alberto Ginastera, importante compositor argentino, compôs apenas uma obra para guitarra. Na nota introdutória desta *Sonata*, o compositor chega mesmo a admitir que, apesar de ter sido por diversas vezes solicitado a escrever para este instrumento, se sentiu bloqueado pela complexidade inerente à sua escrita. Contudo, à semelhança do que sucedeu com *Nocturnal* (a única obra que Britten escreveu para guitarra) a *Sonata* de Ginastera viria a tornar-se numa das obras mais importantes do repertório deste instrumento.

As duas páginas que se seguem à nota introdutória consistem numa legenda de símbolos musicais que nos permite antever uma obra rica em efeitos tímbricos.

• I Esordio

- [A] gesto de quatro acordes de seis sons, *arpeggiato lento*, *fortississimo*; o primeiro acorde consiste em todas as cordas soltas, bem como o quarto; os dois acordes do meio utilizam quatro cordas soltas e apenas duas (as mais agudas) pisadas; ao longo desta primeira secção, este gesto de quatro acordes vai ser utilizado com variações, mantendo-se sempre inalterado o último acorde;

- [B] gesto em *accelerando*, usado para criar contraste face ao gesto [A]; o campo harmónico deste gesto melódico consiste na sobreposição de intervalos de 5 meios-tons, aproveitando as quatro cordas mais graves da guitarra; note-se que o segundo acorde de [A] também consiste na sobreposição daquele intervalo;

- [C] *vibrato* operado sobre nota de registo sobreagudo (XVIII^o trasto da corda ①);

- [D] variação de [A] – o movimento melódico das duas vozes mais agudas aparece aqui ampliado;

- [E] gesto em *accelerando*; são realizados acordes em meia-barra, alternados com a corda lá solta, que ressoa (*l.v.*); a meia-barra vai sendo transposta ascendentemente por meios-tons, sendo utilizado o dedo 3 de forma alternada sobre a corda ①, criando um contorno melódico ziguezagueante; último acorde do gesto incorpora a corda ré solta;

- [F] silvo – efectua-se raspando dois dedos sobre a corda ⑥ (ver ex. 116 – secção III);

- [G] variação de [A] – o primeiro acorde está transposto uma quinta perfeita acima, por meio de uma barra na VII^a posição; nos dois acordes do meio são utilizados os restantes três dedos sobre as cordas mais agudas; o terceiro acorde utiliza a barra na VIII^a posição e restantes dedos em diagonal maior (disposição longitudinal – ver secção 3.1.1);

- [H] gesto em *accelerando*; os intervalos harmónicos de 11 meios-tons, agrupados dois a dois, conseguem-se com uma digitação fixa de mão esquerda, envolvendo as quatro cordas mais agudas; assim, é possível deixar vibrar os quatro sons que compõem os referidos intervalos, bem como transpô-los ao longo do braço da guitarra – de três em três meios tons; note-se o aproveitamento das ressonâncias das duas cordas mais graves (notas pedal);

- [I] gesto [A] com variação – mantém-se a utilização da barra que actua sobre as três cordas mais graves, em transposições diferentes, e com maior variação nas três vozes superiores;

- [J] gesto em *accelerando*; o contorno melódico é inverso ao que vimos em [E], embora o contexto harmónico obrigue a uma maior actividade dos dedos da mão esquerda: 1. os dedos 2 e 3 alternam constantemente entre as cordas ② e ③ (diagonal menor <-> diagonal maior); 2. os dedos extremos, apesar de se manterem cada um sobre uma corda distinta, efectuam um movimento alternadamente convergente e divergente, no plano longitudinal (diagonal maior);

- [K] gesto em *ritardando* que dá continuidade ao gesto [J], composto na sua maioria por intervalos harmónicos de 9 meios-tons;

- [L] acorde de consonâncias perfeitas, com uníssono (uso de corda solta), que marca o final desta secção; note-se a indicação *fff*;

- [M] homofonia com célula rítmica recorrente; durante os primeiros 13 compassos, a maioria dos acordes são de três notas; muitos envolvem cordas soltas, especialmente aqueles com densidade superior a três notas; todas as digitações são confortáveis – sem extensões nem aberturas – e propiciam um bom *legato* entre acordes;

- [N] *tambora* efectuada com o polegar nas três cordas mais graves;

- [O] modulação tímbrica (*verso il ponticello*) acompanhada de *crescendo*;

- [P] *tambora* efectuada com a palma da mão direita (dedos abertos) sobre as seis cordas;

- [Q] acorde de barra arpejado do agudo para o grave, *sul ponticello*; repetição do acorde em *tambora*, com modulação tímbrica (*incalzando naturale*)

- [R] reexposição abreviada da primeira secção; no lugar de quatro acordes arpejados, temos agora três; o primeiro acorde consiste na transposição do acorde inicial da peça – barra simples na II^a posição; o terceiro acorde não recorre à barra, realizando intervalos de terceira sobrepostos nas três cordas graves – o que só por si contrasta com os acordes do início que assentavam sempre sobre (pelo menos) duas quartas sobrepostas; este acorde aproveita ainda as três cordas agudas soltas; note-se que a nota pisada na corda ④ é mais aguda do que a nota sol obtida em corda solta – ao longo desta obra, iremos encontrar vários acordes com esta característica;

- [S] intervalos harmónicos de 11 meios-tons, em contorno descendente por intervalos melódicos de 8 meios-tons, com *vibrato*;

- [T] acordes de seis sons, em *fortississimo*; os primeiros dois consistem no acorde de barra simples realizado na III^a e na VI^a posições, respectivamente; o terceiro destes acordes é igual ao terceiro de [A];

- [U] variação de [S] – intervalos harmónicos de 3 meios-tons e melódicos descendentes de 11 meios-tons;

- [V] última variação de [A] – desta vez termina com o característico quarto acorde de cordas soltas;

- [W] reexposição abreviada da segunda secção; *tambora* (palma, e depois polegar) sobre as seis cordas soltas, em alternância com o mesmo acorde arpejado e golpe no tampo da guitarra; indicação tímbrica: *tastiera*;

- [X] variação de [M], com golpes;

- [Y] variação de [O], com triplo *portamento*; modulação tímbrica: *sul pont. - nat.*;

- [Z] harmônicos artificiais ¹² – digitação fixa de mão esquerda; acorde final em harmônicos naturais;

• II Scherzo

- [A] indicação de andamento *Il più presto possibile*; notas repetidas em colcheias (divisão ternária) com pequenos *clusters* de meios-tons articulados a tempo – o envolvimento das cordas soltas é crucial para a realização destes *clusters*; indicações de modulação tímbrica (recordar o exemplo 106); harmônico artificial (3^o e 4^o compassos);

- [B] terceiro acorde de [G] (do 1^o andamento) transposto para a II^a posição, realizado em arpejo ascendente, à colcheia; no compasso seguinte, temos o que deveria ser o mesmo acorde na sua transposição original; contudo, a nota si deveria ser si bemol – a ser si bequadro, teria de ser tocado pelo dedo 2, em meia-barra;

- [C] gesto com ligados de mão esquerda, repetido ao compasso;

- [D] cordas tocadas entre o pente e os carrilhões (ver ex. 114);

- [E] escala descendente – padrões de três notas por corda;

- [F] arpejo de mão direita com digitação fixa de mão esquerda, envolvendo ligado de mão esquerda; o campo harmônico compõe-se dos intervalos de 3+5+3 meios-tons;

- [G] gesto com oitavas e uníssonos melódicos, aproveitando ambas as cordas mi soltas;

- [H] acordes *rasgeados, sulla tastiera*, utilizando as duas primeiras cordas soltas e as duas cordas seguintes pisadas, criando relações de meio-tom entre as primeiras e as últimas;

- [I] combinação de *tambora* de polegar com *rasqueo*;

- [J] *glissandi* amplos, em diferentes cordas; *sul pont.*;

¹² O harmônico indicado com um 0 (zero) é, em rigor, um harmônico natural; a sua realização, neste contexto, é feita com a mesma técnica de mão direita que os harmônicos artificiais;

- [K] duplo *glissando* descendente, com rearticulação à colcheia, em *diminuendo*;

- [L] nota pedal realizada em corda solta, a tempo; a segunda nota de cada tempo desenha uma escala descendente, num plano superior; no caso da terceira nota, esta desenha, num plano intermédio, um contorno em ziguezague semelhante ao que vimos no 1º andamento ([J]) – apenas há uma diferença do 3º para o 4º compasso deste gesto, onde o intervalo descendente de 3 meios-tons dá lugar a um intervalo de 2 meios-tons;

- [M] nota ré repetida em várias oitavas (a última, em harmónico);

- [N] variação de [K] – triplo *glissando* descendente, em *tremolo etouffé* (abafado);

- [O] variações de [F] – sobrepõem-se mais dois intervalos de 3 meios-tons à estrutura original (3+5+3), ora por baixo, ora por cima;

- [P] gesto com ornatos superiores e intervalo harmónico de 4 meios-tons, em transposições alternadas;

- [Q] *cluster* de meios-tons arpejado – cada nota é tocada numa corda distinta, para que possa haver sobreposição de ressonâncias; note-se o aproveitamento da corda ① solta;

- [R] proliferação de [Q], deixando gradualmente de utilizar a corda solta (mas tentando manter notas realizadas em cordas distintas) e envolvendo por vezes intervalos de 3 e de 4 meios-tons; subida de registo;

- [S] passagens realizadas sobre uma só corda – sobreposição de ressonâncias a dar lugar a ligados de mão esquerda;

- [T] arpejo descendente, *diminuendo* desde *fff* até *f*; note-se o aproveitamento das notas si, sol e ré, obtidas em corda solta, para efectuar a mudança de posição; golpes;

- [U] triplo *glissando* ascendente com ressonância da corda ② solta; o *glissando* termina fora da escala, dando lugar a uma improvisação com sons de altura imprecisa, tocados sobre a boca da guitarra (ver ex. 113);

- [V] *glissandi* duplos e simples, em sentido alternado, conjugados com *pizzicati alla Bartók*;

- [W] variação de [S] – registo médio, envolvendo várias cordas soltas;

- [X] variação de [H] – utilização das cordas ③ e ④ soltas;

- [Y] intervalos melódicos amplos, criando contraste com as estruturas de meios-tons sobrepostos que dominam o andamento; as notas estão dispostas como se se tratasse de uma escala realizada em constante alternância de oitava;

- [Z] meios-tons realizados sobre uma só corda – não há sobreposição de ressonâncias; *vibrato* de ¼ de tom; repetição da ideia em *sul pont.* e em *pizzicato*;

- [AA] variação de [S] – registo grave;

- [BB] contorno em ziguezague (-4+5 meios-tons), em cordas distintas – sobreposição de ressonâncias;

- [CC] harmónicos artificiais (ver nota de rodapé 12);

- [DD] proliferação de [AA];

- [EE] harmónicos naturais;

- [FF] variação de [I];

- [GG] gesto com transposição de meio-tom – recurso à barra e utilização de corda solta para transição;

- [HH] variação de [Y] – utilização de intervalos de 11 meios-tons ascendentes (1º compasso) e descendentes (2º compasso);

- [II] *glissandi* conjugados com trilos (ou trinados) realizados sobre duas cordas (técnica de mão direita);

- [JJ] citação da serenata de Beckmesser, da ópera *Os Mestres Cantores de Nuremberga*, de Richard Wagner; harmónicos naturais (2^{os} harmónicos – XII^o trasto); indicação tímbrica sugerindo a imitação de um alaúde – *tastiera, come liuto*; indicação de dinâmica – *pp*, e sugestão de espacialidade – *lontano*; contraste tímbrico – *ponticello*;

- [KK] acorde de afinação de Beckmesser;
- [LL] digitações fixas de mão esquerda, de três em três notas;
- [MM] variação de [D];
- [NN] variação de [JJ] – 5^{os} harmónicos, IV^o (ou IX^o) trasto;
- [OO] *tambora*, *pizzicato alla Bartók* e *pizzicato* simples (*abafado*);

• III Canto

- [A] acorde de seis sons (quatro cordas pisadas e duas soltas) – relação com os acordes iniciais do 1^o andamento; trilo com técnica de mão esquerda;

- [B] gesto em *accelerando*; as notas que são tocadas sobre a mesma corda que a nota antecedente, são articuladas por meio de um ligado de mão esquerda; isso, em conjunto com o uso da barra (parte descendente do gesto) e das cordas soltas (parte ascendente), permite um bom aproveitamento das ressonâncias, beneficiando também a agilidade do gesto;

- [C] gesto com dupla *appoggiatura* cromática – relação com as estruturas de meios-tons do 2^o andamento; curiosamente, existem muitas semelhanças entre este gesto e o tema principal de *Canticum*, de Brouwer;

- [D] harmónico natural e som ordinário, simultaneamente;

- [E] intervalos pequenos sobrepostos – uso de corda solta;

- [F] transposição de [B] (a parte descendente do gesto é repetida);

- [G] gesto veloz realizado com digitações fixas de mão esquerda (as ligaduras rectas indicam os grupos de notas com digitação fixa) e acção de mão direita; note-se que os primeiros três grupos de quarto notas têm exactamente os mesmos intervalos – que correspondem aos das primeiras quatro cordas soltas; no primeiro grupo, está indicada uma digitação diferente dos seguintes (onde se indica barra simples), porque não é possível realizar uma barra numa região tão aguda (XIII^o trasto); note-se também que, nos últimos três grupos, a mão esquerda dispõe-se longitudinalmente segundo a diagonal maior – no caso dos dois últimos

grupos, a digitação é exactamente igual (apesar dos intervalos não o serem), apenas passando das cordas ④, ③ e ② para as cordas ③, ② e ①; estes aspectos contribuem para a agilidade do gesto, que termina com um *glissando* descendente em direcção ao acorde inicial;

- [H] harmónicos naturais; trilo;

- [I] variação de [C];

- [J] proliferação de [I];

- [K] inversão de [B], com omissão de alguns intervalos; a nota si bequadro poderia ser tocada enquanto corda solta, criando um efeito momentâneo de *campanela*, facilitando o *legato*;

- [L] gesto veloz com digitações fixas de mão esquerda – disposta segundo a diagonal maior; uso de cordas soltas no final do gesto, para facilitar transição;

- [M] acordes com intervalos de 11 meios-tons;

- [N] gesto repetitivo com modulação tímbrica; o campo harmónico consiste na sobreposição de três meios-tons; *accelerando* e *ritardando*; *crescendo* e *diminuendo*;

- [O] triplo *glissando* ascendente – termina fora da escala, como em [U] do 2º andamento;

- [P] intervalos harmónicos de 4 meios-tons; *vibrato*; indicação de carácter *sensuale*; segue-se novo gesto repetitivo com modulação tímbrica; *ritardando*; *diminuendo*;

- [Q] acordes com notas pedais em cordas soltas (sol e si); indicação *dolce*;

- [R] acordes com intervalos de 11 meios-tons; as vozes extremas descem por intervalos de um tom, mantendo-se à distância de 11 meios-tons, ao passo que a voz intermédia desce por intervalos de meio-tom; indicação de carácter *contemplativo*;

- [S] melodia acompanhada; as notas do acompanhamento encontram-se (salvo algumas excepções) dentro do âmbito da mão esquerda, tendo em conta o dedo que fica adjudicado à nota da melodia;

nos poucos casos em que uma nota é tocada na mesma corda da sua antecedente, é utilizado o ligado de mão esquerda;

- [T] ligados de mão esquerda; acorde com harmónico natural – este é articulado na corda ⑤ utilizando a técnica de mão direita, enquanto o acorde é mantido em vibração nas primeiras quatro cordas;

- [U] intervalos harmónicos de dupla oitava;

- [V] arpejo – sobreposição de quartas (uma delas aumentada); no último grupo, existe uma indicação de barra no XII^o trasto; lembramos que foi dito na secção 3.1.3 que o limite para a utilização da barra deveria ser o X^o trasto; mas, neste caso, trata-se em rigor de uma meia-barra que apenas necessita preparar as notas lá e ré, nas cordas ⑤ e ④, respectivamente; neste enquadramento, é possível utilizar este recurso;

- [W] acorde e trilo [A] – neste caso, o trilo tem início imediatamente a seguir à articulação do acorde; uma vez que, para o trilo, é necessário utilizar dedos da mão esquerda que servem o acorde, é impossível respeitar a duração indicada para este;

- [X] variação de [T]; inverso de [I] e [J] (não exacto);

- [Y] arpejo do acorde [A], com trilo; *ponticello*;

- [Z] transposição de [R]; variação de [Q];

• IV Finale

- [A] acordes de seis cordas soltas tocados em *rasgueo* combinado com *tambora*; o compositor explica, em nota de rodapé, que neste tipo de *tambora*, o guitarrista deve bater nas cordas com o punho fechado, abafando por completo a vibração das cordas; trata-se então de um efeito percussivo, sem ressonância harmónica (sem altura definida); na nossa opinião, deveriam ter sido usadas cruces, no lugar de cabeças de nota convencionais, para ajudar a diferenciar os acordes *rasgueados* dos ataques de *tambora*; *pp crescendo* muito gradual;

- [B] movimento harmónico: três acordes, à distância de semínima, com notas pisadas nas quatro cordas mais agudas – as duas mais graves mantêm-se soltas;

- [C] variação de [B]

- [D] *fff* – na mencionada nota de rodapé, o compositor especifica também que, em *fortissimo*, os ataques de *tambora* deverão fazer com que as cordas ressaltem contra os trastos; acordes com notas pisadas na região sobreaguda e com as três cordas mais graves soltas;

- [E] gesto em dinâmica *sfff* (clímax), com triplo *glissando*, acorde de 3^{os} harmônicos naturais, golpe no tampo e acorde em *tambora*; devemos dizer que achamos a ligação entre o *glissando* e o acorde de harmônicos pouco eficaz, uma vez que os dedos da mão esquerda têm de largar as cordas durante o *glissando* para que a mão se coloque na posição propícia à execução dos harmônicos;

- [F] nova secção; acordes *punteados*, de quatro sons; em todos os acordes, há uma nota pedal tocada em corda solta (a corda mais aguda tocada – neste caso, a corda ②); as notas tocadas em cordas pisadas formam entre si acordes perfeitos maiores, criando relações de meio-tom com a referida nota pedal; devemos lembrar que, apesar da indicação de dinâmica *ff*, o volume de som dos acordes tocados em *punteo* é muito inferior ao dos acordes *rasgados*; observe-se, ao nível da notação, que as hastes viradas para cima diferenciam eficazmente a nota pedal (corda solta) das restantes;

- [G] três acordes com duas notas pedal, em corda solta; variação de [Q] (3^o andamento); relação com [B] (três acordes);

- [H] gesto com acordes *punteados* e ligado de mão esquerda para corda solta; repare-se que persiste a nota da corda ② solta; a nota fá bequadro é tocada na corda ①;

- [I] gesto da secção anterior; triplo *glissando* ascendente (final do compasso) realizado a partir das notas tocadas em cordas pisadas do acorde de partida (todas as notas sobem um tom) – as notas tocadas em cordas soltas mantêm-se;

- [J] variação de [B]; relação com [G];

- [K] variação de [F] – a nota pedal corresponde agora à corda ① solta;

- [L] triplo *glissando* descendente; a nota pedal mantêm-se;

- [M] *rasgueo* sobre as quatro cordas mais agudas; as cordas graves (soltas) são articuladas pelo polegar, em ataque duplo; *rasgueo* com *tambora* (2º compasso); três acordes em semínimas (3º compasso);

- [N] *punteo* sobre as quatro cordas mais agudas, com transposição de meio-tom, sobre notas pedal (cordas graves soltas) articuladas pelo polegar, em ataque duplo; indicação de carácter *ímpetuoso*; os acordes de quarto sons consistem na sobreposição dos intervalos de 6+5+6 meios-tons que corresponde à disposição longitudinal dos dedos da mão esquerda, segundo a diagonal maior (ver acorde *a*) dos exemplos 38 e 39, da secção 3.1.1) (ver também o terceiro acorde de [G] do 1º andamento);

- [O] *rasgueo* (cordas soltas) e golpe simultâneo na ilharga inferior junto ao braço da guitarra, efectuado com a mão esquerda (segundo especificação do compositor em nota de rodapé); seguem-se acordes com as cordas sol e si soltas;

- [P] *rasgueo* com *tambora*; cordas pisadas intercaladas com cordas soltas – relações de meio-tom;

- [Q] *rasgueo* com *tambora* de polegar; *sul ponticello*;

- [R] acorde *punteado* com ligado de mão esquerda no baixo;

- [S] acorde de barra simples *rasgueado*;

- [T] instrução *pizz.* e indicação de carácter *feroce* – conflito! o efeito de *pizzicato*, normalmente, não resulta muito “feroz”; é possível que o pequeno círculo que se vê por baixo das notas seja um círculo cortado, significando *pizzicato alla Bartók*; segue-se variação de [R], onde o acorde *punteado* usa as cordas soltas ② e ③, e o baixo utiliza um ligado descendente para corda solta (corda ⑤) e mais uma corda solta; no 3º tempo, são utilizadas as cordas soltas ① e ②; no 3º tempo do compasso seguinte, a corda solta é a ④ – são pisadas as três cordas mais agudas;

- [U] gesto em três semínimas – acorde de harmónicos naturais (XIIº trasto), acorde de cordas soltas e golpe no tampo; dinâmica *sfff*;

- [V] baixo e acorde; a nota fá suspenso é tocada na corda ② (e não na ①) para que, por um lado, não haja corda de intervalo entre as notas sol

e fá suspenso, e por outro, a mão fique na VIª posição, pronta para preparar o baixo e acorde seguintes;

- [W] gesto que combina *punteo* com *rasgueo* – posição fixa de mão esquerda;

- [X] acorde de 3^{os} harmônicos – três semínimas; dinâmica *molto sforzatisimo*;

- [Y] triplos *glissandi* ascendentes – meios-tons no 1º compasso, tons inteiros no seguinte; baixo em cordas soltas; *glissandi* tétroplos (3º compasso) – observe-se que a estrutura intervalar do primeiro acorde não é igual à do segundo (que consiste na mencionada estrutura de 6+5+6 meios-tons); isso implica que certos dedos tenham de percorrer uma distância diferente dos outros, dentro do *glissando*; contudo, uma vez que não há trocas de dedos entre cordas, o *glissando* é exequível (ver penúltimo parágrafo da secção 3.2.9 e respectiva nota de rodapé);

- [Z] reexposição de [F] – acordes de cinco sons; o polegar deverá articular as duas cordas mais graves, com ataque duplo;

- [AA] ataque triplo de polegar (como um *rasgueo* muito rápido e seco);

- [BB] *glissandi* ascendentes (3 meios-tons) de acordes com nota pedal (corda ② solta);

- [CC] acordes de quatro sons em combinação com ataque triplo de polegar; o movimento de vozes no 2º tempo apenas recorre aos dedos 3 e 4, de forma a que os dedos 1 e 2 continuem posicionados;

- [DD] acordes de cinco sons com a corda solta si como nota mais aguda (*rasgueo* com *tambora*); *molto accentuato, delirante*;

- [EE] golpe seguido de *rasgueo sforzatisimo*; acorde final de mi maior, *rasgueo*, repetido em *tambora* (mão aberta);

Tal como antevimos ao início, comprovamos que a *Sonata, opus 47*, de Ginastera, é uma obra rica em efeitos tímbricos – mas não só. Trata-se de uma obra de quatro andamentos que alcança uma verdadeira unidade formal, graças à recorrência de alguns gestos musicais e estruturas harmónicas que, não

obstante as bem imaginadas variações a que são submetidos, permanecem identificáveis ao longo da obra.

Ao longo das várias secções dos diferentes andamentos, são explorados vários recursos idiomáticos da guitarra, sempre conseguidos com elevado grau de ergonomia, que conferem contraste e interesse musical, dentro dessa unidade formal. Fazendo uma pequena síntese, encontramos nesta *Sonata* acordes de seis sons que utilizam toda a potência sonora que a guitarra disponibiliza, frases melódicas que percorrem as suas três oitavas e meia de registo, escrita homofónica de densidade adequada a um bom fraseado *legato* e *dolce*, notas e acordes repetidos em *punteo* veloz, combinações frenéticas de *rasgueos* e diferentes tipos (ou timbres) de *tambora*, sons harmónicos – desde as subtis sequências de harmónicos artificiais aos enérgicos acordes *molto sforzatisimo* de harmónicos naturais, *clusters* de meios-tons e outros tipos de estruturas harmónicas que tiram partido de cordas soltas, ligados de mão esquerda, trilos ou trinados feitos sobre uma ou sobre duas cordas, *glissandi*, já para não falar dos efeitos como modulação tímbrica, *pizzicati alla Bartók*, golpes no tampo e ilhargas, silvos feitos ao raspar com os dedos pelas cordas, sons tocados na cabeça da guitarra, etc.

Não podemos, no entanto, deixar de fazer um reparo que se prende com o excessivo uso do acorde de cordas soltas. Se em relação à obra de Britten dissemos que a música corre o risco de se tornar demasiado polarizada naquele acorde, aqui esse risco é levado às máximas consequências.

4.4 - Leo Brouwer: Paisaje cubano con campanas (1986)

Escrita mais de 20 anos após *Canticum*, esta obra insere-se num período composicional distinto, em que Brouwer se inclinou para uma linguagem mais próxima do minimalismo. Não obstante, o compositor consegue manter alguns traços que o identificam.

- [A] harmónico em *scordatura* (corda ⑥ em fá); *campanelas*, por vezes combinadas com ligados de mão esquerda; observe-se que as primeiras sete fusas correspondem ao gesto [K] de *Canticum*;

- [B] re-afinação da corda ⑥ em mi, enquanto o harmónico soa – indicação *gliss.*;

- [C] gesto que envolve harmónico e *campanelas*; o gesto repete-se, dando origem a outro gesto – quintina com ligados de mão esquerda;

- [D] duplo ligado de mão esquerda, envolvendo cordas soltas;

- [E] acorde arpejado descendentemente com quatro cordas soltas; quintina com ligados;

- [F] gesto descendente com ligados, terminando com o acorde arpejado de [E]; note-se que os últimos ligados são, respectivamente, fá#-sol-mi e ré-si, onde as notas de destino dos ligados correspondem às cordas soltas que pertencem ao acorde de [E];

- [G] ligados para corda solta, com uso de uníssono (corda solta + corda pisada);

- [H] gesto que combina ligados ascendentes e ligados descendentes para corda solta, com transposição de uma quarta perfeita abaixo (mecânica igual, aplicada noutra corda);

- [I] secção repetitiva – *tremolo* com uníssonos e ligados;

- [J] *pizzicato alla Bartók* com *glissando* de meio-tom, no final de um *crescendo molto*;

- [K] gesto semelhante a [C], articulado com novo gesto envolvendo ligados, terminando numa variação de [F];

- [L] secção repetitiva – *tapping* – abordada no capítulo anterior (secção 3.2.4, exemplos 99 e 100);

- [M] transição – *tapping* -> *ord.* -> harmónicos;

- [N] secção repetitiva – harmónicos naturais; note-se que todos os harmónicos são afluídos ou no XII^o, ou no IX^o, ou então no VII^o trasto, sendo que a mão esquerda abarca facilmente a distância entre o VII^o e o XII^o trasto; a notação dos harmónicos, nesta secção, é feita com notas convencionais, pontuadas por um pequeno círculo – simbologia utilizada também para os instrumentos de corda friccionada;

Comparativamente a *Canticum*, a presente peça realiza-se com igual nível de conforto ergonómico, tirando partido de alguns dos mesmos recursos idiomáticos, como as *campanelas* e os ligados, e a utilização de poucos acordes. Não são usadas indicações específicas de timbre, tais como *sul pont.*, *sul tasto*, *dolce*, etc, mas o timbre é trabalhado através de outros recursos como *tapping*, harmónicos ou *pizzicato alla Bartók*.

4.5 - Toru Takemitsu: Equinox (1993)

Takemitsu foi um dos mais importantes compositores japoneses do século XX e o primeiro a ter reconhecimento internacional. Compôs para orquestra, incluindo obras concertantes e música para filmes, bem como música para diversas formações camarásticas. Para guitarra, compôs mais de uma dezena de obras. *Equinox* foi uma das suas últimas composições.

- [A] *scordatura* – corda ② em si bemol e corda ⑥ em mi bemol; dois planos musicais; indicações tímbricas s.p. (*sul ponticello*) e p.o. (posição ordinária?);

- [B] acorde de harmónicos naturais; note-se que o número do trasto não está em numeração romana, como é costume – confunde-se visualmente com a numeração dos dedos da mão esquerda;

- [C] *campanela* com harmónico;

- [D] acordes de tipo maior e 7^a da dominante; *sul tasto*; a linha melódica superior (réb-dó-mib-sib) será utilizada posteriormente;

- [E] modulação tímbrica – s.p. -> p.o.;

- [F] gesto com transposição; uma vez que só utiliza cordas pisadas (na sua versão original), o gesto pode ser facilmente transposto; contudo, o gesto em si apresenta alguns aspectos que dificultam a execução – 1. apesar das três notas do plano superior se repetirem, a digitação muda (por imposição do plano inferior), o que prejudica a fluência do fraseado; 2. o primeiro intervalo harmónico do gesto envolve uma abertura transversal extrema entre os dedos 3 (corda ⑥) e 4 (corda ①); 3. a digitação da segunda parte do gesto implica o afastamento longitudinal entre os dedos 2 e 3, em contexto de barra;

- [G] *pre-bend* – a nota si bemol é obtida estirando previamente a corda a partir da posição da nota lá; relaxando a corda, produz-se o *portamento* descendente; neste enquadramento, a corda deverá ser estirada no sentido das cordas mais agudas, uma vez que as mais graves estão a ser utilizadas; convém referir que, nesta zona do braço (II^o trasto), um *bend* de meio-tom envolve um esforço considerável – é provável que um executante deixe relaxar a nota antes do momento

especificado na partitura (o que, provavelmente, será favorável à percepção do *portamento*);

- [H] cordas soltas – todas; indicação *rasg.* (única vez ao longo da peça);

- [I] *campanela* como em [C]; harmónicos artificiais sobre sons ordinários; apesar da textura algo complexa desta passagem, ela é exequível – com efeito, ao nível da mão direita, para produzir o primeiro harmónico é necessário aflorar com o indicador e pulsar com o anular; nesse contexto, sobra-nos o médio, que pode pulsar o si bemol (por ser uma corda contígua à do harmónico), e o polegar, que pode pulsar o sol; observe-se a notação utilizada para o último harmónico – é semelhante à utilizada por Bochmann (ver secção 3.2.3), mas com os parêntesis nas notas que nos dão a instrução e não naquela que nos dá o resultado;

- [J] melodia de [D] acompanhada – por harmónicos, no compasso seguinte; *portamento* (dois compassos depois);

- [K] acordes de [D] (o último é diferente); a referida melodia, que entretanto sofreu algumas modificações, assume agora a forma de um motivo melódico cadencial típico de Messiaen (do 2º modo de transposição limitada) (Messiaen, 1944);

- [L] contraste tímbrico – acorde com harmónicos e cordas soltas em zona clara (sonoridade particularmente doce devido aos harmónicos), seguido de cordas soltas *sul ponticello*;

- [M] acordes de harmónicos; no primeiro caso, os três harmónicos são aflorados no mesmo trasto (XIIº trasto – 2ºs harmónicos), pelo que o equilíbrio é obtido com facilidade; já no segundo caso, temos uma corda solta (sol), um 3º harmónico (si bemol) e um 5º (dó sustenido), pelo que será muito difícil conseguir equilíbrio;

- [N] acordes – aproveitamento de cordas soltas; gesto com harmónicos (oitavas sobrepostas); acordes de quatro sons;

- [O] melodia de [D], em harmónicos; existe aqui um erro de edição, na medida em que a nota dó sustenido que se encontra entre parêntesis não deveria estar debaixo do harmónico lá (que é um harmónico natural), mas sim do harmónico seguinte;

- [P] variação de [F] – neste contexto, o nível de conforto da mão esquerda é bastante mais satisfatório; ainda assim, subsiste a abertura extrema entre os dedos 3 e 4;

- [Q] melodia em tercinas, acompanhada;

- [R] melodia no tenor (ou “no meio” do acorde) – este motivo melódico insere-se também no mencionado 2º modo de transposição limitada de Messiaen, assim como os acordes;

- [S] pestana – ocasionalmente, à semelhança de uma técnica muito utilizada por violoncelistas e contrabaixistas, o polegar da mão esquerda pode ser utilizado sobre a escala do instrumento, tornando possível um âmbito maior entre as notas extremas de um acorde;

- [T] harmónicos sobre acorde com notas pisadas – apesar de serem harmónicos naturais, têm de ser realizados afluando com a mão direita por imposição das notas pisadas;

- [U] melodia sobre acorde de 7ª diminuta – transposição de 3ª menor;

- [V] harmónicos sobre acorde com cordas soltas – alguns harmónicos são artificiais;

- [W] baixo em cordas soltas;

- [X] acorde com aproveitamento de corda solta (a nota mais aguda do acorde é realizada numa corda mais grave que a corda solta si bemol); harmónico natural na corda ④ – é possível manter o acorde anterior enquanto se realiza este harmónico (com técnica de mão direita) porque a corda ④ encontra-se livre;

- [Y] acorde com nota que não pode ser mantida (mi bemol, dedo 2) – o dedo é requerido pela melodia; o facto da nota mais grave do acorde ser um mi bemol grave realizado em corda solta compensa a falta daquela nota;

- [Z] harmónico impossível – neste enquadramento, o mi bemol não pode ser tocado como harmónico (segundo a digitação dada, a nota seria um mi natural); no acorde seguinte, o dó sustenido é um harmónico artificial realizado na corda ③ – a nota fá é tocada na corda contígua mais

grave, pelo dedo médio, e a nota lá bemol é pulsada pelo polegar (contexto semelhante ao de [I]);

- [AA] transposição de [P], meio-tom acima – a digitação apresenta algumas diferenças porque em [P] havia maior aproveitamento de cordas soltas;

- [BB] melodia com acordes à semínima;

- [CC] acordes de [D] e gesto final; repare-se que todas as notas deste gesto final (excepto os acordes do compasso 82) são compatíveis com o referido 2º modo de Messiaen;

A linguagem musical deste compositor tem influências de Messiaen que são perceptíveis em *Equinox*. A *scordatura* empregue nesta peça serve esse propósito, na medida em que, exceptuando a corda ré, todas as cordas soltas são compatíveis com a primeira transposição do 2º modo de transposição limitada.

Pondo de parte a influência de Messiaen, a *scordatura* escolhida por Takemitsu permite-lhe explorar sonoridades muito peculiares, de certo modo inesperadas, na guitarra. Isso verifica-se tanto ao nível dos acordes com aproveitamento de cordas soltas, como ao nível das combinações de harmónicos naturais.

Contudo, encontramos nesta peça alguns elementos de dificuldade técnica que não contribuem para a fluência do discurso musical. De um modo geral, achamos que a textura poderia ser mais reduzida. O compositor poderia ter recorrido à monodia ou a melodias acompanhadas por uma só nota. Por outro lado, a escrita harmónica utilizada, na maioria dos acordes da peça, obriga a uma realização em *punteo*, por serem deixadas cordas de intervalo. Há apenas um acorde onde o compositor dá a indicação de *rasgueo*.

No que diz respeito ao timbre, aspecto para o qual Takemitsu revela grande sensibilidade, vemos constantemente contrastes entre articulações *sul ponticello*, *sul tasto* e em zona clara (p.o. – supomos), entre sons ordinários e sons harmónicos, e nestes, entre harmónicos naturais e artificiais.

V. Estudos de composição idiomática

Acerca de idiomatismo na composição, o guitarrista José Manuel Mesquita Lopes disse-nos, em entrevista (Abril 2010), que considera importante ponderar não só sobre as possibilidades do instrumento em si, como também sobre o nível de preparação musical e guitarrística do intérprete.

Relativamente ao nível da técnica, procurou mostrar que, para um aluno de 2º ou 3º grau de conservatório, uma peça com muitos acordes de barra não é idiomática, uma vez que este ainda não as consegue fazer bem. Por oposição, a mesma peça poderá não apresentar qualquer problema ao nível do idiomatismo, para um guitarrista profissional.

No campo da formação musical, referiu questões relacionadas com a compatibilidade entre o tipo de escrita utilizada pelo compositor e as capacidades de leitura do intérprete.

Por esta ordem de ideias, parece-nos pertinente iniciarmos o presente capítulo com uma reflexão sobre a escrita para guitarra em contexto pedagógico, como forma de ganhar consciência dos limites técnicos expectáveis em guitarristas principiantes.

Posteriormente, abordaremos aspectos de idiomatismo vigentes em algumas obras de concerto que escrevemos para guitarra solo e em contexto de *ensemble*, de acordo com os conceitos que temos vindo a expor ao longo dos capítulos anteriores.

Os exemplos analisados no presente capítulo encontram-se no Portefólio anexo a esta dissertação.

5.1 - Compor para guitarristas principiantes

As PEQUENAS PEÇAS foram compostas entre Janeiro de 2009 e Maio de 2010, com o objectivo de criar repertório para uma turma de classe de conjunto dirigida por nós, na Academia de Música de Lagos.

O colectivo instrumental dessa turma de sete alunos era bastante único. Concretamente, havia uma flauta, um piano e cinco guitarras, sendo que a maioria dos alunos não tinha qualquer experiência musical prévia. Então, a decisão de compor surgiu da dificuldade em encontrar repertório escrito para um grupo tão específico, e veio acompanhada de objectivos pedagógicos muito concretos.

Nas primeiras peças que foram compostas, procurámos que o grau de dificuldade fosse bastante acessível. Simultaneamente, como forma de estímulo a novos horizontes musicais, quisemos que os alunos experimentassem um sistema musical diferente do sistema tonal, que é sem dúvida o mais usado nos programas de conservatório.


A ordem pela qual as peças foram sendo compostas difere ligeiramente da que se apresenta no portefólio, sendo que a terceira – PEQUENA PEÇA MODAL - III – foi de facto a última das cinco a ser composta. Por essa razão, é a peça mais desafiante em termos de técnica instrumental.

Assim, a PEQUENA PEÇA MODAL - I aborda o modo dório, com incursões aos modos frígio e eólio. A melodia principal, que ao longo da peça é citada por todos os instrumentos, baseia-se primordialmente em graus conjuntos, terminando com um arpejo. Quanto ao ritmo, é utilizada a divisão binária e introduzida a célula rítmica: ♩. ♪

O modo principal da PEQUENA PEÇA MODAL - II é o lídio. Em contraste com a primeira, esta peça utiliza um compasso de divisão ternária. O tema melódico usa não só graus conjuntos mas também saltos de terceira, e são introduzidas diferenças de articulação – *legato* / *staccato*.

A PEQUENA PEÇA MODAL - III centra-se no modo mixolídio, com uma secção contrastante escrita no modo lídio. A melodia principal emprega diversos saltos melódicos, nomeadamente um salto de sétima. Ritmicamente, utiliza a divisão binária, abordando a mudança de compasso ($\frac{3}{4}$ <-> $\frac{4}{4}$), e introduz as seguintes células rítmicas, baseadas na subdivisão à semicolcheia:



ERA AINDA PEQUENINA foi baseada na canção tradicional com o mesmo nome, segundo a recolha e transcrição de Fernando Lopes-Graça. Esta peça nasceu de um desafio que nos foi colocado pelo professor Christopher Bochmann, no âmbito das suas aulas de Mestrado. Para além de aproveitar as características modais da melodia original, aprofundámos a utilização do meio-tom melódico com repercussões harmónicas interessantes. Ao nível do ritmo, esta peça apresenta um grande desafio que consiste na intercalação de um compasso $\frac{5}{8}$ entre secções em $\frac{6}{8}$. São também abordadas as seguintes células rítmicas: 

A última peça desta compilação – PEQUENA PEÇA ATONAL – foi composta num sistema musical totalmente diferente das anteriores, como o nome indica. Tanto a nível melódico / harmónico como a nível rítmico, trata-se de uma peça puramente atonal baseada em relações de distâncias intervalares e de quantidades rítmicas. O facto de estar escrita em $\frac{4}{4}$ não implica que se faça sentir uma hierarquia entre tempos fortes e tempos fracos, mas pode facilitar a abordagem por parte de alunos pouco experientes, por ser um compasso que eles já conhecem e dominam (seguindo a linha de pensamento de Mesquita Lopes, que vimos acima). A peça usa alguns efeitos que, pelo seu grau de novidade, são muito cativantes para os alunos, tais como acentuações em *tutti*, *pizzicati alla Bartók* nas guitarras, notas extremas no piano e *flutterzunge* na flauta.

Devemos referir que o trabalho de composição destas peças foi profundamente gratificante devido à motivação, empenho e satisfação que os destinatários das mesmas demonstraram no decorrer dos ensaios e na preparação das audições.

Analisemos agora alguns exemplos da escrita guitarrística utilizada nestas peças. Em primeiro lugar, convém dizer que as partes de guitarra 1 foram pensadas para alunos um pouco mais novos e inexperientes que os alunos a quem destinámos as partes de guitarra 2. Na maioria dos exemplos, foram omitidas as partes de piano e de flauta.

No exemplo 121, temos o início da primeira peça, onde podemos ver estabelecido o modo dório (as notas que faltam estão a cargo do piano e da flauta). Constate-se que, na parte de guitarra 1, apenas a última nota é tocada em corda pisada. A parte de guitarra 2, por seu turno, faz uso repetido da nota lá pisada na corda sol. Note-se também a escrita em colcheias, na parte de guitarra 2. Esta figuração envolve uma alternância mais rápida entre indicador e médio da mão direita, o que consiste num desafio técnico para principiantes. No entanto, o facto de serem notas repetidas minimiza problemas de coordenação entre as duas mãos.

ex. 121 - Pequena peça modal - I - guitarras 1 e 2 - introdução e A

No exemplo 122, podemos ver o tema da peça tocado pelas guitarras 1. Esta melodia envolve notas pisadas nas cordas si e sol (para além das cordas soltas), fazendo uso dos dedos 2 e 3.

ex. 122 - Pequena peça modal - I - guitarras 1 e 2 - B

Note-se que, na parte de guitarra 1, não há notas pisadas nas cordas graves. Crianças com a mão ainda pequena têm dificuldade em pisar notas nessas cordas. De resto, verifique-se que em todos os exemplos retirados desta primeira peça, em ambas as partes de guitarra, as notas pisadas nunca vão além do III^o trasto (ao qual corresponde o dedo 3). Com efeito, em mãos pequenas e pouco treinadas, o dedo 4, por ser um dedo mais fraco, deve começar por ser utilizado no III^o trasto – por exemplo, em disposição transversal.

As guitarras 2 têm a seu cargo, no exemplo que acabámos de ver, uma realização do modo de mi, em colcheias, nas cordas graves. No exemplo seguinte, têm a realização do modo de lá, com *divisi* em oitavas. A experiência mostrou-nos que os alunos menos experientes têm dificuldade em manter a regularidade das colcheias durante a execução de toda a escala. Por essa razão, decidimos proceder ao *divisi* marcado no exemplo 122, isto é, metade dos alunos deverá tocar em semínimas. Esta indicação de *divisi*¹³ não consta da partitura original (trata-se apenas de um meio para atingir um fim).

Quanto às guitarras 1, não deixemos de reparar nos acordes de cordas soltas da secção D. O enquadramento harmónico geral desta secção consegue conferir um interesse especial a estes acordes singelos.

ex. 123 - Pequena peça modal - I - guitarras 1 e 2 - D

Na secção E (ex. 124), as guitarras 2 trabalham um motivo do tema em dois registos diferentes, fazendo uso de cordas agudas e graves.

¹³ Não confundir com a indicação de *divisi* do exemplo 123 – esta existe na partitura original.

41 **E**

mp

mf

ex. 124 - Pequena peça modal - I - guitarras 1 e 2 - E

Vejamos agora alguns exemplos extraídos da PEQUENA PEÇA MODAL - II. No exemplo 125, vemos dois acordes que se repetem ao longo da introdução e que definem o modo lídio. Sobre estes, o piano e a flauta trabalham sequencialmente um motivo de três notas, no mesmo modo. Podemos observar o uso de cordas soltas e de notas repetidas.

Moderato

mp

cresc.

mp

cresc.

ex. 125 - Pequena peça modal - II - guitarras 1 e 2 - introdução

Na secção A desta peça (ex. 126) é abordada a disposição transversal, nas guitarras 1 – os dedos 1, 2 e 3 são utilizados no II^o trasto sobre as cordas ③, ② e ①, respectivamente. Na melodia da parte B (guitarras 1), são utilizadas duas a três notas sobre uma mesma corda (padrões de escalas) em colcheias, o que constitui um desafio ao nível da coordenação motora entre as duas mãos. A articulação natural neste contexto tende para o *staccato*, e esse facto é usado para reforçar musicalmente o contraste *legato* / *staccato* existente na melodia principal da flauta, entre as secções A e B.

Quanto à parte de guitarra 2, são abordados os arpejos de mão direita, com a sequência *p-i-m-a*. Repare-se que o dedo 4 é agora utilizado no IV^o trasto de uma corda grave (nota dó sustenido, corda lá) – em contexto de cordas soltas e sem utilizar a corda adjacente mais aguda, ou seja, eliminando qualquer outra

dificuldade para a mão esquerda. O maior desafio desta secção reside no movimento que a mão direita tem de fazer de um acorde para outro, na medida em que os dedos *i-m-a* alternam constantemente entre as cordas ④-③-② e ③-②-①. O desafio é especialmente maior nos últimos dois compassos da secção, onde o polegar também muda de corda, no mesmo sentido – a mão perde referência espacial.

ex. 126 - Pequena peça modal - II - tutti - A e B

No exemplo 127, vemos as primeiras utilizações de cordas graves pisadas, pelas guitarras 1 – note-se o contexto facilitado pelas notas longas. As guitarras 2 tocam uma versão da melodia principal. Um aspecto que facilita a execução desta melodia é a alternância entre notas em corda pisada e em corda solta (designadamente, na passagem fá-mi-dó-si-ré-si).

ex. 127 - Pequena peça modal - II - guitarras 1 e 2 - D

A PEQUENA PEÇA MODAL - III, como já tínhamos referido, é a mais difícil deste conjunto. Os três acordes da introdução utilizam as seis cordas da guitarra. No entanto, as digitações são muito fáceis. Para além de serem usadas muitas cordas soltas, as cordas graves são sempre pisadas pelo dedo 1, em disposição transversal – aspecto que minimiza esforços ao nível da abertura.

O segundo gesto desta introdução é um dos mais difíceis desta peça, devido à velocidade (semicolcheias). Não obstante, são usadas cordas alternadas, uma digitação de mão esquerda muito simples, e uma fórmula de mão direita sempre igual para as três frases: *m-i-m-i-*m-i-p*. A maior dificuldade a vencer, neste enquadramento, prende-se com a movimentação da mão direita, a meio da fórmula, da quarta para a quinta nota (que indicámos com o asterisco). Finalmente, podemos constatar que as notas mi e si, da segunda frase, e também sol, da terceira frase, poderiam ser tocadas em cordas soltas. Contudo, isso seria mais difícil para a mão direita, na medida em que iria envolver cordas disjuntas – seria necessário utilizar o dedo anular em alternância com o indicador, que é mais difícil (para principiantes) do que a alternância *m-i*.

ex. 128 - Pequena peça modal - III - guitarras (uníssono) - introdução

No exemplo 129, vemos uma textura de acompanhamento, com aproveitamento de ressonâncias, baseada nos três acordes iniciais da peça. Podemos observar a já referida mudança de compasso, proporcionada por uma alteração simples das fórmulas de arpejo da mão direita, dentro da regularidade das colcheias. Assim, a fórmula das guitarras 1, em compasso $\frac{3}{4}$, é *p-i-m-a-m-i* e, em $\frac{4}{4}$, passa a ser *p-i-m-a-m-i-m-i*. De igual modo, a fórmula das guitarras 2 passa de *p-i-m-i-p-i* a *p-i-m-i-p-i-m-i*.

ex. 129 - Pequena peça modal - III - guitarras 1 e 2 - A

No compasso 18 desta peça (ex. 130), na parte de guitarra 2, temos a abordagem ao ligado de mão esquerda (dedo 2 para corda solta – mais fácil do que se fosse para corda pisada). O enquadramento do lá bemol grave (IV^o trasto), a seguir às semicolcheias e, concretamente, a seguir ao si bemol no I^o trasto, não é fácil. Ainda assim, a mínima dá tempo para estabilizar a mão, caso alguma coisa corra mal, e aliviar a tensão até à dificuldade seguinte: a distância entre os dedos 4 e 1 (entre o lá bemol grave e o agudo) que é o limite para mãos pequenas, nesta região do braço.

ex. 130 - Pequena peça modal - III - guitarras 1 e 2 - C

Nos compassos 23 e 24 do exemplo que acabámos de ver, as guitarras respondem à flauta e ao piano com uma melodia em semicolcheias. Esta é provavelmente a passagem mais difícil da peça. As dificuldades residem, primeiramente, ao nível da leitura de notas – devido à quantidade inesperada

de alterações – e em segundo lugar, ao nível da técnica – pois são empregues padrões de escalas. Por esse motivo, escolhemos distribuir o gesto pelas duas partes de guitarra, reduzindo a carga de cada aluno.

A melodia de ERA AINDA PEQUENINA, de acordo com a transcrição de Lopes-Graça, tem uma característica peculiar que consiste no uso alternado das notas dó natural e dó sustenido, o que resulta numa ambiguidade modal. Através do exemplo 131, podemos verificar que essa característica melódica foi aproveitada para a elaboração dos acordes iniciais da nossa peça. Simultaneamente, uma vez que a melodia começa em anacrusa para a nota lá mas vai acabar na nota mi, criando assim outra ambiguidade modal, decidimos utilizar o si bemol para enfatizar essa ambiguidade, definindo o modo frígio. Acabámos por ter, desta forma, três movimentos de meio-tom, nestes acordes iniciais: dó sustenido/dó natural, mi/fá, e lá/si bemol.

Em termos de escrita guitarrística, podemos comprovar o uso de elementos já utilizados nas primeiras duas peças, a saber: cordas soltas, notas pisadas no âmbito dos primeiros três trastos (um dedo de cada vez) e colcheias em notas repetidas.

The image shows a musical score for the introduction of 'Era ainda pequenina'. It consists of three staves: Guitarras I, Guitarras II, and Piano. The music is in 6/8 time and begins with a mezzo-piano (mp) dynamic. Guitarras I plays a melodic line starting with a dotted quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and a dotted quarter note Bb4. Guitarras II plays a rhythmic accompaniment of eighth notes G4, A4, B4, and a dotted quarter note Bb4. The Piano part features a right-hand melody of quarter notes G4, A4, B4, and Bb4, with a left-hand accompaniment of quarter notes G3, A3, B3, and Bb3.

ex. 131 - Era ainda pequenina - introdução

No compasso 10 do exemplo seguinte (ex. 132), podemos observar a falsa relação criada entre as notas sol natural (flauta, guitarras 2 e piano) e sol

sustenido (guitarras 1), coerente com as características harmónicas definidas na introdução. Não deixemos de observar também o acorde de tipo 6^a francesa (embora no estado fundamental) do segundo tempo do compasso 11, que cria uma dupla atracção por meio tom à nota mi.

Tal como referimos acima, esta peça contém a intercalação de um compasso $\frac{5}{8}$ no seio de uma estrutura em $\frac{6}{8}$, o que constitui um grande desafio musical para alunos dos primeiros graus de ensino. Na nossa opinião, é graças à energia do ritmo pontuado, realizado por todos os instrumentos, que a alteração da métrica surte efeito (compasso 10).

ex. 132 - Era ainda pequenina - A

No exemplo que temos em seguida (ex. 133), podemos ver uma escrita imitativa, onde o tema passa por todos os instrumentos (guitarras > piano > flauta > piano - 2^a frase). A melodia das guitarras é dobrada à oitava ou, quando não é possível, ao unísono. Efectivamente, tivemos o cuidado de não ultrapassar o âmbito do III^o trasto – note-se mesmo que, no final da melodia (notas dó sustenido, lá), existe uma troca de funções entre guitarras 2 e piano, para evitar tocar o dó sustenido grave, no IV^o trasto da corda lá.

Esta secção termina com um motivo do tema realizado no registo grave do piano, harmonizado pelas guitarras, sendo pedido um carácter misterioso.

The image shows a musical score for 'Era ainda pequenina - B'. It consists of two systems of staves. The first system (measures 13-17) includes Flute (Fl.), Guitar 1 (Gtr.1), Guitar 2 (Gtr.2), and Piano (Pno.). The Flute part starts at measure 13 with a dynamic of *p* and a key signature change to 6/8. The Guitars and Piano parts have dynamics of *mf* and *f*. The second system (measures 18-22) includes the same instruments. The Flute part has a *rall.* marking. The Guitars and Piano parts have dynamics of *mp* and *p*, and the Piano part is marked *misterioso*.

ex. 133 - Era ainda pequenina - B

No exemplo 134, mostramos a primeira parte da PEQUENA PEÇA ATONAL. A linguagem que utilizamos na escrita desta peça tem muitas características em comum com outras peças que mostraremos mais adiante, no âmbito do repertório de concerto. Nomeadamente, são bem visíveis nesta peça relações de distâncias intervalares e de durações rítmicas. Devemos confessar que gostamos muito de trabalhar sobre essas relações, assim como a influência positiva que Christopher Bochmann exerceu em nós, nesse campo.

Analisando os gestos das guitarras, vemos que envolvem cordas soltas para ganho de ressonância e de conforto da mão esquerda. Um aspecto da escrita que salta à vista é a alternância entre tempo e contra-tempo, o que, na

realidade, não corresponde à forma como esta música é ouvida. Com efeito, e como já referimos, não existe a hierarquia clássica entre tempo forte e tempo fraco, nesta linguagem. Todavia, pensamos que os alunos beneficiam com a abordagem a esta linguagem, a partir de um código que eles já conhecem.

Moderato, espressivo ♩ = 94

The musical score is for a piece titled "Pequena peça atonal - primeira parte". It is in 4/4 time and marked "Moderato, espressivo" with a tempo of ♩ = 94. The score is divided into two systems. The first system includes parts for Flute (Flauta), Guitars I (Guitarras I), Guitars II (Guitarras II), and Piano (Piano). The Flute part starts with a dynamic of *mp* and has a crescendo to *f* and then back to *mp*. The Guitars I and II parts have dynamics of *mp* and *mf*. The Piano part has dynamics of *p*, *f*, *pp*, and *mp*. The second system continues with the Flute, Guitars I, Guitars II, and Piano parts. The Flute part has dynamics of *mf*, *ff*, *f*, and *pp*. The Guitars I and II parts have dynamics of *f*, *ff*, *mp*, and *pp*. The Piano part has dynamics of *f*, *ff*, *mp ff*, and *pp*. Performance instructions include "frullato" for the Flute and "m.e." for the Piano.

ex. 134 - Pequena peça atonal - primeira parte

Ainda neste exemplo, podemos comprovar a presença dos efeitos que tínhamos mencionado, designadamente: *frullato* ou *flutterzunge* (compasso 6); acentuação em *tutti* (compasso 7); sucessão de eventos alternados aos níveis da

instrumentação (guitarras / piano), da dinâmica (*mp* / *ff*), do registo (grave / agudo – extremos, no piano), e do timbre (*pizz. alla Bartók*, nas guitarras) (compasso 8). Gostaríamos de assinalar também os acordes de três sons, em cada guitarra, dos compassos 7 e 9. Tratam-se de combinações harmónicas de seis sons impossíveis de obter numa só guitarra, salvo através do uso de *scordatura*.

No exemplo 135, temos um gesto vigoroso que consiste no clímax da peça. No compasso 15, as frases de ambas as partes de guitarra implicam duas digitações fixas de mão esquerda (três notas + duas notas), envolvendo uma pequena deslocação da mão entre a II^a e a I^a posição. No compasso 16, ambas as guitarras desempenham um salto – na primeira, o salto dá-se para a XI^a posição, ao passo que na segunda, o salto é para a VI^a posição. A nota mais aguda das guitarras 1 (sol bemol) encontra-se dentro do âmbito de um quádruplo, na XI^a posição. Porém, tendo em conta que essa nota se situa na zona da escala que fica sobre o tampo, alguns alunos demonstraram dificuldade em realizá-la. Assim, efectuámos o *divisi* opcional que vemos na partitura, adicionando uma nota (mi bemol) coerente com a lógica intervalar do gesto.

The musical score for Example 135 consists of four staves. The top staff is for Flute (Fl.), the second and third staves are for two Guitars (Gtr.), and the bottom staff is for Piano (Pno.). The score begins at measure 15. The Flute part features a 'molto accel.' marking and a 'Tempo I' marking with a quarter note equal to 94. The Guitars part includes dynamic markings of *mp*, *ff*, *fff*, and *f*. The Piano part includes dynamic markings of *m.d.*, *m.e.*, and *fff*. The score includes fingerings, a 'divisi' marking for the guitar, and various articulation marks like accents and slurs.

ex. 135 - Pequena peça atonal - final da segunda parte

Esperamos que esta primeira abordagem à composição para guitarra, num contexto de dificuldade verdadeiramente reduzida, seja considerada de utilidade para o leitor, no sentido da perspetivação das possibilidades de escrita idiomática.

Confiamos que o aumento progressivo dos desafios técnicos e musicais, na sucessão das várias peças, bem como a descrição que fizemos dos mesmos, possam contribuir para ampliar o conhecimento das mesmas possibilidades. Certamente, o relato do surgimento de dificuldades específicas, em situação de ensaio, assim como das soluções encontradas, será um contributo para quem tiver interesse ou necessidade de compor para jovens guitarristas.

5.2 - Repertório de concerto

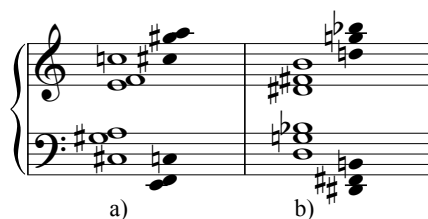
5.2.1 - Sistema musical: estruturas intervalares e ergonomia

Quando se escreve música tonal (ou modal) para guitarra, é necessário ter em conta que algumas tonalidades funcionam melhor que outras, neste instrumento. Mas ao escrever música num sistema atonal, no qual por definição se elimina o conceito de tónica, como deveremos fazer para tirar o melhor partido das potencialidades do instrumento? Esta é a primeira questão que nos colocamos, no âmbito do presente capítulo.

Existem vários sistemas de música não tonal, desde os seriais mais rígidos até outros não seriais e, portanto, mais complacentes para com eventuais polarizações modais. O sistema que gostamos de utilizar situa-se nesta segunda categoria, como veremos. Independentemente da rigidez do sistema utilizado, e tentando responder à pergunta que formulámos acima, pensamos que é sempre possível planificar uma obra por forma a tirar algum partido das cordas soltas, o que consiste num aspecto fundamental para uma escrita idiomática para guitarra. De resto, num sistema onde as estruturas intervalares (mais do que os processos seriais) tenham uma importância fulcral, a elaboração de tais estruturas deve procurar ir ao encontro da ergonomia da mão esquerda, independentemente da possibilidade de utilizar cordas soltas. Isso permitirá que tais estruturas sejam eficazes em qualquer transposição.

No cerne da nossa linguagem musical, para além das mencionadas relações de intervalos e de durações, está também o conceito de **campo harmónico simétrico**. Esse conceito baseia-se na sobreposição sucessiva de uma estrutura vertical de intervalos. No exemplo 136, estão os principais campos harmónicos utilizados na peça SYMMETRIC FIELDS – a primeira em que usámos este conceito e cujo nome lhe faz jus. Como se torna evidente pela observação deste exemplo, algumas dessas estruturas verticais que gostamos de usar permitem que, após determinado número de replicações, se atinja a distância de duas ou mais oitavas. Usamos também outras estruturas que nunca permitem esse atingimento, como as que iremos ver mais à frente, nos exemplos

154 e 155, a não ser ao cabo de 12 replicações e ao longo de 13 oitavas, de que a guitarra, obviamente, não dispõe. Independentemente deste facto, a própria replicação de uma estrutura vertical cria uma espécie de equivalência de oitava. Mais concretamente, falamos da equivalência entre a oitava de uma escala heptatónica e o intervalo de replicação da estrutura em causa. Por exemplo, as estruturas de SYMMETRIC FIELDS têm a sua equivalência de oitava à distância de 8 meios-tons (daí resulta que 3 replicações atinjam a dupla oitava), ao passo que as dos exemplos 154 e 155 se replicam a cada 13 meios-tons. Este é um dos aspectos que possibilita a inclusão de características modais na nossa linguagem, mantendo uma coerência de pensamento intervalar.



ex. 136 - *Symmetric fields* - principais campos harmónicos

Do ponto de vista da adequação destes campos harmónicos à ergonomia da mão esquerda, podemos ver, no exemplo 137, uma realização guitarrística da estrutura *a)*, começando com o intervalo de 7 meios-tons e com uma densidade de quatro sons. Com o apoio do esquema do exemplo 138, podemos constatar que a estrutura pode ser realizada com facilidade nas cordas mais agudas da guitarra (em cordas mais graves também é possível, mas com menor grau de conforto, pois implica extensão). Todavia, se a estrutura de quatro sons se iniciar com o intervalo de 1 meio-tom (sobrepondo os intervalos de 1+7+1 meios-tons), a realização estritamente em cordas pisadas seria muito difícil (recorde-se o que foi dito na secção 3.1.2, a propósito da sobreposição de intervalos pequenos). Por outro lado, versões com três sons, sobrepondo os intervalos de 1 e 7 meios-tons, seja por que ordem for, funcionam bem em qualquer grupo de cordas.



ex. 137 - *Symmetric fields* - acorde a)



ex. 138 - *Symmetric fields* - acorde a) - digitação

Nos exemplos seguintes (ex. 139 e 140), temos uma realização guitarrística da estrutura *b)*, igualmente começando com o intervalo maior e com uma densidade de quatro sons. Neste caso, em comparação com o anterior, podemos constatar que é necessário menos um dedo para a realização. Isso deve-se à possibilidade de empregar a meia-barra nas primeiras duas cordas. Com base apenas nesse facto, podemos concluir que o acorde *b)* é mais ergonómico que o acorde *a)*. Logo, podemos inferir que uma peça estruturada a partir do campo harmónico *b)* terá mais hipóteses de ser bem sucedida em termos da ergonomia inerente às digitações dos acordes.



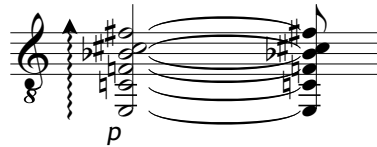
ex. 139 - *Symmetric fields* - acorde b)



ex. 140 - *Symmetric fields* - acorde b) - digitação

Na peça *ESQUISSO*, utilizámos um campo harmónico derivado do acorde *b)*, que vimos nos exemplos anteriores. Um dos acordes principais da peça

encontra-se transcrito no exemplo que se segue (ex. 141). Podemos constatar, pelo esquema do exemplo 142, que os dedos 2, 3 e 4 se encontram em disposição transversal, junto ao dedo 1, em meia-barra. A distância contraída entre os dedos 1 e 4 não é uma situação muito confortável, porém, é exequível.



ex. 141 - Esquisso - acorde principal



ex. 142 - Esquisso - acorde principal - digitação

No acorde que acabámos de ver, temos intervalos de 3, 5 e 8 meio-tons, para além dos intervalos resultantes – por exemplo, o intervalo de 13 meios-tons entre o mi grave e o fá tocado na quarta corda. Se observarmos o início de Esquisso (ex. 143), vemos que a maioria das notas usadas pertence ao acorde do exemplo anterior, mas vemos também que aquelas que não pertencem relacionam-se com as restantes pelas mesmas distâncias intervalares. Além disso, das três notas que constam para além das que integram do acorde, duas coincidem com cordas soltas.



ex. 143 - Esquisso - início

Em MÚSICA PARA GUITARRA, MARIMBA E ELECTRÓNICA (ex. 144), utilizámos algumas estruturas intervalares influenciadas pelo acorde *a*), de SYMMETRIC FIELDS. Porém, pode ver-se no compasso 5 deste exemplo que o intervalo de meio-tom é aqui usado em ambos os sentidos, por forma a desvincular o campo harmónico da sua simetria original.

A mesma estrutura intervalar foi usada no início de SONATA PER CHITARRA, sem quebrar a simetria (ex. 145). Repare-se que há notas em comum com MÚSICA PARA GUITARRA, MARIMBA E ELECTRÓNICA, designadamente, as últimas quatro fusas do quinto compasso (ré, sol, fá#, si). Em SONATA PER CHITARRA, escolhemos essas notas para podermos tirar partido da corda solta sol e do harmónico ré.

ex. 144 - Música para guitarra, marimba e electrónica - início

ex. 145 - Sonata per chitarra - I. Con spirito - início

No exemplo 146, podemos apreciar a realização do referido campo harmónico simétrico, em grupos de três sons.

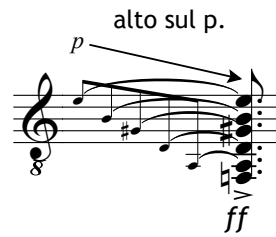
ex. 146 - Sonata per chitarra - I. Con spirito - campo harmónico simétrico, em grupos de três sons

A peça INVISIBLE FABRIC utiliza algumas estruturas intervalares derivadas do intervalo de 7 meios-tons e da sua divisão em dois intervalos de 4+3 meios-tons. Além disso, é dado grande relevo ao intervalo de 23 meios-tons, que dá início à peça (ex. 147) e é utilizado em quase todas as secções da mesma. Se observarmos os últimos dois gestos do exemplo 145, apercebemos que esse intervalo foi importado de SONATA PER CHITARRA, onde ele aparece no contexto do campo harmónico simétrico que vimos.

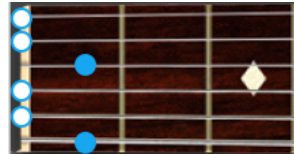
Moderato ♩ = 90

ex. 147 - Invisible fabric - início

Nos exemplos 148 e 149, vemos a transcrição de um acorde cujas notas extremas estão à distância de 23 meios-tons. Nesta situação específica, o acorde é realizado com quatro cordas soltas, sendo facilmente transponível com o recurso à barra.

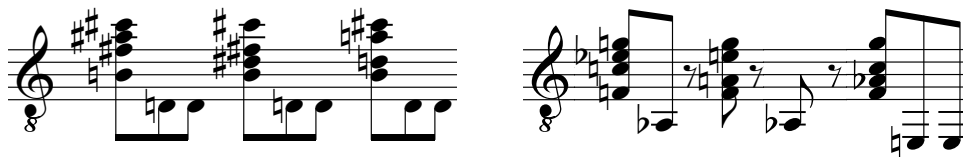


ex. 148 - Invisible fabric - Tranquilo - acorde



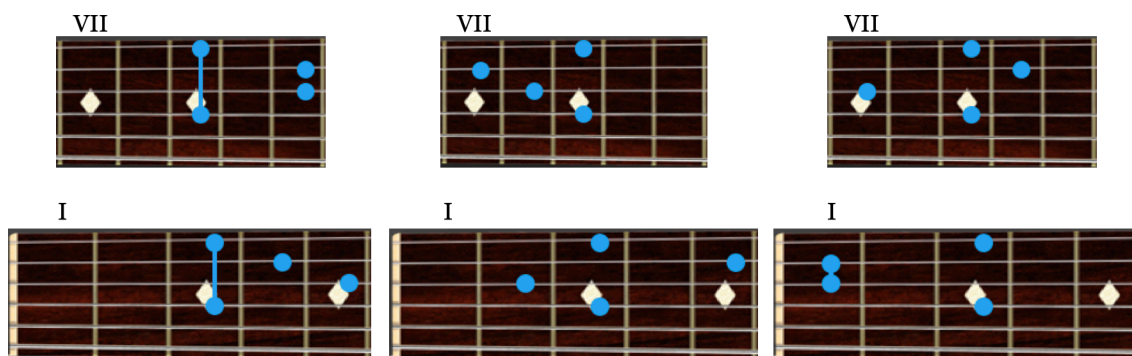
ex. 149 - Invisible fabric - Tranquilo - acorde (digitação)

Nesta peça, existe uma secção inteiramente feita com base em acordes de quatro sons, construídos com intervalos de 3, 4 e 7 meios-tons (um de cada). O processo aplicado, para além da transposição (que não vemos no exemplo 150) consiste em inverter os intervalos, partindo da mesma nota, colocando em cima o intervalo que estava em baixo (ou vice-versa). Assim, os três primeiros acordes do exemplo consistem em inversões de *a*), ao passo que os três últimos são inversões do acorde *d*), que por sua vez consiste numa permutação de *a*).

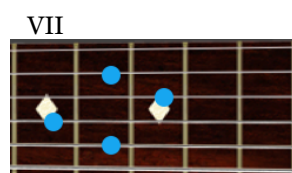


ex. 150 - Invisible fabric - Con moto - à esquerda: acordes a), b), c) - à direita: acordes d), e), f)

Analisando as digitações destes acordes (ex. 151), podemos concluir que todas as possibilidades são exequíveis nas primeiras quatro cordas, com um grau de conforto bastante satisfatório. A única excepção será o acorde *e*) que se torna muito mais fácil quando realizado nas quatro cordas interiores (ex. 152).



ex. 151 - *Invisible fabric* - *Con moto* - em cima: acordes a), b), c)
 - em baixo: acordes d), e), f)

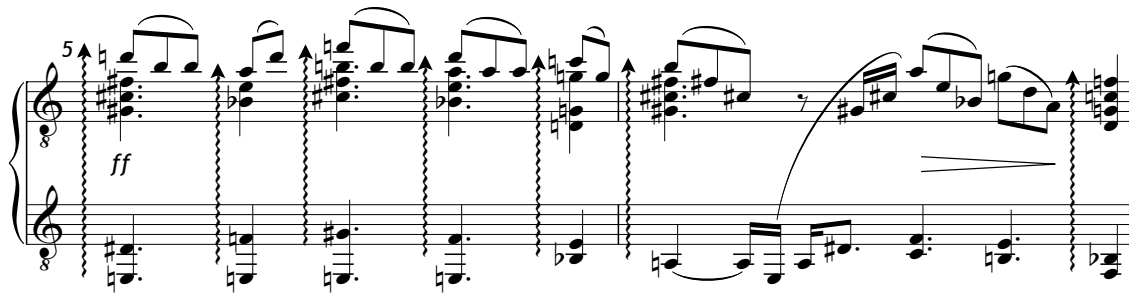


ex. 152 - *Invisible fabric* - *Con moto* - acorde e) - realização nas quatro cordas interiores

De resto, todas estas combinações intervalares podem ser executadas em qualquer grupo de quatro cordas contíguas, com maior ou menor grau de conforto. E como não implicam o uso de cordas soltas, podem ser tocadas ao longo de todo o braço da guitarra, em todas as transposições.

Na secção seguinte, analisaremos em maior detalhe o contexto de onde foram retirados os acordes que acabámos de ver.

Vejamos agora o excerto que utiliza as referidas estruturas que se replicam à distância de 13 meios-tons (ex. 153). Trata-se do terceiro andamento de SONATA PER CHITARRA, que foi composto com base em dois campos harmónicos contrastantes. O campo harmónico principal (ex. 154) é formado pela sobreposição dos intervalos de 3+2+3+3+2 meios-tons e tira partido das duas cordas mais graves soltas, bem como da mais aguda. Por sua vez, o campo harmónico secundário (ex. 155) é formado por todas as notas que estão no intervalo das que formam o principal. O resultado é uma estrutura vertical formada pelos intervalos de 1+2+2+1+2+1+2+2 meios-tons.



ex. 153 - Sonata per chitarra - III. Danzabile



ex. 154 - Sonata per chitarra - III. Danzabile - campo harmónico principal



ex. 155 - Sonata per chitarra - III. Danzabile - campo harmónico secundário

Devemos dizer que, em muitos aspectos da composição deste andamento, o nosso pensamento foi maioritariamente modal. Com efeito, partimos de uma estrutura pensada em termos intervalares mas acabámos por desenvolver o contorno melódico, assim como o encadeamento de acordes, com base em escolhas de “graus” da estrutura implementada, como se fossem graus de uma escala.

Ao nível do ritmo (ex. 153), note-se que o compasso escolhido tem uma relação directa com a estrutura do campo harmónico principal. De facto, cada compasso tem 13 colcheias, agrupadas da mesma forma que a estrutura dos intervalos, ou seja: 3+2+3+3+2. Mais uma vez, esta planificação quantitativa do compasso acabou por dar origem a um pensamento rítmico de características qualitativas.

No exemplo dado, podemos ainda observar que a alternância entre os campos harmônicos principal e secundário, dentro do compasso, é igualmente feita de acordo com um pensamento modal, como se se tratasse da alternância entre tónica e dominante. Especificamente, os acordes construídos com as notas do campo secundário podem ser encontrados mesmo antes da barra de compasso – no último tempo do compasso 5 e nos dois últimos do compasso 6.

Resta-nos referir que a opção da escrita em pauta dupla teve a ver com o carácter polifónico deste andamento – algo que não é muito evidente neste exemplo, mas que teremos oportunidade de apreciar no âmbito da secção 5.2.4.

No final desta sonata (ex. 156), criámos um momento reexpositivo, onde os gestos iniciais do primeiro andamento (ver ex. 145) aparecem perfeitamente integrados nas harmonias da estrutura secundária. Além disso, lográmos estabelecer uma relação entre o contorno intervalar desses gestos com o contorno de carácter modal que esteve na base de parte significativa do terceiro andamento.

45 **H** tempo I. *mp* *ff* *mp* *mf* *sffz* *pp*
sul pont. *sul tasto* *nat.*

47 *pp* *f*
pizz.

ex. 156 - Sonata per chitarra - III. Danzabile - final

5.2.2 - Acordes: legato e ressonâncias

Analisemos agora algumas passagens focando-nos na problemática da ligação entre acordes, e do papel que as ressonâncias desempenham nesse âmbito.

O primeiro exemplo que temos (ex. 157) foi retirado de *ESQUISSO*. Esta passagem começa com o acorde que vimos no exemplo 141, seguido por um apontamento contrapontístico suportado por duas notas longas do acorde anterior. Recordando o esquema do exemplo 142, constatamos que todos os dedos estão ocupados na realização do acorde. Então, para desempenhar o apontamento é necessário libertar dedos. Assim, o mi grave (corda solta), ao ser articulado sozinho, assume um papel importantíssimo, na medida em que permite o reajuste dos dedos, evitando sentir-se a quebra de som. A meia-barra é mantida, pois além de servir para o fá sustenido, servirá para o ré bemol do último acorde que vemos no exemplo. O dedo 2 ficará encarregue do si bemol (se fosse usado o dedo 3, seria mais difícil para o dedo 4 realizar o lá agudo – dois trastos de distância). Finalmente, para realizar o dó, o dedo 3 colocar-se-á numa corda mais grave que o dedo 2, no mesmo trasto – o que constitui uma exceção à regra que enunciávamos no capítulo III. Concluído este apontamento, os dedos ficam em posição para o acorde seguinte e todas as ressonâncias são aproveitadas.



ex. 157 - Esquisso - acordes e apontamento contrapontístico

O exemplo 158 mostra-nos uma passagem de *MÚSICA PARA GUITARRA, MARIMBA E ELECTRÓNICA*, onde três acordes com digitações sem dedos em comum são realizados em posições diferentes do braço do instrumento, a saber:

1ª, 5ª e 2ª. O *legato* entre os acordes é conseguido unicamente graças à ressonância da corda solta ré, que é comum a todos.

Adagio ♩ = 60

23

4/8

C

p

3

4

3

ex. 158 - Música para guitarra, marimba e electrónica - I. Con moto - C

Na primeira pauta que vemos no exemplo 159, retirado da peça INVISIBLE FABRIC, temos a sensação de *legato* entre os acordes garantida pela sustentação da corda solta mi. Para ajudar, os primeiros dois acordes partilham a mesma digitação e os dois seguintes usam mais cordas soltas. Relativamente à ligação entre o gesto inicial de quatro fusas e o primeiro acorde, tendo em conta que a última fusa será certamente tocada pelo dedo 2, torna-se conveniente usar o mesmo dedo para o ré do primeiro acorde. Note-se que a primeira escolha para o ré seria o dedo 3, a fim de evitar a extensão. Havendo a possibilidade de utilizar qualquer um dos dedos, a escolha final será do guitarrista.

dolce

nat.

fff

p

=f

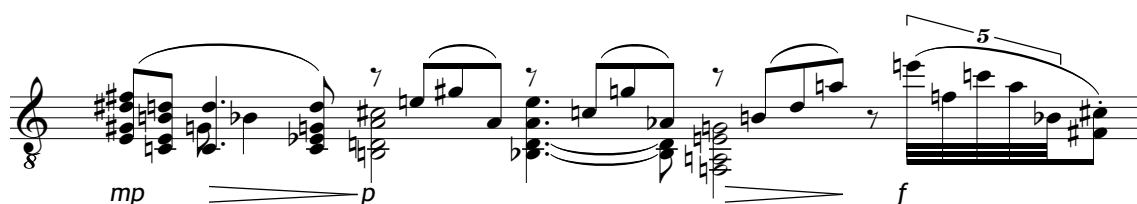
mf

ex. 159 - Invisible fabric - final de Moderato

Quanto à segunda pauta deste exemplo, existe uma dificuldade que se prende com os dois primeiros acordes. Ambos são realizados em disposição transversal, mas enquanto que o primeiro (lá-mi-sol-ré) não implica nenhuma extensão, o segundo (sol#-ré#-fá#-ré) vai obviamente implicar. O problema é

que, sendo a nota ré tocada pelo dedo 4, não é este dedo que se vai afastar dos restantes mas sim o contrário. Tecnicamente, tal não é fácil mas é realizável, sendo que o eventual corte de som entre os dois acordes poderá ser compensado com a sustentação do ré agudo e do mi grave. Os acordes seguintes, para além de utilizarem várias cordas soltas, empregam muitas vezes os mesmos dedos sobre as mesmas cordas.

Na passagem seguinte (ex. 160), existe um acorde que foi reescrito para evitar que todos os dedos mudassem de corda. Trata-se do terceiro acorde que, originalmente, tinha as quatro notas (dó, sol, si bemol e ré) tocadas em simultâneo. A nova escrita, ao aproveitar a corda sol para realizar duas notas (uma de cada vez), possibilitou a manutenção do dedo 2 sobre a corda ⑤, ao longo dos primeiros quatro acordes. A passagem acabou por beneficiar de mais um elemento de interesse contrapontístico.



ex. 160 - Invisible fabric - Lento

No enquadramento que vemos em seguida (ex. 161), os acordes são intercalados com baixos repetidos, por vezes separados por pausas. No entanto, note-se que há momentos em que não se pretende essa separação. Esses momentos coincidem com o processo de inversão dos acordes que analisámos anteriormente (ex. 150 e 151). Repare-se que coincidem também com a utilização de cordas soltas no baixo, aspecto que possibilita total liberdade de movimentos dos dedos para a realização das diferentes digitações dos acordes, sem interrupção de som.

Con moto ♩ = 120

ex. 161 - Invisible fabric - Con moto

No exemplo 162, vemos uma troca de funções, face ao exemplo anterior. Onde tínhamos o acorde, passa a estar só uma nota de registo médio (sempre a mesma) em corda solta e, no lugar do baixo repetido, passamos a ter um acorde no registo grave (que também é repetido). Vemos também dois acordes acentuados, no registo agudo, que conferem interesse à passagem, pelo efeito surpresa. Outro efeito surpresa consiste no arpejo encadeado com um acorde, que vemos quase no fim do exemplo. Este gesto de virtuosidade só é funcional porque, em primeiro lugar, o arpejo utiliza uma digitação fixa e, em segundo, a nota comum entre o arpejo e o acorde seguinte pode ser pisada pelo mesmo dedo (neste caso o dedo 2) que serve de eixo, ou fulcro, ao movimento dos restantes dedos.

ex. 162 - Invisible fabric - Con moto

5.2.3 - Campanelas e agilidade

Na presente secção, iremos ver alguns exemplos de gestos de agilidade no repertório que temos composto para guitarra. Em grande parte desses gestos, houve a preocupação de evitar realizar duas notas de seguida na mesma corda, procurando utilizar sempre que possível digitações fixas de mão esquerda. Em determinadas situações, recorreremos também ao ligado de mão esquerda.

No exemplo 163, podemos ver três gestos de grande agilidade, retirados da peça Esquisso. O primeiro utiliza um arpejo com digitação fixa de mão esquerda (três primeiras notas), seguido de um ligado descendente para corda solta, e termina num fá sustenido *fortississimo* na corda mais grave, ao qual se sobrepõe um *tremolo* realizado em duas cordas. O segundo e o terceiro derivam do primeiro e são quase idênticos entre si. São um exemplo claro de *campanelas*. A alternância entre corda pisada e corda solta é constante e regular, facto esse que facilita bastante o trabalho da mão direita, permitindo assim grande velocidade.

ppp
③
④
③ ④ ⑤ ⑥ ⑦
*
*
fff mf fff f fff sfz

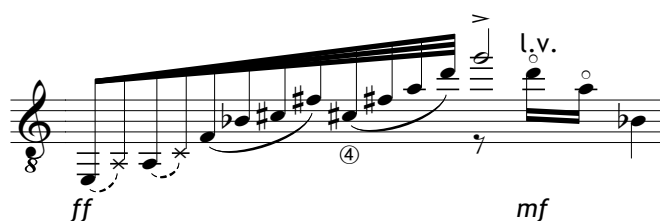
ex. 163 - Esquisso - campanelas

Devemos confessar que, originalmente, estes gestos tinham sido escritos com ligados de mão esquerda para corda solta. Na verdade, foi o guitarrista Dejan Ivanovich quem nos deu a sugestão de mudar para *campanelas*, bem como outras excelentes sugestões para esta peça, apresentada no âmbito do mencionado 2º Curso Aranda (Junho 2010). Uma delas foi a forma de realizar o *vibrato* indicado neste exemplo. Nós pedíamos um *vibrato* transversal e a sugestão de Ivanovich foi a de realizar como um “trilo de meio-tom feito com o mesmo dedo da mão esquerda, deslizando longitudinalmente” (de acordo com a

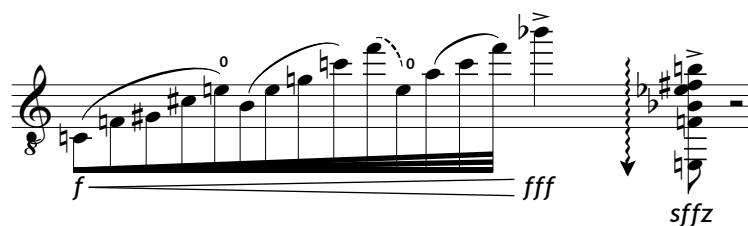
legenda que incluímos na partitura). O efeito é ruidoso e dramático. Para terminar em força, temos um *pizzicato alla Bartók*, seguido de um ligado ascendente, partindo de corda solta.

Seguem-se dois gestos em *accelerando* (ex. 164 e 165) derivados do acorde que vimos no exemplo 141. No primeiro caso, o gesto inicia-se com dois ligados ascendentes partindo de corda solta, formando uma estrutura simétrica de intervalos de 5+3+5 meios-tons (até à nota fá). Essa estrutura é replicada a partir da nota fá e, em seguida, a partir da nota dó sustenido (ambas na corda ④), usando a digitação que vimos no exemplo 140. A notação em “x” usada para os ligados ascendentes serve para indicar que estes devem ser feitos de forma ruidosa (o que naturalmente acontece, à dinâmica indicada). O gesto termina com harmônicos naturais aflorados com a técnica de mão direita.

No segundo caso, a corda mi^① solta é aproveitada para realizar as mudanças de posição. O primeiro mi vem na sequência do primeiro arpejo de mão direita, com digitação fixa de mão esquerda. O segundo surge a partir de um ligado descendente. Finalmente, o último acorde da peça consiste na transposição do acorde do exemplo 141, mantendo o mi^⑥ grave. O ataque deste acorde, em *rasgueo* descendente, a ser realizado com a unha do polegar (opção que deixamos ao critério do guitarrista), surte um efeito verdadeiramente estridente.



ex. 164 - Esquisso - gesto em *accelerando*



ex. 165 - Esquisso - gesto final

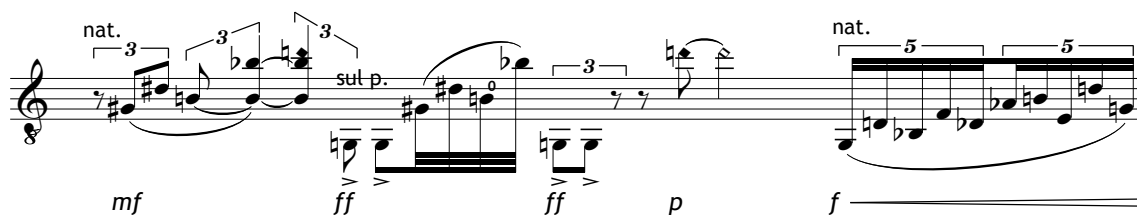
Na peça INVISIBLE FABRIC, escrevemos vários gestos semelhantes ao que encontramos no exemplo 166. Este percorre um âmbito de quase 3 oitavas, de uma forma muito veloz. Baseia-se no aproveitamento das cordas soltas mi⁶ – que serve de partida para um ligado de mão esquerda –, ré⁴ – que permite a mudança de posição para a digitação fixa das três notas seguintes – e mi¹ – que permite o salto para o ré agudo.



ex. 166 - Invisible fabric - Moderato

As primeiras quatro notas do exemplo 167 já apareceram no contexto do exemplo 159. Neste caso, é adicionado um harmónico realizado na corda ③. O gesto é depois repetido em fusas, sem o harmónico, que é feito posteriormente. Note-se que, neste gesto, apesar do contorno melódico não ser linear, a ordem das cordas a serem tocadas é (④-③-②-①). Isso traduz-se numa fórmula de arpejo de mão direita muito eficaz. Devido ao aproveitamento da corda solta si, é também possível preparar com algum grau de antecipação a nota sol grave, que sucede as fusas.

No final deste exemplo, vemos um gesto baseado nos intervalos +7 e -4, havendo lugar a duas permutações de notas, que possibilitam o surgimento de intervalos diferentes. A grande vantagem da troca efectuada, sob o ponto de vista do idiomatismo, é que a seguir ao último sol – corda solta – há um salto para a VI^a posição, que fica facilitado.



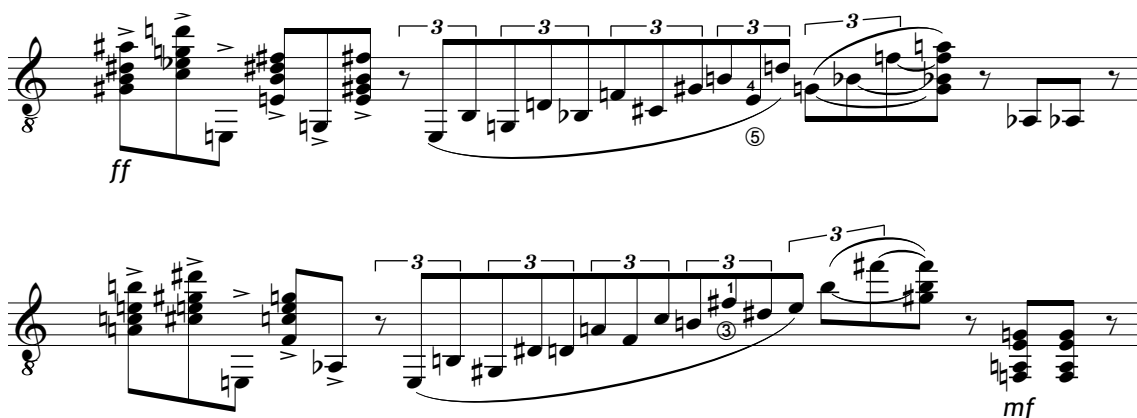
ex. 167 - Invisible fabric - Moderato

No exemplo 168, encontramos um gesto baseado no gesto do exemplo 166, intercalado na secção de acordes que analisámos atrás. A nota sol que incluímos antes do ré agudo deverá ser tocada na corda ②. Desta forma, o gesto fica com duas digitações fixas concatenadas pela corda mi solta e todas as notas são tocadas em cordas diferentes da nota anterior.



ex. 168 - Invisible fabric - Con moto

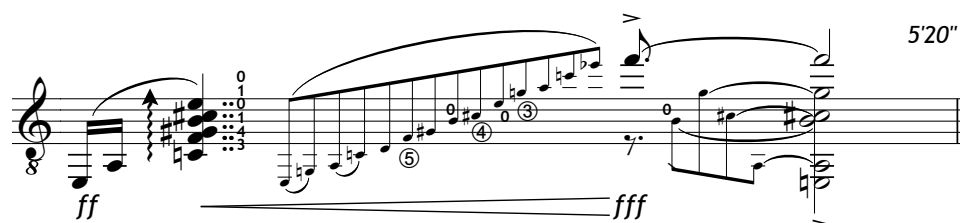
Vejamos agora, no exemplo 169, dois gestos baseados naquele que vimos no final do exemplo 167. No primeiro caso, a digitação foi alterada para permitir tocar a nota sol na corda ④, como base para um acorde formado pelos intervalos de 3+7+4 meios-tons (ver ex. 151, tipo c). No segundo, a estrutura intervalar é alterada, passando a incluir intervalos de 3 meios-tons e de 1 meio-tom. A mudança de posição do si (corda solta) para o fá sustenido coloca a mão esquerda numa posição que lhe permite alcançar com facilidade as notas agudas do final do gesto.



ex. 169 - Invisible fabric - Con moto

O gesto final de INVISIBLE FABRIC (ex. 170) tem pontos em comum com os gestos analisados nos exemplos 164 e 165, retirados da peça ESQUISSO.

Em primeiro lugar, vemos um acorde arpejado, construído a partir da estrutura harmónica de 5+3+5 meios-tons, à qual foram adicionadas as cordas soltas si e mi (o acorde é tocado na VIª posição). A estrutura resultante passa a ser a seguinte: 5+3+[3+2]+3. Seguidamente, vemos um gesto que percorre 3 oitavas e meio-tom, usando apenas intervalos de 3 e de 2 meios-tons. São utilizados ligados de mão esquerda a partir das cordas graves soltas, e *campanelas* na parte média do gesto. Finalmente, a conclusão do gesto tira partido das cordas soltas si, lá e mi grave, com notas pisadas nas restantes. Note-se que a ordem das cordas a serem tocadas é completamente linear, permitindo que todas as notas sejam arpejadas com a passagem de um só dedo.



ex. 170 - *Invisible fabric* - gesto final

O último andamento de MÚSICA PARA GUITARRA, MARIMBA E ELECTRÓNICA inicia-se com uma secção de guitarra solo, construída com base na técnica de arpejo de mão direita (ex. 171). A secção inicia-se e termina com um uníssonos realizado em três cordas diferentes. Após o primeiro uníssonos, em ré, os dedos que pisam as cordas ⑤ e ⑥ convergem para as notas mi bemol e dó sustenido, dando lugar a um *cluster* de meios-tons. Seguidamente, são trabalhadas outras combinações intervalares, usando sempre cordas soltas. Alguns arpejos incluem quatro cordas, em vez de três, criando a ilusão rítmica de atraso da pulsação. Este efeito foi inspirado pela obra *Continuum* para cravo, de Gyorgy Ligeti.

Podemos ouvir esta secção para guitarra solo, através da hiperligação do exemplo 172.

Vivo ♩ = 240 IV. Vivo

11 **A** **11/16** **f** **7/16**

2 **7/16** **3/16** **4/16**

4 **4/16** **3/16** **4/16**

7 **11/16** **3/16**

9 **3/16** **4/16** **7/16** **4/16**

12 **4/16** **3/16** **4/16**

15 **7/16** **p** **simile**

18 **3/16**

ex. 171 - Música para guitarra, marimba e electrónica - IV. Vivo - A

<http://www.youtube.com/watch?v=SZE4xDr0vgQ>

ex. 172 - Música para guitarra, marimba e electrónica - IV. Vivo - A (multimédia)

5.2.4 - Contraponto e outras texturas

Vejamos agora algumas propostas de escrita contrapontística, assim como de outras texturas.

O exemplo 173, mostra-nos um cânone invertido que utilizámos na peça ESQUISSO. Dos aspectos a realçar neste exemplo, o mais relevante é o uso do *glissando*. Efectivamente, a condução das vozes sai muito beneficiada com este recurso, nomeadamente, no que diz respeito à nota sol sustenido, comum às duas vozes. Sem *glissando*, e dada a natureza sonora da guitarra, seria difícil diferenciar os planos das várias ocorrências daquela nota. O *glissando*, para além de lograr uma ligação inequívoca da nota em questão a outra nota do seu respectivo plano musical, permite realizar cada sol sustenido na sua própria corda (plano superior: corda ③; plano inferior: corda ⑤), tirando partido da componente tímbrica. A deslocação da mão esquerda, inerente aos *glissandi* da voz inferior, resulta com especial eficácia porque as notas tocadas em simultâneo, na voz superior, são realizadas em cordas soltas.

Andante ♩=84

ex. 173 - Esquisso - cânone invertido

A secção lenta da peça INVISIBLE FABRIC utiliza uma textura contrapontística que podemos apreciar nos três exemplos que se seguem (ex. 174, 175 e 176,). O primeiro destes exemplos mostra-nos uma melodia e uma linha de baixo, onde a distância intervalar de 23 meios-tons (estruturante nesta peça, como já vimos) aparece por três vezes entre ambas as vozes.

O segundo exemplo (ex. 175) aproveita a melodia que acabámos de ver para realizar um cânone a duas vozes. Algumas durações da melodia original foram alteradas para uma melhor adaptação ao contexto imitativo, assim como

a penúltima nota, inserida no intervalo de 7 meios-tons original. Notas distanciadas por intervalos grandes tendem a perceber-se em planos distintos, sendo que o contrário também é verdade (distâncias pequenas tendem a perceber-se no mesmo plano). Como tal, a nota lá bemol que incluímos na voz superior tem a função de evitar que a nota fá seja percebida no plano do ré bemol, por estar perigosamente próxima deste.

Finalmente, no exemplo 176, temos o mesmo cânone com a voz superior dobrada em intervalos de 4 meios-tons.

Lento ♩ = 72

ex. 174 - Invisible fabric - Lento - contraponto

ex. 175 - Invisible fabric - Lento - cânone

ex. 176 - Invisible fabric - Lento - cânone com voz superior dobrada

Sabemos que na guitarra, a realização polifónica tem alguns constrangimentos. Por outro lado, melodias com distâncias intervalares tão grandes como a que mostrámos não contribuem para a percepção da

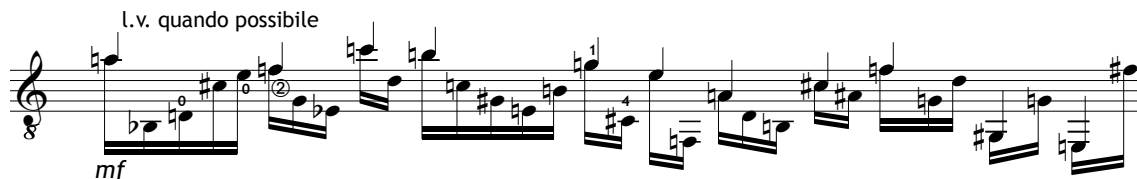
individualidade das vozes. Por esse motivo, no exemplo que acabámos de ver, escolhemos não aumentar o número de vozes individuais da trama polifónica, não deixando de alargar a textura geral, recorrendo ao aumento da densidade harmónica. O mesmo processo foi utilizado no terceiro andamento de MÚSICA PARA GUITARRA, MARIMBA E ELECTRÓNICA.

Nos excertos que apresentamos nos exemplos 177 e 178, procurámos obter uma textura plena de ressonâncias, com uma figuração contínua em semicolcheias e um campo harmónico em constante transformação, onde pudéssemos fazer sobressair uma melodia com câmbios de registo. Para tal, planificámos digitações muito simples de mão esquerda que pudessem interligar-se com facilidade, em proveito do *legato*, e que simultaneamente permitissem manter dedos fixos durante algum tempo, em benefício das ressonâncias. Obviamente, neste enquadramento, o emprego de cordas soltas é crucial. Contudo, o seu uso exagerado poderia comprometer o objectivo de criar um campo harmónico em permanente mudança.

Nestes exemplos extraídos de INVISIBLE FABRIC, o aspecto da manutenção de ressonâncias é especialmente importante para as notas da melodia. De resto, para fazer perceber a melodia no seio da textura, o guitarrista deverá dar-lhe relevo dinâmico e tímbrico.

Note-se ainda que o primeiro gesto do exemplo 177, que se inicia com o característico intervalo descendente de 23 meios-tons, é repetido em três transposições, no final do exemplo 178. De resto, foi este o gesto que deu origem ao acorde que vimos nos exemplos 148 e 149.

Allegro ♩ = 250
l.v. quando possibile



The musical notation for example 177 is written on a single staff in 8/8 time. It begins with a dynamic marking of *mf*. The piece is marked **Allegro** with a tempo of ♩ = 250. The notation consists of a series of chords and melodic lines, primarily using eighth and sixteenth notes. A first finger (1) is indicated on the first measure. The piece concludes with a final chord marked with a sharp sign (#).

ex. 177 - Invisible fabric - Allegro

ex. 178 - Invisible fabric - Allegro

No exemplo 179, podemos ver um excerto da última secção de INVISIBLE FABRIC, que contrasta com a secção anterior que acabámos de ver. Primeiramente, a textura passa a ser monódica, exceptuando alguns intervallos harmónicos que começam a surgir na segunda pauta do exemplo. Em segundo lugar, dá-se uma mudança de campo harmónico, que utiliza a estrutura simétrica de intervallos de 5+3 meios-tons. Por último, a indicação *sempre legato ma non-l.v.* diz-nos que o fraseado deve ser *legato* mas as ressonâncias características da textura anterior devem ser evitadas.

accel. Vivo ♩ = 320

sempre legato ma non-l.v.

ex. 179 - Invisible fabric - Vivo

No contexto que acabámos de ver, são explorados intervallos grandes que partem do campo harmónico estabelecido. Note-se que, quando o âmbito de cada gesto ultrapassa as duas oitavas e uma quarta (âmbito médio da mão esquerda), estão envolvidas cordas soltas. Quanto ao ritmo, são utilizadas

pausas que conferem interesse rítmico aos grupos de semicolcheias, criando contraste com a figuração contínua da secção anterior. As pausas são também importantes para permitir movimentações da mão esquerda que propiciam a velocidade de cada gesto.

Para finalizar, apreciemos a textura polifónica do último andamento de SONATA PER CHITARRA (ex. 180). Se olharmos para o primeiro compasso do exemplo (compasso 37), podemos contar cinco entradas, em vozes separadas. No que diz respeito à notação, percebemos agora a escolha da pauta dupla, mencionada anteriormente.

ex. 180 - Sonata per chitarra - III. Danzabile - F

Elaborar uma trama polifónica a várias vozes, na guitarra, não é tarefa fácil. A razão pela qual conseguimos momentaneamente ter cinco vozes em simultâneo, neste compasso, prende-se com o uso de cordas soltas – previstas na estruturação do campo harmónico. De resto, devemos observar que o motivo melódico, imitado pelas diferentes vozes, é extremamente simples: são três notas, em que a última é a repetição da anterior, prolongada. Normalmente, em

cada compasso, há apenas dois momentos com ataques coincidentes de notas, em que a primeira nota de uma determinada voz coincide com a última nota de outra voz. Esses momentos coincidem com a ligação dos tempos de duas colcheias aos seguintes. No entanto, esses momentos são importantes a percepção do contraponto enquanto tal (como vimos no final da *Passacaglia* de Britten – anexo I), por oposição a uma escrita de simples respostas motivicas alternadas. Por outro lado, a relativa leveza textural deste excerto permite não só a fluência do discurso musical, como também o discernimento da individualidade de cada voz.

5.2.5 - Harmônicos e outros efeitos

Os sons harmônicos, mais do que um efeito tímbrico, podem ser recursos muito úteis em determinados contextos, conforme teremos oportunidade de mostrar.

No exemplo 181, vemos uma passagem que explora vários harmônicos naturais, em combinação com sons ordinários e, no final do exemplo, harmônicos artificiais. Durante as primeiras 9 notas, é possível manter todos os sons em vibração (até que esgotem a sua energia cinética), senão vejamos: os harmônicos sol sustenido e dó sustenido são tocados nas duas cordas mais graves; os harmônicos mi e si são tocados nas duas cordas mais agudas; e os sons ordinários são tocados nas cordas do meio. A escolha das cordas para estes sons permite também que um dedo da mão esquerda possa alcançar o IV^o trasto e aflorar os harmônicos das cordas graves. Todavia, o guitarrista poderá preferir aflorá-los no IX^o trasto, com a técnica de mão direita. O harmônico sol agudo será tocado na corda ③, usada para a nota dó – que entretanto já deve ter cessado de vibrar.

Nesta peça (ESQUISSO), experimentámos diferenciar a notação dos harmônicos naturais daquela usada para os artificiais (pequeno círculo sobre a nota para os primeiros, losango para os segundos). Uma vez que ambas as simbologias são admissíveis para os harmônicos em geral, o contexto dá a perceber ao intérprete o significado da simbologia escolhida.

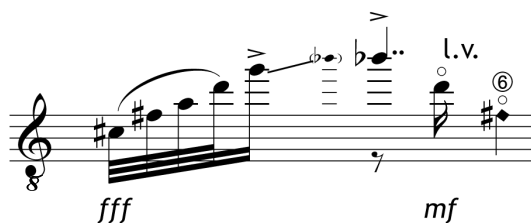
Por fim, chamamos a atenção para a indicação de *vibrato* sobre o último harmônico artificial. Como já tivemos oportunidade de referir, consideramos que este é um efeito muito próprio da guitarra.

Moderato ♩=108
l.v. sempre

mp

ex. 181 - Esquisso - terceira pauta

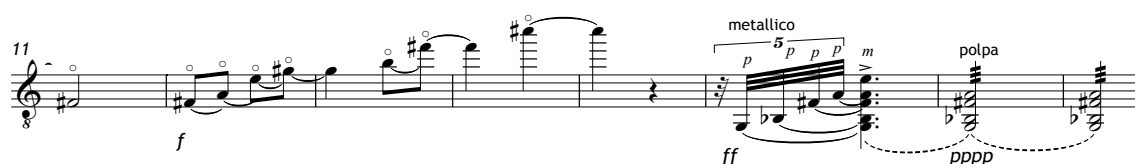
No exemplo 182, temos mais um excerto de ESQUISSO onde são utilizados harmónicos. Neste caso, os harmónicos devem ser executados enquanto soa um si bemol agudo. Observe-se também o *glissando* utilizado para abordar aquela nota. A notação utilizada mostra com clareza que a nota deverá ser rearticulada pela mão direita, após o *glissando*.



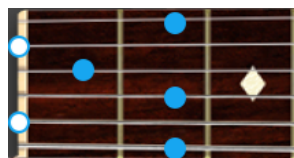
ex. 182 - Esquisso - quinta pauta (a)

Em MÚSICA PARA GUITARRA, MARIMBA E ELECTRÓNICA, não fizemos diferenciação entre os dois tipos de harmónicos, ao nível da notação. No exemplo 183, o contexto faz perceber que alguns dos harmónicos indicados são artificiais (por exemplo, o fá sustenido grave não existe enquanto harmónico natural – sem considerar *scordatura*) e que outros são naturais. Percebe-se também que cada harmónico deverá ser tocado numa corda diferente, à excepção do último, que partilha a mesma corda do penúltimo (e a mesma fundamental, também). Percebe-se, finalmente, que é possível manter uma digitação fixa de mão esquerda durante todo o gesto e que, como tal, todos os harmónicos devem ser aflorados com a técnica de mão direita. Podemos observar a referida digitação no exemplo 184. Note-se que, às cordas soltas, correspondem harmónicos naturais.

No final do exemplo 183, é arpejado um acorde, onde pedimos um timbre metálico, seguido do mesmo acorde em *tremolo* realizado com a polpa do dedo, o que resulta num eficaz contraste tímbrico.

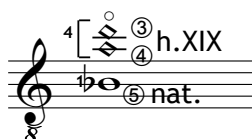


ex. 183 - Música para guitarra, marimba e electrónica - II. Andante - A



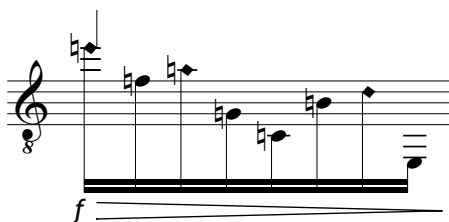
ex. 184 - Música para guitarra, marimba e electrónica - II. Andante - A - digitação fixa de gesto em harmônicos

Observemos agora o exemplo 185, retirado de ESQUISSO. Temos um acorde constituído por dois harmônicos naturais e um som ordinário. Como estes contextos são de alguma complexidade, e havendo possibilidade de ocorrerem dúvidas por parte do intérprete, quisemos indicar todas as informações possíveis: números de dedos (note-se o parêntesis recto que indica o grupo de notas a serem pisadas – ou, neste caso, a floradas – pelo mesmo dedo); números de cordas; indicação “nat.”, para o som ordinário (ou natural); e indicação “h.XIX”, definindo o trasto onde se aflora o harmónico.



ex. 185 - Esquisso

O gesto que vemos no exemplo 186 foi retirado da peça INVISIBLE FABRIC, mais concretamente, da secção que abordámos nos exemplos 177 e 178. O objectivo do uso de harmónicos naturais neste gesto ultrapassa a questão tímbrica. Com efeito, os harmónicos são aqui usados em virtude de poderem ser sustentados sem auxílio da mão esquerda, funcionando como cordas soltas. Em rigor, tratam-se efectivamente de cordas soltas, postas a vibrar de uma maneira especial. Assim, no gesto todo, existem apenas duas notas pisadas – fá e dó.



ex. 186 - Invisible fabric - Allegro

Vejam agora alguns exemplos de outros efeitos.

No exemplo seguinte (ex. 187), vemos uma passagem de ESQUISSO com vários efeitos. No primeiro *forte* (bem como no segundo) temos algo que, à primeira vista, pode confundir-se com um ligado ascendente de mão esquerda. Contudo, ao analisarmos a digitação, percebemos que a segunda nota é tocada (percutida) numa corda diferente da primeira. Estamos, assim, perante uma situação de *tapping*, semelhante à que vimos no início da peça de Fernando Lobo (ex. 103). É de salientar, a seguir ao primeiro *forte*, o gesto *piano* que produz um plano musical distinto.

Ainda relativamente ao exemplo 187, temos um efeito que foi descrito no exemplo 163 (trilo por deslizamento longitudinal de um mesmo dedo), desta vez, aplicado numa corda aguda. De resto, o acorde arpejado com timbre metálico também foi abordado anteriormente, no contexto do exemplo 157.



ex. 187 - Esquisso

A peça INVISIBLE FABRIC utiliza, no nosso entender, diversos efeitos de formas muito interessantes. Em primeiro lugar (ex. 188), o *pizzicato* é usado para concretizar a separação dos planos musicais. A seguir, o ligado ascendente produz um *bitone* (ver secção 3.2.4) que se torna mais audível pelo facto da parte “positiva” da corda estar abafada (devido ao *pizzicato*). Esse *bitone* – afinado em mi – é posteriormente aproveitado para a realização de contrastes tímbricos com outros mis – o da corda ② (pisado), o da corda ① (solto) e o da corda ⑤ (harmónico).

Moderato ♩ = 90

* - martellando com força (la parte silenciosa da corda vibra)

ex. 188 - Invisible fabric - início

ex. 189 - Invisible fabric - Moderato

Um pouco mais à frente (ex. 190), o gesto do *bitone* é realizado sobre a corda ré e o gesto das duas notas graves repetidas é diferenciado do primeiro através do ataque *sul ponticello*.

ex. 190 - Invisible fabric - Moderato

Este gesto musical é revisitado durante a secção *Allegro* da peça (ex. 191). Aqui, o contraste tímbrico é explorado com a nota si – altura sonora do *bitone* resultante da percussão da nota dó, na corda ⑥. É ainda proposta uma

variação da técnica utilizada para produzir o *bitone*, recorrendo ao martelamento da nota dó, abafando previamente a parte da corda a que chamámos positiva. O objectivo é que (quase) não se ouça o dó, mas sim o *bitone*.

The musical notation for example 191 is written on a single staff in 8/8 time. It begins with a *rall.* marking and a dynamic of *mf*. The first measure contains a quarter note followed by a dotted quarter note. The second measure starts with a *pizz.* instruction and a dynamic of *mf*, featuring a dotted quarter note followed by a quarter note. The third measure has a dynamic of *f* and includes a *nat.* instruction with an asterisk. The notation includes various fingerings (circled numbers 2, 4, 6) and accents.

* - martellando, ma smorzando la parte normale della corda

ex. 191 - Invisible fabric - Allegro

Na secção *Tranquillo* da mesma peça, de onde foi retirado o exemplo 192, é utilizado o efeito de *tambora*, que consiste em percutir as cordas com um dedo (normalmente o polegar), de forma a produzir um acorde. Repare-se que a melodia deste excerto (bem como a estrutura intervalar do acorde, que já conhecemos) é a mesma do início da secção *Allegro* (ver ex. 177).

The musical notation for example 192 is titled 'Tranquillo' with a tempo marking of ♩ = 150. It is written on a single staff in 8/8 time. The first measure has a dynamic of *mp* and includes a *B.V* instruction. The second measure has a *tamb.* instruction and a dynamic of *mf*, with a *B.I* instruction. The third measure has a dynamic of *f*. The fourth measure has a dynamic of *ff* and includes a *molto rall.* marking. The notation includes various fingerings and a *alto sul p.* instruction.

ex. 192 - Invisible fabric - Tranquillo

Em SONATA PER CHITARRA, foram usados alguns efeitos tímbricos merecedores de destaque. No gesto inicial, que vemos no exemplo 193, temos um harmónico e um uníssonos feito entre uma corda solta e uma nota pisada na corda mais grave da guitarra – nota essa que se situa sobre o tampo do instrumento. O ataque *sforzantissimo* faz com que essa nota tenha um timbre bastante distorcido e único. O gesto tem ainda uma segunda parte onde tiramos partido do contraste tímbrico das diferentes localizações do ataque, com um contraste dinâmico associado.

No exemplo 194, vemos um aproveitamento das mesmas ideias de gesto.

l.v. sempre sul pont. sul tasto

sffz f mp

ex. 193 - Sonata per chitarra - gesto inicial

sul pont. sul tasto

mp pp ff sffz sffz f mp

ex. 194 - Sonata per chitarra - I. Con spirito

O segundo andamento de SONATA PER CHITARRA – *Larghetto* (ex. 195) – requer uma *scordatura* algo complexa, incluindo afinação microtonal, pelo que nos pareceu adequado apresentar uma tradução do texto musical em tablatura. A *scordatura* é a seguinte: ② = 1/6 de tom abaixo (-33.3 cents); ③ = 1/6 de tom acima (+33.3 cents); ⑤ = lá bemol; ⑥ = fá.

Tirando partido dos harmônicos ré (2º harmónico da corda ④), mi bemol (3º harmónico da corda ⑤) e fá (4º harmónico da corda ⑥), bem como da corda mi solta, podemos ter um fragmento de escala cromática capaz de ressoar em conjunto. Recorrendo aos intervalos microtonais, é possível preencher os espaços entre os meios-tons referidos, produzindo um efeito de quase *glissando* pleno de ressonâncias. É o que acontece no início de *Larghetto* (ex. 195).

ex. 195 - Sonata per chitarra - II. Larghetto - início

Note-se que o recurso à tablatura – tal como tínhamos sugerido na secção 3.2.2 da presente dissertação – permite definir com exactidão onde deve ser tocada cada nota. No caso dos harmónicos, basta inserir a inicial “H.” junto do número que representa o trasto junto do qual a corda deve ser afluada. No caso dos harmónicos artificiais, a prática consiste em colocar o número do trasto onde a corda é pisada, seguido de um número entre-parêntesis, correspondente ao trasto onde a corda é afluada.

No exemplo 196, podemos apreciar uma passagem do mesmo andamento feita inteiramente com harmónicos naturais. Graças à *scordatura* utilizada, as possibilidades são imensas, sendo que o emprego das cordas “desafinadas”, neste enquadramento, tem um resultado surpreendentemente doce, na nossa opinião. Por serem tantas possibilidades de harmónicos naturais, alguns com uma afinação muito próxima, achamos mais uma vez que o recurso à tablatura é a melhor opção.

The image shows a musical score for guitar. The top staff is a treble clef staff with a 3/8 time signature. It contains a melodic line with various articulations, including slurs, accents, and triplets. Dynamic markings include *mf*, *mp*, *f*, and *mf*. The bottom staff is a bass staff with a tablature system. It uses numbers 5, 7, 9, and 12 to indicate fret positions. The tablature includes triplets and slurs, corresponding to the melodic line above. A dashed line labeled "Harm." is at the bottom of the tablature staff.

ex. 196 - Sonata per chitarra - II. Larghetto

Finalmente, devemos acrescentar que não defendemos a tablatura enquanto substituta da notação convencional – em nenhuma situação. Defendemos sim que o emprego da tablatura pode ter utilidade enquanto clarificadora de determinados contextos complexos, mas sempre subordinada à partitura, onde de facto se representa o texto musical.

Conclusão

Um dos motivos decisivos na escolha do presente tema foi a tomada de consciência de que a guitarra tende a ser vista, aos olhos de compositores não-guitarristas, como um instrumento "pouco amigável". Essa tomada de consciência deu-se, sobretudo, através de relatos informais de alguns compositores experientes. Estes revelavam sentir receio de escrever para este instrumento, alegando desconhecimento do seu modo de funcionamento.

No âmbito da nossa formação académica em Composição, e tendo em conta a nossa experiência prévia e gosto pelo instrumento, bem como a percepção do desconforto sentido por compositores não-guitarristas face à escrita para guitarra, pareceu-nos a propósito levar a cabo o presente trabalho de investigação. De facto, quando tomámos a decisão de elaborar um trabalho de projecto que versasse sobre o idiomatismo na composição para guitarra, já tínhamos algum conhecimento do instrumento, no âmbito da execução. Tínhamos também alguma experiência no campo da escrita para o mesmo, sobretudo ao nível de arranjos musicais para quarteto de guitarras e transcrições para guitarra solo. No que diz respeito a obras originais, contávamos com algumas peças onde a guitarra era usada em conjunto com outros instrumentos. Na sua maioria, estas peças foram compostas com objectivos didácticos, que foram postos em prática no enquadramento da nossa actividade docente.

O resultado imediato da nossa investigação pode, desde já, avaliar-se pelo conhecimento que adquirimos durante o processo e, mais concretamente, pelo emprego desse conhecimento na criação das obras musicais que constam do portefólio anexo.

Cabe-nos agora lançar um último olhar, no âmbito do presente trabalho, sobre alguns aspectos que consideramos terem sido determinantes na nossa abordagem à composição dessas obras, na óptica do idiomatismo.

Mas antes disso, devemos referir as reflexões iniciais que fizemos acerca do conceito de idiomatismo instrumental. Com base nas mesmas,

tornou-se claro que a nossa investigação deveria focar-se em diversos domínios, a saber:

- técnicas de execução do instrumento – elementares e avançadas;
- características e particularidades enraizadas na tradição clássico-romântica da guitarra;
- evolução do léxico guitarrístico ao longo do século XX.

No domínio das técnicas elementares, procedemos inicialmente a uma análise retrospectiva da nossa própria formação em guitarra clássica. Essa análise, suportada pela leitura de autores como Carlevaro, Pujol e outros, focou-se em aspectos relacionados com a ergonomia da mão esquerda e levou-nos a tirar conclusões pertinentes, nomeadamente, no campo do cálculo de uma digitação apropriada.

Já no domínio das técnicas avançadas, para além da análise de textos e de obras musicais, foram muito importantes os contributos dos guitarristas que entrevistámos. Aliás, estas entrevistas foram cruciais para a nossa investigação, a diferentes níveis, designadamente:

- no direccionamento do estudo de obras musicais de referência;
- na enumeração e demonstração prática dos mais interessantes recursos da guitarra;
- na advertência para alguns problemas de escrita mais frequentemente encontrados, no repertório contemporâneo;
- no estímulo à reflexão sobre o conceito de idiomatismo, na escrita para este instrumento.

Quanto ao repertório que examinámos, se a análise de obras clássicas e românticas nos deu uma visão importante sobre os aspectos da cultura e da tradição guitarrísticas, o estudo de obras mais recentes permitiu-nos observar a evolução dos recursos da escrita para este instrumento.

Enfim, podemos concluir que uma escrita instrumental idiomática é aquela que, em valorização do discurso musical, pondera as virtudes do

instrumento em causa, bem como as suas técnicas e os seus recursos próprios (próprio=*ídios*, em grego). Sobre as virtudes da guitarra, expusemos as nossas opiniões, comparativamente a outros instrumentos, e distingimos o plano tímbrico (para além do melódico e do polifónico) como aquele em que a guitarra demonstra possibilidades mais interessantes. Em última análise, nada pode ser mais próprio de um instrumento do que o seu timbre.

No que diz respeito às técnicas e recursos que enumerámos, procurámos evidenciar aspectos que considerámos nobilitantes do discurso musical, em diferentes contextos. Tentámos também alertar para eventuais situações menos favoráveis, na aplicação dos mesmos.

Por fim, pusemos em prática o estudo teórico através da composição de algumas peças para guitarra solo e em contexto de ensemble. Aqui, tivemos oportunidade de reflectir sobre a adequação de um sistema musical contemporâneo às potencialidades e às limitações do instrumento em questão. Com efeito, pensamos ter sido bem sucedidos nessa adequação, na medida em que o emprego que demos a esse sistema musical possibilitou tirar partido daqueles que identificámos como os recursos e técnicas mais favorecedores de um discurso musical fluente e apelativo. Sumarizando, referimo-nos essencialmente a quatro aspectos:

- o **aproveitamento das ressonâncias** – planificando a utilização de cordas soltas e de harmónicos naturais, com ou sem emprego de *scordatura*;

- o uso de **digitações simples** – por forma a tirar partido, por um lado, da agilidade técnica da mão direita, e por outro, da manutenção dos níveis de conforto da mão esquerda;

- a utilização do **amplo registo** do instrumento e do âmbito da mão esquerda – tanto em termos das possibilidades melódicas, como harmónicas e polifónicas;

- o emprego de **efeitos tímbricos** – em proveito do interesse e da inteligibilidade do discurso musical.

Para terminar, resta-nos expressar o nosso desejo de que a presente exposição teórica venha a ser um contributo significativo para a comunidade de compositores, ao esclarecer aspectos relevantes para uma escrita idiomática para guitarra. Desejamos, igualmente, e numa perspectiva de longo prazo, que este contributo venha a ter repercussões positivas ao nível do desenvolvimento do repertório deste instrumento.

Bibliografia

- Allorto, E., Chiesa, R., Dell'Ara, M., & Gilardino, A. (1990). *La Chitarra*. Torino: EDT.
- Arenas, M. R. (1924). *La Escuela de la Guitarra* (Vol. 1). Buenos Aires: Ricordi.
- Barceló, R. (1995). *La digitación guitarrística: recursos poco usuales*. Madrid: Real Musical.
- Berlioz, H., & Strauss, R. (1948). *Treatise on instrumentation*. New York: E. F. Kalmus.
- Bream, J. (2003). How to write for the guitar. *Guitar forum*(2), 1-8.
- Bream, J., & Balmer, P. (Autores). (2006). My life in music (Julian Bream) [DVD]. In M. o. Earth (Produtor).
- Carlevaro, A. (1966). *Serie didáctica para guitarra*. Buenos Aires: Barry.
- Carlevaro, A. (1984). *School of guitar : exposition of instrumental theory = Escuela de la guitarra*. Montevideo: Dacisa.
- Colonna, M. (1990). *Chitarristi-compositori del XX secolo : le idee e le loro conseguenze*. Padova: F. Muzzio.
- Dicionário da Língua Portuguesa. (2009). Porto: Porto Editora.
- Faria, N. (1999). *Acordes, arpejos e escalas : para violão e guitarra*. Rio Comprido: Lumiar.
- Finn, B., & Finn, J. (2009). *Sibelius 6*.
- Gilardino, A. (1993). A New Musical Form for a New, Multiguitaristic Sound. Consultado a 23/03/2011, em <http://www.egta.co.uk/content/multiguitar>
- Graf-Martinez, G. (2002). *Flamenco guitar method* (Vol. 1). Mainz: Schott.
- Harmonics in guitar tablature. (2008). Consultado a 04/09/2012, em <http://totalguitarist.com/lessons/reading/tab/harmonics/>

- Leibowitz, R. (1975). *Schoenberg and his school : the contemporary stage of the language of music*. New York: Da Capo Press.
- Messiaen, O. (1944). *Technique de mon langage musical* (Vol. I e II). Paris: Alphonse Leduc.
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians. (2010). Oxford Music Online.
- Pujol, E. (1956). *Escuela razonada de la guitarra*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Roch, P. (1921). *A modern method for guitar*. New York: Schirmer.
- Svoboda, P. (2011). Benjamin Britten's Nocturnal op. 70 for guitar, an analytical study. Consultado a 16/08/2012, em <http://www.guitarteacher.com.au/site/articles/i/40-articles/149-benjamin-britten-nocturnal-op-70-for-guitar.html>
- Tran, K. N. (2007). *The Emergence of Leo Brouwer's Compositional Periods: The Guitar, Experimental Leanings, and New Simplicity*. Senior Honors Thesis, Dartmouth College, Hanover (EUA).
- Wade, G. (1995). The Relevance of Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968). Consultado a 23/03/2011, em <http://www.egta.co.uk/content/ct>
- Zanon, F. (Autor). (2004). *A arte do violão*. Brasil: Rádio Cultura FM de São Paulo.

Portefólio

DVD-rom

Anexos